

Disputas morais nas músicas pop periféricas: Estudo a partir do bregafunk

Moral disputes in peripheral pop music: study from bregafunk

Disputas morales en la música pop periférica: estudio de bregafunk

Thiago SOARES¹

Resumo

As batidas do bregafunk e os louvores que anunciam um culto evangélico, numa rua de um bairro da periferia do Recife, colocam em cena um conjunto de disputas morais (MISKOLCI, 2021) nas músicas pop periféricas (PEREIRA DE SÁ, 2021) que passam por enquadramentos que vinculam corpos a condições performáticas em suas dinâmicas de lazer. Uma metodologia que articula os Estudos de Performance para interpretação de fenômenos musicais ancorada na clivagem espacial e a formação de quadros dramáticos (SOARES, 2017) no tecido urbano mapeia rasuras performáticas (TAYLOR, 2013), políticas sonoras, coreografia de corpos e políticas do chão (LEPECKI, 2011) em que, para além do discurso, fazem emergir esferas sensíveis que problematizam enquadramentos morais.

Palavras-chave: Música Pop; Brega; Cultura Popular; Performance; Moral.

Abstract

The beats of bregafunk and the praises that announce an evangelical cult, on a street in a neighborhood on the outskirts of Recife, bring to the forefront a set of moral disputes (MISKOLCI, 2021) in peripheral pop songs (PEREIRA DE SÁ, 2021) that pass through frameworks that link bodies to performance conditions in their leisure dynamics. A methodology that articulates Performance Studies for the interpretation of musical phenomena anchored in the spatial cleavage and the formation of dramatic frames (SOARES, 2017) in the urban fabric maps performative erasures (TAYLOR, 2013), sound policies, body choreography and ground policies (LEPECKI, 2011) in which, in addition to discourse, sensitive spheres emerge that problematize moral frameworks.

¹ Professor do Departamento de Comunicação (Decom) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), coordenador do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop). Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 – CNPq, e-mail: thiago.soares@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1305-4273>.



Keywords: Pop Music; Brega; Popular Culture; Performance; Moral.

Resumen

Los beats de bregafunk y las alabanzas que anuncian un culto evangélico, en una calle de un barrio de la periferia de Recife, traen a la palestra un conjunto de disputas morales (MISKOLCI, 2021) en canciones pop periféricas (PEREIRA DE SÁ, 2021) que atraviesan entramados que vinculan los cuerpos a las condiciones de actuación en su dinámica de ocio. Una metodología que articula los Estudios de Performance para la interpretación de fenómenos musicales anclados en el clivaje espacial y la formación de encuadres dramáticos (SOARES, 2017) en la trama urbana mapea borrados performativos (TAYLOR, 2013), políticas sonoras, coreografías corporales y políticas de suelo (LEPECKI, 2011) en el que, además del discurso, emergen esferas sensibles que problematizan marcos morales.

Palabras Clave: Música Pop; Brega; Cultura Popular; Performance; Moral.

Introdução

Ligo a seta do carro para pegar a rua Arão Lins de Andrade, que conecta os bairros de Piedade e Prazeres, ambos na cidade de Jaboatão dos Guararapes, na Região Metropolitana do Recife. É um domingo à tarde e, à medida que vou adentrando as áreas mais residenciais e populosas do bairro de Prazeres, uma paisagem humana se desvela: crianças e jovens dançam passinho dos *malokas*² nas calçadas enquanto a música alta vaza entre casas e estabelecimentos comerciais fechados. Num cruzamento pouco movimentado, grupos de amigos “fecham” a rua com barras improvisadas de madeira enquanto jogam futebol. Há também cadeiras nas calçadas com senhoras que assistem despreocupadas aos embates coreográficos e esportivos.

As batidas metálicas do bregafunk não só embalam passos organizados de jovens em duplas, trios e quartetos que parecem competir entre si, informalmente, pela

² Os *malokas* (gíria para “maloqueiro”, “meninos da periferia”, “galeroso”) realizavam coreografias em que movimentam os braços e a região da virilha, simulando movimentos sexuais e mesclando conotação erótica com irreverência. Sarrada, puxada, laço e ombrinho são alguns dos nomes atribuídos aos principais movimentos coreográficos que iriam habitar vídeos dispostos em redes sociais e instaurar novos movimentos de intensificação dos processos de celebração de anônimos no contexto da música brega de Pernambuco. A dança, mais uma vez, se consagra como um elemento intensificador da presença em rede social e das disputas de valores que surgem dentro do gênero musical. Mais informações: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/01/o-fenomeno-do-passinho-dos-malokas-no-grande-recife.html>> Acesso: 6 maio de 2022.



atenção dos transeuntes. Alguns, mais despreocupados, seguem o ritmo da música, ignorando competições, disputas. O bregafunk também embala o jogo de futebol. Entre um drible e outro, uma *kikada* coreográfica, sobretudo depois de um gol ou de um lance polêmico. Os diferentes tons de pele dos jovens são realçados pela ausência de camisa, pelas bermudas largas e por alguns cabelos “descoloridos”, em cortes “raspadinhos” e com “risquinhos” na sobrancelha. Estou parado a uma certa distância, tentando não ser notado, mas a impressão que tenho é que nenhum deles se importa muito com a minha presença. A alegria que emoldura as batidas musicais e os dribles do jogo de futebol formam uma espécie de “bolha imaginária” neste ambiente³.

Ao final desta rua fechada pela partida de futebol está uma igreja evangélica, com muro pintado de branco e uma arte gráfica vermelha dizendo “Deus é Amor”. À medida em que a tarde vai caindo e chega a noite, as batidas do bregafunk vão esmaecendo, tornando-se fugidias, quase inaudíveis. A barra do gol é retirada, os jogadores estão com sede, vão beber água ou cerveja, batidas nos ombros dos amigos, a “resenha” com um grupo de adolescentes que passa. A tarde cai embalada pelo baixar o volume das batidas do bregafunk e pelo aumentar o volume dos louvores da música gospel. É quase a passagem de som de um DJ imaginário que vai recuando de uma faixa sonora para a aparição de outra, uma transição lenta e gradual, que também vai alterando a paisagem, os corpos e os ritmos daqueles que vão se recolhendo em suas casas ou saindo para a rua.

Numa casa de portão metálico, muro alto e repleta de grades brancas, um grupo que eu deduzo ser uma família (homem e mulher adultos e duas jovens), todos de cabelos molhados e roupas claras, mulheres de cabelos longos e lisos, o único homem vestindo uma camisa abotoada e formal sai em direção à igreja no fim desta mesma rua. Eles caminham na mesma calçada em que, horas antes, grupos de jovens dançavam passinho. Mais alguns passos adiante, acho que a mulher adulta do grupo leva uma Bíblia, passam a caminhar pela rua – aquela que estava fechada para o jogo de futebol improvisado. Na calçada, restos de cimento de uma obra inacabada, peças de porcelanato aguardando serem dispostas num muro em construção.

³ Esta inserção de campo se deu em seis diferentes ocasiões entre os anos de 2018 e 2020, a partir de visitas sistemáticas ao bairro de Prazeres e convivência com atores sociais da região. A construção do relato deste episódio, portanto, mescla diferentes anotações e descrições ocorridas em dias diferentes, organizadas narrativamente nesta cena descrita.



Enquanto essa família caminha pelos espaços que, mais cedo, estavam ocupados pelo jogo, pela música e pela dança, começo a perceber que a presença do bregafunk nas periferias da Região Metropolitana do Recife evidencia disputas morais que se encenam no cotidiano, nas relações familiares, interpessoais, de vizinhança e comunitárias. O recorte temporal de um cair da tarde em que a sonoridade do bregafunk cede espaço sônico-musical para louvores evangélicos funciona como uma metonímia performática que emerge no cotidiano e se capilariza midiaticamente apresentando episódios tensivos que rivalizam com a calma da cena prosaica periférica.

Ao construir este relato cênico no tecido urbano, não se busca a validação pura e simples do trabalho de campo, mas sim a elaboração de questões que emergem a partir da montagem da cena disposta, reivindicando a identificação de fraturas na “tranquilidade” do relato e a desconfiança de ordem dramatúrgica que se instaura naquele quadro. Esta metodologia de enquadramento de cenas interpretáveis se configura num ponto de encontro dos escritos sobre Antropologia da Experiência (TURNER e BRUNER, 1986) e Estudos de Performance (SCHECHNER, 1985, TAYLOR, 2013) na medida em que se toma o campo como uma espécie de epicentro hermenêutico de onde emergem tensões verificáveis em outros ambientes. Neste caso, aposta-se na composição de clivagens cênicas nos tecidos urbanos como sintomas de traços tensivos, emocionais e discursivos que se espraiam nas dinâmicas midiáticas. Ao construir este quadro cênico numa rua da periferia de uma cidade da Região Metropolitana de Recife, levanta-se a hipótese de que aquele conjunto de gestos prosaicos e desavisados, no campo do lazer e do entretenimento, se conectam a tensionamentos em ambientes midiáticos que colocam em cena disputas morais a partir da música.

Por isso, recusa-se o binarismo em torno da dicotomia real x virtual, dos estudos sobre cultura digital inscritos apenas no debate sobre fenômenos compreensíveis através das linguagens das redes e dos ocorridos estritamente em ambiências midiáticas. Estas abordagens são insuficientes para dar conta da complexidade dos fenômenos do cotidiano. Neste sentido, clivar cenas deste cotidiano e, a partir de sua natureza dramatúrgica, promover uma série de atravessamentos que a conectem com episódios das mídias, com ações em rede e com disposições políticas pode ser um dos



caminhos para a elaboração de questões complexas nas interseções entre os estudos de Comunicação e Antropologia.

Escritos desta natureza já são bastante usuais, tanto no campo da Antropologia, como nas inserções de campo que conectam as sociabilidades de jovens aos aparelhos de telefone celular, criando mapas em que o “deslizar das subjetividades” das saídas noturnas acompanha as interações destes jovens em lojas de conveniência (ALMEIDA e TRACY, 2003); quanto na Comunicação, quando se formam quadros interpretativos para identificação de eventos musicais e seus inúmeros agenciamentos de lazer e entretenimento que também se revertem em ações midiáticas de atores sociais em redes sociotécnicas (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014). Os Estudos de Performance tendem a borrar ainda mais fronteiras entre cotidiano, acontecimento e espriamento em redes comunicacionais na medida em que operam com um elemento caro às correntes mais ortodoxas da Antropologia: a efemeridade.

Para as pesquisas que se utilizam de metodologias de idas a campo e inscritas nos Estudos de Performance parece haver o interesse exatamente na interação precária, na pouca duração da zona de contato entre investigador e fenômeno, na superfície da cultura como um dispositivo interpretativo capaz de estabelecer elaborações e conjecturas investigativas que não se encerram no próprio campo. A ida a campo é uma ativadora de uma série de possibilidades investigativas que passa a fazer parte da própria construção do problema de pesquisa e que se direciona para o fora de campo, atrelando dimensões textuais e críticas socioinstitucionais (CANCLINI, 2009). Quando relata o que a morte midiática da Princesa Diana performatiza no cotidiano das comunidades de migrantes latinos dos Estados Unidos, Diana Taylor (2013) está interessada na superfície que conecta o cotidiano e o midiático, ou seja, nas mediações que impelem observar os fenômenos e suas entrâncias a partir de dobras que fazem circular sentidos e sensibilidades performáticas que espiralam mídia e mundo.

Ao construir uma clivagem cênica que coloca em confronto eventos embalados pelas batidas do bregafunk e da música gospel, recupera-se o gesto interpretativo que a artista Bárbara Wagner promoveu nas obras “À Procura do Quinto Elemento” e “Terremoto Santo” na exposição “Corpo a Corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo”, com curadoria de Thyago Nogueira, entre os anos de 2017 e 2018. “À Procura do Quinto Elemento” é uma obra composta de 52 fotografias e um



vídeo com as apresentações de MCs em um *reality show* para a escolha de um “novo artista” para uma importante produtora de funk paulista. “Terremoto Santo”, feito em colaboração com Benjamin de Burca, trata-se de um documentário musical com jovens da Zona da Mata pernambucana que criam seus próprios números musicais dirigidos pelos artistas gerando uma estética pop e *gospel*.

Ao colocar em cena um episódio prosaico do cotidiano da periferia – jovens jogando e dançando bregafunk e, ao final do evento, famílias saindo para a igreja evangélica ao som da música gospel – evidencia-se uma clivagem epistemológica que, ao contrário do que se poderia supor, se aproximam. A interpenetração da juventude pobre e periférica do Brasil a partir de vínculos com a música forma quadros em que o uso da pose e consciência da performance em redes sociais digitais é “palco para tratar de seus anseios, disputar um lugar ao sol e ascender socialmente” (NOGUEIRA, 2005, p. 34). Grande parte dos concorrentes a MCs no *reality show* retratado por Bárbara Wagner são jovens pobres e negros das periferias que encontram no funk (e na música) uma forma de visibilidade e ascensão social. O embate moral, ético e performático da obra de Bárbara Wagner se apresenta quando a artista dispõe, ao lado de “À Procura do Quinto Elemento”, o filme “Terremoto Santo”, em que jovens evangélicos (muitos deles também negros) usam a música como parte de uma liturgia “que permite que os jovens usem a imagem e a voz para buscar uma nova forma de trabalho. A *performance* diante da câmera também revela aspectos sociais, econômicos e estéticos da prática pentecostal” (NOGUEIRA, 2005, p. 37).

O que a descrição dos cotidianos das periferias brasileiras e as obras de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca nos sugerem é que as disputas morais a que estamos nos referindo é atravessada pela questão da imagem e do som (da música), por um conjunto de ambiguidades e interditos que constituem as práticas performáticas dos sujeitos em seus contextos sociais. Compreender as construções de consensos morais em torno de corpos que circulam pelas periferias da Região Metropolitana do Recife – e também em diversos contextos brasileiros, – pode auxiliar para leituras menos binárias e moralistas da realidade, colocando em evidência as vivências sociais e humanas como partes integrantes de projetos inacabados de sujeitos, sempre em construção e em diálogo com instituições e normatizações.



Que moral se disputa nas músicas pop periféricas?

A perspectiva de se inserir no ambiente de uma rua no bairro de Prazeres, a partir do reconhecimento da dimensão temporal que constrói a clivagem das manifestações musicais (o bregafunk e a música gospel) insere-se nas recomendações que Macron, Sedano e Raposo (2018) fazem para o estudo das juventudes e suas músicas pop periféricas:

O papel de mediação de sentidos sociais através da música tem se mostrado intenso nas pistas de dança, bares, associações, ruas, bairros e outros espaços públicos, muitos deles associados às experiências sociais de marginalização, articulados a presença migratória ou às experiências de imaginários culturais diaspóricos. Produtores, DJs, MCs, músicos e dançarinos são alguns dos agentes que dinamizam rituais de produção musical e reuniões dançantes, articulando polifonias de discursos e sentidos sobre tais experiências. (MACRON, SEDANO e RAPOSO, 2018, p. 5)

Ao recorte etnográfico proposto por Macron, Sedano e Raposo, acrescenta-se a disposição midiática a partir da consolidação do que Simone Pereira de Sá (2021) chama de música pop periférica. Ao justapor as ideias de pop e de periférico, a autora abre uma brecha para o reconhecimento de processos que tomam o campo da música como profícuo para que sujeitos oriundos das periferias se projetem através de zonas de contato midiáticas com uma esfera de produção *mainstream*, mas também para a sobreposição das noções de pop e periférico como dispositivo interpretativo para artistas da música “nas margens” de algum tipo de sistema, não a partir, necessariamente, de uma clivagem de classe social e território como uma ideia mais consensual de periférico poderia propor.

Do ponto de vista metodológico, a noção de música pop periférica aponta para a construção de clivagens performáticas que conectam contextos culturais e suas paisagens humanas a partir de marcadores sociais (classe social, raça, gênero, território) que são colocados em cena a partir de eventos performáticos, como festas, bailes, encontros e afins. A música pop periférica é também um território profícuo para o reconhecimento de zonas morais turvas e disputadas, sobretudo em articulações com os marcadores de classe e raça. O engajamento em festas de bregafunk nas periferias do Recife frequentemente se converte em estigma de jovens negros que passam a ser enquadrados como “maloqueiros” (malokas), em contraponto, a integração de jovens



negros nas igrejas evangélicas pode representar uma valorização ética e moral destes sujeitos. A música pop periférica, portanto, passa a ser um importante mediador das construções de estigma em espaços públicos.

Ao debater as relações entre moral e música popular, analisando o forró eletrônico, Trotta (2009) entende que a moral no contexto musical e midiático articula um “conjunto de normas aceitas e um campo de possibilidades de atuações realizadas dentro de contextos específicos” (TROTТА, 2009, p. 6) de forma a que o reconhecimento de marcas moralmente questionadas em músicas populares passaria por disposições sonoras, poéticas e performáticas. Este conjunto de materiais musicais em espaços públicos impele em regulações, restrições e disputas na urbe, que passam a ser vistas como narrativas de poder. Miskolci (2021) acrescenta ao debate a tônica das disputas morais em redes sociais digitais, ao recuperar o debate sobre a formação de um “pânico moral” em torno de assuntos que, frequentemente, se espraiam para a música: a forma de dançar erotizada de um gênero musical, as poéticas de letras de canções populares e imagens de shows e espetáculos são frequentemente usados como artefatos de ataques morais a ouvintes de gêneros musicais populares.

O binarismo moral entre bom e mau, certo e errado, “consciente” e “perdido”, referindo-se a parte da juventude nas periferias brasileiras, obviamente, é insuficiente para tratar das nuances, negociações e rearranjos nos cotidianos. Dançarinos e dançarinas de passinho que se tornam evangélicos, fiéis que longe dos olhares dos pastores frequentam festas de brega, cantores de bregafunk que aderem a discursos religiosos e motivacionais integram um conjunto complexo de rasuras performáticas e experienciais que habitam as relações humanas nos tecidos urbanos e sociais das periferias.

Jovens evangélicas no brega: silenciamentos e impasses

A hipótese das disputas morais a partir da música brega apareceu, primeiramente, nas entrevistas da pesquisa de campo para trabalhos anteriores (SOARES, 2017), na ocasião das festas bregueiras em que jovens evangélicas, embora concedessem entrevistas, preferiam não revelar os nomes e atestavam que ocultavam de suas famílias (em geral formada por pais e mães evangélicos) a ida àqueles eventos. Esse silenciamento voluntário de jovens sobre suas práticas de lazer e diversão



seculares (não religiosas) ligadas à música brega parecia ser o sintoma de um conjunto de práticas regulatórias morais existentes nos ambientes familiares.

Em muitos relatos, a ideia de que a “ida a uma festa de brega” aparecia conectada a ideais de que você seria uma pessoa “devassa”, imoral ou ligada a valores “deturpados” era recorrente. Esse indicativo se acentuava quando se fazia um recorte de gênero: mulheres eram mais cobradas a não irem aos eventos como as festas de brega para que não “servissem de mau exemplo” para outras.

Esta configuração avaliativa moral no cotidiano se conecta à capilaridade que as igrejas evangélicas tiveram nas periferias brasileiras deste a década de 1980 (CUNHA, 2019), quando se desenham as ações pentecostais marcadas pela presença junto às populações empobrecidas e periféricas das cidades na América Latina. A prática das igrejas pentecostais “tornou possível o enraizamento nas culturas populares, com lugar garantido para a emoção e expressões corporais e musicais, ainda que marcada por um puritanismo de restrições morais e culturais”. (CUNHA, 2019, p. 25)

As restrições à circulação, aos usos de determinadas roupas, às práticas chamadas “hedonistas” são vistas frequentemente como valores amplamente consagrados a partir de ideais de moralidade cristãos e amparados por discursos religiosos. Magali Cunha localiza que, entre as décadas de 1990 e 2000, as ações pentecostais representadas sobretudo pela Assembleia de Deus se intensificam e ramificam para o que se convencionou chamar de neopentecostalismo – vinculando igrejas como Universal do Reino de Deus, Internacional da Graça de Deus, Renascer em Cristo, entre outras.

O crescimento do contingente evangélico no Brasil se reverte em ocupação política (através de bancadas em câmaras municipais, estaduais e federais), visibilidade midiática (amplo espaço para a música cristã gospel, festivais e megaeventos, além de novelas com temáticas religiosas e bíblicas) e consagração de valores conservadores como a “defesa da família” e a rivalização com pautas identitárias sobretudo de representantes LGBTQIA+ e dos movimentos sociais feministas, construindo o que Moskolci (2021) vai chamar de “empreendedores morais”, ou seja, defensores e reguladores dos espaços sobretudo digitais no tocante a pautas envolvendo sexualidade e afins.



As disputas morais a partir do bregafunk nas periferias da Região Metropolitana do Recife são acionadas a partir das zonas de fricção entre ações de parte da juventude e seus enquadramentos dentro de padrões de ruptura daquilo que se constrói consensualmente em contextos específicos como “normalidade”. Neste sentido, ouvir, dançar ou ir a festas de brega romântico e de Bregafunk acompanha, em contextos periféricos na Região Metropolitana do Recife, um conjunto de pré-julgamentos sobre aspectos morais e éticos de indivíduos, tendo em vista a formação moral e religiosa pentecostal e neopentecostal que se enraíza nas periferias brasileiras, pelo menos, desde a década de 1980. Este debate incorre na valorização de uma juventude cristã, religiosa e moralmente “consciente” em oposição a grupos de jovens hedonistas, de “fora da igreja” e “perdidos”. Trata-se, antes de tudo, de um debate binário que reproduz a lógica de conversão e de conquista de fiéis que pautou as práticas missionárias das igrejas evangélicas no contexto brasileiro.

O silenciamento das jovens evangélicas nas festas de brega e bregafunk se conectam a contextos de ampla vigilância de “empreendedores morais” na esfera pública. No dia 28 de agosto de 2019, a integrante da bancada evangélica da Assembleia Legislativa de Pernambuco (Alepe), deputada Clarissa Tércio (PSC), apresentou o PL 494/ 2019, que dispunha “sobre a proibição de exposição de crianças e adolescentes no âmbito escolar a danças que aludam a sexualização precoce e inclusão de medidas de conscientização, prevenção e combate à erotização infantil nas escolas do estado de Pernambuco”⁴. Sem mencionar diretamente o passinho dos *malokas*, o PL indiretamente se constituía a partir das práticas de danças sobretudo ligadas ao bregafunk em contextos escolares⁵.

Dança e racismo nos enquadramentos morais

Valores compartilhados por admiradores do passinho dos *malokas* em comentários nas redes sociais dos artistas destacam que o virtuosismo da dança está

4 Disponível em: <http://www.alepe.pe.gov.br/proposicao-texto-completo/?docid=4966&tipoprop=p>. Acesso em: 12 de jan 2023.

5 Conforme radiografou Mariama Correia, no site Marco Zero, ao menos, cinco projetos de leis, no ano de 2019, em contextos que passaram por São Paulo, Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, Paraíba e Pernambuco apresentavam tentativas de censura a dança em ambientes escolares. Disponível em: <https://marcozero.org/projetos-de-lei-tentam-proibir-dancas-nas-escolas-por-todo-o-pais/>. Acesso em: 12 de jan 2023.



articulado à violência da *kikada* (gesto em que pode ser compreendido como a “sentada”, bastante semelhante ao do funk) ou pela *bingada* (em que o dançarino projeta a pélvis simulando um coito). A sexualização dos gestos de danças do passinho traz à tona um conjunto de controvérsias morais em torno deste tipo de prática. Na esteira das danças populares, o passinho dos *malokas* encena uma articulação da relação do corpo, com a pélvis e as nádegas, algo bastante presente em formas de danças como o samba ou o forró.

O capital social mobilizador da dança em redes sociais digitais a partir do passinho dos *malokas* integra valores que são vistos como “deturpadores” da moral para jovens. O enquadramento moral sobre os gestos do passinho não leva em consideração um conjunto de disposições que dizem respeito a práticas corporais amplamente presentes nas culturas populares. O corpo e o prazer da dança, em grande medida, vinculam-se a leituras sexuais de gestos coreográficos realçando a necessidade de impor disposições regulatórias que impeçam jovens a dançarem. Além do prazer da dança, é na chave da relação corporal, das descobertas dos movimentos e do entendimento de seus próprios corpos que jovens se utilizam da dança como estratégia de visibilidade.

Para além do discurso moralizante que se constrói sobre o passinho dos *malokas*, é importante evidenciar a dimensão pedagógica e de conhecimento do próprio corpo que a dança proporciona. Como aponta Tomazzoni (2015), a dança se configura no espaço midiático como um discurso privilegiado mais intenso do que o discurso verbal. O corpo sexualizado que dança no ritmo do passinho dos *malokas* faz aparecer também um corpo espontâneo, que se entrega ao ritmo, prazer e deleite de ocupar o espaço público, seja nas redes sociais digitais, seja nas dinâmicas urbanas ou nos pátios das escolas.

Os dançarinos de passinho dos *malokas* também coreografam o gênero na medida em que seus movimentos conectam performatividades (masculinidades e feminilidades) ao dançarem em rede. A dimensão pélvica dos movimentos, o acionamento da bunda, as marcações coreográficas que ressaltam órgãos genitais apresentam formas de inscrições dos corpos em enquadramentos culturais. Dançar significa generificar corpos, atribuir-lhes sentidos e sensibilidades, reconhecendo



movimentos, dramaticidades e teatralidades que se dão nos campos de disputa das culturas.

A questão não é apenas perceber como noções de masculino e feminino são engendradas no passinho dos malokas, mas sobretudo pensar sobre os movimentos coreográficos que permitem o gênero aparecer e se estabilizar – embora sempre passível de novas instabilidades. É sobre o argumento coreográfico do gênero que Susan Foster (1998) se conecta às ideias de Tomazzoni para apresentar possibilidades de leituras de gênero em danças nas mídias. As coreografias de gênero implicam em perceber “movimentos de existência” dos sujeitos que dançam permitindo perceber resíduos culturais mediados nos corpos.

Este conjunto de “assombros” morais em função da sexualidade presente nas danças de passinho dos malokas revelam traços do racismo nas dinâmicas valorativas ligadas à música brega. A capilaridade do bregafunk nos atravessamentos das classes sociais em Recife se dá não sem, antes, gerar tensões. Foram frequentes as acusações de preconceito e racismo no tratamento de MCs e produtores durante festas, gerando acalorados debates nas redes sociais digitais, aumentando a temperatura nestes ambientes, ao mesmo tempo, mobilizando fãs e admiradores em torno de pautas sobre racismo e preconceito de classe social e gênero.

Grande parte dos artistas de bregafunk também são negros ou pardos, muitos deles vindos das periferias da Região Metropolitana do Recife. Estes marcadores sociais são os principais acionadores de diferença quando o bregafunk passa a ocupar festas da “alta sociedade” do Recife, casamentos em casas de festas abastadas, além de eventos corporativos de empresas. Artistas de bregafunk são chamados de “maloqueiros” por produtores⁶ e impedidos de subir ao palco de eventos em praças públicas porque sua música “incitaria violência”⁷ - exemplos do sectarismo de classe social e do racismo que permeiam o cotidiano dos artistas de periferia e de grande parte de indivíduos negros e negros pobres do País.

6 Para mais informações: <https://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2019/06/08/produtor-pede-desculpas-apos-polemica-envolvendo-os-mcs-shevchenko-e-eloco-preconceito-nao-e-citado-em-nota/>.

7 Para mais informações: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/06/mcs-troinha-e-tocha-sao-impedidos-de-fazer-show-com-marcia-felipe-em.html>.



Importante demarcar que a presença corporal de artistas e produtores negros em festas “abastadas” da sociedade pernambucana criaram tensões raciais (ora silenciosas, ora nem tanto), mas também oportunizaram que artistas brancos (sobretudo DJs) incorporassem bregafunk em seus sets e playlists, fazendo com que produtores de eventos eventualmente deixassem de contratar artistas da periferia em troca de mediadores culturais (DJs brancos e socialmente alinhados ao perfil de classe social das festas) que “apaziguassem” os possíveis tensionamentos raciais. Este efeito de substituição, exclusão e apagamento de pessoas negras do tecido urbano integra uma lógica que apresenta lastro histórico no Brasil desde a abolição da escravatura em 1888 (SCHWARCZ, 2012), quando contingentes de ex-escravos passaram a “ser vistos” nas cidades brasileiras fora das atividades de trabalho na lavoura, muitos deles então “libertos” ocupavam lugar de destaque em atividades artísticas ligadas à produção musical, ao teatro e à dança (ABREU, 2017). Esta visibilidade de artistas negras e negros geraram, desde o século XIX, tanto o fascínio das classes altas sobre as práticas artísticas desenvolvidas e apresentadas por negras e negros, mas também o reforço do racismo em situações de ampla visibilidade destes sujeitos⁸.

Dançarinas de bregafunk: gênero, corpo, trabalho

Adentrando ainda mais nas disputas morais em torno do bregafunk é inevitável o reconhecimento das desigualdades de gênero no tocante à presença de homens e mulheres em lugares de destaque nas práticas artísticas do gênero musical. Durante os anos de 2018 e 2022, homens ainda eram amplamente reconhecidos como MCs e protagonistas no bregafunk enquanto às mulheres cabia, em geral, o lugar de dançarinas e de “coadjuvantes” neste processo⁹.

As desigualdades de gênero integram parte significativa daquilo que mais amplamente chamamos de “políticas de gênero” no mercado musical (SOARES e LINS, 2017), ou seja, as ações institucionais organizadas em torno do debate sobre igualdade

⁸ A pesquisa da historiadora Martha Abreu (2017) relata uma série de episódios de racismo quando da aparição dos primeiros artistas negros que levavam as “canções escravas” para os palcos artísticos das grandes cidades brasileiras. O detalhamento dos relatos evidencia traços muito semelhantes de racismo que revelam a permanência de padrões de enquadramento do olhar sobre pessoas negras.

⁹ No trabalho de conclusão de curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), “Corpo de Baile: O Protagonismo das Dançarinas de Bregafunk”, disponível em: <https://jpoa96.wixsite.com/corpodebaile>. Acesso em: 26 de fev 2023



de gênero, relações e hierarquias entre gêneros e suas transformações políticas, sociais e econômicas. Mesmo que as conjunturas de poder e interesse estejam em constante transformação, são justamente as estruturas hierarquizantes entre os gêneros as que permanecem profundamente enraizadas nas instituições e organizações da sociedade. Simultaneamente, a continuidade das assimetrias de poder entre os sexos tornou-se frágil. Elas são diferentes entre os sexos e dentro de cada grupo de gênero. (STIFTUNG, 2007, p. 14)

A política de gênero é um debate tão relevante quanto necessário na medida em que precisa se reconhecer as ações institucionais em espaços não tradicionais, como o mercado de música, amplificando a esfera do debate e circunscrevendo a busca pela revisão da presença essencialmente masculina nas instâncias de produção, gestão e consagração da indústria fonográfica e do mercado de música – fato que é amplamente debatido por Mello (2007), Citron (2001) e Cusick (2001) na relação entre hierarquias de gênero e musicologia. As hierarquias de gênero, portanto, seriam instâncias a serem questionadas pelas políticas de gênero em instituições do mercado musical como forma de apresentar relações menos assimétricas entre sujeitos nestes contextos.

Neste contexto de desigualdade de gênero no bregafunk, importante observar atrizes sociais que evidenciam tais assimetrias de poder: as dançarinas. Ao mesmo tempo que atendem a expectativas do olhar objetificante e masculino sobre seus corpos, as dançarinas de bregafunk auxiliam a pensar o papel da mulher e de suas estratégias e táticas de sobrevivência e de enfrentamento das diferenças de gênero em perspectiva interseccional: a partir das questões raciais e também de classe.

No projeto “Corpo de Baile”, Stephane e Oliveira (2018) elencam desafios das vivências de jovens para se tornarem dançarinas de bregafunk. A pesquisa constata as negociações necessárias para o ingresso nas estruturas dos grupos dos artistas a partir de relações tácitas de poder que envolvem a perspectiva do afeto pela dança e a profissionalização quando da vinculação ao universo do bregafunk. Há uma espécie de “roteiro performático” nos depoimentos das dançarinas (o projeto entrevistou Vitória Kelly, Vanessa Santos e Anny Miranda), que envolve a descoberta por algum “olheiro”, o vínculo financeiro que se converte na ideia de que elas podem “viver” da dança, a acomodação na estrutura do espetáculo, as dificuldades de lidar com assédio e o impasse sobre o futuro e sobre as relações formais de emprego e renda.



A questão do trabalho parece ser central sobre o autorreconhecimento como dançarinas profissionais e também no afastamento da ideia de uma “vida doméstica”. Elas lembram do “primeiro salário”, do que fizeram “quando receberam o cachê” e relatam aquilo que seria a maneira com que “entraram” no ambiente do bregafunk. Descoberta por um famoso MC ou numa escola de dança comunitária, o processo de “se tornar” dançarina integra uma prática de autonomia da mulher em práticas interseccionais de raça e classe social (DAVIS, 2016) a partir do reconhecimento da força de trabalho do seu corpo. A dimensão material do corpo da mulher na leitura marxista de Davis nos convida a pensar para além da dimensão moral que recai sobre as mulheres dançarinas, trabalhadoras da noite e do mercado de entretenimento. As condições de vulnerabilidade social e racial a que jovens das periferias estão submetidas incidem sobre o reconhecimento do corpo como um instrumental de trabalho – para além dos ideais patriarcais do corpo feminino em trabalho doméstico.

A consagração como dançarina de bregafunk vem acompanhada do processo de celebração, fama e também assédio masculino. Há, nos depoimentos das dançarinas, o tácito reconhecimento de que a beleza e o “gingado” com a dança, que são condições primordiais para que elas acessem o espaço dos corpos de baile dos MCs, carrega consigo a ambiguidade de estar naquele posto. Homens que se sentem aptos a tocarem nelas, filmarem suas áreas genitais e agarrarem-nas em saídas de shows evidenciam traços do que as próprias dançarinas chamam de “ações corriqueiras” – elas também relatam que são protegidas por seguranças e, em alguma medida, por sua própria recusa. Há dançarinas que dizem se incomodar muito quando o assédio ultrapassa o limite e chega ao toque, outras relatam que deliberadamente não ligam e que “até gostam” de provocar e de “se sentir desejada”.

O que parece haver neste interstício entre o prazer de causar o desejo e o medo do avanço excessivo do homem é a própria dimensão performática que envolve suas vidas dentro e fora do palco: provocar é parte integrante do jogo de sedução no palco, mas uma vez que o “jogo cênico” termina, o “pacto simbólico” do ato de dançar e atizar o imaginário alheio também deve esmaecer. É nesta zona limítrofe entre o prazer do trabalho de dançar e as ingerências decorrentes das desigualdades de gênero e do machismo que o trabalho se desenvolve e parece ser o “desgaste” da atividade das dançarinas de bregafunk.



Falar sobre as mulheres dançarinas implica em reconhecer também a existência dos dançarinos homens de bregafunk que, a partir do compartilhamento de ações de dança e da presença em redes sociais digitais, computam altos números de curtidas, engajamentos e recomendações envolvendo uma série de capitais simbólicos: desde aqueles envolvendo a performatividade da dança até o capital erótico como beleza e sensualidade. O caráter erótico da dança masculina no bregafunk, com gestos que se localizam enfaticamente na pélvis, favorece a consagração de dançarinos a partir da erotização do corpo do homem negro, tornado objeto de desejo quando para finalidades exclusivamente sexuais. É comum que dançarinos de passinho realizem vídeos dançando sem camisa e com shorts frouxos e sem cueca, para enfatizar o caráter sensual da dança. Os “reis da brecaadeira” são exímios em simular coreografias do coito, através de passos como “pentada” ou “bengada”, oscilações entre violência do gesto, sutileza da rebolada, numa espécie de encenação do ato sexual com voracidade. A corporalidade dos dançarinos de passinho dos malokas operam num limiar entre a dimensão sexual do gesto e a ironia e comicidade da “brincadeira”, criando zonas especulativas sobre os corpos dançantes. Dançarinas de passinho enfatizam movimentos com a bunda, através da rebolada ou da “sentada”, também consagrando gestuais já amplamente disseminados pelo funk.

Antes de propriamente classificar as danças ligadas ao bregafunk como algo “hiperssexualizado” ou trazer à tona um olhar excessivamente moral para esse tipo de prática, é importante pensar que as danças populares têm a ver com a construção do corpo ligado a lógicas dionisíacas. Embora esteja amplamente ligada ao funk, a “quebradeira” masculina do bregafunk está conectada às práticas performáticas da swingueira e do pagode baiano – consagrando a figura do homem extremamente viril, mas que rebola, constituindo elos entre figuras midiáticas como Jacaré (do grupo É o Tchan), Xanddy (do Harmonia do Samba) e Léo Santana.

Considerações Finais

A questão da moral é bastante ampla nos estudos sociológicos, antropológicos e comunicacionais porque se refere, de forma bastante abrangente, à dimensão prática da vida humana, à esfera da ação e a orientações por princípios que dividem ações entre bem e mal, bom e ruim, certo e errado, justo e injusto. Desse modo, é possível perceber



que a moral é algo indissociável da vida coletiva, independentemente de como seja definida, fundamentada ou explicada. Afinal, os princípios morais orientam a vida dos indivíduos e impactam a vivência em grupo. Diferentes configurações sociais criam ou validam diferentes princípios morais com consequências sobre a vida dos indivíduos. Em sentido amplo, a moral é sempre disputada em contextos diversos e se edifica a partir de consensos e dissensos que vão se formando a partir das tessituras da vida cotidiana.

Refletir sobre como se constroem as disputas morais a partir do bregafunk apresenta implicações que me deslocam para o contexto desta rua descrita no bairro de Prazeres, em Jaboatão dos Guararapes, porque é a partir das paisagens humanas e social que emergem quadros cotidianos em que as tensões aparecem sem serem discursivizadas, relatadas, apresentadas com clareza. Trata-se de uma esfera sensível que habita os espaços e lugares nas periferias, em que as coreografias dos gestos cotidianos, as aberturas e fechamentos de janelas, de portas, o aumentar ou abaixar o volume das músicas, os corpos que se apresentam mais ou menos vestidos, os cortes de cabelo, os olhares de soslaio, as retiradas das cadeiras das calçadas são indicativos de disputas morais presentificadas a partir do bregafunk. Entendendo estas práticas regulatórias sobretudo a partir do poder público, a proposta aqui é debater as negociações entre práticas musicais nas periferias que se dão sem a mediação do Estado, a partir de corpos, coreografias de gênero (FOSTER, 1998) e políticas do chão (LEPECKI, 2011). Ou seja, o que pode a disputa sonora numa rua de periferia de Jaboatão dos Guararapes, Região Metropolitana do Recife, dizer sobre interditos morais presentes nas relações sociais nestes contextos?

Enquanto as coreografias do passinho dos malokas tomavam nas redes sociais digitais e faziam com que os artistas das periferias se conectassem com símbolos identitários pernambucanos, mobilizando curtidas e elevando ao status de celebridades uma série de jovens das periferias do Recife, no tecido urbano da capital pernambucana, uma série de tensões emergiam, colocando em evidência estigmas e marcadores sociais e raciais. Dançarinos e dançarinas de passinho dos malokas anunciam nas suas redes sociais que vão dançar em locais públicos e convocam fãs para encontrá-los.



De forma semelhante aos episódios conhecidos como “rolezinhos” (no contexto paulista), quando jovens negros das periferias de cidades de São Paulo eram hostilizados ao se reunirem para se encontrarem e darem um “rolê” pelos shopping centers, os encontros regados a dança e coreografias de passinho dos malokas ganhavam um componente ainda mais perverso no contexto do Recife: os jovens eram hostilizados (e expulsos) não em espaços privados como em shopping centers, mas em locais públicos, de ampla circulação de pessoas, sobretudo quando estes lugares estavam localizados em bairros abastados da capital pernambucana¹⁰. Pedidos para que grupos de jovens dançando passinho “se retirassem” de parques públicos e praças por “ameaça à ordem pública” foram amplamente compartilhados em redes sociais e noticiados na mídia.

Episódios de hostilidade de grupos de policiais com dançarinos e dançarinas de passinho evidenciam traços de desigualdade, do racismo e da exclusão social que permeiam a sociedade brasileira. Bairros nobres do Recife quando “invadidos” por jovens negros oriundos das periferias, mesmo que apenas dançando e se divertindo, fazem emergir tensões nas redes de comunicação das cidades. Diante de um contexto de polarização política desde a emergência de grupos de extrema-direita nas redes sociais digitais a partir de 2016 e a mobilização de uma pauta moral em torno de costumes, o bregafunk passa a ser disputado também do ponto de vista político, como acentuador de uma pedagogia do corpo, de uma erótica da dança popular e dos dispositivos flutuantes das performances de gênero. Frequentemente “acusado” de “perverter” mentes e “sexualizar” crianças, o gênero musical passa a integrar uma agenda moral fortemente ligada a grupos conservadores.

Referências

ALBUQUERQUE, Gabriel. **O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife.** 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte-1>. Acesso em: 2 novembro 2018.

ALMEIDA, Maria Isabel; TRACY, Kátia Maria. **Noites Nômades: Espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

¹⁰ Para ler: <https://www.leijaja.com/cultura/2019/02/14/mcs-sao-expulsos-do-parque-da-jaqueira-ao-gravar-clipe/>.



ALVES, Pedro. **“Tem Gogó, Querida?”: disputas simbólicas em rede na música brega do Recife**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana da Periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

AZEVEDO, Rafael; JÁCOME, Phellipy e PRADO, Denise. **Descarga acústico-visual e temporalidades em cena: a fundação de uma tradição pela Banda Calypso**. Galáxia (São Paulo). Especial 1 - Comunicação e Historicidades, maio-agosto de 2019. p. 47-60.

CANCLINI, Nestor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas de interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

CUNHA, Magali. **A Hegemonia Pentecostal no Brasil**. Revista Cult. n. 252, dezembro de 2019. p. 24-27.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça, Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

MACRON, Frank, SEDANO, Livia Jiménez e RAPOSO, Otávio. Introdução ao Dossiê “Juventudes e Músicas Digitais Periféricas”, **Cadernos de Arte e Antropologia** [Online], Vol. 7, No 1 (2018), posto online no dia 01 abril 2018, consultado em 12 agosto 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1354>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1354>.

MELO, Olívia Bandeira de; CASTRO, Oona. **Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovações em cenas musicais da Região Norte**. In: HERSCHMANN, Micael (org.). Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 185-208.

MELLO, M.I.C. **Relações de gênero e musicologia: Reflexões para uma análise contextual**. Revista Eletrônica de Musicologia. v.10. Setembro de 2017. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/14/14-mello-genero.html. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

MISKOLCI, Richard. **Batalhas morais: Política identitária na esfera pública técnico-midiatizada**. São Paulo: Autêntica, 2021.

NOGUEIRA, Thyago (org). **Corpo a corpo: a disputa das imagens da fotografia às transmissões ao vivo**. São Paulo: IMS, 2005.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Ed. Intercom, 2014.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música Pop Periférica Brasileira**. Curitiba: Appris. 2021.



PEREIRA DE SÁ, Simone e EVANGELISTA, Simone. **Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante.** Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro. UFRJ. Vol. 17, n.3, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem Preto Nem Branco, Muito pelo Contrário: Cor e Raça na Sociabilidade Brasileira.** São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Antropology.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985)

SOARES, Thiago e BENTO, Emannuel. **A nacionalização do brega funk.** Revista Temática. v.16, n.08: agosto, 2020. p. 207-224.

SOARES, Thiago e LINS, Mariana. **Políticas de gênero nas performances de Madonna.** Vozes & Diálogos. Itajaí (SC), v. 16, n. 02, jul./dez. 2017. p. 56-68.

SOARES, Thiago; SANTOS, Elves e LOPES, Rodrigo. **Esse seu “cebruthius” é o mesmo de sempre?: Performance pop e tecnologia em dois hits do brega pernambucano.** Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Juazeiro (BA), 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-0689-1.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2020.

SOUZA, Eloisio Moulin. **Processos de Racialização: Inteligibilidade, Hibridade e Identidade Racial em Evidência.** Economia e Gestão, Belo Horizonte, v. 17, n. 48, Set./Dez. 2017 . p. 23-42.

STEPHANE, Maira e OLIVEIRA, Pedro. **Corpo de Baile: O Protagonismo das Dançarinas de Bregafunk.** Trabalho de Conclusão do curso de Jornalismo, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2018. Disponível em: <https://jpoa96.wixsite.com/corpodebaile>. Acesso em 13 de novembro de 2020.

STIFTUNG, H.B. **Política de gênero faz a diferença.** Relatório para Fundação Política Verde. Berlim, 2007. Tradução Caroline Corso. Disponível em: [https://br.boell.org/sites/default/files/downloads/Politica_de_genero_faz_a_diferenca_-_hbs_position_paper\(2\).pdf](https://br.boell.org/sites/default/files/downloads/Politica_de_genero_faz_a_diferenca_-_hbs_position_paper(2).pdf). Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória cultural nas Américas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOMAZZONI, Airton. **Lições de dança na mídia.** Educação, v. 38, abr. 2015, p. 77-86.

TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Revista Contracampo.** v.1, n.49, Rio de Janeiro, 2009. p. 132-146. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17184/10822>. Acesso em 11 de agosto de 2021. .

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (eds). **The Antropology of Experience.** Chicago: University of Illinois Press, 1986.

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.