

PAISAGENS CORPORAIS NA CULTURA BRASILEIRA¹

Qualquer discurso sobre o corpo encontra um obstáculo, que depende certamente da própria natureza da linguagem: como acontece com a 'morte' ou com o 'tempo', a linguagem escapa a quem pretende dar uma definição, e qualquer definição é sempre um ponto de vista parcial, determinado por um campo epistemológico ou cultural qualquer.

O corpo é bom para pensar

Esta citação do filósofo e ensaísta português José Gil (1995), que nos serve de epígrafe, é uma advertência sobre a dificuldade que enfrentamos quando pretendemos falar do corpo. Sendo “o olho que vê, um órgão da tradição”, segundo a feliz observação do antropólogo Franz Boas, também essa interpretação se inscreve na tradição que se deseja analisar e, como tal, expressa um ponto de vista orientado pela perspectiva da antropologia simbólica do corpo e sua inscrição no campo do folclore e da cultura popular no Brasil.

Não é fácil falar do corpo, apesar da sua materialidade; afinal, os movimentos, as expressões, as imagens, as técnicas e as performances corporais falam muito mais do que os conceitos podem em tese enunciar. Que o digam o esporte, a dança, as pantomimas, os gestos. Portador de múltiplos significados, o corpo mais do que um “objeto”, pode ser visto como um “método” por meio do qual pensamos sobre processos de constituição das identidades sociais e culturais, sendo muitas as imagens associadas à definição dos gêneros, dos esportes, das etnias, das religiosidades, das nacionalidades etc. Entendido como um gênero de performance cultural, o corpo nos leva

GILMAR ROCHA*

RESUMO

Este ensaio explora a ideia de “corporalidade brasileira” enquanto sistema de imagens e de estilo corporal no processo de construção da identidade cultural brasileira a partir dos anos 1930. Especificamente, a análise se volta para as representações em torno do baixo corporal no Brasil e sua expressão simbólica nas manifestações culturais populares e artísticas nos campos da dança, do teatro, do cinema, do esporte etc. É cruzando as perspectivas teóricas de Bakhtin, Hertz, Mauss e outros, com os estudos folclóricos, etnológicos e da cultura popular no Brasil, que buscamos penetrar na cultura corporal brasileira como um sistema simbólico de significados produzidos historicamente.

Palavras-chave: corporalidade brasileira; baixo corporal; identidade nacional.

ABSTRACT

This essay explores the idea of “Brazilian embodiment” as a system of images and bodily style in Brazilian identity’s constructure process starts in 1930. Particularly, this analysis focus into the representation around bodily lower stratum in Brazil and its symbolic expression in artistic and popular culture manifestations among the fields of dance, theatre, movie, sport. Crossing Bakhtin’s, Mauss, Hertz’s theoretic perspectives, through the folklore and ethnologic studies, besides popular culture research, this paper goes deep into the Brazilian embodiment culture as a meanings symbolic system developed historically.

Keywords: Brazilian embodiment; bodily lower stratum; national identity.

* Doutor em Antropologia Cultural (IFCS-UFRJ). Professor Adjunto de Cultura Brasileira Contemporânea, do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Federal Fluminense (DAE/UFF). Email: gr@id.uff.br

ao encontro da reflexividade, da comunicabilidade, da dramaticidade e, de resto, dele mesmo².

Na verdade, “o primeiro e o mais natural instrumento do homem”, pensa Marcel Mauss (2003), pode ser visto como um complexo de símbolos e significados culturais, políticos, econômicos, estéticos, religiosos e morais, o que ainda nos termos do etnólogo francês constitui um “fenômeno social total”. Com efeito, nos idos de 1930, Mauss tornou público o fato de haver por trás da diversidade da “arte de utilizar o corpo humano” o que ele chamou de “técnicas corporais”, ou seja, os “atos tradicionais eficazes” transmitidos pela cultura e pela educação. Neste ponto, encontramos em sua proposta de antropologia do concreto o “homem total”, ao mesmo tem-

po biológico, psicológico e sociohistórico. Tal perspectiva nos permite apreender o corpo a partir de um amplo quadro de representações e de performances que vão das expressões obrigatórias dos sentimentos, passando pelas qualidades perceptivas dos sentidos, às formas de produção e reprodução da vida social ou às concepções de saúde e de doença, bem como, das

atividades lúdicas e das técnicas esportivas à mecânica dos movimentos repetitivos no trabalho, aos exercícios físicos, aos gestos rituais, enfim, aos processos de transmissão das tradições. Estas são algumas das expressões e atitudes comportamentais que colocam o corpo no centro da vida social e na mira da atenção dos antropólogos. Veículo semântico pelo qual se evidencia a relação do homem com o mundo, o corpo nos permite desenvolver múltiplas leituras a partir de inúmeras formas de abordagem, tendo em vista sua mediação entre o sagrado e o profano, o limpo e o sujo, o feio e o bonito, a cor e o sexo, e uma infinidade de expressões simbólicas por meio das quais se pode apreender desde a vida ritual às mitologias que formam o imaginário do corpo no âmbito das culturas tradicionais e modernas.

Atualmente, o corpo vive um momento de espetacularização na sociedade brasileira. Inúmeras são as imagens veiculadas pela mídia em geral, onde corpos atléticos, belos e sensuais dividem com os corpos doentes, violentados e explorados, dramaticamente, o espaço da fama e da tragédia. Tais imagens nos levam a refletir sobre o sentido mesmo das imagens da “corporalidade brasileira”, ora apresentada como alegre e festiva no carnaval, nas manifestações folclóricas, nos festivais populares e artísticos de música, de dança, de circo; ora como testemunhos da violência e da dor nos maus tratos de crianças e de idosos, no sacrifício dos penitentes, nas guerras do tráfico. A verdade é que tais representações fazem parte do imaginário sociohistórico que remonta ao processo de formação cultural do Brasil moderno.

Assim, a “corporalidade brasileira”, antes de ser um objeto definido, se constitui um campo discursivo plural (escrito, oral, gestual, visual, imagético, performativo) por meio do qual a sociedade se pensa, define sua identidade, se inventa como cultura, se representa hierarquicamente, se expressa como ritual e, etnocentricamente, se vê como única. Nestes termos, a corporalidade brasileira pode ser concebida como um “idioma simbólico” em que se revela um sistema de imagens e de significados no processo de construção da identidade nacional. A verdade é que muitas

são as imagens, os gestos, as performances, os estilos que compõem todo este sistema de significação e que atravessam os setores das classes populares podendo, inclusive, estar disseminados nos setores da elite brasileira. Mas, é como narrativa sobre a nossa “arte do uso do corpo”, segundo a bela definição de Mauss (2003), que penso a “corporalidade brasileira” neste momento.

Em particular, me chamam a atenção as inúmeras referências às representações do “baixo corporal” e sua notória visibilidade no processo de constituição da “corporalidade brasileira”. O estudo de Robert Hertz (1980) sobre a preeminência da mão direita serve aqui de ponto de partida para se pensar “a preeminência do baixo corporal na cultura brasileira”. No Brasil, a correspondência simbólica entre o corpo e o espaço parece sugerir a valorização do “baixo corporal”, segundo a perspectiva topográfica de Bakhtin. Acrescento a esse quadro o nome de Louis Dumont (1992) com sua teoria da hierarquia e descubro que, apesar de tudo, o “baixo corporal” termina por “encompassar”, simbolicamente, a parte superior do corpo³. Haja vista, as inúmeras representações de danças populares como o maxixe, o samba e o frevo, e de outras expressões – como o andar rebolado, o passo de “urubu malandro”, o jogo de cintura, a dança-luta da capoeira, a ginga no futebol, e mesmo a valorização do que poderíamos chamar de “estética da bunda” –; elas se destacam como oposicionistas, quando comparadas a representações do corpo em práticas culturais anglosaxãs de alguns países do hemisfério norte, tais como o futebol americano, o basquete, o tênis, o *handball*, o vôlei, o *boxe*, nas quais a preeminência das mãos parece evidente. O fato é que a compreensão da “preeminência do baixo corporal na cultura brasileira” passa antes pela significação da cultura popular no processo de formação da moderna sociedade brasileira do que simplesmente pela divisão geopolítica do mundo. Isso torna a abordagem histórica uma estratégia metodológica fundamental na apreensão da “paisagem corporal”⁴ que se forma no Brasil ao longo do tempo. Assim, inicialmente, exploro o imaginário do corpo no contexto da sociedade contemporânea

brasileira para em seguida voltar os olhos para representações da “corporalidade brasileira” produzidas no campo da cultura popular, no contexto urbano do Brasil da primeira metade do século 20.

O mundo de ponta-cabeça

Pode-se começar evocando a música *Não existe pecado ao sul do Equador*, de Chico Buarque & Ruy Guerra, carro-chefe da peça teatral *Calabar*: o elogio da traição, publicada em 1973. Para os propósitos deste artigo, a referida música desempenha valor semelhante ao que Roberto DaMatta (1993) define como “letra de referência”, ou seja, ela serve de introdução a um imaginário capaz de revelar como os homens significam através das imagens e das representações a realidade social e suas variações ao longo do tempo e do espaço como nos mitos. O que significa dizer que o exercício da imaginação se mostra em relativa sintonia com a realidade dos fatos etnográficos. Assim, *Não existe pecado ao sul do Equador* pode ser compreendida como espécie de etnografia, de acordo com a qual, a despeito da autoria e do estilo literário, quem fala é a sociedade de si para si mesma.

Sem perder de vista o fato de *Calabar* estar associada alegoricamente a uma situação política no período da ditadura militar no Brasil, especificamente, a música remete a uma tradição que remonta ao “mundo sem culpa” de *Memórias de um sargento de milícias*, segundo a caracterização de Antonio Candido⁵. Como no romance de Manuel Antônio de Almeida, também o mundo descrito na música se apresenta “na limpidez transparente do seu universo sem culpa,

(...) o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral”, observa o sociólogo (1988, p. 217). Ratificando o juízo de que na terra *brasilis* a moral é relativa, Gilberto Freyre observa em sua obra clássica *Casa-Grande & Senzala* que “a maior delícia do brasileiro é conversar safadeza” (1987, p. 251). Assim, *Não existe pecado ao sul do Equador* é, na verdade, herdeira de uma tradição popular

em que o “baixo corporal” antes de ser sinal de indecência, imoralidade, expressa uma concepção cosmológica do mundo profundamente marcada pela experiência da carnavalização. Isso fica claro com a análise empreendida por Soihet (1998), sobre o sentido “subversivo” (ao mesmo tempo expressão de resistência e de renovação cultural) do riso, da festa, do corpo, enfim, do carnaval, no universo das classes populares da sociedade carioca, da primeira metade do século 20. Mais do que uma manifestação ritual, o carnaval, no sentido amplo do termo, revela uma cosmovisão que se pode dizer é a expressão do “poder dos fracos”. Nos termos de Bakhtin, já no imaginário popular medieval e renascentista,

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida (BAKHTIN, 1987, p. 239)⁶.

Desde fins dos anos 1960, o mundo ocidental viu surgir um conjunto de experiências “revolucionárias” sobre as representações e práticas corporais que mudariam o seu significado e o seu entendimento atual. A começar pelo próprio “objeto” corpo que, adverte Le Breton, passou a ser visto como uma “linha de pesquisa e não uma realidade em si” (2007, p. 33). Em outras palavras, é quando então se desenvolve uma sociologia e/ou antropologia do corpo de maneira sistemática, explícita e profunda. Paralelamente a isso, também os estudos sobre a cultura (em

especial, a cultura popular) ganharam um desenvolvimento expressivo no campo das ciências sociais e humanas. Mediando o encontro de ambas, uma vez mais, vale lembrar o notável trabalho do pesquisador russo Mikhail Bakhtin, para quem o princípio material e corporal adquire caráter cósmico e universal no mundo da cultura popular:

A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora (BAKHTIN, p. 325).

Também no Brasil, inúmeras representações científicas, culturais, artísticas, políticas, religiosas etc, colocaram o corpo em evidência, fazendo dele um “objeto” privilegiado para se discutir e analisar novas formas de sociabilidade, modelos de consumo, símbolos de identidades, processos rituais e técnicas corporais. Pode-se lembrar a consagração do futebol a partir dos anos 1970, e a importância desse fenômeno na compreensão da sociedade brasileira, observa DaMatta (1986). Mas, outras representações se juntam a essa⁷.

Assim, Rodrigo Faour (2006), destaca em sua história sexual da música popular brasileira o quanto certas canções e as capas de discos, produzidas a partir dos anos 1960, expressam uma ousada “paisagem corporal”, principalmente, feminina, marcadamente sedutora e erótica; ainda, nesse momento, as “chacretes” – dançarinas do comunicador de rádio e televisão Chacrinha (José Abelardo Barbosa de Medeiros, 1917-1988) – entram em cena e passam a povoar o imaginário masculino de muitos brasileiros com suas coreografias simples, roupas colantes e formas corporais esculturais. Por sua vez, o sociólogo Euler David da Siqueira (2006), em análise dos cartões postais da “garota carioca”, lembra o quanto a música de Tom Jobim e Vinicius de Moraes já denunciava os

contornos de uma “paisagem corporal” que se inscreve no rebolado de Helô Pinheiro. Observa o autor:

A célebre letra de Vinicius de Moraes, *Garota de Ipanema*, não deixa dúvidas de que, quando ela passa, ganha inúmeros comentários que focam, acredito, suas nádegas: “Olha que coisa mais linda, Mais cheia de graça, É ela a menina que vem e que passa, Num doce balanço a caminho do mar, Moça do corpo dourado, Do sol de Ipanema, O seu balançado é mais que um poema. É a coisa mais linda que já vi passar” (SIQUEIRA, 2006, p.132).

A imagem da garota carioca nos cartões postais, mais do que imagens para turista ver, enunciam uma performance que no dizer do sociólogo revela uma técnica corporal, a do “andar rebolado”. Na verdade, o destaque dado pelo autor às performances inscritas nos postais revela mais do que uma técnica corporal senão uma “paisagem corporal” que se confunde com a própria imagem da cidade. Assim, o monumento ao final da Praça da Apoteose, na Marquês de Sapucaí, cuja forma lembra as nádegas da mulata, ratifica a idéia da paisagem corporal na medida em que o corpo da “garota carioca” torna-se parte da paisagem física e cultural da cidade do Rio de Janeiro, sugere Euler Siqueira.

Posteriormente, as mulatas do Sargentelli consagrariam a imagem da mulata nos cenários nacional e internacional; o cartunista Ziraldo imortalizaria a paisagem carioca das praias de Ipanema com os desenhos de mulheres seminuas no jornal *O Pasquim*; na sequência, os cartazes de filmes e, evidentemente, os próprios filmes da pornochanchada reforçariam a imagem de mulheres *sexy symbol* como Helena Ramos e Sônia Braga no mercado cinematográfico nacional (SILVA, 2008); os anos 1980, viram surgir ainda os biquínis “fio dental” e “asa delta” invadindo as praias da zona sul carioca e as capas de revistas de todo o país. Do ponto de vista teórico, destacam-se: o estudo seminal de Gilberto Freyre (1984), intitulado “Uma preferência nacional”⁸; o trabalho de Jane Russo (1993), analisando as terapias corporais no

Brasil pós-1970; e a interpretação de Seeger, DaMatta & Viveiros de Castro (1987), colocando o corpo no centro das cosmologias ameríndias. Mais recentemente, Nízia Villaça (1999) resgatou a mudança de foco em relação às mudanças corporais, dando destaque à “totemização” da bunda na cultura brasileira contemporânea. Nesse momento, até mesmo o circunspeto poeta itabirano se renderia aos encantos hiperbólicos da bunda:

Bundamel bundalis bundacor bundamor
bundalei bundalor bundanil bundapão
bunda de mil versões, pluribunda
uinbunda
bunda em flor, bunda em al
bunda lunar e sol
bundarrabil

Bunda maga e plural, bunda além do irreal
arquibunda selada em pauta de
hermetismo
opalescente bun
incandescente bun
meigo favo escondido em tufos tenebrosos
a que não chega o enxofre da lascívia
e onde global palidez de zonas hiperbóreas
concentra a música incessante
do girabundo cósmico (ANDRADE, 1992,
p. 39).

Por fim, em 1999, Ziraldo volta à cena, agora com a revista *Bundas*, cujo slogan era “a revista que é a cara do Brasil”. Na última década, assistimos às performances baianas no *axé music* e no *funk carioca*, com danças altamente erotizadas, dando destaque ao recente fenômeno “mulher-fruta” (“melancia”, “moranguinho”, dentre outras), herdeiras de Gretchen, Rita Cadillac, ícones da preferência nacional.

O sucesso de toda essa espetacularização do corpo e, em particular, do baixo corporal na cultura brasileira não reside somente no apelo da mídia com suas estratégias publicitárias e de *marketing* na venda de certa imagem da mulher brasileira, mas encontra ressonância histórica no significado atribuído ao corpo, pelas culturas populares, ao longo da história moderna da sociedade brasileira. A incursão

pelo imaginário folclórico e das classes populares em torno do corpo, na cultura brasileira, a partir da primeira metade do século 20, nos revela o quanto a imagem da mulher está associada ao baixo corporal, e também nos faz ver um conjunto de outras manifestações culturais, de origem popular, que conferem a ele um significado paradigmático.

Corpo malandro

Mikhail Bakhtin destaca a interação do corpo com a sociedade enquanto parte de uma totalidade cosmológica; o que faz do corpo, portanto, um microcosmo. Segundo o filólogo russo, o homem medieval e o do Renascimento “assimilavam e sentiam em si mesmos o cosmos material, com os seus elementos naturais, nos atos e funções eminentemente materiais do corpo: alimentação, excrementos, atos sexuais; aí é que encontravam em si mesmos e tateavam, por assim dizer, saindo do seu corpo, a terra, o mar, o ar, o fogo e, de maneira geral, toda a matéria do mundo em todas as suas manifestações, e assim a assimilavam” (1987, p. 294). Esta perspectiva foi, posteriormente, ratificada por Foucault quando ele observa que “o corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal” (1987, p. 38). A integração cosmológica do corpo com a sociedade se fraturou nos tempos modernos, empurrando a vida sexual, o comer, o beber, enfim, as necessidades naturais para o plano da vida privada, salienta Bakhtin. Mas, a integração possível encontramos, ainda, nas classes populares.

Na visão peculiar de Donga, fixada na escrita de Muniz Sodré (1979), sobre a música popular brasileira e, por conseguinte, sobre o povo brasileiro, descobrimos uma “corporalidade atávica” inscrita no comportamento do brasileiro que remonta às suas origens. Diz o artista:

(...) o ritmo caracteriza um povo. Quando o homem primitivo quis se acompanhar, bateu palmas. As mãos foram, portanto, um dos primeiros instrumentos musicais. Mas como a humanidade é folgada e não

quer se machucar, começou a sacrificar os animais, para tirar o couro. Surgiu o pandeiro. E veio o samba. E surgiu o brasileiro, povo que lê música com mais velocidade do que qualquer outro no mundo, porque já nasce se mexendo muito, com ritmo, agitadinho, e depois vira capoeira até no enxergar (SODRÉ, p. 55-56).

Sob essa ótica, a dança, a capoeira, o ritmo, mais do que técnicas corporais são ações simbólicas portadoras de afecções corporais, ou seja, expressam um modo de ser, sentir, pensar e ver o mundo. Diferentemente do intensivo processo de disciplinarização do corpo nas sociedades de tradição anglosaxã, a cultura popular nunca se deixou domesticar por completo⁹. Ao contrário, como sugere uma das mais expressivas imagens que caracterizam a corporalidade brasileira, a exemplo do “passo de urubu malandro”, a cultura brasileira sempre andou assim meio de banda, meio de lado, enviesadamente, como quem, sempre em estado de prontidão, “mais se esgueira do que anda resolutamente” (LATIF, 1962, p. 105-106). Em outras palavras, a cultura popular e suas corporalidades acabam carnavalizando as tentativas de controle disciplinar absoluto da moral e da ordem pela polícia, pelo Estado. Na verdade, no Brasil, parece que o Estado e os empresários morais e econômicos do sistema capitalista se rendem ao ritmo das culturas populares. Essa perspectiva reafirma o sentido relativizador e, potencialmente, encompassador das culturas populares no Brasil¹⁰. Evidentemente, isto não exclui inúmeras tentativas de controle e de disciplinarização dos corpos como, por exemplo, os projetos higienistas e de educação física implementados pela República positivista na transformação da capoeira em esporte nacional, salienta Vieira (2007). Haja vista, ainda, o magnífico trabalho de Lenharo (1986), no qual se destaca a ideologia do corporativismo que sustenta a política de Vargas e sua aplicação sobre os corpos da nação, tendo como objetivo os seguintes pontos: “a moralização do corpo pelo exercício físico; o aprimoramento eugênico incorporado à raça; a ação do Estado sobre o preparo físico e suas repercussões

no mundo do trabalho” (p. 78). Klanovics (2009) resalta como a revista *O Cruzeiro*, de grande circulação nos anos 1950, fornece modelos de corpos e de comportamentos a partir das imagens de atletas, fisioculturistas, jornalistas engravatados e do uso de tonificantes. Contudo, isto não impediu que certas corporalidades populares se mostrassem esquivas aos controles e às disciplinas, enfim, à rigidez da ordem. Mesmo sob o Estado Novo (1937-1945), o malandro performatiza o que a censura do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) tentava reprimir, como nos mostra a composição de Antoninho Lopes e Jaú, intitulada “Senhor Delegado”:

Senhor delegado
Seu auxiliar está equivocado comigo
Eu já fui malandro
Hoje estou regenerado
Os meus documentos
Eu esqueci mas foi por distração
Comigo não
Sou rapaz honesto
Trabalhador veja só minha mão
Sou tecelão

Se ando alinhado
É porque gosto de andar na moda
Pois é
Se piso macio é porque tenho um calo
Que me incomoda na ponta do pé
(MATOS, 1982, p. 56).

Nesta composição, a fala do malandro é uma extensão de seu corpo; é performance. Pode-se mesmo qualificar esta corporalidade de “corpo malandro”, na medida em que ela simboliza todo um sistema de gestos, movimentos, ritmos, performances e técnicas corporais que parecem evocar o mito do malandro. As raízes desse “corpo malandro” podem ser encontradas nos festejos, tipos e narrativas folclóricas, nas expressões culturais populares relacionadas às danças, aos rituais de sociabilidade, bem como, nas modas, nas releituras produzidas pela indústria cultural. A começar pela própria etimologia da palavra malandro que remete à idéia de “mal andar”, o que sugere uma conotação moral e estética. Pernóstico, o

malandro é sedutor (*seducere* significa desvio de caminho), sendo uma de suas características principais a capacidade de driblar situações difíceis, de ter jogo de cintura, enfim, de “passar a perna” nos outros. O “corpo malandro” sugere mesmo a existência de uma héxis corporal que se manifesta na sexualidade viril, na preguiça indolente, na gestualidade do jogo e da briga, na performance capoeirística, no andar enviesado, enfim, no jeito de corpo simbolizado pela personagem¹¹.

Um reforço à hipótese da “preeminência do baixo corporal na cultura brasileira” encontra-se nos estudos organizados por Queiroz (2000), sobre a estética e beleza no corpo brasileiro. Por exemplo, Renato Queiroz & Emma Otta destacam as diferenças simbólicas do corpo sugeridas a partir da perspectiva topográfica. Em correspondência à verticalidade hemisférica norte e sul, uma dupla corporalidade se revela aos nossos olhos:

(...) conclui-se que raramente o corpo é avaliado como um todo homogêneo. Segmentado, dividido à luz de critérios simbólicos ou classificatórios, as suas diferentes partes dão margem a representações variadas. A porção superior é associada às suas funções mais relevantes. Na cabeça, encontram-se a face -e nesta a boca e os olhos, os órgãos mais expressivos para a comunicação humana-, marca de identidade da pessoa, e o crânio, sede do cérebro e da razão, justamente a faculdade que mais nos distinguiria dos animais. A porção inferior do corpo reúne os órgãos considerados mais animais e “indignos” – reprodutivos, digestores e excretores –, em geral escondidos e dissimulados, assim como as funções que lhes correspondem, posto que nos aproximam ameaçadoramente da condição animal, da própria natureza. Poder-se-ia apontar aqui que o emprego de nomes de animais – cobra e aranha, entre outros –, não obstante certas similitudes quanto à forma ou aparência que se possa estabelecer entre eles e os genitais masculino e feminino, não é de

todo arbitrário, uma vez que reforçam e exprimem essa associação entre reprodução e animalidade (QUEIROZ; OTTA, 2000, p. 23).

Não por acaso, a alusão a certas partes do corpo se torna categoria de acusação, revelando um sistema de classificação. Os insultos verbais e/ou os xingamentos são exemplares, como se pode ver, nos casos de atribuição a alguém a qualidade de “bunda” ou “bunda mole”. Localizada na região inferior do corpo, a bunda contrapõe-se à parte superior na exata medida em que é vista como lasciva e quente como sugere a expressão “fogo no rabo”, ao passo que a mama, os seios, objeto de valorização norte-americana está associado à maternidade e à amamentação. No fundo, o “baixo corporal” está associado à região da genitália, das excreções, da sexualidade, do movimento rebolado das danças e da errância nômade que, como sugere Malysse (2002), refere-se à feminilidade, ao passo que o “alto corporal” expressa o controle técnico da produção, o domínio do trabalho, as exigências da racionalidade, a virilidade masculina, o simbolismo da força que nas culturas anglosaxãs se objetificam no halterofilismo. De acordo com João Baptista Borges Pereira,

“Para usar metáfora de inspiração geográfico-espacial, enquanto a preferência norte-americana se situa no alto corporal e ao Norte do Equador, a brasileira se localiza no baixo corporal e ao Sul do Equador, onde, na representação paradisíaca deste hemisfério, o dionisiaco reina e suplanta o apolíneo” (2000, p. 82).

Contudo, deve-se estar atento para não se tomar as associações simbólicas em torno da corporalidade, gênero e nacionalidade como se fossem índices de uma suposta identidade natural¹².

Na verdade, como sugerido anteriormente, esses pólos ou esses reinos, resultam de processos histórico culturais e, ocasionalmente, se invertem nos rituais, nos mitos, enfim, nas manifestações artísticas e culturais, denotando, assim, seu caráter dialético. É o

que nos mostram, por exemplo, as performances de Carmen Miranda (1909-1955), ícone da brasilidade nos anos 1940, cuja exagerada gestualidade manual nos fala sobre o samba “para inglês ver”.

A dança dionisíaca

É a partir dos frenéticos anos 1920, que podemos situar o processo de constituição da corporalidade brasileira no conjunto da construção do Estado nacional cujo resultado será o desenvolvimento de uma estética malandra na qual o corpo, indistintamente masculino e feminino – embora o tempo assegure à mulher um lugar especial –, se revela um sistema de imagens e de estilo cuja preeminência é a do “baixo corporal”. Na verdade, essa sobreposição de imagens seria prenunciada já em 1862 e, posteriormente, em 1882, com a segunda versão de *A Carioca*, quadro de Pedro Américo no qual se apresenta a imagem de uma mestiça desnuda cuja expressão corporal afetou, profundamente, o cânone imperial. Como observa Cláudia de Oliveira, além d’*A Carioca* ser um elogio à mestiçagem, à sensualidade, à imagem do “corpo pulsante”, o autor direciona o olhar do espectador para o “baixo corporal” na medida em que

(...) Percebemos, ao olharmos para essa imagem, uma divisão crítica e proposital entre a cabeça e o corpo da modelo. A cabeça muito menor que o corpo auxilia na distorção dos quadris e coxas, que são alargadas, ocupando quase a metade da área desenhada, atravessando o plano da superfície da tela, o que proporciona ao espectador não só uma visão frontal, mas a construção de áreas fetichizadas. Ou seja, ele faz da figura um objeto animalizado (OLIVEIRA, 2009, p. 151).

Mas, será em meio ao desenvolvimento urbano-industrial que, na interpretação do escritor João do Rio, o maxixe – considerado a primeira expressão de dança urbana e símbolo do “sentimento rítmico da nacionalidade brasileira” – emerge como uma das

mais expressivas manifestações dionisíacas da corporalidade brasileira. Para Luís Carlos Saroldi,

(...) a coreografia do maxixe implicava pela primeira vez na aceitação de um fato até então reprimido por anquinhas, casacas e espartilhos: a existência no corpo humano das chamadas “partes baixas”, representadas pelo ventre, genitais e nádegas. Com passos denominados “balão caindo” e “parafuso” pode-se imaginar a flexibilidade exigida aos maxixeiros, que muitas vezes punham em risco a lei da gravidade (SAROLDI, 2000, p. 37-38).

Também a pernada carioca, uma variação do batuque com certo parentesco com a capoeira, fará sua entrada nesse processo, de forma a destacar o “baixo corporal”. Segundo Edison Carneiro, a pernada consistia em um jogo de força e destreza masculina. Tão logo formada a roda de batuqueiros, começa o jogo, e aí

Um dos batuqueiros ocupa o centro da roda e convida um dos assistentes a competir. O convidado se planta – junta as pernas, firmemente, desde as virilhas até os calcanhares, com os pés formando um V. O batuqueiro começa então a estudar o adversário, circulando em torno dele, à espera de um momento de descuido ou em busca de um ponto fraco por onde o catucar. O bom batuqueiro jamais ataca pelas costas – e o lícito, no jogo, é largar a perna de frente ou de lado. Por sua vez, o convidado não vira o corpo para trás – entre outras razões porque ficaria indefeso contra a pernada – embora, naturalmente, esteja atento a todos os movimentos do atacante. Habitualmente, o convidado não se agüenta nas pernas e vai ao chão. Nesse caso, o batuqueiro convida outra pessoa da roda. Se, entretanto, não o derrubar, os papéis se invertem – e é o batuqueiro quem se planta para o convidado (CARNEIRO, 1957, p. 91-92).

PAISAGENS CORPORAIS NA CULTURA BRASILEIRA

A verdade é que muitas vezes, a umbigada, o maxixe, a pernada, o samba, o batuque, o candomblé, a capoeira, a baiana, o mulato, o malandro e outras variadas expressões e tipos culturais populares encontravam-se reunidos nos terreiros de macumba do Rio de Janeiro cujo símbolo é a Casa da Tia Ciata. Também a pesquisadora Denise Zenicola lembra que o samba de gafieira emerge no exato momento em que o malandro e a mulata são elevados a símbolos da corporalidade carioca. Nas palavras da autora:

Construídos e firmados em um mesmo período histórico, malandro, mulata e Samba de Gafieira passam a representar o aspecto corporal do carioca pelo viés da malemolência. O lendário malandro do bairro da Lapa traz para a dança a sua pernada e, sempre pronto a passar o outro para trás, dança o Samba da Gafieira como faz com a sua vida, com precariedade, com desequilíbrios e muita arte.

A mulata apimenta o Samba da Gafieira com seus requebros e sensualidade, misto de provocação e sedução, traduzidos em movimentos rápidos de cruzadas defensivas de pernas, samba no pé e esquivas para cada pernada do malandro (ZENICOLA, 2007, p. 78).

A dança erudita e popular tem alcance nacional a partir dos anos 1920, no Brasil e, em particular, no Rio de Janeiro¹³. O depoimento de Eros Volúcia, dançarina do Teatro Nacional e precursora do bailado brasileiro, dá bem o tom da importância da circularidade cultural e da dança como paradigma artístico na constituição de uma estética “malandra” nacional e, por conseguinte, de uma corporalidade brasileira. Diz ela, em determinado momento de sua Conferência de 1939:

Eu não danço por informação; em meu corpo de mestiça orgulhosa da ancestralidade, bem cedo acordaram as manifestações atávicas. Parece que foi ontem... estou ainda a vê-la, em meio à capoeira cheirosa de maravilhas e sensitivas, resoante e tremeluzente,

a “macumba” do João da Luz, com aquelas músicas que conservo de cor e aquelas estranhas cerimônias que eu não compreendia e que me fascinavam. Comecei a dançar naquele terreiro, dei lá os meus primeiros recitais. O velho “babalaó” atribuía minhas dansas a um enviado de Yemanjá, dizia que eu dansava o “Santo”... Creio que ele tinha razão e que o “Santo” não me abandonará (EROS VOLUSIA, 1939, p. 20).

Desnecessário dizer que o samba representa a principal referência de todo esse processo, principalmente, o samba enquanto dança. Mas, também o cinema da Chanchada, nos idos de 1940 e 1950, contribui de maneira significativa para fixar uma representação da corporalidade brasileira em que os trejeitos de Oscarito e Grande Otelo em companhia dos corpos esculturais de Renata Fronzi, Sônia Mamede, Eva Todor e outras beldades do *star system*, forneceriam um padrão corporal marcado pela estética da carnavalização e da malandragem. Não é demais lembrar as mulatas de formas arredondadas de Di Cavalcanti, que somam para a construção da imagem da mulher brasileira num momento de construção da identidade nacional, observa Almeida (2007). O futebol, os concursos de *Miss* e o culto da praia são algumas das práticas que passam a dominar o cenário cultural brasileiro em geral, e carioca, em particular.

Pode-se dizer que o Rio de Janeiro parece ter exercido uma profunda influência na constituição dessa corporalidade brasileira, fazendo com que muitos o vissem como uma espécie de sinédoque do Brasil. As análises de Malysse, Gontijo e Goldenberg (2002; 2010) problematizam a relação da cidade do Rio de Janeiro e a construção de uma corporalidade carioca que, muitas vezes, se confunde com uma paisagem corporal de proporções nacionais e internacionais. Nesse caso, a relação com a praia, a exemplo do estudo de Mauss (2003) sobre a variação sazonal entre os esquimós, é de fundamental importância para se entender como se constrói a imagem de uma “corporalidade brasileira”¹⁴.

Contudo, a despeito das controvérsias sobre a universalidade ou particularidade da imagem carioca como imagem da corporalidade brasileira, o fato é que, talvez, seja mesmo possível pensarmos a existência de uma “paisagem corporal”, construída historicamente e que orienta cognitivamente a prática de muitos brasileiros na produção e representação de seus corpos atualmente. Um último exemplo parece suficiente.

A sacralização do corpo

Talvez, agora, fique mais fácil compreender a razão do sucesso de fenômenos sazonais como o *Rebolation*, do grupo musical baiano *Parangolé* durante o carnaval de 2010. Já o dissemos, mais do que o resultado de estratégias de mercado, a eficácia de sucessos como esse não se localiza no produto em si, mas no imaginário do consumidor. Sem perder de vista o fato de o carnaval ser uma festa plural com características regionais específicas, a significação do corpo nessas práticas culturais funciona como operador simbólico transversal na constituição do imaginário da identidade nacional. Nesse sentido, o fenômeno do *rebolation* pode ser visto como “a ponta do iceberg” de todo um sistema cultural no qual o “baixo corporal” adquire relevância simbólica na composição da “paisagem corporal” do brasileiro¹⁵.

Na verdade, o carnaval, juntamente com o futebol, por si só, merecem atenção especial na medida em que colocam em destaque o corpo na cultura brasileira. Mesmo presos à lógica racional moderna e universal do mercado e da indústria de diversão cultural do sistema capitalista mundial, observa DaMatta (1986), o carnaval e o futebol se caracterizam pela cultura da festa e do prazer na qual prevalece a ordem do desejo, da sorte e do jogo em que impera o acaso, e da predestinação onde predomina o sentido atávico da natureza o que, em última instância, os aproxima da experiência da religião. Embora de origem profana, as manifestações do carnaval e do futebol adquirem no Brasil significação religiosa, mítica e transcendental. Assim, seguindo a definição

de religião em Geertz (1989), também o carnaval e o futebol funcionam como sistemas de símbolos, imagens e performances que servem de modelo de e modelo para a constituição de um *ethos* ou *héxis* corporal brasileiro¹⁶. Por exemplo, isso fica evidente ainda nas festas do catolicismo popular no Brasil, onde o corpo é, muitas vezes, o agente principal. Não por acaso, o carnaval adquiriu ao longo do tempo a conotação de festa da carne na cultura brasileira.

Em particular, o futebol parece condensar de forma espetacular o sentido da sacralização do corpo na cultura brasileira. Afinal, vale repetir, o culto do futebol no Brasil faz dele quase uma religião em que o corpo é celebrado em suas performances, gingas, dribles, “jogo de cintura”. Temporariamente, pensando no espaço do campo e no tempo de 90 minutos, o futebol é capaz de promover o restabelecimento cosmológico em torno da unidade perdida, sugere a etimologia da palavra religião; contudo, esse aspecto não elimina a possibilidade do conflito. Some-se a isso o fato de o futebol estar associado ao imponderável, à sorte e ao azar, ao destino e, portanto, àquilo que foge ao controle da razão e das leis científicas. Por isso, segundo DaMatta (1986), sempre preferimos pensar o futebol como jogo e arte ao invés de esporte e técnica. De resto, o futebol exerce um profundo efeito mágico sobre nós, os brasileiros, porque além de seu caráter simpático e contagiante, pode ser visto como “arte do fazer” na qual imperam, para além da crença das pessoas, as performances dos jogadores e a dimensão simbólica do ritual. Mediando as relações entre religião, arte e técnica, a magia opera elementos simbólicos (o sagrado, o mistério, alteração da natureza das coisas, qualidade individual especial ou personalidade diferenciada) que a aproximam do futebol, na medida em que evoca a experiência do encantamento e nos remete para o lado extraordinário da vida social¹⁷.

Nesse sentido, o jogador de futebol age em campo como se fosse um mágico a realizar feitos extraordinários com a bola, provocando no torcedor o espanto no sentido estrito da palavra. No Brasil, mesmo que Pelé (Edson Arantes do Nascimento) tenha

se tornado o “rei do futebol” e “atleta do século”, e que muitos outros nomes como Leônidas, Zico e Ronaldinho sejam considerados craques do futebol brasileiro, contribuindo assim para a construção da imagem do “país do futebol”, poucos se tornaram mitos como Mané Garrincha (Manuel Francisco dos Santos, 1933-1983). Curiosamente, a carreira profissional de Garrincha ilustra de maneira dramática o sentido do futebol na sociedade brasileira. Sociedade excludente em que o futebol se apresenta como “promessa” de sucesso para milhões de jogadores de origem humilde. Contudo, antes de ser um esporte, o futebol é um jogo e, como tal, não representa garantia de sucesso, já que o imperativo da “sorte” está presente. Para Garrincha, o futebol parece ter se metaforizado na própria representação de um jogo agonístico, por ele vivido como uma espécie de drama social (TURNER, 1994). A verdade é que, como nos mitos, Garrincha protagonizou muitas lutas e contradições em campo: entre a arte e a técnica, o vício e a disciplina, a malandragem e a ingenuidade. Aliás, o “anjo das pernas tortas”, assim consagrado no poema de Vinícius de Moraes, como um “dançarino guache” usou e abusou dos dribles desconcertantes e da ginga malandra. Não por acaso, foi também imortalizado em filme como a “alegria do povo”.

Notas

- 1 Versão preliminar apresentada no 33º Encontro Anual da ANPOCS, realizado entre os dias 6 e 30 de outubro de 2009, Caxambu (MG). Agradeço a Maria Eunice Maciel (UFRGS) e a Débora Krischke Leitão (UFMT), coordenadoras do GT Cultura brasileira: modos e estilos de vida, e aos demais participantes pelas críticas e sugestões ao tema da minha comunicação. Desnecessário dizer que as idéias aqui desenvolvidas são de responsabilidade do autor.
- 2 A corporeidade designa a visão fenomenológica do corpo; a corpolatria, o seu culto. Por corporalidade entende-se um sistema de imagens e estilos que nos permite falar de uma paisagem corporal como um sistema comunicativo de significados.
- 3 A incursão pelo imaginário religioso no Brasil abre essa possibilidade de interpretação (ver ROCHA, 2008). A hierarquia é parte de um sistema de classificação social no qual os valores que organizam a sociedade são colocados em relação de poder. A igualdade cede lugar à diferença, ocorrendo o que Dumont chama “englobamento do contrário”. Assim, apesar de iguais naturalmente, a mão direita associada simbolicamente ao sagrado ganha importância sobre a mão esquerda, vista como profana e perigosa.
- 4 A noção de “paisagem corporal” expressa o processo de produção cultural de uma imagem da corporalidade brasileira, na maioria das vezes vista como fenômeno natural constitutivo da raça e da geografia.
- 5 De certa forma, ao colocarem em dúvida o sentido da traição em Calabar, Chico Buarque & Ruy Guerra aproximam-se da dialética desenvolvida por Antonio Candido (1988) na análise do romance de Manuel Antônio de Almeida, relativizando os pólos da ordem e da desordem na sociedade brasileira.
- 6 Fazendo eco às vozes de Chico Buarque e Ruy Guerra, Antonio Candido e Mikhail Bakhtin, também o antropólogo norte-americano Richard Parker observa que no Brasil o carnaval tem proporções cosmológicas: “...o carnaval surgiu como muito mais do que um ritual secular marcando o ciclo do ano. Tornou-se uma metáfora do próprio Brasil – ou, no mínimo, das qualidades consideradas mais essencialmente brasileiras, expressões mais verdadeiras da brasilidade. Não menos do que os mitos de origem, tornou-se uma história que os brasileiros contam a si mesmos a respeito de seu futuro). É uma história que eles usam ainda como outro sistema de referência, que lhes permite manipular, rearranjar e até reinventar os contornos de seu universo sexual. Até mais do que os mitos de origem, o carnaval forneceu claramente, também, uma história que eles contam aos estrangeiros – uma história acerca dos encantos particularmente sedutores do Brasil, sua sensualidade exótica, seus prazeres tropicais, sua diversidade e a abertura erótica. Ele afirma, tanto aos brasileiros como aos estrangeiros, que aqui, abaixo do equador, a vida é melhor compreendida e apreciada como um trabalho que prossegue, que a realidade é complexa e múltipla e que nada é exatamente como parece ser. Mesmo o que parece mais absoluto pode sempre ser transformado, aparentemente, num mundo onde o pecado deixa de existir e qualquer coisa é possível” (1993, p. 242).
- 7 Curiosamente, a importância do futebol, do carnaval e das festas religiosas populares na compreensão da sociedade brasileira pode ser vista também por aquilo que expressam de negativo sendo, portanto, inúmeras as críticas dos intelectuais do século passado que viram nessas manifestações a expressão da inferioridade racial brasileira.
- 8 Seguindo os passos de Gilberto Freyre, a jornalista Sophia Ricci afirma categoricamente: “O Brasil é o país da bunda, mesmo que se admire seios, pernas roliças, barrigas, olhos e bocas. A bunda é quem comanda o espetáculo da preferência nacional” (s/d, p. 18).
- 9 Destaca-se o texto de Vigarello e Holt que compõe o segundo volume da História do corpo, organizada por Corbain, Courtine e Vigarello (2008). Contudo, a leitura dos outros textos é de fundamental importância para se obter uma visão de “longa duração” do processo de construção do corpo moderno. Vale lembrar ainda o

- excelente trabalho de Soares (1998) em torno da ginástica francesa desenvolvida a partir dos princípios científicos do espanhol Francisco Amoros y Odeano, Marques de Sotelo.
- 10 Contudo, ela não exclui um intenso e profundo processo de circularidade cultural entre setores das classes populares e setores das classes médias e dominantes no Brasil como sugerem, por exemplo, Soihet (1998) e Tinhorão (2005).
 - 11 Em trabalho de campo realizado no Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show), por inúmeras vezes, os artistas ressaltaram o diacrítico corporal brasileiro com forte influência da capoeira, na produção do “novo circo” contemporâneo (ROCHA, 2003). Simoni Guedes (1998) também destaca representações em torno da capoeira na constituição do futebol no Brasil. É curioso como algumas personagens folclóricas associadas à traquinagem – no caso, Curupira (cujo rastro no chão engana o observador incauto quando simula uma direção contrária) e, principalmente, o Saci (cuja falta representa vantagem e mobilidade) – são portadores de pés e pernas “anormais”. Vale lembrar, ainda, as recentes “pedaladas” do jogador Robinho que, juntamente com outros craques do Santos Futebol Clube, parecem trazer de volta a arte, a graça, o drible, a ginga, que andam meio esquecidos nos campos de futebol no Brasil.
 - 12 Do ponto de vista sociológico, Luc Boltanski (1979) mostra como o corpo nas classes superiores torna-se objeto de reflexividade, ainda que nas classes populares esteja, aparentemente, associado ao plano das libações (ver ROCHA, 2007a; 2009). Alguns pesquisadores destacam a valorização dos seios “siliconados” na sociedade brasileira atual como expressão da emergência de uma nova mulher, capaz de enfrentar a vida de “peito aberto,” sugerindo a atitude de alguém que é dona do próprio destino. Contudo, nos lembra DaMatta (1993), não podemos nos esquecer aqui, da ambigüidade que a mama tem no Brasil, sendo suficiente invocar a música de carnaval “Mamãe eu quero”.
 - 13 Nesse caso, o processo de formação do balé brasileiro é exemplar; ver Pereira (2003).
 - 14 Contudo, Osório (2005) alerta para os perigos de se tomar o discurso de determinado setor da sociedade (as classes médias), para quem o corpo assume significativa importância no processo de construção da identidade social, como se fosse o discurso de toda uma população. É preciso analisar os discursos de produção da imagem da “corporalidade brasileira” e não confundi-los com as técnicas corporais propriamente ditas.
 - 15 O reboation constitui um fenômeno recente de dança que parece nascido das raves juvenis e da música eletrônica. Embora alguns passos lembrem as performances dançantes de Michael Jackson e Jay Kay, do grupo Jamiroquai, no Brasil, o reboation, coreografado no carnaval, se caracteriza por uma performance altamente erotizada na qual se destaca o movimento corporal na região do quadril para baixo.
 - 16 A noção de ethos designa padrões de sensibilidade e, portanto, a dimensão emocional constitutiva de determinada corporalidade; héxis, por sua vez, remete a um modo de ser corporal, de apresentá-lo aos outros, enfim, a um jeito de corpo localizado no espaço.
 - 17 Como lembra José Carlos Pereira, “para Durkheim, as forças que fundam o social estão na religião, enquanto para Mauss encontram-se na Magia”. Disponível em Revista Nures – <http://www.pucsp.br/revistanures>. Um exercício analítico em profundidade pode sugerir grandes afinidades e possibilidades interpretativas do futebol, a partir da teoria da magia de Mauss (2003).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Marina Barbosa. *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal do Paraná, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.
- BOLTANSKI, Luc. *As classes sociais e o corpo*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)”. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988, p. 187-217.
- CARNEIRO, Edison. *Sabedoria popular*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1957.
- CORBAIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques & VIGARELLO, Georges (orgs.). *História do corpo 2: da revolução à grande guerra*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.
- DaMATTA, Roberto. *Explorações: ensaios de sociologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DaMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DUMONT, Louis. *Homo hierarquicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Edusp, 1992.

PAISAGENS CORPORAIS NA CULTURA BRASILEIRA

- EROS VOLUSIA (Heros Volusia Machado). A criação do bailado brasileiro. Conferência proferida no Teatro Ginástico, em 20 de julho de 1939.
- FREYRE, Gilberto. “Uma Paixão Nacional”. Revista *Playboy*, n. 113, dezembro 1984. Disponível: www.mulheresdobrasil.net/paixao.html
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 25ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GUEDES, Simoni Lahud. *O Brasil no campo de futebol*: estudos antropológicos sobre os significados do futebol brasileiro. Niterói: EdUFF, 1998.
- GIL, José. “Corpo”. In: *Enciclopédia Einaudi 32*: soma/psique – corpo. Lisboa: Casa da Moeda- Imprensa Nacional, 1995, p. 201-266.
- GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu & vestido*: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GOLDENBERG, Mirian (org.). *O corpo como capital*: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. 2ª edição. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- HERTZ, R. “A preeminência da mão direita - um estudo sobre as polaridades religiosas”. Revista *Religião e Sociedade*, v. 6, p. 99-128, 1980.
- KLANOVICZ, Luciana Rosar F. “Corpos Masculinos na revista *O Cruzeiro* (1946-1955). História Unisinos, 13(2), p. 168-179, 2009.
- LATIF, Miran de Barros. *A comédia carioca*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.
- LE BRETON, David. *Sociologia do corpo*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. 2ª edição. Campinas-SP: Papirus, 1986.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OLIVEIRA, Cláudia de. “A Carioca de Pedro Américo - o corpo pulsante”. In: VELLOSO, Mônica, ROUCHOU, Joelle & OLIVEIRA, Cláudia de (orgs.). *Corpo*: identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad, 2009, p. 143-153.
- OSÓRIO, Andréa. “A geografia corporal dos espaços abertos – reflexões sobre o corpo carioca”. *Os Urbanitas*: revista de Antropologia Urbana, Ano 2, vol. 2, n. 1, 2005. Disponível: <http://www.aguaforte.com/osurbanitas2/andreaosorio2005-a.html>.
- PARKER, Richard. *Corpos, prazeres e paixões*: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. 2ª edição. São Paulo: Best Seller, 1993.
- PEREIRA, José Carlos. “A magia nas intermitências da religião – delineamentos sobre a magia em Marcel Mauss”. Revista Nures nº 5, Janeiro/Abril 2007.
- PEREIRA, João Baptista Borges. “A linguagem do corpo na sociedade brasileira – do ético ao estético”. QUEIROZ, Renato da Silva (org.). *O Corpo do brasileiro*: estudos de estética e beleza. São Paulo: Senac, 2000, p. 67-94.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- QUEIROZ, Renato da Silva & OTTA, Emma. “A beleza em foco: condicionantes culturais e psicológicos na definição da estética corporal”. In: QUEIROZ, Renato da Silva (org.). *O corpo do brasileiro*: estudos de estética e beleza. São Paulo: Senac, 2000, p. 13-66.
- RICCI, Sophia. *Bunda – A história de uma paixão nacional*. São Paulo: Xanadu, s/d.
- ROCHA, Gilmar. *Corpo e alma de uma cultura*

- viajante – um estudo antropológico do Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show). Tese de Doutorado em Antropologia Cultural, IFCS-UFRJ, 2003.
- ROCHA, Gilmar. “O maior espetáculo da terra’ - circos, monstros, fronteiras e ‘self’ na sociedade moderna”. *Transit Circle*, UFF, n. 6, p. 10-31, 2007a.
- ROCHA, Gilmar. “O que é que a baiana tem? – a etnopoética folclórica de Cecília Meireles”. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 4, n. 8, p. 61-86, 2007b.
- ROCHA, Gilmar. “Marcel Mauss e o significado do corpo nas religiões brasileiras”. *Interações - Cultura e Comunidade*, v. 3, n. 4, p. 133-150, 2008.
- ROCHA, Gilmar. “Gastronomia sensual – análise simbólica de A festa de Babette e Dona Flor & seus dois maridos”. *Civitas*, Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 263-280, 2009.
- RUSSO, Jane. *O corpo contra a palavra: as terapias corporais no campo psicológico dos anos 80*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.
- SAROLDI, Luis Carlos. “O maxixe como liberação do corpo”. In: LOPES, Antônio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa-Topbooks, 2000.
- SOARES, Carmen. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas-SP: Autores Associados, 1998.
- SEEGER, A., DaMATTA, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. B. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. In OLIVEIRA FILHO, João Pacheco (org.). *Sociedades indígenas & indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero-UFRJ, 1987, p. 7-29.
- SILVA, Simone Albertino da. *O design de cartazes no cinema marginal e na pornochanchada*. Dissertação de Mestrado em *Design*, PUC-Rio, 2008.
- SIQUEIRA, Euler David da. “Para uma etnografia do cartão-postal: destaque para a garota carioca”. *Teoria e Cultura*, Juiz de Fora, vol. 1, n. 2, p. 129-147, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2005.
- TURNER, Victor. “Social dramas and ritual metaphors”. In: *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994, p. 23-59.
- VIEIRA, Sérgio Luiz de Souza. “As influências do positivismo e do higienismo nos primórdios da educação física brasileira e na ginástica nacional brasileira (capoeira). *O mundo da saúde*, São Paulo, 31(4), p. 500-510, 2007.
- VILLAÇA, Nízia. “De tabu a totem: bundas”. In: *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad-CNPq, 1999, p. 93-97.
- ZENÍCOLA, Denise. “Dança de malandros e mulatas”. In: LIGIERO, Zeca & ZENÍCOLA, Denise. *Performance afro-americana*. Rio de Janeiro: Publit, 2007, p. 67-80.

(Recebido para publicação em dezembro/2011.
Aceito em março/2012)