

Bregafunk e disputas morais¹

Thiago SOARES²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

As disputas sonoras entre as batidas do Bregafunk e os louvores que anunciam um culto evangélico numa rua do bairro de Prazeres, em Jaboatão dos Guararapes, na Região Metropolitana do Recife, colocam em cena um conjunto de disputas morais nas periferias que passam por enquadramentos e interditos que vinculam corpos, em suas dinâmicas de lazer. Uma metodologia performática para estudo de fenômenos musicais urbanos pressupõe mapear rasuras performáticas, alcances sonoros, coreografia de corpos e políticas do chão em que, para além do discurso, as problemáticas fazem emergir esferas sensíveis que dizem mais sobre aquilo que vaza do que aquilo que cabe na chave da moral.

PALAVRAS-CHAVE: performance; moral; Bregafunk; gênero; cultura urbana.

Ligo a seta do carro para pegar a rua Arão Lins de Andrade, que liga 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 às áreas mais residenciais e populosas do bairro de Prazeres, uma paisagem humana se desvela: crianças e jovens dançam passinho dos malokas³ nas calçadas enquanto a

1 Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 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

3 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:

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 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”, 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 ambiente⁴.

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 que a tarde vai caindo e chega à 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.

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/01/o-fenomeno-do-passinho-dos-malokas-no-grande-recife.html>> Acesso em 6 de maio de 2021.

⁴ Esta inserção etnográfica ocorreu no mês de dezembro de 2019, antes da pandemia de Coronavírus e do isolamento social.

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. Enquanto esta família caminha pelos espaços que, mais cedo, estavam ocupados pelo jogo, pela música e pela dança, começo a perceber que a questão do Bregafunk nas periferias da Região Metropolitana do Recife diz respeito sobretudo a disputas morais que se encenam no cotidiano, nas relações familiares, interpessoais, de vizinhança e comunitárias. 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 digitais 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)

Esta clivagem constrói a dimensão cênica e performativa das disputas morais em contextos periféricos. 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 a partir dessas normas” (TROTТА, 2009, p. 6) de forma a que o reconhecimento de marcas moralmente questionadas em músicas populares passaria por disposições sonoras, poéticas e performáticas, citando Simon Frith. 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. 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, 2009) e políticas do chão (LEPECKI, 2008). 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?

Jovens evangélicas no brega: não-ditos e impasses

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 baixar 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.

A hipótese das disputas morais a partir da música brega já apareceu nas entrevistas da pesquisa de campo para a realização do livro “Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: A Música Brega em Pernambuco” (SOARES, 2017), na ocasião das festas bregueiras em que jovens evangélicas, embora concedessem entrevistas,

preferiam não revelar os nomes e atestavam que ocultavam em suas famílias (em geral formada por pais e mães evangélicos) a ida àqueles eventos. Este 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. Este 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. Estudiosos da religião localizam 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.

Performance e suas rasuras

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.

A tematização sobre a interpenetração da juventude pobre e periférica do Brasil a partir de vínculos com a música esteve presente na produção da artista Bárbara Wagner 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, que passou pelo Instituto Moreira Sales, do Rio de Janeiro e São Paulo, 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. Retrata, como atesta o curador Thyago Nogueira, “uma geração acostumada

às *selfies* e às redes sociais, que sabe usar a pose e a performance de palco para tratar de seus anseios, disputar um lugar ao sol e ascender socialmente”. Grande parte dos concorrentes a MCs no *reality show* 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”, feito em colaboração com o artista Benjamin de Burca, um documentário musical com jovens da Zona da Mata pernambucana que sonham em gravar um videoclipe *gospel*. “A expressão musical é parte importante da liturgia evangélica da região, o 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”, afirma o curador Thyago Nogueira.

O que a descrição dos cotidianos das periferias brasileiras e as obras de Bárbara Wagner 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, devem 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.

Julgamentos e conhecimentos corporais

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”⁵. Sem mencionar diretamente o passinho dos malokas, o PL indiretamente

⁵Para íntegra do projeto de lei: <http://www.alepe.pe.gov.br/proposicao-texto-completo/?docid=4966&tipoprop=p>.

se constituía a partir das práticas de danças sobretudo ligadas ao Bregafunk em contextos escolares. O debate foi pautado por disposições morais: “uma criança dançando na escola, balançando o bumbum, não é cultura”, afirmou, na ocasião, a deputada em suas redes sociais. Conforme radiografou Mariama Correia⁶, no site Marco Zero, ao menos, cinco projetos de leis 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.

Valores compartilhados por admiradores do passinho dos malokas em comentários nas redes sociais dos artistas destacam que o virtuosismo da dança está articulado à violência da “kikada” (gesto em que pode ser compreendido como a “sentada” num gesto 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 utilizam-se 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, a dança se configura no espaço midiático como um discurso privilegiado mais intenso do que o discurso verbal. Dessa forma, mover-se dançando, tocava numa espécie de regime de verdade para além da configuração discursiva da fala, como sugere o autor ao citar verso da canção “Hips

⁶Para leitura da reportagem completa: <https://marcozero.org/projetos-de-lei-tentam-proibir-dancas-nas-escolas-por-todo-o-pais/>.

don't lie” (“Quadris não mentem”), da cantora colombiana Shakira: “Então seja sábio e continue/A ler os sinais do meu corpo/Eu estou aqui nesta noite/Você sabe, meus quadris não mentem”. 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 (2015) 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 produtores⁷ e impedidos de subir ao palco de eventos em praças públicas porque sua música “incitaria violência”⁸ - exemplos do sectarismo de classe social e do racismo que permeiam o cotidiano dos artistas de periferia e de grande parte de indivíduos negras e negros pobres do País.

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 sujeitos⁹.

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 no panteão artístico do gênero musical. Durante os

7 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/>.

8 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>.

9 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.

anos de 2017 e 2020, 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 processo. Levantamento realizado pelos jornalistas Maira Stephane e Pedro Oliveira¹⁰, elencou que, no ano de 2018, dos 17 dos MCs mais populares de Bregafunk todos eram homens – levando em consideração engajamento e popularidade em redes sociais. Os “corpos de baile” destes artistas reuniam 34 pessoas, na ocasião, sendo 20 homens e 14 mulheres.

As desigualdades de gênero integram parte significativa daquilo que mais amplamente chamamos de “políticas de gênero” (SOARES e LINS, 2017) ou seja as ações institucionais organizadas em torno do debate sobre igualdade 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 importantes 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

¹⁰No 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>.

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 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 brincadeira” 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 “hipersexualizado” 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 ligado ao funk, a “quebradeira” masculina do Bregafunk está conectado 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

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 pernambucana¹¹. 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

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

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 bibliográficas

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.

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.

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.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographies of Gender.** Source: Signs, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1998). pp. 1-33. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3175670>.

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.

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.

SOARES, Thiago e BENTO, Emmanuel. **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.

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.