
Arrocha com Troinha: Música e Performance no Bregafunk¹

David Francisco de AMORIM²
Centro Universitário do Vale do Ipojuca, Caruaru, PE.

RESUMO

O bregafunk surgiu a partir da hibridização do funk carioca com o brega nordestino; com letras que evocam a todo momento sensualidade entre os corpos que estão colocados nas paradas musicais do Recife, desejos entre homens e mulheres são postos em cena. O ser homem cafuçu e a mulher piriguete nascem a partir desses desejos e encenações de personagens e são reforçados nas letras musicais e no estilo que os cantores adotam. Sendo assim, o presente artigo pretende realizar um estudo da construção da identidade masculina e feminina no bregafunk em Pernambuco, para isso faremos uso de análise bibliográfica para tentar entender como se dá a idealização do homem cafuçu e da novinha piriguete nesse meio através da música.

PALAVRAS-CHAVE: Bregafunk, performance, masculinidades, feminilidades.

1. Introdução

A música tem se tornado cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, seja por meio de aparelhos celulares, rádios, dentre outros meios de consumo. Este consumo acelerado e crescente faz com que a cada dia surja novas bandas e cantores entre os diversos subgêneros que ela dispõe. Historicamente é difícil traçar uma linha cronológica de seu surgimento, pois há uma lacuna entre os estudos científicos sobre o assunto, mas podemos ter uma definição de seu surgimento a partir da época medieval (até 1450) até as músicas da atualidade (BENNETT, 1986).

No nordeste brasileiro, percebe-se uma grande recorrência de ritmos, mas lentos e calmos, com um tom meloso e romântico³, ao qual podemos classificar como brega. Este ritmo é fortemente marcado por canções ultras sofridas, tendo como principais expoentes: Reginaldo Rossi, Waldick Soriano, Bartô Galeno, dentre outros; que em suas melodias imprimiam a figura do homem “corno sofredor, que bebe para

¹ Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pelo Centro Universitário do Vale do Ipojuca. E-mail: amorim.david21@outlook.com.

³ Esta regra não é universal, visto que em algumas regiões como Pará e Bahia os ritmos são mais acelerados e dançantes.

afogar as mágoas” (SOARES, 2017, p. 25) do amor não correspondido ou traição. O fato de o brega ser um gênero musical consumido majoritariamente por pessoas de camadas mais populares fez com que a mídia o classificasse como música de mau gosto, tendo estes cantores citados acima certa dificuldade para divulgação no início de suas carreiras, indo, além disso, o gênero também passou “pela ideia de música de pobre” (*Ibid*, p. 25).

A partir de 1970 o funk vai sendo inserido na região, em especial Pernambuco; o ritmo já tinha sofrido mudanças ao chegar ao Brasil, visto que de início ele carregava letras com teor denunciativo, principalmente das populações negras dos Estados Unidos, onde estes buscavam a partir da música reivindicar direitos e se colocar como agentes sociais com direitos iguais aos demais. Ao chegar ao Brasil, precisamente no Rio de Janeiro e São Paulo – sendo que o ritmo se consolidou fortemente no Rio, foi aos poucos mudando seu status de reivindicação, passando assim a ter outros subgêneros dentro dele, como o funk proibidão carregado de letras que evidenciavam as facções criminosas, funk erótico que tinha como foco principal letras erotizadas que colocavam os corpos femininos em cena, e por fim o funk ostentação que evidenciava cenários de luxo e pessoas que gastavam exageradamente. Em Pernambuco o funk que esteve em evidência foi o erótico, causando um estranhamento por conta das letras com forte apelo sexual. Sendo assim, o gênero foi proibido nas casas de show na região, fazendo com que os MCs (Mestres de cerimônia) buscassem novas alternativas para disseminação musical do ritmo.

Sendo assim, eles começaram a misturar o funk com outros ritmos da região, de forma a fazer com que suas músicas continuassem nas noites tocando e que não fossem proibidas, fazendo assim uma mistura com outros ritmos, precisamente o brega. Podemos definir a partir daí que o bregafunk nasce nesse meio, como uma forma de sobrevivência do funk no nordeste.

Atualmente outra forma em que estes cantores encontraram para divulgação de suas obras, são os videoclipes. Fazendo com que a canção ganhe mais espaço e seja amplamente divulgada, sendo a plataforma de vídeos YouTube o principal ambiente digital para compartilhamento destas obras.

Logo, o presente artigo tem como objetivo principal analisar o fenômeno bregafunk inserido nos videoclipes, tendo como recorte de estudo a análise da performance masculina e feminina inserida nesses materiais – procurando entender

como é projetada a performatividade do cafuné e da piriguete nesses espaços midiáticos. Para chegarmos ao resultado esperado foi escolhida a música do MC Troinha: Taca Catuaba⁴.

Como metodologia utilizou o método de pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo, no sentido em que tivemos como base de estudo para esta pesquisa, textos científicos (livros, artigos) e os videoclipes, para assim conseguir problematizar os conceitos definidos. Podemos enquadrar o trabalho também como uma pesquisa descritiva, no momento em que propomos fazer uma descrição das características dos indivíduos presentes nos videoclipes. Essa descrição se fez necessária porque este artigo buscou “identificar os lados que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos” (GIL, 2009).

Por fim, é possível justificar o presente estudo no momento em que percebemos lacunas existentes entre o ritmo com relação aos estudos de comunicação, tendo poucos pesquisadores que se dedicaram a pesquisar seriamente o ritmo⁵. Além disso, o presente trabalho se faz necessário também no momento em que este compasso musical é constantemente marginalizado e criticado pelas camadas populares mais altas, o deixando de lado, fazendo assim que a academia também deixe de lado estas pesquisas. Portanto, o presente artigo serve como contribuição tanto para a academia como para demais pesquisadores que tem interesse no assunto.

2. “Quando toca esse solinho, ninguém fica parado”: a cena brega em Pernambuco

Como falado antes, o ritmo brega é carregado de letras lentas, com um teor sofrido; é quase como um sussurro de tristeza e dor de quem a canta, mostrando indivíduos que possivelmente estão sofrendo por um amor perdido ou traição. O ritmo evidencia também classes sociais, no momento em que se percebe que o brega é consumida em sua maioria por pessoas de camadas mais populares.

[...] narrativas dramáticas, ultras sofridas, homens românticos, histórias de amor malsucedidas. Mulheres sofredoras, tentando superar. [...] O brega, em suas levadas musicais, coloca-nos diante de outras corporeidades possíveis: aquela que é negra, sem ser folclórica. Uma negritude que se constrói em diálogos com os padrões midiáticos, mas de forma viva e pulsante (SOARES, 20017, p. 25)

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QHILaGrW2Ms>. Acesso em 31/05/2018.

⁵ Tomamos aqui como duas referências no assunto Thiago Soares e Fernando Fontanella.

Sendo assim, classificar a música brega como música de mau gosto e de pobre, vai muito além das letras e melodias, passando nesse caso para questão classista, onde são atingidos tanto quem produz a música como também quem a consome (SOARES, 2017).

Outro fator em que podemos colocar sobre a música brega é a sua divulgação, que acontece em sua maioria através dos carrinhos de pirataria, e também durante os shows onde os cantores distribuem gratuitamente os CDs para que as pessoas tenham acesso e aprendam com mais facilidade as letras musicais, sendo que isto é feito principalmente para que esse público consumidor passe a circular com mais frequência nas casas de shows.

Pensar a existência de uma cena brega do Recife, com a experiência estética de um gênero, as corporalidades dos sujeitos, os deslocamentos urbanos dos frequentadores, toda a economia da cultura resultante de empresários, casas de shows, espaços de circulação e consumo dos produtos (arquivos de MP3, CDs e DVDs piratas), significa perceber tal cenário como resultante de (re) organizações, combinações e ambientes de performatização de gêneros musicais populares [...] A música brega, portanto, vem atrelado a valores ligados à pirataria, enfrentamento do sistema formal do capitalismo e desordem institucional (SOARES, 2017, p. 55-63)

2.1 “É som de preto, de favelado... Mas quando toca ninguém fica parado”: uma breve análise do funk carioca.

“Tipo de música que envergonha o Brasil, deprime a imagem da mulher e é ouvido por pessoas sem cultura, que não querem estudar, vagabundos, malcomidas e galerosos. Sinônimos de funk são: lixo, vergonha, ruído ou idiotice”⁶. Acerca dessas informações nos questionamos o que realmente se entende por funk, como ele surgiu em nosso país e como passou a ser propagado, sendo assim neste capítulo buscaremos entender como se dá o funk no Rio de Janeiro e de que maneiras ele foi marginalizado pelas pessoas durante muitos anos.

O funk ao qual conhecemos hoje em dia vai ter suas primeiras representações sociais nos anos de 1930, nos Estados Unidos e tinha como principal objetivo denunciar a vida precária da população negra e desigualdades sociais que estes eram obrigados a

⁶ Disponível em <http://www.dicionarioinformal.com.br/funk/>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

viver (GOMES, 2013) percebe-se a partir disso que esse ritmo musical vai sofrer um preconceito maior por ser produzido por pessoas negras.

O termo funk, ou melhor, funky, surgiu na virada da década de 60 para a de 70 e passou de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, de “orgulho negro”. Na realidade, com a intensa presença do soul no mercado, alguns músicos mais engajados da época passaram a encarar o funky como uma vertente da música negra ainda capaz de produzir uma música, digamos, “revolucionária”, dirigida para essa minoria étnica. (HERSCHMANN, 2005, p. 21)

No Brasil, o funk passa a ter outros sentidos, passando não apenas a evidenciar a precariedade das populações mais pobres, quebra aqui também obstáculos entre regiões, como afirma Gomes (2013) o funk “se configura como uma hibridização bastante diversa e aparentemente sem preconceitos uma vez que agrega não só diferenças regionais (o rural e o urbano), mas também o profano e o sagrado” (p. 81).

A principal cidade que vai ter mais festas desse gênero vai ser o Rio de Janeiro, não que outros estados não possuíssem também bailes do gênero, mas na cidade carioca esse ritmo vai ganhar mais força e conhecimento nacional. Essas festas também chamadas de “bailes da pesada” (GOMES, 2013) aconteciam na casa de show Canecão⁷. Essas festas eram bastante frequentadas, principalmente por pessoas de classe média alta, tais bailes tiveram que ser transferidas para o subúrbio por conta das mudanças do Canecão, que passou a evidenciar a MPB (GOMES, 2013).

Quando a administração do Canecão passou a privilegiar a MPB, os Bailes da Pesada foram levados para a Zona Norte, onde passaram a ser realizados em diferentes clubes da região. Para continuar realizando bailes de grande porte, que algumas vezes chegavam a reunir mais de 10 mil jovens por evento, os seguidores deste filão aberto por Boy e Lemos tiveram de investir na compra de equipamentos, boa parte deles importada. (HERSCHMANN, 2005, p. 23)

Percebemos a partir da investigação de Herschmann que o funk não vai perder a popularidade ao se mudar para outra região da cidade; pelo contrário – vai ganhar mais adeptos, chegando a realizar shows com público aproximado de 10 mil pessoas ou mais, e também não tinham um local totalmente fixo, fazendo com que os bailes fossem realizados em diferentes locais inseridos naquela região. Sobre esses bailes realizados

⁷ Casa de shows fundada em 1967 – por Mário Priolli. Era uma cervejaria, por isso o nome e durante anos comportou vários shows de bandas dos diversos gêneros. Mais informações em <http://diariodorio.com/historia-do-canecao/>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

em algumas regiões, principalmente na região Norte como aponta Herschmann (2005), vai gerar desconfortos e incômodos sociais por parte das classes mais altas.

O fato de jovens de a Zona Norte estar se engajando em uma cultura negra mediada pela indústria cultural norte-americana provocou, na época, muitos argumentos desfavoráveis sobre a possível marca de uma colonização cultural. Entretanto, como observou uma das mais importantes personalidades da Bahia, Jorge Watusi, o soul e o funk são movimentos que devem ser considerados, pois podem conduzir à revitalização de formas afro-brasileiras tradicionais, como o afoxé da Bahia. Em outras palavras, na condição de um dos fundadores do primeiro bloco de carnaval afro, o Ilê Aiyê, Watusi contestou o caráter comercial do soul no Rio e concordou que o engajamento na música negra norte-americana poderia favorecer a “(...) recuperação de raízes negras brasileiras”. (HERSCHMANN, 2005, p. 23-24)

Pode-se ver, a partir dessa fala, que esse desconforto em relação ao funk carioca e suas representações durante os bailes se deu de certa forma por preconceito racial, no momento em que era criticado e negado para que as pessoas não estivessem em contato com tradições historicamente negras e assim não pudessem ter acesso ou conhecimento de suas raízes.

2.2 Variedades rítmicas e subgêneros no funk carioca

Como dito antes, por ser um ritmo bastante híbrido – o funk vai possuir vários subgêneros musicais, tendo cada um destas peculiaridades únicas. Aqui daremos ênfase as seguintes categorias: funk pesadão, funk erótico, e funk brega ou bregafunk.

Consideramos funk pesadão ou proibido aquele cujas letras evidenciam em muitos momentos facções criminosas, violência e apologia à morte; temos como exemplo desse subgênero a música Proibidão PCC 2011⁸. Na música os cantores evidenciam a todo o momento violência e ameaças ao dizerem “vacilou tomou na cara [...] é o crime organizado, PCC é nossa sigla”. A música faz referência ao Primeiro Comando da Capital (PCC), que é uma facção criminosa brasileira, além disso, eles colocam também em suas letras a morte de reféns e policiais e que todos não têm pena em “matar o refém”.

Em segundo momento temos o funk erótico, talvez sendo o ritmo mais conhecido dentro o gênero. Suas letras são carregadas de sensualidade e sexualidade, o sexo é evidenciado a todo o momento, corpos femininos fazendo coreografias quase que pornográficas, numa tentativa de chamar o homem para o ato. Sobre este temos uma grande variedade de cantoras/cantores que escreveram letras sobre; aqui destacamos

⁸ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=LvYMPxVeah8>>.

duas músicas, a primeira “My pussy é o poder”⁹ de Valesca Popozuda na época em que participava do grupo composto apenas por mulheres denominado Gaiola das Popozudas; a segunda “Senta porra”¹⁰ de Aldair o playboy.

*Na cama faço de tudo
Sou eu que te dou prazer
Sou profissional do sexo
E vou te mostrar por que
My-my pussy é o poder
Mulher burra fica pobre
Mas eu vou te dizer
Se for inteligente pode até enriquecer
Por ela o homem chora
Por ela o homem gasta
Por ela o homem mata
Por ela o homem enlouquece*

Em sua letra, Valesca vai evidenciar que a mulher é capaz de fazer qualquer coisa na cama e que a mulher é profissional do sexo, mas isso tem um preço, aquelas que não são capazes de “fazer tudo na cama” são consideradas burras e, assim, continuam pobres. Outra coisa que percebemos na letra citada é o de que o corpo da mulher é na maioria tido como uma mercadoria, mero fetiche, o objeto de desejo dos homens que não tem problemas em gastar dinheiro para ter uma mulher “profissional do sexo” em sua cama.

Por fim, temos o funk brega ou bregafunk. Este é a junção dos ritmos brega com o funk, formando um ritmo novo com características românticas do brega e sensualidade do funk. O ritmo tem mais força nos estados situados na região nordeste do país, pelo fato de ter surgido nesse ambiente e, também, onde se tem mais cantores do ritmo. Temos como grande sucesso atual o MC Troinha – com o ritmo “Balança, balança”, mas não podemos esquecer-nos do MC Sheldon, com a música “Vem novinha tomar toddynho” – que foi alvo de várias polêmicas.

⁹ Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=pXcZxiv_5Qs>.

¹⁰ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=4wGmFpUUGoI>>

3. Aperta o play... É o Troinha

Arthur Felipe da Silva Alves, de 27 anos, natural do bairro do Alto José do Pinho, Zona Norte da cidade do Recife tem feito bastante sucesso dentro do ritmo bregafunk. Conhecido popularmente como MC Troia ou apenas Troinha, o jovem tem ganhado espaço cada vez maior na cena musical. Podemos perceber que suas músicas estão inseridas nesse ritmo musical, pois cada canção tem elementos misturados do funk e do brega, no momento em que vemos ele falando de sofrência ou sensualidade.

Sua primeira faixa a ganhar visibilidade nacional, chegando a ter mais de seis milhões de acesso no YouTube, foi a música “Balança, balança”. Podemos perceber a partir das imagens contidas nele que Troinha buscou evidenciar um lado mais funkeiro, puxando para parte da ostentação ao usar roupas e cordões dourados, mas também erótico ao ter duas mulheres ao lado.

Entende-se funk ostentação como uma forma de mostrar status social elevado, quando vemos a presença de elementos que denotam riqueza, como carros de luxo, uso de roupas de grife, no caso de Troinha percebemos isso a partir de suas vestimentas.

Vemos que a letra da música abrange valores sociais em que as mercadorias são distintivas de uma determinada classe social. Os símbolos de status são de grande importância para o funcionamento da sociedade, pois fazem a mediação pela qual é possível reconhecer a posição social do indivíduo (SILVA, 2016, p. 03)

Ressaltamos aqui não só as roupas e elementos que constroem a ostentação no brega, mas também a letra musical que vai ter forte influencia nesse meio, dando ao cantor a possibilidade de performatizar aquele personagem momentâneo.

Nesse sentido percebemos que Troinha põe em jogo um papel cafuçu mais descontraído, puxado mais para o lado do funk – onde ele tem como preocupação principal os elementos visuais como vestimenta e objetos de ouro, numa tentativa de se igualar aos cantores de rap norte-americanos.

4. O negócio do cafuçu: performance masculina no bregafunk

Percebe-se que as masculinidades nas festas de brega são fortemente marcadas, onde o homem exerce determinado papel construído socialmente com a finalidade de conseguir mulheres. A este perfil masculino, podemos chamar de cafuçu. Ele é também tido como o viril, pegador e que não quer nenhum envolvimento emocional.

Assim, o homem homossexual virou uma imposição para todos que nasciam e eram identificados pela sociedade já com um gênero definido. Esses atributos atravessavam os anos e permanecem até a sociedade moderna, mesmo que já venham sendo desconstruído por os movimentos já citados. O homem ocidental masculino, com seus símbolos, signos e normas obrigatórias que um homem precisa se enquadrar para ser considerado um homem de fato, virou então um ser ativo da sociedade, influenciando-a e “dominando-a” (NUNES, 2015, p. 13)

Sendo assim, podemos definir que além de performático, este homem caçu pode ser considerado também um espelho do modelo de masculinidade heteronormativa imposta socialmente, o que o difere deste modelo são suas características. Pois o homem caçu pode ser definido como seres de camadas mais populares periféricas, cabelo curto, músculos bem definidos por conta do trabalho pesado, roupa extremamente largas e boné. Estes homens não ligam muito para moda, nem se preocupam com sua alimentação e que estão sempre evidenciando esses traços de masculinidade.

O termo *caçu* pode, etimologicamente, estar próximo da denominação étnica “caçu”, embora também saibamos que não se trata de algo estritamente étnico, nos usos contemporâneos do termo. O “caçu” é a designação dada no Brasil aos indivíduos resultantes da miscigenação entre índios e negros africanos ou seus descendentes. Em regiões do Brasil, são também conhecidos como “taioça”, “caçu” ou “cariboca”, como no Maranhão, na Bahia e em algumas áreas do Pará e do Amapá. Se lembrarmos, por exemplo, de toda premissa sexualizada que havia entre os escravos e as “sinhás”, os embates sociológicos já traduzidos por Gilberto Freyre em seu *Casa Grande & Senzala* (1933), não é difícil constituirmos a formatação do imaginário em torno da figura sexualizada do caçu (SOARES, 2017, p. 107-108)

Percebe-se que além dessas definições que se pode dá ao homem caçu, ele está ligado também há questões étnico-raciais e sexuais também. Pois vemos que esse homem não é branco, de camada popular e que tem grande disposição sexual. Este homem está sempre desempenhando um papel ativo/pegador o que coloca em questão o fato de todo homem negro ser disposto sexualmente a qualquer momento.

4.1 “Essa novinha é terrorista, é especialista”: performance feminina no bregafunk.

Entender os papéis femininos colocados no brega é mais fácil do que o masculino, visto que a noção de piriguete é mais fixa e definida do que a do caçu. Em

poucas palavras, a piriguete é uma mulher que usa roupas curtas, maquiagem forte e que está sempre provocando os homens a sua volta.

A piriguete, em sua acepção de mulher fatal, sedutora e sexualmente ativa, se constitui numa espécie de deslize da normatização social da mulher inscrita nas retrancas de uma premissa patriarcal, masculina e heteronormativa. Também é possível que o termo piriguete esteja relacionado à palavra “perigo”, ou seja, uma mulher “no perigo” de atacar homens, expor seu desejo (SOARES, 2017, p. 105-106)

Logo, pensar na piriguete é ver papéis femininos que estão em constante processo de performance no momento em que essa mulher aciona esse seu lado para conquistar o homem, ou apenas ser/estar em evidência na festa.

Dentro do universo da mulher piriguete presente no brega encontramos também o termo novinha, que pode ser um tanto mais problemático que o anterior – no momento em que a definição de novinha é dado a partir de garotas bem mais novas (na maioria das vezes menores de idade) presentes nas festas. Pode-se então aqui, afirmar que esses espaços em que o bregafunk está presente são espaços propícios a violência simbólica contra mulher no momento em que esta é extremamente sexualizada e colocada em espaços iguais.

Nas canções destacadas podemos evidenciar um viés sexista, pois o objeto de desejo – não o sujeito – é a “novinha”, ou seja, a adolescente do sexo feminino, o que reitera a condição de subalternidade, a qual a mulher está exposta na sociedade Ocidental marcadamente machista e heterossexista. Neste aspecto, faz-se relevante situar o brega-funk no contexto discursivo das diferenças atribuídas às mulheres e aos homens que foram historicamente construídas a partir do determinismo biológico (LIMA et al, 2014, p. 1272-1273)

Falamos até agora de como o bregafunk é capaz de criar performances masculinas dentro de uma cena musical ou em shows, e quando falamos nessas masculinidades que estão presentes nos ambientes devemos também nos ater nas feminilidades que são evocadas em contrapartida destes.

É muito comum vermos que os corpos femininos são constantemente sexualizados nesses meios, principalmente por conta da participação do funk; sobre estas, muitos a chamam de mulheres piriguetes, que seriam aquelas mulheres que usam roupas justas e curtas e que gostam de sensualizar e “provocar” os homens.

O que parece consensual é de que piriguete é uma classificação de mulheres conhecidas por estarem na balada, geralmente solteiras, que escolhem com quem e quando querem “ficar”, autossuficientes e que não se importam com a opinião alheia. A piriguete não costuma ser bem vista pelo público feminino e muitas vezes nem mesmo com o masculino. Tachada de vulgar, ocupa um espaço de identidade invisível, em uma vez que reforça um deslocamento de um certo caráter moral e de um *habitus* socialmente inscrito (SOARES, 2017, p. 106)

Sobre esta afirmação levantamos algumas questões importantes. Em primeiro lugar o fato de que ser piriguete é algo negativo, porque toda mulher que é titulada como tal estaria fugindo das normas sociais que a coloca apenas como dona de casa, em segundo lugar percebemos também que enquanto o homem quando ativa o seu papel de cafuçu, ele é considerado o garanhão/pegador da noite, enquanto a mulher é apenas mais uma qualquer, tendo como única função a satisfação do masculino.

Outra coisa que percebemos também é que essa masculinidade no bregafunk pode ser tida como compulsória, porque o homem é muitas vezes obrigado a vestir aquele papel para assim não passar vergonha entre os demais, logo o ser cafuçu na noite do brega pode passar também essas outras alternativas que já falamos, fazendo com que o homem seja cafuçu não apenas para conquistar as mulheres, mas para mostrar que ele não carrega em si traços femininos que ferem sua masculinidade.

O trajeto que leva o menino da posição masculina a masculinidade resultado de um longo percurso que se constrói em um espaço político e social, através de diversos rituais e provas de iniciação – é extremamente complexo, e o fantasma de não alcançar é uma presença constante. Por esta razão, é frágil e constantemente ameaçada: tem de se ‘forçar’, de alguma forma, seu desenvolvimento, sob pena de que ela não se manifeste. Não é por acaso que tantos tabus, proibições e expedientes são necessários para salvaguardar a masculinidade do perigo de contaminação pela feminilidade (CECCARELLI, 1998 apud NUNES, 2015, p. 32)

Logo é perceptível a partir desses pontos o quanto o bregafunk ainda tem alguns traços machistas, dominantes e preconceituosos, no sentido de que homem tem que ser macho e as mulheres presentes ali são apenas objetos de desejo. Fazendo assim distinções que não deveriam existir entre esses dois gêneros.

A questão de gênero toca as noções individuais de masculinidade e feminilidade, o que é ser masculino ou feminino, como educar e ser educado como menina ou como menino e chegar à idade adulta com uma identidade produzida pela cultura e pela sociedade, impregnada de atributos, privilégios e limitações, baseando-se no que é biológico. Os processos sociais e individuais de aquisição de identidade de gênero são importantes pontos de partida para se enfrentar a ideia

corrente de que mulheres e homens são naturalmente talhados para certas tarefas e que a biologia é quem melhor define quem deve fazer o quê (MACÊDO, 2003 apud NUNES, 2015, p. 12)

5. Desejos alcoolizados entre piriguetes e cafuços: performance masculina e feminina na música Taca Catuaba

Percebe-se nos vídeos que tanto cantor, como dançarinas e dançarinos realizam passos sensuais e provocativos, uma verdadeira dança da sensualidade onde os corpos se conectam quase que em sussurros no escuro. No vídeo Taca Catuaba, de MC Troinha é perceptível também o elemento da bebida alcoólica como elemento fundamental, onde a mulher fica disponível depois de abrir o big apple e a catuaba.

Pensar a bebida alcoólica como este agenciador de proximidades, de formação “em torno” dos sujeitos e dos grupos, talvez nos ajude a entender os jogos e disposições corporais que se encenam nas formas de estar em ambientes festivos [...] a ideia de estar bêbado ou bêbada, aparece atrelada à noções como disponibilidade e permissividade. Os jogos performáticos entre pessoas sob o efeito de bebidas alcoólicas comportam saídas e desfechos improváveis. (SOARES, 2017, p. 98)

Sendo assim, podemos afirmar a partir dos estudos de Soares (2017), que a letra Taca catuaba de Troinha pode ser interpretada no sentido de que o álcool age como um combustível que libera o ser interior da mulher, pondo em evidência o seu lado piriguete e também a deixando disponível e vulnerável no ambiente. Logo pensar esses corpos e encenações é buscar compreender como eles utilizam das várias maneiras para “[...] conquistar o outro, flertar, paquerar, convencer, seduzir” (SOARES, 2017, p. 99).

Percebe-se então a partir da letra musical o que foi dito antes, que o álcool aqui serve como o fator principal para deixar a mulher mais solta e disponível para ficar com os homens durante a festa, o que pode ser algo bastante problemático no momento em que estes corpos vão estar frágeis e passíveis de violência enquanto estiverem em estado de embriaguez.

A bebida alcoólica, os corpos, as roupas, os gestos constroem, juntos, uma situação comunicacional em que estados emocionais deslocados acionam ideias como acaso, descontrole, selvageria. A vulnerabilidade dos corpos alcoolizados precisa também ser pensada na ordem da violência, daquilo que impele a oportunidade também para “se aproveitar” de corpos em instabilidade (SOARES, 2017, p. 100)

Ao partirmos para o clipe percebe-se nitidamente a performatização da piriguete, onde todas as mulheres estão vestindo shorts curtos, blusas ou biquínis

extremamente sensuais e estão consumindo bebidas alcoólicas com vários homens ao seu redor, reforçando o papel da “mulher fatal” e que também está caçando.

Em contrapartida, está a figura masculina, que mesmo trajando roupas que podem ser consideradas comuns – mostra certo ar de superioridade, malandragem, utilizando joias e cordões que podem ser facilmente confundidas com os cantores de *rap*.

O que queremos apontar nesta aproximação entre certa estética da masculinidade e do “cafuçu” do brega recifense com a lógica do “gangsta rap” é que se observa contornos particulares nos atos performáticos em análise. Se já apontamos anteriormente aqui à imagética consagrada pela cultura midiática das mulheres fortes, cheias de atitude, mas que fraquejam em alguns momentos (a questão da diva do pop incorporada na lógica do brega); há também o embate com o homem másculo, rude, marginal e que é difícil de “se apaixonar” (como esse que é performatizado também na cultura de periferia do Recife) (SOARES, 2017, p. 11-112)

Como Soares (2017) aponta, o *gangsta rap* pode ser uma aproximação do cafuçu do brega, porém é importante ressaltar aqui que estes são parecidos apenas em relação as vestimentas e adornos corporais e em alguns gestos, visto que as letras musicais diferem bastante de um ritmo para o outro.

Sendo assim, estes sujeitos (homem cafuçu e mulher piriguite) estão em constante negociação de suas performances, visto que esses perfis são mutáveis – eles podem desenvolver ao longo de uma festa de brega, videoclipe da música, vários papéis que se encaixem naquele momento, desde a novinha até a piriguite; como também do simples homem cafuçu até o gangsta do rap, podendo levantar questões do que é ser homem e mulher nesses espaços.

Gênero é empregado para indicar as construções sociais e as criações sociais dos papéis que definem o que é ser homem e o que é ser mulher, é também um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana (LIMA et al, 2014, p. 1273)

6. Considerações finais

Podemos concluir que o bregafunk é um espaço de disputas de gênero, onde os corpos estão em constante mudança e que é difícil definir papéis exatos por conta dessa fluidez. Mas podemos indicar os papéis dos homens cafuçus e das mulheres piriguites como retrato de uma realidade vivida pelas populações locais, e que estes seres despertam a todo o momento desejos secretos e deslizantes (SOARES, 2017) entre si.

Foi notado também que em muitos momentos é possível perceber rastros do machismo e violência simbólica contra mulheres, no momento em que os corpos femininos (principalmente da novinha) ainda são vistos como algo sexualizado e posto como troféu para os homens pegadores. Fazendo com que a construção desse papel masculino (NUNES, 2015) possa ser considerada como violador de direitos.

Por fim, se nota o quanto o cantor MC Troinha utiliza desses elementos visuais a fim de desempenhar papéis sociais que são construídos e remodelados diariamente tanto nas periferias, como também nos ambientes de shows e videoclipes.

7. Referências

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega: cultura e consumo e o corpo nas periferias do Recife**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

GOMES, Jaciara Josefa. **Tudo junto e misturado: violência, sexualidade e muito mais nos significados do funk pernambucano / “É nós do Recife para o mundo”**. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

LIMA, Anny Elly Inácia de, et al. **Violência sexual simbólica e o processo de pedofilização: o “Brega Funk” na cena pernambucana**. In. 18º REDOR – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE. Tema: Perspectivas feministas de gênero: desafios no campo da militância e das práticas. Pág. 1262 a 1279.

NUNES, Ravi Freitas. **A construção da masculinidade dos vocalistas de brega-funk**. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2015.

SANTOS, Mariana de Oliveira; CURSINO, Mariana Gonçalves; SANTOS, Vivian Matias. **“Nós gosta de novinha”**: representações do feminino e violência simbólica contra as mulheres nas composições dos MCs Sheldon e Boco. In. 18º REDOR - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE. Tema: Perspectivas feministas de gênero: desafios no campo da militância e das práticas. Pág. 3421 a 3437.

SOARES, Thiago. **Conveniências performáticas num show de brega no Recife: espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriguetes e cafuçus**. In. LOGOS 36 – Comunicação e Entretenimento: práticas sociais, indústrias e linguagens. Vol. 19, Nº 01, 1º semestre 2012.

_____. **Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco**. Outros Críticos, Recife, 2017.