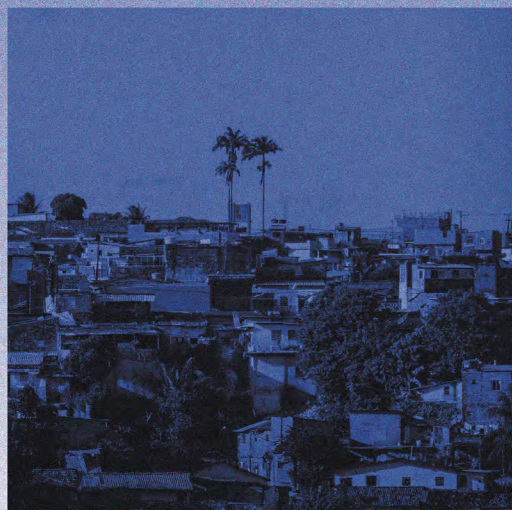


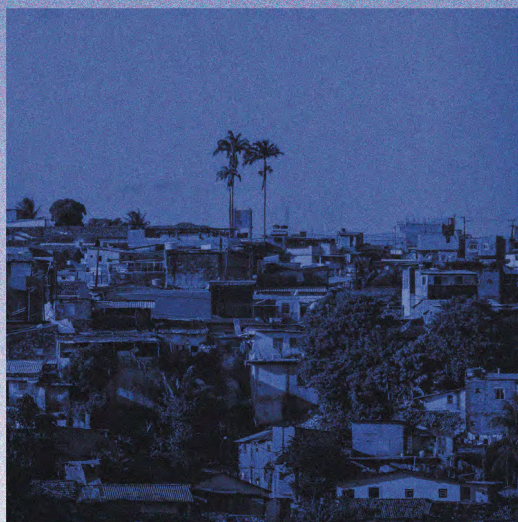
ESTUDANDO O BREGAFUNK: a vanguarda pós-mangue é o beat

Jonas Jandson Alves Oliveira



ESTUDANDO O BREGAFUNK: a vanguarda pós-mangue é o beat

Jonas Jandson Alves Oliveira





Ministério da Educação

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe (IFS)

Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação

Camilo Sobreira de Santana

Secretário da Educação Profissional e Tecnológica

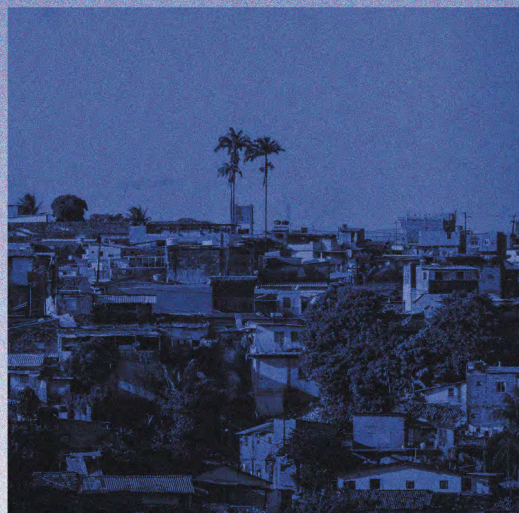
Getúlio Marques Ferreira

Reitora do IFS

Ruth Sales Gama de Andrade

ESTUDANDO O BREGAFUNK: a vanguarda pós-mangue é o beat

Jonas Jandson Alves Oliveira



INSTITUTO FEDERAL
Sergipe

Copyright© 2024 - IFS

Todos os direitos reservados para a Editora IFS. Nenhuma parte desse livro pode ser reproduzida ou transformada em nenhuma forma e por nenhum meio mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer sistema de armazenamento de informação, sem autorização expressa dos autores ou do IFS.

Editora-chefe
Kelly Cristina Barbosa

Revisor
Lucas dos Santos Fontes

**Projeto Gráfico da Capa
e Diagramação**
Emanuel Vitor de Melo Barbosa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas do IFS

Oliveira, Jonas Jandson Alves.

O48e Estudando o bregafunk: a vanguarda pós-mangue é o *beat*.
[e-book]. / Jonas Jandson Alves Oliveira – Aracaju: EDIFS, 2024.

242 p.; il.

ISBN: 978-85-9591-217-5

1. Linguística Aplicada. 2. Linguagem – Ensino. 3. Bregafunk –
Música. 4. Aprendizagem. I. Título.

CDU 81'33

Elaborada pela Bibliotecária Kelly Cristina Barbosa CRB 5/1637

[2024]

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe (IFS)

Rua Dom José Thomaz, 194 - São José, Aracaju - SE, 49015-090

TEL.: +55 (79) 3711-3146 E-mail: edifs@ifs.edu.br

Impresso no Brasil

Conselho Científico

Aline Ferreira da Silva

Ciências Sociais Aplicadas

Diego Lopes Coriolano

Engenharias

João Batista Barbosa

Ciências Agrárias

Joelson Santos Nascimento

Ciências Humanas

Juliano Silva Lima

Ciências Biológicas

Junior Leal do Prado

Multidisciplinariedades

Manoela Falcon Gallotti

Linguística, Letras e Artes

Marco Aurélio Pereira Buzinaro

Ciências Exatas e da Terra

Suplentes

Herbet Alves de Oliveira

Engenharias

José Aprígio Carneiro Neto

Multidisciplinariedades

Márcio Santos Lima

Linguística, Letras e Artes

Simone Vilela Talma

Ciências Agrárias

Tiago Cordeiro de Oliveira

Ciências Exatas e da Terra

Wanusa Campos Centuriom

Ciências Sociais Aplicadas

Editoração

Editora-chefe

Kelly Cristina Barbosa

Coordenadoria Geral da Editora IFS

Daniel Amaro de Almeida

Coordenadoria de Editoração

Célia Aparecida Santos de Araújo

Kaio Victor dos Santos Ribeiro

Coordenadoria de Recursos Editoriais

Hilton Henrique Cruz Santos Pereira

Coordenadoria de Registro e Normatização

Célia Aparecida Santos de Araújo

Kaio Victor dos Santos Ribeiro

Produção Visual

Emanuel Vitor de Melo Barbosa

Dedico este livro à turma do 2º
IEDF do IFS - Campus Lagarto de
2019 e, *in memoriam*, ao saudoso
MC Elloco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Aspectos metodológicos.....	19
2 O QUE A ACADEMIA PENSA SOBRE O BREGAFUNK?.....	23
2.1 “Falem bem, falem mal, mas falem de mim”.....	26
2.2 Letras e letras.....	27
3 AFINAL, O QUE É O BREGAFUNK?.....	43
3.1 O surgimento do funk.....	43
3.2 A chegada do funk ao Brasil.....	46
3.3 Brega (é o) kitsch pariu.....	53
3.4 O brega encontra o funk.....	58
3.5 O Bregafunk e a pernambucanidade.....	61
3.6 “Eu não sou um caranguejo, pra você sou percevejo”	68
4 O BREGAFUNK VAI DOMINAR O MUNDO?.....	83
4.1 Bregafunk, paisagens linguísticas e diálogos transperiféricos.....	84
4.2 Bregafunk: de Recife para outras partes do Brasil.....	93
4.3 O Beat e o passinho: o Bregafunk como música para ser vista.....	99
5 A APRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO BREGAFUNK.....	109
5.1 Envolvimento.....	109
5.2 Gera bactéria.....	123
5.3 Hit do pontinho.....	137
5.4 Encaixada.....	151
5.5 Cria da ousadia.....	162
6 O BREGAFUNK ENTRE A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A POLITIZAÇÃO DA ESTÉTICA.....	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
7 REFERÊNCIAS.....	205
ANEXOS.....	222

“Dizem que o shopping é o lugar que todo mundo pode ir, todos podem passear. Certa gente, de certo lugar, apavora a Classe A quando chega no salão. Enquanto uns pensam nos bens, outros passeiam com ‘benzin’, um Nike na balança, o olhar do segurança, transforma a gente em rolezin”
(Haxixe Xavier, trecho da canção Rolezin do álbum HXXX, 2019).

“Não espere nada do centro se a periferia está morta, pois o que era velho no norte se torna novo no sul”

(Mundo Livre S/A, trecho da canção “Destruindo a camada de ozônio” do álbum Guentando a Ôia, 1996).

“Gera, gera, gera bactéria, esse passinho é novo e nasceu na favela”
(Shevcheno e Elloco, trecho da canção “Gera bactéria”, 2019).

1 INTRODUÇÃO

Na minha vida profissional como docente de inglês tenho buscado percorrer caminhos que me permitam, por meio da língua e para além dela, proporcionar aos estudantes o acesso a discussões e questões de caráter global, conectando, assim, espaços de atuação local ao centro dos grandes acontecimentos numa via de mão dupla. Atuar educacionalmente dessa maneira implica em assumir uma postura crítica e performativa (ZACCHI, 2018) que, dita de outro modo, requer uma descentralização constante de si e de interesses de cunho pessoal para negociar identidades, valores e perspectivas diante de conteúdos, temas e, sobretudo, exigências curriculares.

É, portanto, por meio da linguagem em sua vertente discursiva e do processo descrito anteriormente de desprendimento de uma imagem estática e acabada da atuação como professor de uma língua estrangeira, franca, adicional, global (JORDÃO, 2014) que inicio meus primeiros contatos com o Bregafunk, objeto de estudo deste livro.

No carnaval de 2019 estive na cidade de Recife, grande polo cultural brasileiro e destino para vários turistas de todas as partes do país e do mundo, principalmente nessa época em específico, onde pude acompanhar várias apresentações artísticas ligadas à tradição local e tendências sazonais. Ao longo do centro histórico da cidade, palcos e polos foram distribuídos e contavam com atrações que contemplavam os mais variados gostos. Entre os meus favoritos na rotina diária dos cinco dias de festa estava o palco destinado ao Festival Rec-Beat, uma iniciativa com o aval do governo municipal, mas realizada de forma independente. Confiante no trabalho de curadoria da produção, sempre tenho o hábito de verificar, na *line-up* do evento, apenas os artistas que já conheço e, eventualmente, acabo me deparando com alguns nomes novos e outros já consolidados no cenário musical nacional, mas ainda desconhecidos para mim.

Foi assim que no dia dois de março daquele ano me dirigi ao cais da alfândega para ver a apresentação da Radiola Serra Alta e me surpreendi pela quantidade de pessoas que estavam dispersas ao longo do largo onde o festival acontece. Àquela época já era um folião veterano na capital pernambucana e não estava acostumado a ver tamanha concentração de pessoas para assistir aos shows alternativos da programação. Ao fim da performance de música eletrônica do grupo oriundo da cidade de Triunfo, compreendi que a multidão em volta esperava ansiosamente pela entrada da dupla de MCs de Bregafunk Shevchenko e Elloco responsáveis pelo *hit* “Tome na pepeka”, música mais tocada do carnaval de 2019 (CORREIA, 2020). Assim que a dupla subiu ao palco, os espaços vazios foram subitamente ocupados e, logo em seguida, os corpos começaram a se movimentar em um ritmo frenético que mal permitia o deslocamento de algum desavisado como eu, ainda tentando compreender que tipo de fenômeno catártico ocorria ali.

Embora o show de Shevchenko e Elloco não tenha sido meu primeiro contato com o Bregafunk em si – alguns dias antes havia ido ao festival Guiamum Treloso na cidade de Camaragibe - PE que trazia, entre suas atrações, Dadá Boladão, outro artista da região que estava em plena ascensão – a atmosfera que se desenhou naquele momento foi marcante, especialmente por se tratar de uma área central da cidade sendo ocupada por artistas e uma plateia majoritariamente oriunda das áreas periféricas de Recife, reivindicando através da música e da dança um lugar geográfico e social que corriqueiramente lhes é negado.

Passado o carnaval retornei ao estado de Sergipe onde atuo como professor de Língua Inglesa desde 2014 no Instituto Federal – Campus Lagarto e nas semanas seguintes me deparei, por uma dezena de vezes, com estudantes dançando coreografias específicas embalados por caixinhas de som portáteis. Dias depois descobri, pelos burburinhos nos corredores, que aquele modo peculiar de dançar Bregafunk se tratava do **passinho**, um estilo próprio do gê-

nero impulsionado principalmente pelo lançamento da canção “Gera bactéria” (CORREIA, 2020), outro sucesso emplacado pela dupla Shevchenko e Elloco.

O ápice da minha introdução ao Bregafunk, no entanto, ocorreu de uma forma inesperada. Enquanto planejava uma aula voltada para discussões dos papéis de gênero e suas apropriações essencialistas por meio de discursos interpelativos, pensei em utilizar uma canção chamada “*‘Cause I’m a man*” da banda australiana Tame Impala como pano de fundo para o debate em torno dessa temática, tomando a sua letra como base. A escolha dessa faixa se deu pelo fato de atender uma necessidade dupla que buscava na ocasião: uma letra que proporcionasse elementos capazes de ampliar a análise de forma abrangente, explorando o campo discursivo em vez de se restringir a uma abordagem da estrutura linguística apenas; o outro ponto era que a banda em questão já havia emplacado canções em trilhas sonoras de filmes, comerciais e séries de TV, como *Malhação*, voltado para o público adolescente e transmitido em sinal aberto no Brasil, aumentando as chances de reconhecimento por parte do alunado.

No dia da execução da aula, destinada ao segundo ano do curso Técnico integrado em Edificações, embora tenha encarado a situação de forma bem-humorada, fui surpreendido negativamente pelo total desconhecimento dos discentes em relação à canção escolhida. Em tom amistoso e leve comentei com a turma que havia escolhido aquela canção por achar que através dela estaria “falando a língua dos adolescentes”, tão logo concluí minha observação, uma aluna respondeu com a seguinte afirmação: “professor, se o senhor quiser falar nossa língua, vai ter que trazer Bregafunk”.

Um passeio pela literatura da área de linguagem, mais precisamente no campo da linguística aplicada e o ensino de língua inglesa, permite encontrar um relato semelhante ao supracitado em Zacchi (2003) diante de uma entrevista com uma professora que selecionou uma canção de Britney Spears

para uma aula e trabalhou previamente com a turma a letra da música, assim como a sua tradução e pronúncia, mas, ainda assim, se deparou com a apatia dos estudantes em torno da atividade. No desenvolvimento do exercício, ao rebobinar a fita cassete, a professora exibiu, sem querer, um trecho de um videoclipe da banda brasileira do gênero rock Raimundos, gerando na turma uma recepção mais calorosa do que a atividade planejada para aquele dia. Sobre o ocorrido, o autor comenta:

Esse relato nos remete à discussão que Menezes de Souza (1995) faz sobre “a sala de aula bakhтинiana”. Segundo ele, o professor, na tentativa de fugir da “aula tradicional”, negocia com os alunos uma “aula de música”. No entanto, sua hegemonia continua se impondo, pois é ele quem normalmente escolhe a música, e as atividades que ele propõe para a letra da música privilegiam aspectos tais como fonéticos, sintáticos e lexicais (p. 81-82).

Embora minha finalidade com o planejamento da aula em questão não tenha priorizado ou se restringido a trabalhar apenas elementos que concernem às habilidades linguísticas básicas – *reading, listening, writing e speaking* – a postura consolidada de professor ainda foi determinante para o desfecho da situação uma vez que a escolha da canção ficou totalmente centralizada em torno de mim mesmo. Além disso, por mais que o enunciado destacado acima, proferido pela estudante na turma em que estava a lecionar, tenha, também, sido externalizado com um teor de brincadeira, sua potência reflexiva ecoou em minha mente por dias seguidos. Como eu, professor de língua inglesa, poderia recorrer a um elemento “estranho” ao meu habitat para acessar de forma mais eficaz as realidades e interesses dos meus estudantes?

Alguns dias após o diálogo entre mim e a turma de edificações¹ na qual esse caso ocorreu, testemunhei um colega de profissão afirmar com certo saudosismo e repugnância, enquanto assistia a um vídeo pela tela de seu celular, que vivíamos atualmente uma “bundalização da cultura”. Não contente em definir o cenário contemporâneo com esse neologismo, o colega continuou o seu monólogo retomando canções antigas em que a sexualidade e o erotismo eram abordados de forma sutil e metafórica, exaltando assim o uso de figuras de linguagem e recursos estilísticos que, segundo suas palavras, rebuscavam as interpretações acessadas apenas nas entrelinhas. Ao me mostrar o vídeo que instigou a sua crítica, percebi se tratar de uma coreografia do passinho do Bregafunk sugerida por meio do recurso *Reels* na rede social *Instagram*.

A fala do colega funcionou como um *insight* para que eu avaliasse o peso do campo cultural na configuração de um terreno propício para aproximar docentes e discentes, mas ao mesmo tempo repelir essas partes ao se interpor como um abismo entre elas. A partir daquele momento comecei a compreender de forma mais nítida a necessidade de ser “professor” antes de ser “professor de...”², logo percebi também a necessidade de ampliar e aprofundar a noção de intelectualidade como propôs Gramsci (2004), no contexto

¹ No campus do Instituto Federal de Lagarto, onde trabalho, eram ofertados, à época do acontecimento, os cursos de Edificações, Redes de computadores e Eletromecânica no formato técnico-integrado (ensino médio regular junto com uma formação específica distribuídos num currículo de 3 anos de modo que a língua inglesa está presente em apenas dois deles). Desde o ano de 2020 o curso de Automação Industrial também passou a funcionar no campus que conta ainda com os seguintes cursos de nível superior: bacharelado em Engenharia Elétrica, Sistemas de Informação (leciono a disciplina de Inglês Instrumental em ambos) e Arquitetura e Urbanismo, além de licenciatura em Física.

² A ideia de ser professor antes de ser “professor de...” implica em ampliar os horizontes pedagógicos e educacionais antes mesmo de restringi-los por implicações de ordem curricular que aprisionam as possibilidades de ação docente diante de limitações que se dão por relações de poder e ordem discursiva para definir o que pode (ou não) ser trabalhado no contexto escolar por determinadas áreas de conhecimento (OLIVEIRA, 2018). No caso específico da língua inglesa, a tradicional rivalização entre perspectivas centradas na gramática e aquelas que visam enfatizar o campo comunicativo invisibilizam o potencial discursivo da língua e seu diálogo constante com o campo das ciências sociais (ZACCHI, 2008).

italiano, quando destacou a necessidade do surgimento de intelectuais inclinados aos interesses das classes subalternas.

Essa preocupação foi potencializada após a apropriação do que reivindica Takaki (2019) que entende a atuação docente e intelectual como uma relação dialógica em que a busca pela formação estudantil, por um viés problematizador do conhecimento hegemônico, é primordial. A autora, no entanto, não desconsidera as múltiplas noções de verdade que perpassam o âmbito da sala de aula e, portanto, retira da figura do professor a posição de detentor único do conhecimento, o agente responsável por lançar luz sobre os alunos.

Na contemporaneidade, Boaventura de Sousa Santos defendeu, em entrevista concedida a Jerónimo e Neves em 2012, a ideia de associar o papel de intelectual com uma posição de retaguarda. Assim, em vez de tomar a dianteira dos movimentos sociais e dizer como os sujeitos devem agir, caberia ao campo da intelectualidade conservar-se por trás da linha de frente, caminhando no mesmo ritmo daqueles cuja marcha é lenta a fim de tornar a sua jornada menos árdua. Embora pareça uma concepção inovadora em torno do tema, a visão defendida pelo sociólogo português surge também como uma crítica ao pensamento foucaultiano que o precedeu. Em sua obra *Microfísica do poder*, Foucault (1979) afirma, de forma contundente, que já não há entre as massas a necessidade da presença do intelectual uma vez que estas acessam o conhecimento independentemente da existência de um representante, sendo assim, o que inviabilizaria suas ações de forma mais autônoma seria as relações de poder capazes de manter seus discursos e saberes em posição de marginalidade.

Valendo-se de exemplos ligados a realidade de antigas colônias britânicas, mais especificamente a Índia, seu país de origem, Spivak (2010) questiona essa capacidade de falar por si só entre sujeitos que por longa data ocuparam posições de subalternidade e chega à conclusão de que a visão do pensador francês carrega em seu bojo um caráter universalista típico do eixo

européu. Essa é uma percepção que se aproxima da crítica feita pelo próprio Boaventura de Sousa Santos ao concluir que:

as epistemologias do norte não sabem comunicar ao mundo as suas ideias a não ser de uma maneira universalizante. Ora, estas ideias da teoria crítica eurocêntrica foram todas construídas em cinco países da Europa: Alemanha, Itália, França, Reino Unido e depois um pouco nos Estados Unidos, no final do século XIX, princípio do século XX. Hoje, as inovações sociais e políticas mais interessantes estão a ocorrer no sul global, em contextos muito distintos daqueles em que foram elaboradas as teorias críticas (2012, p. 691).

Ainda em oposição ao universalismo eurocêntrico, Bernadino Costa, Maldonado Torres e Grosfoguel (2019) se valem de concepções como transmodernidade, pluriversalidade, universalismo concreto e quilombismo que, de modo geral, encaminham a fragmentação de visões de mundo monoculturais de modo a tornar visíveis os conhecimentos que emergem das áreas marginalizadas do mundo e viabilizam outros saberes, inclusive aqueles que se originam nas ancestralidades diaspóricas que cruzaram o oceano Atlântico. O próprio Grosfoguel (2011) já havia utilizado argumentação semelhante ao frisar que visões hegemônicas em torno da filosofia e ciência produzidas sob o viés europeu se auto denominam neutras e objetivas, de modo que o ponto de vista empregado nas análises busca renunciar aos seus lugares sociais para assumir uma posição que se assemelha ao “olhar de Deus”, ocupante de um lugar soberano e detentor da verdade, algo que fundamenta as bases do pensamento positivista.

Não estaria o Bregafunk entre essas inovações que surgem no terreno das relações sociais, mais especificamente nas manifestações artísticas por meio da música, e ganham tamanha dimensão que passam a assumir o status de movimento social? Seriam as letras de suas canções o único objeto de estudo do campo linguístico a ser levado em consideração ao tentar traçar um perfil desse fenômeno? A negação da corporeidade potencializada pela sua

dança não seria apenas mais uma forma velada de negar as epistemologias que emergem do sul como forma de manter uma concepção positivista de saber?

Como mencionei nos primeiros parágrafos desta introdução, há um bom tempo sou frequentador assíduo do carnaval pernambucano como consequência do interesse que desde tenra idade despertei pelas concepções artísticas que historicamente estão ligadas a esse local. A literatura centrada em nomes como João Cabral de Melo Neto e Roberto Piva, o cinema de Cláudio Assis e Kléber Mendonça Filho, a música pernambucana, desde o movimento Udigrudi emblematizado pelas figuras de Alceu Valença, Lula Côrtes, Geraldo Azevedo, assim como a banda Ave Sangria, até a geração Mangubeat do Mundo Livre S/A, Chico Science e Nação Zumbi e bandas como Mestre Ambrósio e Comadre Fulôzinha, representantes de uma sonoridade mais urbana e cosmopolita do Maracatu Rural, foram referências desde muito cedo não só para mim, mas para muitas pessoas oriundas da região do Cariri, onde nasci e vivi por 24 anos, localizada ao sul do estado do Ceará, bem próxima à divisa com Pernambuco e muito influenciada pela construção identitária dessa pernambucanidade, quiçá até com mais similaridades com o estado vizinho do que com os conterrâneos da capital Fortaleza.

Assim, essa proximidade geográfica e em termos de afinidade com o estado de Pernambuco tanto quanto as indagações dispostas anteriormente encaminharam este livro para a defesa da tese de que o Bregafunk é uma vanguarda que surge como consequência do esgotamento das possibilidades de ineditismo e ruptura com a tradição no contexto do Mangubeat ao passo que se torna interessante aos governantes abraçá-lo como forma de suplantar as vozes do movimento que o precede. Uma vez que as suas letras são ainda um ponto crítico e controverso, o Beat (a produção sonora do Bregafunk em si), assim como o seu estilo próprio de dançar, chamado de “passinho”, assumem a função de principais elementos de difusão do gênero como produto de exportação de uma “nova” pernambucanidade.

Ao longo do processo investigativo é preciso, antes de tudo, assumir o papel do “não saber”, em outras palavras, a aceitação de um certo nível de ignorância diante da temática em questão é um passo fundamental na caminhada em busca de respostas. Nesse percurso encontro na ideia de mediação intelectual um horizonte teórico importante para a sustentação do meu trabalho:

O intelectual que atua como mediador cultural produz, ele mesmo, novos significados, ao se apropriar dos textos, ideias, saberes e conhecimentos, que são reconhecidos como preexistentes. Com esses outros sentidos inscritos em sua produção, aquilo que o intelectual ‘mediou’ torna-se, efetivamente, ‘outro produto’: um bem cultural singular. Ou seja, o intelectual mediador, neste aspecto específico da produção e atribuição de sentidos aos bens e práticas resultantes de sua atividade, não se distingue do intelectual “criador”. Podemos pensar, inclusive, como o mediador cultural, em especial aquele que se dedica à comunicação com públicos externos às comunidades de *experts*, tem que aprender a ser mediador. Ele se aperfeiçoa nas atividades de mediação e no uso de linguagens e estratégias com a sua experiência e com aquela acumulada ao longo do tempo [...] intelectuais mediadores podem ser tanto aqueles que se dirigem a um público de pares, mais ou menos iniciado, como a público não especializado, composto por amplas parcelas da sociedade (GOMES; HANSEN, 2016, p. 20 - 24).

Atuar como um intelectual mediador implica um diálogo com a forma pela qual Derrida (2006) entende a função do tradutor quando se depara com construções idiomáticas que são impossíveis de serem traduzidas respeitando a forma exata como foram ditas em sua versão original. Caberia a esse profissional, portanto, não necessariamente manter-se fiel ao que foi dito de forma literal, mas compreender sua responsabilidade diante da ideia que está sendo enunciada. Logo, antes de chegar a qualquer conclusão em torno dos questionamentos elencados acima, concedo a mim mesmo o direito de estudar o Bregafunk.

1.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Traçar o estado da arte é uma tarefa possível e necessária para mapear as principais perspectivas abordadas pelas pesquisas sobre o gênero musical Bregafunk. Ao longo do capítulo seguinte irei elencar os trabalhos encontrados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, bem como na ferramenta de pesquisa acadêmica do Google, usando os buscadores “Bregafunk”, “Brega Funk” e “Funk Brega”³ uma vez que não há um consenso sobre a escrita do termo. A escolha desses dois recursos digitais se dá pela possibilidade que ambos contemplam de centralizar em seus bancos de dados as principais produções nacionais voltadas para a temática em questão com destaque para a primeira, que se configura como uma ferramenta oficial para arquivamento de trabalhos de cunho acadêmico no Brasil.

Num segundo momento, distribuirei os resultados obtidos em categorias representadas por palavras-chaves e discutirei os pontos abordados em cada uma delas. Para tal propósito, tomarei a Linguística Aplicada Crítica e suas intersecções com outras áreas do conhecimento para dialogar de forma mais ampla com a literatura acadêmica a fim de identificar tendências, interesses e lacunas deixadas pelas pesquisas prévias, sobretudo aquelas voltadas mais especificamente para o campo linguístico em sua perspectiva discursiva-textual.

O capítulo 3 é dedicado à dimensão performativa do Bregafunk. Buscarei encontrar os elementos de convergência entre o Brega e o Funk a fim de compreender a rota de intersecção entre os dois estilos musicais resultando na criação de um gênero híbrido. Não pretendo, no entanto, encontrar uma origem do Bregafunk e, conseqüentemente, de seus gêneros fundadores, mas

³ Ao longo do trabalho uso o termo Bregafunk grafado de forma unificada por uma escolha pessoal. Por ser o Brega um gênero em circulação anterior ao funk nas periferias de Recife e o Funk um gênero acoplado posteriormente a essa base, opto por essa sequência na nomenclatura. A opção pela escrita no formato de termo único remete ao campo de hibridização entre os dois universos, gerando, assim, uma nova identidade em que os dois universos dialogam diretamente.

discutir os fluxos transculturais, como propõe Pennycook (2007), que levaram a essa convergência e a sua consolidação de forma mais eficaz como um elemento identitário das periferias da cidade de Recife. A ascensão do gênero dialoga diretamente com a emergência de novas tecnologias, por esse motivo, sustentarei as discussões a partir de um olhar de intersecção entre a construção identitária bregafunkeira e relações de cosmopolitismo.

Conveniências culturais (YÚDICE, 2013) é também um ponto crucial ao longo do capítulo quando focarei a análise na lei estadual 16.044/2017⁴ que transformou o Brega – termo genérico para representar todos os subgêneros englobados nesse cenário - em patrimônio cultural de Pernambuco e no Projeto de Lei ⁵ proposto e aprovado na câmara de vereadores de Recife com o intuito de transformar o Bregafunk em Patrimônio Imaterial Cultural da cidade. Se num primeiro momento esse reconhecimento gerou conflitos internos entre os artistas daquele estado para determinar quem seriam os “verdadeiros” representantes do Brega em meio à ausência de políticas governamentais que incluíssem o Bregafunk em seus eventos oficiais, enquanto as investidas da iniciativa privada tentavam suprir essas brechas, posteriormente os governantes também abraçaram o gênero como uma estratégia conveniente para minimizar o engajamento político do Manguebeat enquanto uma vanguarda que já não vive seu ápice.

Uma vez que o universo digital faz parte do *modus operandi* da produção de *hits* no Bregafunk, trarei, no capítulo 4 a fim de incrementar a análise, o documentário sobre o gênero produzido pela plataforma de *streaming* Spotify⁶ levando em consideração as falas dos artistas e componentes do Bre-

⁴ Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=16044&complemento=0&ano=2017&tipo=&url=#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2016.044%2C%20DE%2016,Pernambucana%20no%20Estado%20de%20Pernambuco>. Acesso em: 16 Abr. 2023.

⁵ Disponível em: https://publico.recife.pe.leg.br/pysc/download_materia_pysc?cod_materia=MTAyNzE2&texto_original=1. Acesso em: 16 Abr. 2023.

⁶ Dentre os escassos documentários sobre o estilo musical, esse é o que tem mais visualiza-

gafunk entrevistados, bem como sua relação com os espaços geográficos que ocupam e atravessam. É importante ressaltar aqui que na contemporaneidade a audição de música já não segue parâmetros anteriores quando mídias físicas como fitas K7, CDs e discos de vinil – novamente em ascendência no mercado fonográfico, porém restrito a um nicho de consumo muito reduzido – estabeleciam a relação direta entre músicos e fãs, de modo que, mesmo munidos de críticas diante das políticas de pagamento de direitos autorais, distribuição e acesso do material compartilhado em plataformas digitais, artistas do campo musical percebem a necessidade de recorrer a essas empresas como forma de “existirem” num mundo globalizado e hiperconectado. Logo, o Spotify, um dos principais nomes nesse ramo, acaba exercendo um alto grau de significância na divulgação de gêneros musicais e artistas que passam pela chancela dos algoritmos dessa nova modalidade de indústria cultural. A partir do documentário, portanto, será possível comentar pontos que envolvem movimentos diaspóricos presentes nos estudos culturais e suas nuances no movimento Bregafunk, bem como elementos do campo de estudos transgressivos.

No entanto, tenho consciência de que, no documentário citado, as representações das e dos artistas entrevistados ainda são mediadas pela produção hegemônica. Partirei dele, todavia, para selecionar as/os bregafunkeiros que irei incluir posteriormente nas análises de videocliques produzidos por esses artistas. Dessa forma, pretendo me aprofundar na estética desse gênero como algo que ultrapassa as demarcações de um movimento cultural, assemelhando-se muito mais a uma movimentação de vanguarda, algo dinâmico, fluido, inovador, em constante modificação e com caráter transgressivo. Nessa etapa da análise, disposta ao longo do capítulo 5, me distancio de perspectivas linguísticas que se limitem a olhar para as letras das canções, mas, sim, que priorizem outros elementos que constituem a noção de contexto presentes nessas produções tais como fluxos transculturais e teorias trans-

ções no YouTube sendo assim um fator de inclusão na pesquisa.

gressivas (PENNYCOOK, 2007), paisagens linguísticas (PECK; STROUD, WILLIAMS, 2019), paradigma transperiférico (WINDLE et al, 2020), multimodalidades e a gramática transposicional (COPE; KALANTZIS, 2023).

O capítulo 6 consiste em uma discussão em torno das concepções de arte e política de modo a estabelecer um diálogo entre o Bregafunk e a forma como sua dimensão estética ora é usada como fator de inclusão cidadã, e, em outros momentos, é cooptada pelo universo eleitoral para contemplar interesses de candidatos a cargos públicos (YÚDICE, 2013; RANCIÈRE, 2010a). Nesse sentido, analiso um jingle do atual prefeito da cidade de Recife João Campos em que o Bregafunk foi utilizado como mobilizador central da captação de votos de moradores de áreas periféricas da cidade e, na contramão do uso político hegemônico dessa movimentação cultural, trago também uma análise sobre a construção de um brega protesto por jovens moradores da comunidade de Caranguejo Tabaiães como forma de reivindicação da manutenção de suas moradias em resposta ao decreto municipal que exigia a retirada da população do local.

2 O QUE A ACADEMIA PENSA SOBRE O BREGAFUNK?

Por razões óbvias, é praticamente impossível responder ao questionamento que abre este capítulo uma vez que não seria possível abranger o pensamento acadêmico de forma totalitária a fim de traçar um perfil de como o Bregafunk é encarado dentro desse universo. Em contrapartida, as produções voltadas para o gênero musical em questão elaboradas até o momento permitem acessar as principais rotas e temáticas adjacentes pelas quais esse objeto de estudo tem sido abordado.

Ao longo das minhas observações e leituras prévias sobre o assunto, percebi a ausência de uma unidade na forma de referir-se ao gênero de modo que, como explicado nos aspectos metodológicos do trabalho, além da grafia unificada, outras variações tais como Brega Funk e Funk Brega podem ser encontradas. Logo, essa multiplicidade de formas para endereçamento do gênero musical foi o primeiro passo para definir um recorte da pesquisa, assim, os trabalhos voltados apenas para um ou outro dos dois campos distintos que compõem essa hibridização foram descartados.

Após uma primeira busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES usando o marcador Bregafunk, dois resultados foram encontrados: “Sentando devagar: uma etnografia com produtores de bregafunk da cidade do Recife” (CORREIA, 2020) e “Leitura de notícias no 6ºano: na pegada do passinho, um olhar crítico sobre o Bregafunk nos jornais de Pernambuco” (TAVARES, 2020). Ambos os trabalhos foram desenvolvidos para obtenção do título de mestre: o primeiro, de caráter acadêmico, está vinculado ao programa de pós-graduação em música da Universidade Federal de Pernambuco enquanto o segundo, também desenvolvido na mesma instituição, apresenta natureza profissional e está voltado para a área de Letras.

Os achados preliminares da busca apontam para o que virá a ser uma característica inata do Bregafunk, o seu potencial transdisciplinar, algo que

ativa em um pesquisador da área de linguagem como eu a necessidade de recorrer a um arcabouço de análise que caminhe por áreas diversas. Nesse sentido, a Linguística Aplicada Crítica (LAC) e a Educação Linguística Crítica (PESSOA; SILVESTRE; MONTE MÓR, 2018) despontam como bases teóricas fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. Ancorada na premissa básica de desvincular-se das entranhas de uma Linguística Pura e reformular o diálogo entre teoria e prática, a noção de crítica no campo da linguagem primeiramente atua como um termo guarda-chuva capaz de abranger áreas diversas que vão desde a Análise do Discurso Crítica até a LAC propriamente dita (RAJAGOPALAN, 2003).

Dentro do campo crítico a Linguística pode assumir várias perspectivas, dentre elas a que mais dialoga com o tipo de ação que o Bregafunk desempenha no campo social é o viés transgressivo. Pennycook (2014) elabora três preceitos básicos para atuar de forma transgressora no campo da linguagem. Primeiramente, um pesquisador age transgressivamente em Linguística quando vai além dos terrenos que deveria pisar, circula por áreas cercadas por impedimentos como assim se configura a própria relação entre o Bregafunk e os contextos políticos e epistemológicos hegemônicos que o relegam ao lugar da marginalidade.

Adentrar esses terrenos movediços, por outro lado, não implica em tomá-los como prontos em seus sentidos. O segundo pilar da análise do linguista australiano, portanto, demanda uma postura cética diante das próprias crenças para evitar que a noção de crítica se encaminhe para a concepção arbitrária de uma nova verdade, logo, problematizar aquilo que se investiga passa a ser o modo de atuação de quem, neste caso, se permite estudar o Bregafunk. O terceiro aspecto analítico dialoga com a concepção discursiva sem, todavia, esquecer que uma abordagem logocêntrica privilegia o que é dito em detrimento das outras formas em que a linguagem atua, principalmente, nas suas múltiplas dimensões, englobando assim os corpos, as relações espaço-temporais, institucionais, identitárias.

Após essa epifania que os achados prévios trouxeram, deu-se sequência à busca na mesma plataforma, porém sob o marcador Brega funk. Apenas um resultado foi obtido, trata-se da dissertação “Na batida do brega funk: as batalhas de passinho em João Pessoa/PB” (MATIAS, 2021) defendida como meio de obtenção do mestrado em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba, algo que traz uma noção de como o Bregafunk tem se tornado um fenômeno em expansão, rompendo as fronteiras geográficas de Pernambuco e, no caso específico, chegando ao território de estados vizinhos como a Paraíba.

A última parte da coleta de dissertações e teses que contemplassem o tema foi feita a partir do marcador Funk Brega, mas não logrou retorno. Assim, a continuidade do processo de revisão literária em torno do Bregafunk se deu sob a mesma lógica descrita até aqui, mas, dessa vez, tomando a plataforma Google acadêmico como principal fonte de pesquisa e as produções com nível de pós-graduação como prioridade. Dessa forma, não foi possível chegar até pesquisas de mestrado e doutorado, mas tomei conhecimento de um livro recente⁷ chamado “Do Recife para o mundo: os significados do (brega) funk pernambucano” (GOMES, 2021). Além dessa publicação, foi encontrada ainda a monografia “Bregafunk, história e desdobramentos do estilo que nasceu em pernambuco: elaboração de cartazes para divulgação do estilo” (SANTOS, 2019) escrita para a conclusão do curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco⁸.

Uma característica latente ao longo da coleta dos trabalhos foi a variedade de áreas do conhecimento que abordam o tema Bregafunk sobretudo por meio de artigos produzidos em co-parceria por estudantes de graduação e

⁷ O período de coleta de produções acadêmicas sobre Bregafunk compreende o segundo semestre de 2022, período em que este capítulo foi escrito.

⁸ Embora exista uma recomendação tácita para se evitar o uso de monografias como referências na elaboração de uma tese, opto por não desconsiderar tal trabalho tanto pelo rigor do conteúdo apresentado, a escassez de pesquisas sobre o tema, assim como por uma questão de posicionamento político-teórico de oposição a uma visão positivista de hierarquização de conhecimentos.

suas/seus orientadoras e orientadores. Design, Música, Antropologia, Filosofia, Comunicação e Letras são algumas das áreas que demonstram interesse pelo gênero musical e dão indícios de seu crescimento também enquanto um movimento cultural.

2.1 “FALEM BEM, FALEM MAL, MAS FALEM DE MIM”.

A busca inicial por teses e dissertações que pudessem contemplar a temática Bregafunk ofereceu uma noção geral de quais são os principais pontos abordados pela academia em relação ao gênero. Na área de Letras, campo que engloba esta livro, por exemplo, há uma tendência a privilegiar análises em torno das letras das canções e problematizá-las a partir de fundamentações teóricas cujas origens residem na análise crítica do discurso.

Ao longo das leituras pude perceber que a maior parte das produções sobre o tema estão presentes em textos de menor porte, principalmente, artigos de estudantes de graduação que ativam variadas formas de abordar o assunto tomando as produções de pós-graduação como suas principais referências para discutir o Bregafunk, tanto em conotações com maior abertura em relação a esse universo, como também acepções mais contestadoras.

A partir de uma expressão popular que dialoga diretamente com a indústria cultural tantas vezes associada com o Bregafunk – “Falem bem, falem mal, mas falem de mim” – exploro adiante os principais focos desses trabalhos com ênfase sobre duas características predominantes: a primeira diz respeito ao debate acerca de questões de gênero e sexualidade, sobretudo a objetificação das mulheres nas letras das canções de Bregafunk; por outro lado, algumas pesquisas lançam um olhar sobre o gênero musical em questão numa perspectiva em que as dimensões estéticas e performáticas acabam se sobressaindo.

2.2 Letras e letras

No seu trabalho de doutorado da área de Letras, Gomes (2013) debruçou-se sobre o funk pernambucano que, à época, já ensaiava suas primeiras aproximações com o brega local. A fim de investigar as relações discursivas desse estilo musical e suas implicações sociais a pesquisadora tomou como seu principal objetivo “desvelar os significados do funk de modo a verificar conflitos, contradições, relações de poder, bem como ações machistas e feministas em letras de funk” (p. 24).

A sua tese, portanto, permanece até os dias atuais como base para eventuais discussões sobre canções de Bregafunk em que as composições no seu sentido mais cru – focadas na modalidade escrita da linguagem – dão a tônica das análises. Um dos alvos interpretativos da tese é a canção “Posição da rã”, gravada pelos MCs Metal e Cego, cujos primeiros versos trazem os seguintes dizeres: /Tamos de volta na pegada esse moleque é bam bam bam/ Quero ver as novinhas na posição da rã/. Para Gomes, nessa canção:

são articulados discursos tanto da ordem do erotismo, como também da pornografia, já que o autor, normalmente, diz sem dizer, faz referências indiretas à prática de sexo anal⁹. Contudo, nas pistas deixadas no texto, é possível, sim, reconstruir ideias que nos levam a afirmar sentidos apenas na direção do ato sexual em si, ainda que nem sempre de forma explícita (2013, p. 159).

Se, por um lado, a ênfase do seu olhar concentra-se na modalidade sexual supostamente praticada pelas personas que compõem essa letra, o termo “novinha”, por sua vez, salta aos olhos de Lima et al. (2014). Para as autoras, essa denominação é uma forma cifrada de endossar a prática sexual de homens mais velhos com menores de idade. Embora a palavra em si não fixe a “faixa-etária” das pessoas a quem ela se refere como pertencentes ao

⁹ É importante notar neste trecho da citação que a relação entre a “posição da rã” e sexo anal é uma interpretação feita pela própria autora, assim como a conexão direta entre essa prática sexual em si com a pornografia.

grupo abaixo de 18 anos de idade – representação da maioridade legal no Brasil –, a análise das pesquisadoras sobre uma outra canção de Bregafunk intitulada “Se eu mato, eu vou preso”, gravada pelos MCs Sheldon e Boco, deixa explícita essa ideia no trecho “/Se eu mato, vou preso/ Se eu roubo, vou preso/ se é pra pegar novinha, eu vou preso satisfeito/ [...] as de 14 eu tô fora, as de 15 é muito nova, a 16 já tá na hora, 17 eu vou agora/” (p. 1271-1272).

Nesse sentido, Lima et al. (2014) defendem que a letra da canção configura-se como um processo de violência simbólica que induz à pedofilização e entendem que essa realidade ganha proporções ainda maiores no Nordeste brasileiro por conta de heranças machistas e patriarcais típicas do período colonial nessa região. No mesmo trabalho há uma seção dedicada à explicação do processo pelo qual o Bregafunk transformou-se num gênero musical de sucesso e representativo da identidade pernambucana, entre os pontos elencados para atingir tal *status* estão a sua difusão por meio de lambe-lambes¹⁰, programas de rádio comunitários e carrinhos de som, popularmente chamados de carrocinha, que tocam e vendem discos pirateados pelos próprios artistas.

Assim, as autoras consideram que o sucesso do Bregafunk se deve a “propaganda que é a alma do negócio” (p. 1267) ao passo que interligam aos meios alternativos citados anteriormente uma razão lógica pela qual esse gênero, ao menos até então, ocupava um lugar marginalizado em relação à própria indústria cultural. Logo, é possível pensar que o atual cenário em que se encontra o Bregafunk, sendo assimilado e absorvido pela mídia fonográfica, implica também numa pasteurização discursiva de modo a tornar suas letras mais palatáveis aos ouvidos das classes médias.

A retirada ou camuflagem de conteúdos das composições que formam o núcleo do Bregafunk, para atender à demanda do mercado que dita as regras no campo musical a fim de ser apreciado pelas massas, não se configura como

¹⁰ Pôsteres afixados em espaços públicos.

uma solução dos problemas já existentes, mas, sim, eleva ao patamar de tabu as questões sociais que podem ser contempladas pelas letras dessas canções ao passo que atribui à indústria o poder de definir o que pode ou não ser veiculado. Essa constatação feita por mim não significa um aceno à permissividade para que se diga o que quiser no gênero canção sob alegações de liberdade de expressão, outrossim reivindica a necessidade e urgência, enquanto educador, de enfatizar o trabalho sobre a criticidade dos sujeitos para que sejam capazes de discernir entre aquilo que requer problematização e a mera atribuição de visões estigmatizadas e moralmente articuladas sobre atores sociais (GOFFMAN, 2004) corroborando algo que as próprias autoras também deixam explícito ao final do trabalho, quando reforçam a ideia de não criminalização de um gênero musical já amplamente criticado a fim de não censurá-lo.

Sob a orientação de Vivian Matias dos Santos, professora que conduziu a orientação dos trabalhos, Lima, Miranda, Cursino e Santos (2014) e Santos, Cursino e Santos (2014) alternam o protagonismo na autoria de outros dois artigos que também trazem a representação feminina de forma problematizada no universo do Bregafunk. Novamente, o uso do termo “novinha” numa canção de MC Sheldon é um dos pontos de debate. Na letra de “Lá vem a novinha”, o cantor introduz os seguintes versos “/Com shortinho pequenininho e a blusinha bem curtinha/ Lá vem a novinha, lá vem a novinha/ De franjinha no cabelo, e a bochecha rosadinha /Lá vem a novinha/”.

Ao comentar o trecho da canção, Santos, Cursino e Santos (2014) retomam Soares (2012) para afirmar que “novinha”, no caso em questão, parece ser uma versão específica do que se entenderia por “piriguete”, uma forma derogatória de fazer menção a uma mulher cuja vida sexual foge às regulações de gênero socialmente aceitas como a norma (BUTLER, 2017). Assim, as autoras encaminham a discussão em torno do termo “novinha” para o processo de objetificação feminina e o modo como as letras de Bregafunk podem

reforçar estereótipos e lugares sociais abjetos para as mulheres¹¹.

Sem qualquer pretensão de minimizar a importância e necessidade de trazer à baila tais análises de teor mais contestador em torno das composições citadas, busco, todavia, ampliar as possibilidades de observação em torno dos sentidos que essas letras potencializam para além do que está dito, ampliando assim a noção de contexto. Canagarajah (2018) é um dos autores contemporâneos que tem demonstrado essa preocupação e reforça a forma como o pensamento estruturalista tende a atribuir à Linguística, e à linguagem de modo geral, uma função de autossuficiência amparada em regras gramaticais que, por sua vez, desprezam outros elementos significativos e componentes da noção de contexto como é o caso da corporeidade, das emoções e até mesmo de objetos.

É nesse sentido que também recorro a Soares (2017) para aprofundar o entendimento sobre em que consiste ser uma “piriguete”. O termo em si não tem uma definição exata, no entanto, emerge no livro do autor, em um capítulo construído a partir de suas experiências etnográficas em uma festa de Brega¹² na periferia de Recife, e vai assumindo conotações múltiplas. Num primeiro momento, a dimensão pejorativa da palavra, usada como uma forma de ofensa às mulheres que transgridem os padrões de gênero assimilados como os aceitáveis, tende a ser o sentido imediato associado ao termo. Numa festa de Bregafunk, essa simbologia pode ser notada pelas vestimentas escolhidas, a forma de dançar, o tipo de bebida alcoólica que se consome (ou até mesmo o ato de consumi-las em si), no flerte.

Em outras palavras, Soares (2017) está falando de performances, não em seus aspectos teatrais, como primeiramente abordou o filósofo da lingua-

¹¹ Essa característica não é um fator predominante apenas no Bregafunk, mas está presente também em outros estilos musicais.

¹² O autor usa o termo Brega por não se tratar de um show específico de Bregafunk, embora esse evento, especificamente, tenha contado com a participação de MC Sheldon, um dos pioneiros da cena funk dentro do brega, na sua programação.

gem Austin (1990), mas, sobretudo, na forma como seus desdobramentos posteriores, principalmente no sentido assumido por Butler (1990), conceberam a performatividade como a repetição de atos sociais à exaustão sem, no entanto, escaparem da regulação discursiva dos sujeitos ao seu redor que, ao exercerem uma função de policiamento, passam a atribuir características essencializantes e naturalizadas às identidades coletivas. Dessa forma, compreende o autor, a mulher que, por ventura, venha a reivindicar para si uma postura de “piriguite” numa festa de Bregafunk, aciona, de modo conveniente e, quiçá, voluntário um *status* de poder muitas vezes endossado pelas próprias cantoras de uma modalidade do Brega que toma as divas do Pop internacional como referência e tem suas letras majoritariamente construídas a partir de versões em português de canções originalmente compostas em inglês, com temáticas voltadas para o sofrimento amoroso num primeiro momento, seguido pelo tom de superação e o desfecho que encaminha essa mulher, outrora machucada em seu âmago, à plenitude e domínio de si.

Dentro de um padrão binário, automaticamente, a figura da “piriguite” clama por um exterior constitutivo, um elemento alheio à configuração dessa personagem, mas que ajude a elaborar a sua existência, cargo este que, segundo Soares, caberia ao “cafuçu”, o estereótipo de um homem que exacerbava virilidade em detrimento de características intelectuais e:

ao contrário da piriguite que precisa atuar sorrateiramente, quase que na surdina, o cafuçu adota a performatização da ‘greia’ como *ethos* de seu discurso. Ele pode falar alto, ‘chegar junto’, usar do humor, da ‘malandragem’ para conquistar. Explicar seus gostos por ‘cafucices’ e também trazer à tona indícios de que é sexualmente interessante (2017, p. 109).

Se na configuração clássica do brega as relações de conquista e flerte entre “piriguites” e “cafuços” dão a tônica das narrativas e temas contemplados pelo teor das letras, no momento em que o funk passa a invadir esse

terreno e gerar uma hibridização do gênero (tema a ser discutido em maiores detalhes no próximo capítulo), um novo personagem ganha espaço, trata-se do *gangsta*, o bregueiro cujas principais referências são o *rap* e suas variações como o *trap* e o *funk* na sua vertente carioca.

Não mais preocupado em saciar os desejos da piriguite ao agir como o modelo de masculinidade representada nas performances das divas bregueiras, o *gangsta* assume uma posição de protagonismo em que o lugar ocupado pela mulher é reificado em detrimento do seu próprio bem estar. Nesse novo cenário performativo, a aproximação com um estilo despojado e desconectado de convenções e condutas sociais consolidadas dão a tônica do processo. A ostentação de roupas de grifes famosas, cordões de ouro, óculos espelhados, carros de luxo e festas em beiras de piscinas ajuda a criar uma atmosfera em que a própria arquitetura do espaço geográfico busca consolidar um universo hedonista, algo que se aproxima de uma pornotopia (PRECIADO, 2020).

Assim, a figura feminina passa a ser assimilada como apenas mais um elemento na construção desse império de prazer em que o *gangsta* é o centro das atenções, ao passo que inverte a busca nas relações amorosas; se antes era o homem, em suas performances enquanto cafuçu, que buscava conquistar as piriguites, ainda que, aparentemente, demonstrasse um certo desdém por elas, agora são as piriguites, segundo as narrativas das letras dos Bregafunks criticados por Gomes (2013), Lima, Cursino e Santos (2014) e Santos e Cursino (2014) citadas até aqui, que almejam ganhar a atenção dos *Bad Boys*, de modo que as novinhas, “/com shortinho bem pequenininho e a blusinha bem curtinha [...] / de franjinha no cabelo e a bochecha rosadinha” (MC SHELTON, 2011), assumem o papel objetificado de troféu por supostamente serem dotadas de maior capital erótico (SOARES, 2017):

O capital erótico combina beleza, *sex appeal*, dinamismo, talento para se vestir bem, charme, habilidades sociais e competência sexual. É um misto de atratividade física e

social. A sexualidade é parte dele, uma parte facilmente negligenciada por se aplicar apenas aos relacionamentos íntimos (HAKIM, p.17, 2012).

A noção de capital erótico, atrelada aos conteúdos presentes nos dois trechos das letras de Bregafunks dos MC Sheldon e Boco, permite compreender que o título de “novinha” é um *status* efêmero no sentido cronológico, e que pode estar atrelado ao que Bataille (1987) entende por erotismo. Para o filósofo francês a dimensão erótica transita entre o interdito e a transgressão e o ser humano está atrelado à essas duas dimensões. Enquanto o primeiro consiste em proibições que se sustentam pelos tabus, tais quais o pecado, o proibido, o estabelecimento de preceitos morais dominantes, o segundo seria a possibilidade de romper com essas intervenções e experimentar o sabor de quebrar as regras, retomar a vida como um processo criativo. A conquista de uma “novinha” seria, portanto, uma das formas de se acionar a dimensão erótica no seu sentido corporal, algo que fica bastante latente no Bregafunk, uma vez que os corpos dançantes reivindicam para si uma sensualidade que também compõe suas identidades.

Ser uma “novinha”, consequentemente, não fica restrito, quando aborda a forma de se vestir dessas pessoas e suas escolhas na aparência visual, à faixa-etária adolescente, podendo ser vinculado também ao corte de cabelo e adereços de moda mais presentes na juventude, período da vida em que a ousadia nas inovações e experimentações da própria imagem são mais propícias já que traços da personalidade ainda estão em processo de formação.

Novamente reforço que não há neste livro qualquer intenção de minimizar as problematizações acerca da sexualização de mulheres em geral, sobretudo pessoas do gênero feminino menores de idade, algo que já foi, inclusive, demonstrado estar presente de forma explícita em algumas letras abordadas acima. Almejo, por outro lado, analisar um fenômeno complexo que não se limita apenas a opções binárias e simplistas, procuro abranger

outros aspectos, como as dimensões estéticas e performativas dos sujeitos envolvidos nesse cenário, algo que não pode ser classificado e solucionado com meros enquadramentos. Ao sustentar a tese de que o Bregafunk é uma vanguarda, reivindico, inclusive, que a presença de letras em canções desse gênero é algo trivial, já que o beat e a sua dança são demarcados por meio de videoclipes e encontros em espaços públicos onde as constituições de todas essas personas ocorrem de forma ativa.

Em suma, apenas destaco que os capitais eróticos dos MCs em suas performances *gangstas* também são acionados por meio da linguagem, especialmente, em suas vertentes não-verbais. Soares (2017) relembra que os “cafuçus” dificilmente reivindicam para si tal posição, mas reforçam essa performatividade ao aderirem a um visual em que cabelos curtos e roupas apertadas, que deixem seus músculos em evidência, retomem mecanismos de validação da sua masculinidade. As performances do *gangsta*, por outro lado, seguem a linha oposta:

“ser fora da lei”, “outsider” e “bad boy” pode funcionar, de alguma forma, com um valor dentro da construção de uma masculinidade atrelada ao mercado de música. E, no caso específico do MC Sheldon, que é um dos expoentes da cena do brega do Recife, esta dinâmica identitária perpassa por uma imagem cristalizada do ‘gangsta rap’ e da cultura do hip-hop que foi incorporada pelo funk carioca e reprocessada no tecnobrega recifense. A própria imagem do MC Sheldon já nos dá indícios de suas filiações associados ao ‘rapper’ norte americano: casaco, correntes de ouro, a faixa na cabeça ligada a uma marca fashion esportiva (neste caso, a marca Nike) e a configuração da cultura Black (2017, p. 112).

Figura 1: MC Sheldon trajado aos moldes da estética *gangsta rap*.



Fonte: Google Imagens (2023)

A distinção na versão *gangsta* não fica restrita aos utensílios incorporados como parte da identidade. Os padrões de consumo também são modificados de modo a atrair novas possibilidades de ser notado. Como é possível perceber no fragmento acima, bem como na figura 1, a faixa na cabeça de MC Sheldon é mais que um adorno, posto que cria a associação entre sua imagem e a logomarca de uma grife globalmente renomada e difundida, funcionando como uma forma de agregar valor a si próprio dentro das comunidades identitárias em que se insere enquanto, ao mesmo tempo, se distingue dos demais membros desses grupos. Ainda que pareça um detalhe, a presença desse novo elemento num item que compõe o seu vestuário traz indícios de um consumo voltado para a diferenciação de si no campo econômico:

todos achamos um artigo de vestuário de alto preço e feito à mão preferível, em questões de beleza e utilidade, a uma imitação menos dispendiosa do mesmo, por mais inteligentemente que o artigo espúrio possa imitar o caro

original; e o que ofende a nossa sensibilidade no artigo espúrio não é o fato de ele ser inferior em sua forma ou cor, ou, de qualquer modo, em seu efeito visual. O objeto que nos repugna pode até ser uma imitação tão perfeita, ao ponto de desafiar o mais severo escrutínio; todavia, nem bem a contratação é percebida, o seu valor estético, assim como o seu valor comercial, declina precipitadamente (VEBLEN, p. 78, 1983).

Embora não se saiba se a peça usada pelo MC em questão é um artigo original, fator que seria suficiente para elevar seu valor de mercado, o preço do acessório em si não é o ponto crucial nessa questão, cabe ao ato de distanciamento dos outros personagens que compõem o cenário brega, para além do tipo de música que se produz, o principal fator de atenção. Soares (2017) nota que esse movimento se dá também em outras esferas como, por exemplo, no próprio tipo de bebida consumida nos eventos de brega nas periferias de Pernambuco. Se no aspecto étlico a cachaça é uma das bebidas com maior capacidade de suspender a sobriedade de um indivíduo, em termos de ostentação, numa festa brega, consumi-la reduz o *status* do sujeito. O uísque, bebida cujas marcas compõem, inclusive, letras de canções, ocupa o topo da hierarquia na relação entre álcool e *glamour* em torno do seu consumidor, enquanto as cervejas têm valor médio e variante a depender da marca consumida.

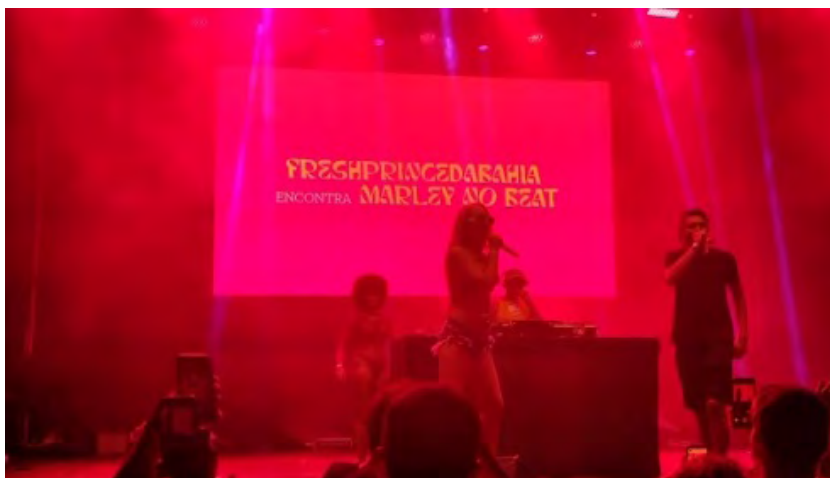
E quanto ao artista de brega que incorpora elementos da música eletrônica, o que consome? Qual seu lugar nesse jogo de distinções? No seu trabalho de imersão no processo de produção do Bregafunk, Correia (2020) relata que ao receber o produtor Marley no Beat e seu amigo MC Fantxma em seu estúdio caseiro ouviu de seus convidados um pedido específico:

Antes de iniciar qualquer trabalho os meninos pediram para “livrar as caras”, isto é, usar qualquer coisa que os tirasse da sobriedade. Quase sempre isso se refere à maconha, a fumar um baseado. Mas livrar as caras pode ser literalmente qualquer coisa que tire da sobriedade, de álcool a lean, bebida produzida com Sprite + Codeína (ópiáceo sintético) + Fenergan (um anti-histamínico). Iria

descobrir nesse dia que o lean é uma bebida típica entre os trappers norte americanos, isto é, entre os artistas que fazem o rap contemporâneo, conhecido como trap, em que a ostentação é um dos principais temas das músicas (p. 63).

Além do que foi dito no trecho citado acima, Correia (2020), morador do bairro de Casa Forte, área nobre na Zona Norte de Recife, também destacou em sua dissertação o fato de que Marley no Beat e MC Fantxma fizeram fotos em sua varanda e postaram *stories* em suas redes sociais adicionando a localização do bairro, algo que foi interpretado pelo pesquisador como um símbolo de que “a coisa estava dando certo, afinal, jovens do Alto Santa Isabel¹³ estavam agora produzindo uma música em Casa Forte” (p. 63).

Figura 2: Marley no Beat se apresentando no festival Rec-Beat 2023¹⁴ em Salvador juntamente com o DJ Freshprince da Bahia, a dançarina Cristiane Masca e a cantora Tertuliana.



Fonte: acervo pessoal (2023)

¹³ Localizado dentro do bairro de Casa Amarela, um dos mais populosos da cidade de Recife, também na Zona Norte.

¹⁴ O festival Rec-Beat é tradicionalmente realizado em Recife durante o carnaval, mas já teve edições descentralizadas em outras cidades como São Paulo e Salvador com a proposta de conectar artistas e gêneros musicais oriundos do estado de Pernambuco com as produções desses outros locais.

Essas informações trazidas pelo trabalho em questão reforçam indícios do que Soares (2017), numa citação disposta anteriormente nesta pesquisa, traçou em termos de aproximação entre uma postura *outsider* e a aceitação no mercado fonográfico, mas é possível ir além dessa leitura:

Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos, e em algumas circunstâncias impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como ‘certas’ e proibindo outras como ‘erradas’. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um outsider. Mas a pessoa que é assim rotulada pode ter uma opinião diferente sobre a questão. Pode não aceitar a regra pela qual está sendo julgada e pode não encarar aqueles que a julgam competentes ou legitimamente autorizados a fazê-lo. Por conseguinte, emerge um segundo significado do termo: aquele que infringe a regra pode pensar que seus juízes são outsiders¹⁵ (BECKER, p. 15, 2008).

Em outras palavras, o consumo de drogas ilícitas, a enunciação de discursos socialmente polêmicos, a erotização dos corpos femininos, por exemplo, parecem ser alguns dos comportamentos que são assimilados com naturalidade entre integrantes diretos do cenário Bregafunk enquanto chocam as pessoas fora desse eixo e afloram nelas um sentimento de criminalização e repúdio em torno dos elementos que configuram esse universo¹⁶. É preciso lembrar, a essa altura da discussão, que o Bregafunk é um gênero genuinamente oriundo das periferias da Região Metropolitana de Recife e, indepen-

¹⁵ Zacchi (2016) identifica um padrão semelhante ao estudar o MST. O autor explica que para os membros desse grupo, o uso do termo “sem-terra” é uma forma de endossar a necessidade da luta por questões de caráter social, logo o grupo rejeita visões pejorativas em torno dessa alcunha e compreende que a sua constituição identitária ocorre também por meio da rejeição ao enquadramento que sujeitos que não compactuam de seus anseios e forma de vida lhe imputam.

¹⁶ É importante, no entanto, ressaltar que letras que fazem apologia a práticas hediondas como a pedofilia devem ser repudiadas.

dentemente do estado brasileiro onde estejam situadas, as áreas periféricas são geralmente negligenciadas pelas ações governamentais; problemas de infraestrutura, saneamento básico, violência urbana, acesso à educação e saúde pública de qualidade são alguns dos pontos mais críticos em áreas suburbanas.

Agir como um *outsider*, portanto, pode ser uma forma voluntária ou uma consequência natural de um movimento de confrontação dos núcleos sociais, sobretudo quando há uma cobrança por posturas embasada em valores e premissas morais que tentam se impor como forças centrípetas que, por sua vez, carregam o intuito de interpelar esses sujeitos a se portarem de acordo com a normativa de uma cidadania que muitas vezes lhe é negada enquanto direito, e exigida no âmbito do dever em suas esferas cívicas e jurídicas. Assim, a linguagem pela qual se expressam, algo que engloba as letras de Bregafunk, se torna palco para uma relação dialógica com outros núcleos sociais que não acessam a mesma realidade, como explica Bakhtin:

a estratificação e o plurilinguismo ampliam-se e aprofundam-se na medida em que a língua está viva e desenvolvendo-se; ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação. (2002, p. 82).

O funk, por ser o gênero que dá as bases para o Bregafunk em Pernambuco, também passa por questionamentos e reprovações sociais, mas como afirma Fornaciari (2011), após uma entrevista com a antropóloga Mylene Mizrari, esse ritmo dialoga com o sentido de “proibição” que passa diretamente pela forma de se vestir do público envolvido e consequentemente pela sua corporeidade ao passo que reforça o estilo *outsider*.

A antropóloga e admiradora de Bregafunk Fonseca (2020), sob a orientação da professora da Universidade Federal da Paraíba Luciana Oliveira, ao iniciar sua pesquisa nas batalhas de passinho na cidade de João Pessoa,

percebeu uma grande participação feminina nesses eventos e um ganho de protagonismo cada vez maior entre garotas, principalmente no que diz respeito à elaboração de coreografias.

No entanto, desde o princípio de sua imersão, a pesquisadora era questionada por colegas de turma e pessoas em geral sobre o caráter sexual e sexista do Bregafunk, algo que a motivou a ouvir as próprias jovens envolvidas nas batalhas de passinho a fim de verificar se as percepções negativas por parte de variadas classes sociais em torno desse gênero musical também eram assim assimiladas por elas. Entre suas entrevistadas, dois depoimentos ganharam mais notoriedade para a autora: Raquel Thayná reforça a atmosfera do espaço onde ocorrem as batalhas do passinho como um lugar para “curtir”, o que abre espaço para o flerte entre pessoas de todos os gêneros, sem que isso tenha causado nela a sensação de ter sido desrespeitada por alguém; já Bia ressalta que, embora nunca tenha se incomodado em dançar diante do público em geral, se sente desconfortável quando há a presença de pessoas mais velhas assistindo às batalhas, principalmente homens, o que pode ser um indício de que o interesse desses indivíduos estranhos àquele local é carregado de um olhar sexualizado para os corpos femininos já que não esboçam interesse de um envolvimento mais profundo com a dinâmica do evento.

A observação de Bia, como destacado no artigo, traz uma conotação:

Onde o corpo é uma multidão de outros corpos, uma variedade de corpos que se encontram e se afetam, (p.27). Os corpos utilizados para experiências e práticas como a do passinho, acabam por se identificarem com quem participa das mesmas práticas. Existe uma afinidade entre os sujeitos que realizam as práticas corporais e discursivas na batalha, pois os corpos são aquilo que seus afetos indicam, nesse caso, a dança e a música (FONSECA; OLIVEIRA, 2020, p. 10-11).

O fator geracional, no caso citado por Bia, torna explícito que para além da questão de gênero, há uma maior suscetibilidade à reprodução de

ideias e concepções negativadas em torno do universo do Bregafunk quanto menos familiarizada a pessoa que elabora a crítica estiver com esse movimento. O estranhamento diante dos corpos em *performance* é um sinal da performatividade esculpida pelo corpo estranho ao contexto em que a celebração se dá. Nesse sentido, quanto mais alheio aos significados que emanam das relações diretas entre os participantes da dança e da música sendo executadas, mais propensas também serão as assimilações de repúdio, negação e criminalização do acontecimento.

Estaria o meio acadêmico, em certo grau, assumindo o papel de corpo estranho diante do fenômeno Bregafunk? Não serei capaz de responder de forma precisa a indagação que lanço, mas reitero ser pertinente a problematização do papel de pesquisador/educador a fim de averiguar até que ponto o viés “científico” tem contribuído aos interesses populares e quando, por outro lado, passa a reproduzir exclusões sociais que marginalizam ainda mais grupos estigmatizados. Nesse percurso reflexivo, recorro ao que foi dito por Cazarim ao se deparar com o comportamento criminalizante que o núcleo progressista em alguns momentos dispensa a gêneros musicais como o funk, algo que poderia facilmente se estender ao Bregafunk:

há sérias questões envolvidas na tática da criminalização. A primeira que destaco aqui diz respeito à redução de todas as artes a um paradigma linguístico-comunicacional. Este toma toda forma de arte seu aspecto ‘verbal’, por aquilo que uma arte ‘diria’, como se toda linguagem artística operasse na lógica da linguagem das palavras e como se metáforas de dicção fossem apropriadas para pensar todas as artes. É evidente que em, em vários subgêneros de cinema, teatro, de música vocal e arte de performance, as palavras compõem uma camada semântica de suma importância – mas é igualmente evidente que o verbo é somente *um* dos estratos, dos níveis de significação de algumas artes e que, assim, só pode ser interpretado na globalidade dos elementos estéticos e de performance que uma obra apresenta. Sem essa compreensão, o domínio imperativo das palavras abre brechas para que elas

se tornem arbitrariamente descontextualizáveis, fomentando com isso as mais perversas interpretações sobre as artes e os artistas (2018, p. 3)

As letras de Bregafunk são parte do seu universo e podem ser acessadas diretamente por relações discursivas, algo que não pode ser desconsiderado, sobretudo, por compreender que a linguagem não desempenha uma função meramente comunicativa, mas é por meio da mudança discursiva que também se concretizam mudanças sociais (FAIRCLOUGH, 2001). No entanto, tomá-las como única forma de compreensão de sua complexidade é assumir o risco de condenar seus atores e atrizes aos papéis sociais convenientes aos interesses de grupos hegemônicos.

3 AFINAL, O QUE É O BREGAFUNK?

Chegar a uma definição precisa do que se configura como Bregafunk é uma tarefa árdua e, quiçá, impossível de ser alcançada, afinal trata-se de um organismo vivo articulado por sujeitos complexos em constante processo de mudança. Além do mais, qualquer tentativa de atribuir a esse gênero um encaixotamento aos moldes de um verbete de dicionário não estaria alheia a negociações de sentido provenientes de disputas representacionais.

Logo, este capítulo não se propõe a esgotar o tema e esmiuçá-lo ao ponto de elaborar uma visão fechada sobre o Bregafunk, mas, na linha oposta, traça as origens do funk e do brega no Brasil, enquanto elementos independentes, até que seus caminhos se cruzem e originem, no estado de Pernambuco, o que hoje se entende por Bregafunk.

3.1 O SURGIMENTO DO FUNK

A princípio de discussão, é necessário pontuar uma questão básica para o desenvolvimento desta leitura: o funk é genuinamente um gênero musical ligado à negritude. Marcar esse território é essencial para a compreensão do funk como algo que vai além do campo musical e extrapola seus horizontes também para os domínios éticos e políticos.

O blues, música negra predominante nas áreas rurais dos Estados Unidos, começou a se difundir para os grandes centros urbanos à medida que os movimentos migratórios se intensificaram naquele país, incorporando ao seu nome um novo elemento, o termo *rhythm*. Esse deslocamento geográfico carrega consigo as potencialidades das trocas culturais de modo que a população branca, principalmente a juventude, passa a assimilar e modificar o gênero em questão até que uma nova nomenclatura surja. Esse é o processo que explica, por exemplo, o nascimento do rock, algo que marca, como explica Vianna (2014), a transição de alguns artistas negros para novas experimentações mu-

sicais, uma transição notável na união de um ritmo secular – o blues - com a sonoridade *gospel* responsável pela criação do *soul*, gênero que, por sua vez, fundamentou a luta pelos direitos civis da população negra estadunidense até que seu ímpeto revolucionário fosse cooptado pela indústria musical e rotulado de forma genérica como *black music*. Todo esse percurso pode ser associado a um processo de apropriação cultural tal qual explicado pelo babalorixá e antropólogo Rodney William:

Qualquer elemento de apropriação só é aceito e assimilado pela cultura dominante depois de ser submetido a um processo de depuração, de esvaziamento de significados e apagamento dos traços de sua cultura de origem. Abdias, em O genocídio do negro brasileiro, publicado em 1978, reflete de forma profunda sobre o significado da palavra genocídio. Segundo ele, não se trata apenas da morte física: genocídio é todo apagamento cultural de um povo. “Quando se mata uma cultura, mata-se um povo”, argumenta. (p.29, 2019)

Até aqui o funk não foi mencionado como parte integrante do movimento diaspórico no cenário dos Estados Unidos, mas é exatamente essa série de deslocamentos que permite a compreensão do seu surgimento não apenas no aspecto musical, mas também identitário e linguístico. Uma vez abraçados pela branquitude, o *blues* e a música *soul* reduzem seu potencial político e, conseqüentemente, a dinâmica estabelecida ao longo desse esvaziamento dos termos em questão anula também a interpretação desse evento como mero fruto de uma aculturação. Ao invés disso, o que ocorre é algo semelhante ao que Winnbust (2015) chamou de fungibilidade da diferença.

A fim de explicar este conceito, a autora toma como referência aquilo que ela define como *coolness*, um estilo de vida leve, desapegado e bem-humorado proveniente da estética do *blues* e do *jazz* no período após a segunda guerra mundial. Ser *cool*, no entanto, costumava implicar, para além de ser uma pessoa despojada, em uma postura de resistência à supremacia branca e às in-

vestidas do capital em sua busca por comodificar a tudo e todos. Tal significado, todavia, começa a perder sentido a partir do momento em que o mercado toma para si a função de contribuir na resistência negra e, amparado naquilo que foi apresentado anteriormente como apropriação cultural, associa um estilo de vida *cool* a figuras masculinas brancas conhecidas por suas atuações no cinema. Assim, atores como Marlon Brando e James Dean, ajudaram a transformar a estética *cool* em rebeldias sem causa menos próximas de engajamentos políticos do que das dinâmicas *hipster* das classes médias da época (BERG, 2016).

Dessa forma, a autora compreende que termos como diversidade e multiculturalismo, outrora dotados de conotações potentes passam a ser banalizados e perderem seus sentidos prévios (HALL, 2003), consolidando assim a fungibilidade da diferença, ou seja, a troca de um significado por outro sem, necessariamente, haver uma mudança da palavra em si usada para designar a nova concepção que o termo passa a carregar. Embora Winnbust (2015) tenha associado a fungibilidade da diferença a elementos que enfraquecem linguisticamente grupos identitários, é importante ressaltar que a mudança de sentido de vocábulos ao longo do tempo pode também trazer efeitos inversos.

É basicamente por meio desse processo que a gíria *funky* saiu de uma posição depreciativa para o seu extremo inverso à medida que a música negra passava a ser cada vez mais absorvida pela população em geral:

funky (segundo o Webster Dictionary, “foul-smelling; offensive”) deixou de ter um significado pejorativo, quase o de um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk. Se o soul já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (“pesados”) e arranjos mais agressivos (VIANNA, 2014, p. 15 – 16.).

Pode-se dizer, afinal, que o *funk* é produto de um movimento de contracultura ao que o *blues* e *soul* vieram a se tornar e, ademais, é possível

começar a vislumbrar a fungibilidade da diferença¹⁷ como uma lógica cíclica que tende a ocorrer ao longo de intervalos – ora mais curtos, em outros momentos mais longos – sempre que as assimilações sociais em torno de um gênero musical se encaminham para sua domesticação e cerceamento de seu poder de abrangência por meio de restrições paroquialistas.

3.2 A CHEGADA DO FUNK AO BRASIL

No desenvolvimento da cultura funk nos Estados Unidos, novos elementos, frutos dos fluxos e intercâmbios estabelecidos com outras culturas, foram acrescidos ao estilo. Em Kingston, na Jamaica, por exemplo, os tradicionais bailes de *Sound System*, traziam a figura do manipulador de discos (DJ) como um elemento central da festividade. Entre as inovações que essas personagens inseriram na cena musical, Rabelo (2006) cita o uso de pequenas vocalizações declamadas no meio das canções chamadas de *Toast*.

A tradição do *Sound System* chegou aos Estados Unidos através do DJ Kool Herc que teve papel fundamental em influenciar a juventude local em termos de educação musical, mais especificamente nos guetos de Nova Iorque onde havia maior concentração de imigrantes caribenhos. Vianna (2014) aponta Grandmaster Flash como seu pupilo mais habilidoso, responsável por incrementar técnicas no estilo de tocar a música *funk*, como o *scratch*, ato de arranhar a agulha do toca-discos no sentido anti-horário sobre o vinil, e por repassar um microfone aos dançarinos no salão para que pudessem improvisar falas enquanto a música tocava, nitidamente uma variação inspirada no *Toast* jamaicano. Essas performances originaram o *rap* que, juntamente

¹⁷ O conceito de fungibilidade da diferença pensado por Winnbust (2015) vai além do campo cultural, dando conta de uma dimensão neoliberal mais ampla, sendo, inclusive, apropriado por Berg (2016) como uma possibilidade de explicação para o que ocorre com a ideia de sustentabilidade quando associada a produtos vendidos por empresas que se utilizam de técnicas de *greenwashing* - a inclusão, em seus anúncios e propagandas, de discursos voltados para uma suposta preocupação com o meio ambiente, mas apenas dedicadas ao reposicionamento das marcas diante das demandas do mercado – como parte de suas ações de *marketing*.

com as incipientes artes de dança e pintura em espaços públicos da cidade, respectivamente o *break* e o *graffiti*, trouxeram as bases para a estética *Hip Hop*, bem como um estilo de se vestir próprio dos membros desse grupo que tomam grandes marcas esportivas como parte essencial da sua apresentação visual. A dinâmica descrita aqui corrobora as palavras de Hall ao explicar o processo de globalização em curso até então:

existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante — o que tem sido chamado de “McDonald-ização” ou “Nike-zação” de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo (2013, p. 45).

Assim, como parte desse processo que Stuart Hall chama de “mesmice cultural homogeneizante”, o *funk* chega ao Brasil e já traz consigo canções munidas de letras, escritas em inglês, como parte de sua estrutura. No entanto, Pennycook (2007) ressalta que apesar do *Hip Hop* ter sua origem ligada à população de origem africana nos Estados Unidos, as suas vertentes locais, por mais que tomem os guetos nova iorquinos como referência, também são responsáveis por agregar novas características que não se restringem ao universo musical, mas abrangem o contexto cultural como um todo e por conseguinte dialogam com o campo linguístico.

Os fluxos transculturais descritos acima ultrapassam as trocas ocorridas entre os contextos globais e locais em âmbito macro, podem ainda ser visualizados dentro do próprio território do Rio de Janeiro, cidade brasileira onde o *funk* primeiramente aportou. É nítida, na contemporaneidade, a relação direta estabelecida entre o *Funk* carioca e as áreas mais remotas da cidade, especificamente os morros das favelas que compõem o espaço urbano da antiga capital nacional. Porém, nos primeiros eventos de *Funk* realizados na cidade, a zona

sul, área considerada nobre e habitada por integrantes das classes médias e altas, era o cenário onde os bailes aconteciam. O fato de que as festas ocorriam na zona sul não se tornava, contudo, um impedimento para que moradores de outras áreas da cidade frequentassem-nas. O retorno financeiro era satisfatório, ainda assim não demorou para que a direção da casa de shows “Canecão” começasse a impor limites aos frequentadores do local. Vianna (2014) relembra que a decisão de hospedar um show de Roberto Carlos nesse espaço de eventos foi também uma estratégia para selecionar o público que a casa gostaria de receber e, daquele momento em diante, pudesse se tornar um ambiente voltado para apresentações de nomes da MPB. Quando analisado sob a ótica reflexiva do campo filosófico essa ação descrita empiricamente por Hermano Vianna assume uma dimensão simbólica em termos de concessão, restrição e reivindicação dos espaços como apontaram Deleuze e Guattari:

o que nos interessa são as passagens e as combinações, nas operações de estriagem, de alisamento. Como o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta novos espaços lisos através da estriagem. Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar (1995, p. 189).

O espaço estriado, aquele que precisa ser medido para ser ocupado, limita e burocratiza os deslocamentos, mantém uma relação inversamente proporcional, porém separada por um limiar tênue, com os espaços lisos que, por sua vez, são territórios abertos e nômades. Os movimentos em torno desses espaços podem alisar os terrenos estriados enquanto as áreas lisas estão constantemente sob risco de estriamento. O rompimento entre os bailes *funk*

e a casa de shows “Canecão” não só se configura como a oficialização das áreas suburbanas como as novas sedes desse gênero musical, mas também projeta a ideia de livre circulação ao redor da cidade como uma disputa por espaço. Dessa forma, ocorre a transformação das favelas do Rio de Janeiro, áreas geograficamente estriadas pela própria configuração de suas paisagens, resultantes da expansão horizontal e vertical sobre zonas de vegetação e solos irregulares, em um novo campo de alisamento das relações sociais intermediado pelo apreço em comum de moradores de áreas diversas da cidade pelo *funk*, algo sintetizado na década de 1990, quando o *Rap* foi cada vez mais incorporado ao *funk* (ZACCHI, 2009).

A disputa pelo espaço urbano é também um dos pilares que inauguram uma nova fase do *Funk* no contexto brasileiro. Começam a surgir as equipes de som responsáveis por promover bailes e, mais que isso, o *funk* passou a ter um viés pedagógico em torno da expressão estrangeira *Black is Beautiful*¹⁸, diretamente importada dos Estados Unidos, de modo que membros de algumas das mencionadas equipes passaram a investir numa apresentação estética oriunda daquele país e engajada em valorizar elementos como o penteado afro, sapatos de solas altas e coloridas, calças de boca estreita e um estilo próprio de dançar como uma forma simbólica de afirmação identitária (VIANNA, 2014). Essa fase remete ao que Homi Bhabha concebe como tradução cultural ao buscar a ideia de estrangeiridade em Walter Benjamin para afirmar que o autor:

se aproxima de uma descrição da performatividade da tradução como a encenação da diferença cultural [...] A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem in actu (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem in situ (énoncé, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou “canta”, continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas. O “tempo” da tradução consiste naquele movimento de significado, o prin-

¹⁸ O preto é lindo.

cípio e a prática de uma comunicação que, nas palavras de Paul de Man, “põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente” (BHABHA, 1998, p. 312-313).

Assim, pouco importava se as letras das músicas de figuras influentes como James Brown e músicos de estilos afins eram compreendidas integralmente. A atuação da tradução cultural não fica limitada ao papel da enunciação linguística, mas reside nos atos performativos, nas posturas dos sujeitos envolvidos nos eventos e fenômenos sob observação, de modo que seu padrão estético passa a interferir diretamente na ética do grupo e vice-versa (FRITH, 1996). Essa foi a era do Black Rio, termo cunhado pela imprensa e disseminado de forma controversa como “o orgulho (importado) de ser negro”, após uma matéria publicada no caderno B do Jornal do Brasil, algo que repercutiu negativamente entre membros de equipes de som do Rio de Janeiro por, ainda que contra a vontade de seus líderes, aproximar os bailes, bastante influenciados pela música *soul*, de posturas políticas que os colocavam no radar da censura vigente à época pela ditadura militar no país. Vianna (2014) relembra que núcleos dos movimentos negros naquele período passaram a enxergar na fase do Black Rio uma possibilidade de “desalienar” o universo do *funk* ainda muito ligado à moda e a um fim em si mesmo, a saber, a diversão pela diversão.

As denúncias dos grupos politizados, prossegue Vianna (2014), tratavam sobre a aproximação do samba, gênero originalmente ligado à população negra, ao público de classe média branca e as possibilidades de, por meio da música *soul/funk* e a estética acoplada a ela, investir na promoção de debates que pudessem gerar a conscientização de seus adeptos e, consequentemente a extinção do racismo. Nesse contexto, o imaginário do *funk* começou a ser difundido para outras regiões do Brasil, ampliar os debates para além das fronteiras sonoras e originar outros ritmos já hibridizados com as tradições locais, algo que ocorreu de forma mais latente em Salvador, por exemplo. No

Rio de Janeiro o processo foi mais lento e comercial, mas ao longo do tempo também ganhou contornos questionadores da ordem social. Como já dito anteriormente, o *funk* consolidava-se cada vez mais como um gênero musical dotado de potencial para reivindicar o direito à livre circulação e, num sentido ainda mais estrito, o próprio direito à existência:

Esses jovens desafiam a propriedade das classes médias “não marginais” do espaço da cidade, alegando que este lhes pertence. Por meio das novas músicas não tradicionais como o funk e o rap, eles procuram estabelecer novas formas de identidade, mas não aquelas pressupostas na autocompreensão do Brasil, tão anunciadas, como sendo uma nação de diversidade sem conflitos. Pelo contrário, a música é sobre a desarticulação da identidade nacional e a afirmação da cidadania local (YÚDICE, 2013, p. 180 – 181).

Julgo importante ressaltar aqui que a associação criada pela imprensa entre o, à época, incipiente movimento *funk* e o assim chamado Black Rio, bem como o sinal de alerta que essa suposta insurgência despertou nas autoridades e parte da população nacional, sobretudo as classes médias e altas, não se configura como um evento isolado. A fim de sustentar tal argumentação retomo acontecimentos não tão longínquos, vinculados ao *funk*, principalmente na sua vertente paulista: os rolêzinhos.

A relação entre *funk* e a ostentação de produtos que estampam emblemas de grifes famosas já foi abordada tanto neste como no capítulo anterior. A posse de roupas e ornamentos vinculados a marcas de expressividade internacional é uma forma de agregar a si um valor simbólico revertido em poder de consumo, uma maneira de expressar ascensão pessoal e também coletiva, um modo de trazer o globo para a comunidade (VILLAÇA, 2012). Assim, empreendimentos como *shopping centers*, espaços de livre circulação cotidiana para determinados grupos sociais e ambientes de concentração de lojas e outros atrativos do universo capitalista, podem concretizar, para jovens perifê-

ricos, a consumação de sua inserção no mapa da cidade, em outras palavras um misto de subversão e o reconhecimento de sua presença enquanto “iguais” aos demais sujeitos ao redor:

há resistência simplesmente pelo fato de que esses jovens negam o papel da pobreza e confundem as fronteiras de classe, ou ao menos, fazem com que essas tenham que ser reinventadas muito rapidamente. Mas há concomitantemente, um apelo bastante conservador, de reprodução das estruturas de poder por meio do desejo de se aliar aos símbolos de poder. [...] Nessa direção, o funk ostentação é outro fenômeno intimamente relacionado aos rolezinhos. Trata-se de uma versão – que se manifesta mais fortemente em São Paulo, mas não apenas lá – que cultua carros, dinheiro e grifes em níveis propositalmente exacerbados, representando a negação do papel previamente definido socialmente que versa sobre a pobreza como destituição, ausência e carência (PINHEIRO-MACHADO; MURY, p. 6-7, 2014).

O deslocamento das periferias para os centros de compras, a possibilidade de sair em grandes grupos, passear, cantar *funk* à capela ou munidos de caixas de som portáteis, ver e serem vistos, além da facilidade de organizar tudo isso através de redes sociais, sintetiza a ideia do rolêzinho. Essas reuniões são antes de tudo uma grande mobilização de pessoas para fins de entretenimento e lazer frente ao efeito da especulação financeira e dinâmicas imobiliárias que transformaram as cidades e ergueram muros que estriam o espaço urbano (FARIA; KOPPER, 2017), sincretizam áreas gentrificadas¹⁹ e tornam nebulosas as linhas que separam os espaços privados dos públicos.

Embora, então, simbolize para alguns algo meramente lúdico, os rolêzinhos são motivo de medo e tensão para grupos sociais que munidos de preconceitos e fundamentalismos religiosos condenam o agrupamento

¹⁹ Atribui-se o termo gentrificação ao processo de revalorização de uma área urbana antiga tanto de ordem material e imaterial com o intuito de elevar a sua concepção social (BATALLER, 2012).

de jovens periféricos, negros em sua maioria, associando-os à criminalidade, enquanto outras vertentes tentam intelectualizar e partidizar esses eventos. O interessante nesse embate, é perceber como a nomeação do deslocamento coletivo e premeditado aos *shopping centers* passou a ser efetuado pela própria mídia, num movimento semelhante ao que foi feito com o Black Rio. Notável também é verificar o poder conferido aos veículos de notícias na consolidação de julgamentos prévios e formação da opinião pública de massa uma vez que as narrativas em torno dos proclamados rolezinhos traziam consigo vinculações a arrastões e deturpação da homeostase cotidiana de forma geral (PEREIRA, 2014).

Assim, ainda que não levantem bandeiras de militância, funkeiros e rolezêiros, se é que é possível estabelecer uma distinção entre os dois grupos, são majoritariamente assimilados socialmente como sujeitos que atentam contra a moral e os bons costumes, o que por si só agrega a esses grupos um viés de politização para que seus valores sejam reconhecidos e respeitados. Logo, a dinâmica performativa em torno desses núcleos vai demonstrando que seus membros não são rolezêiros/funkeiros porque são periféricos, rompendo com uma lógica essencialista típica da modernidade (FRITH, 1996; PENNYCOOK, 2014), mas estão muito mais propícios a serem vistos – e temidos – como pobres/periféricos – e toda a carga pejorativa, folclórica e romantizada que essas nomenclaturas carregam no Brasil – por serem rolezêiros/funkeiros e, portanto, podem vir a, conseqüentemente, assumir esse lugar social enquanto uma identidade circundada por orgulho e sensação de pertencimento, bem como regras, comportamentos e características próprias.

3.3 BREGA (É O) KITSCH PARIU

Começar a falar sobre o Bregafunk em seu sentido musical implica, primeiramente, compreendê-lo enquanto elemento cujas bases conceituais surgem fora do contexto brasileiro, mas passam a ser incorporados à cultura

local. Adorno (2020) relembra que o termo alemão *Kitsch* tem sua origem a partir do vocábulo *sketch* que, em língua inglesa, expressa a ideia de um esboço, um projeto ainda a espera de se cumprir. Logo, na visão do autor, em se tratando de música, um *Kitsch* legítimo implica em uma estruturação modelar que ao longo do tempo perdeu seu autêntico conteúdo de modo que sequer um artista talentoso seria capaz de desenvolvê-lo por conta própria. O pensador da escola de Frankfurt prossegue dizendo que:

Kitsch é o sedimento de formas e ornamentos que perderam seu valor, mas ainda assim constituem um universo formal distante de seu contexto originário. Aquilo que pertencia à arte de outros tempos e hoje é novamente recuperado conta como *Kitsch* [...] Não existe um critério geral para o *kitsch*, pois o conceito é ele mesmo uma moldura que volta e meia se preenche historicamente e que tem sua mais própria justificativa na polêmica [...] Assim, o falatório sobre o *kitsch* tem se tornado ele mesmo *kitsch*, à medida que sucumbe à dialética histórica de onde emergiu seu objeto (p. 45-51).

Na citação acima, onde os sentidos em torno do termo *Kitsch* são esmiuçados por um dos mais ferrenhos críticos da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), ativo um lembrete do principal acontecimento que me despertou o interesse por gêneros musicais comumente marginalizados. Em 2003, o filme **Lisbela e o prisioneiro**, dirigido pelo pernambucano Guel Arraes, trazia em sua trilha sonora uma canção que logo repercutiu entre o público que acessava essa produção nacional. Tratava-se da canção “Você não me ensinou a te esquecer” que rapidamente tornou-se um sucesso de audiência na voz de Caetano Velloso. Naquela época, ainda na minha adolescência, meu pai, um torneiro mecânico atuante na indústria de calçados desde os 17 anos de idade (com mais de 30 anos nessa carreira) e auto-intitulado um membro do “povão”²⁰, relatou que costumava ouvir aquela mesma canção em

²⁰ Percebo nessa expressão, pela forma como meu pai e outros membros das classes trabalhadoras a utilizam, uma intenção de reivindicar uma origem humilde e cercada de valores culturais ligadas a tradições populares e a cultura de massa.

sua juventude na interpretação original feita pelo cantor Fernando Mendes. Ele acrescentou que, quando primeiramente lançada, a faixa em questão era classificada como brega e não como MPB, rótulo que passou a carregar após o tropicalista baiano regrava-la.

A fala enunciada por meu pai foi o primeiro gatilho para me despertar a percepção do elemento central que embasa esta tese, a noção de que o campo cultural e, mais especificamente, o universo musical não estão restritos ao terreno do entretenimento, mas consistem, sobretudo, em um lugar simbólico de disputas ideológicas em que as lutas de classe se dão por meio das palavras (VOLÓCHINOV, 2018) – e posteriormente todas as formas de expressão e construção de sentido – tanto quanto estão vinculadas aos sujeitos que enunciam esses discursos, bem como aos lugares sociais que ocupam. Assim, se o *Kitsch* abordado por Theodor Adorno – termo que em muitas situações é intercambiável com a ideia de brega difundida no Brasil – é caracterizado pelo sentimentalismo exacerbado que balizou o clamor por existência tanto entre burgueses como proletários, a alternância de nomenclatura para definir o status de uma mesma canção, a depender de quem a interpreta, me soa como o “falatório” citado pelo autor já que se perde de vista o cerne fundamental da questão: concluir qual gosto musical é mais ou menos rebuscado, caso haja critérios estéticos e objetivos para obter uma resposta plausível, não é tão importante quanto entender o motivo pelo qual a música ouvida pode condenar ou ascender sujeitos sociais. Em outras palavras, se brega, de fato, conotar uma significação pejorativa, poderia ser facilmente designada para definir o sentimento despertado pela tentativa de relegar uma arte a um nível superior em detrimento da redução de outra.

Compreender essa dinâmica, defende Fontanella (2005), é uma demanda básica para assimilar que o brega não é carregado da pretensão de combater o cânone, desafiar a cultura dominante, mas, ao contrário, deseja ser reconhecido e participar dos circuitos em que não circula de forma naturali-

zada. O mesmo pesquisador associa os primórdios do brega ao final dos anos 1960 – embora a palavra em si tenha emergido apenas nos anos 1980 – quando um grupo de artistas, antes considerados “cafonas”, ocuparam o vácuo deixado pela escassez produtiva da jovem guarda para lançar suas canções com temáticas voltadas para o sofrimento por amor, relações com desfechos frustrantes e afins.

O teor das músicas lançadas por artistas como Amado Batista, Odair José, Waldick Soriano, Altemar Dutra, Agnaldo Timóteo, Reginaldo Rossi conseguiu chegar no grande público de forma massiva e transformar essa audiência em cifras, uma vez que atingiam elevados padrões de venda de discos, ainda que fossem vistos pela crítica como sujeitos de técnica menos rebuscada e suas composições dotadas de um lirismo ingênuo (FONTANELLA, 2005). O sucesso desses artistas começou a decair na década de 1990, período em que outros gêneros musicais com características mais dançantes entraram em ascensão. No Norte, a lambada dominava, enquanto no Nordeste, a incorporação de instrumentos musicais eletrificados trouxe uma nova roupagem para o forró e o *Axé music* que se consolidou como uma marca da Bahia.

Após certo período de ênfase da indústria cultural sobre os gêneros mencionados, os novos ritmos que haviam dominado o mercado fonográfico também começaram a perder força. Artistas como Reginaldo Rossi, cujo sucesso continuou a predominar em Pernambuco mesmo na fase de ostracismo do gênero, voltaram a ser reconhecidos em território nacional num momento de retomada do brega numa fase de redescoberta, passando a carregar a alcunha de *cult* após ser apropriada por uma nova geração de ouvintes que reergueram o artista (FONTANELLA, 2005). No Pará, o estilo estava em constante ascensão e passou a encontrar na mídia televisiva uma forma de potencializar seu alcance, bem como deixar um legado. A inserção de novos instrumentos e experimentações sonoras com ritmos diversos permitiu a hibridização de estilos além de abrir as portas do gênero brega para a presença

feminina como herança das bandas de forró romântico que dominaram o cenário nordestino até os primeiros anos do século XXI.

Por lá também avançava uma mistura entre brega e música eletrônica, o technobrega, assim como uma mistura com a sonoridade das divas do pop oriundo dos Estados Unidos que trazia em seu bojo versões de canções em língua inglesa adaptadas para o cenário local com letras voltadas para temáticas relacionadas ao sofrimento amoroso, um sincretismo que também já estava presente no forró eletrificado e foi posteriormente ampliado para o assim chamado brega pop. A escolha da banda paraense Calypso, uma mistura de brega e ritmos caribenhos liderada pela voz feminina de sua vocalista Joelma, por fixar morada em Recife (FERREIRA JÚNIOR, 2018) a fim de ampliar sua audiência na região vizinha é outro acontecimento que ajudou a conectar não só os dois estados, mas o território norte e nordeste por meio da música brega.

As intersecções entre Pará e Pernambuco vão dando a tônica das novas nuances em torno do brega, ao ponto de permitir que Soares (2017) estabeleça uma divisão do gênero em três fases. A primeira delas é a que foi abordada no início desta seção tendo Reginaldo Rossi como seu maior representante no estado de Pernambuco e um cenário ainda centrado na figura masculina. O segundo momento agrega ao Brega a presença feminina, entre as pioneiras dessa fase estão Michelle Melo, ex-vocalista da banda Metade, Palas Pinho e Elisa, antigas componentes do grupo Amigas do Brega. É nesse momento também que os programas de auditório como Tribuna Show, Muito Mais e Tarde Legal atingem seu pico de audiência e incorporam o gênero musical em debate como parte de sua programação.

A terceira etapa inaugura uma ponte entre a música brega e outras sonoridades latinas como o *Reggaeton* – influência do technobrega paraense em seus diálogos com países vizinhos como a Venezuela –, além de também se aproximar das batidas do estilo *Miami Bass*, que por muito tempo embalou

o *funk*. O teclado é o instrumento musical mais marcante desse momento protagonizado por mestres de cerimônia como Metal, Cego, Sheldon e Troinha. Um detalhe importante dessa fase consiste no meio de distribuição dos materiais sonoros produzidos, uma vez que há uma ascensão social em termos de poder aquisitivo como consequência dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT) que passou a incluir as camadas mais pobres da população no orçamento federal. Assim, a internet passou a se configurar como o principal meio de divulgação do trabalho desses artistas e o processo de construção das canções era feito de forma caseira através de computadores. A gravação de mídias em MP3 para eventual venda por camelôs em carrinhos de mão – chamados de carrocinhas – oficializou a prática da auto-pirataria como parte do *modus operandi* nessa fase do brega que abriu as portas para o que veio a ser conhecido como Bregafunk.

3.4 O BREGA ENCONTRA O FUNK

O Funk chegou ao estado de Pernambuco, já influenciado pelas batidas do *Miami Bass* incorporado aos bailes do Rio de Janeiro, ainda nos anos 1980, atingiu seu ápice na década seguinte, enfrentou um período de esquecimento, mas retomou a sua força no início do novo milênio. Como ressalta Gomes (2021) os bailes nunca deixaram de acontecer na região metropolitana de Recife, no entanto, quando o *Funk* estava em baixa outros gêneros musicais eram incluídos nas *playlists* dos DJs, sendo este um dos motivos que explicam o encontro desse estilo musical com o Brega.

No entanto, segundo a mesma autora, não era apenas a própria dinâmica do mercado fonográfico o motivo para determinar os momentos de ascensão e esquecimento do ritmo *Funk* nas casas de show em torno da capital pernambucana, mas também a forma como o gênero estava sendo lançado aos holofotes públicos. Entre os vários subgêneros abordados pelas músicas produzidas entre os artistas da cena local, os “proibições” traziam letras

com forte apelo à violência e, em alguns casos, menções honrosas a facções criminosas em meio às denúncias e críticas sociais quase sempre dirigidas à ausência de um papel estatal mais efetivo nas periferias da grande Recife, algo que era explorado pela imprensa como forma de estigmatizar os bailes, seu público e as comunidades às quais pertenciam.

Nos bailes *funk* existe, realmente, uma tradição de se formarem corredores no salão, uma espécie de vão que separa membros de grupos oriundos de diferentes áreas da cidade que estabeleceram entre si um clima de rivalidade e hostilidade. Herschmann (2005) relata que integrantes de um lado do corredor atacam os sujeitos do lado oposto por meio de xingamentos e violências simbólicas e vice-versa, ao passo que também tentam capturá-los para o flanco dominado por seu bairro. No que concerne aos acontecimentos da grande Recife no início dos anos 2000:

O fato é que, diante da ocorrência de assassinatos (dentro e fora dos clubes) e dos atos de vandalismos na saída dos bailes, muitas dessas festas foram interditadas. Todavia, para driblar a interdição (que se restringia ao funk), algumas casas de shows continuaram funcionando com outros gêneros. A casa de show Kombeirão, localizada em Olinda, onde também funcionava a rádio Astral, promovia tanto bailes funk (sem corredor), como também festas bregas. Provavelmente esse contato do funk com o “tecnobrega” (brega pop, swingueira) favoreceu a reconfiguração do funk pernambucano (GOMES, p. 63, 2021).

Nessa jornada, Mc Leozinho, o general, ganhou notoriedade como um dos precursores do movimento ao perceber que a manutenção de letras com teor violento restringiam a circulação de sua música em espaços que rompiam as fronteiras de sua comunidade. O artista, que despontou na região metropolitana de Recife aos 17 anos quando subiu ao palco num baile do Clube Rodoviário e cantou O Rap da União de Claudinho e Buchecha, conseguiu conectar o Brega ao Funk ao lançar a canção “Rap da Cyclone” propondo

uma interligação entre as diversas áreas em vez da tradicional rivalidade que se interpunha entre elas (GOMES, 2021; SANTANA, 2019). É interessante observar nesse percurso, uma vez mais, o papel fundamental que as marcas de roupas exercem, não só na indumentária dos bregafunkeiros, mas na performatização de suas identidades:

existe uma relação íntima de consumo e desejo pela marca Cyclone, adorada, idolatrada e desejada ao máximo nas periferias de Pernambuco, bem como para além do estado. Essa marca em específico, assim como algumas outras, operam como agentes propulsores de sedução de consumo para esses jovens pela lógica da moda, por meio da lógica da moda local, da identificação com outros indivíduos de suas comunidades que servem de espelho para esses grupos de sujeitos [...] o uso dessas marcas (Cyclone, Seaway, Kenner) possuem, essencialmente, valor de “assemelhação”, da necessidade de obter este objeto de desejo em específico, em outras palavras, o uso dessas marcas caracteriza uma espécie de “porta de entrada” no universo dos “Maloka”, como eles costumam exaustivamente se autorreferenciar (SILVA; BARROS, p.14-15, 2022).

A busca por aceitação e inserção em grupos potencializada pelo consumo das marcas citadas, entre outras de alcance mundial, dialoga diretamente com o que Jenkins (2006) chama de convergência global, um fluxo de bens culturais que se deslocam em múltiplas direções como resultado do confronto entre as forças de grandes corporações quando encontram as peculiaridades das culturas locais. Essa, a propósito, é uma das características que fornece subsídios para a instalação de um “cosmopolitismo pop”, uma forma de ingressar em novas experiências culturais que não se limitem às demandas da cultura local, algo que, segundo a reivindicação do próprio Jenkins:

não deve ser reduzido ou ao utopianismo tecnológico incorporado pela “vila global” de Marshall McLuhan (com suas promessas de uma mídia transcendendo o Estado-nação e democratizando o acesso cultural) ou às ansiedades ideológicas expressadas no conceito de imperialismo midiático (com sua ameaça de homogeneização

cultural e de um “ocidente suprimindo o resto” como Ramaswami Harindranath o descreve (p. 156, 2006).

Em outras palavras, o Bregafunk, enquanto fruto de uma hibridização, habita inevitavelmente as fronteiras. Além disso, não pode ser definido ou limitado ao campo musical, ao contrário, passa a se estabelecer como um movimento que atua em vias culturais, políticas e identiárias; Santana (2019) vai inclusive mais longe ao enxergá-lo como um fator de resistência de grupos sociais marginalizados, apesar de fazer uma concessão ao fato de que a tecnologia e estrutura que viabilizam a existência do Bregafunk têm suas origens vinculadas a bases hegemônicas nos âmbitos das novas tecnologias e do mercado. Não tenho tanta veemência quanto a autora em afirmar que o gênero em questão se configura como um gesto de resistência de forma voluntária, consciente e deliberada, me parece muitas vezes uma reação natural diante das circunstâncias e contingências com as quais os sujeitos produtores dessa musicalidade se deparam, algo como o que Albuquerque (2018) nomeia “tática de sobrevivência” dos bregafunkeiros. No entanto, percebo, de forma nítida, que uma vanguarda como o Bregafunk não é a primeira, nem será a última a emergir no estado de Pernambuco como resposta à própria noção de pernambucanidade.

3.5 O Bregafunk e a pernambucanidade

Ao fim da última seção usei o termo “vanguarda” – movimentos artísticos com intensa ação renovadora promovidos por atuações de caráter coletivo que abrem espaço para novas possibilidades estéticas (GULLAR, 1978) – para me referir ao Bregafunk e reitero que tal palavra não foi escolhida em vão. O motivo pelo qual faço uso dessa expressão para me referir ao burburinho contemporâneo que esse gênero musical tem provocado nos debates em torno de arte e cultura remete a outro movimento surgido em Pernambuco que, guardadas as devidas proporções, se assemelha ao contexto atual da música produzida no estado, mais especificamente em Recife e seus arredores.

A estética do mangue pensada por Chico Science e posteriormente abraçada por outros artistas da cena metropolitana do Recife no início da década de 1990 dos quais, sem dúvida, Fred 04 foi um dos mais relevantes ao acrescentar o sufixo *beat* ao nome original e escrever o manifesto que oficializou a era dos “caranguejos com cérebro”, brotava como uma forma de respirar novos ares em meio a um cenário dominado pelo movimento Armorial pensado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna. Dominante no universo cultural da grande Recife desde a década de 1970, essa concepção, relembra Batista (2016), buscava a preservação das tradições populares pernambucanas de modo a manter um distanciamento em relação aos estrangeirismos capazes de “despurificar” as raízes da identidade nacional. Em nenhum momento, destaca a autora, Chico Science e a Nação Zumbi, assim como seus parceiros de Manguebeat, pensavam em fundar um movimento cultural, mas apenas expressavam seus desejos de flertar com outras concepções artísticas de forma livre. Buscavam, sobretudo, diversão e entendiam que poderiam potencializar as possibilidades da cultura local agregando-as com uma almejada universalidade, algo muito próximo do que o previamente citado Jenkins (2006) chamou de “cosmopolitismo pop”.

Apesar de não desejarem negar a tradição, uma ruptura com suas premissas acaba sendo uma consequência lógica uma vez que o grupo que o precede vê nessa iniciativa uma ameaça a sua posição de privilégio. O Manguebeat, portanto, tomou as rédeas da produção cultural daquele momento em diante influenciando artistas que surgiram inclusive após a morte de Chico Science, seu mentor principal. Nos trabalhos posteriores da banda Nação Zumbi, já sem sua maior referência, a efemeridade necessária aos movimentos vanguardistas, incapazes de prolongar a ruptura que provocam de forma contínua e permanente, se apresenta à medida que as guitarras e as alfaias vão tendo protagonismo semelhante na sua sonoridade, as temáticas das canções já não colocam apenas problemas de Recife em evidência, ao contrário, apontam que suas mazelas são comuns a todas as grandes metrópoles (BATISTA, 2016).

Quaisquer semelhanças entre a ambiência que circundava o surgimento do Mangubeat e o tratamento despendido ao Bregafunk por parte das, assim chamadas, elites culturais e intelectuais pernambucanas não são meras coincidências. A insurgência de novos movimentos culturais funciona como resposta, de forma direta ou indireta, aos imperativos da pernambucanidade. Silva (2019a), inclusive, relativiza o impacto do movimento Armorial como um dos representantes dessa imposição do que é ser pernambucano. Para o autor, por ter a intenção de sacramentar uma arte primordialmente brasileira, Ariano Suassuna superou as limitações geográficas do estado em que residia uma vez que buscou uma aproximação entre as supostas raízes nordestinas e sua ancestralidade ibérica, indígena, negra, moura. Esse objetivo é suficiente para diferenciá-lo do bairrismo, por diversas vezes, chauvinista patrocinado pela ideia que:

na primeira metade dos anos 70, ainda durante o governo Nilo Coelho (1967-1971), emergiu entre políticos, intelectuais, artistas, empresários, jornalistas e representantes de alguns outros segmentos da sociedade pernambucana um caloroso debate em torno da identidade estadual. Esse “movimento”, como também foi chamado, e que angariou o apoio de uns e a crítica de outros, ficou conhecido como “pernambucanidade” (SILVA, p. 91, 2019a).

Para entender melhor ao que se propunha a pernambucanidade, é preciso relembrar que desde o início do período republicano havia no Brasil uma tentativa de criar uma unidade entre seu povo como forma de sedimentar a nova forma de governo. Nesse processo, a tentativa de apagamento dos traços indígenas e africanos no território nacional, para elevação de uma imagem brasileira mais próxima do modelo europeu ganhou conotações governamentais. Entre tentativas de naturalizar o mito da democracia racial (SCHWARCZ, 2019) e criar identidades caboclas (DIAS, 2019), cada estado, à sua maneira, buscava meios de inventar a nacionalidade. Em suas pesquisas Cavalcanti (2021) aponta a quem caberia realizar esse trabalho:

os intelectuais seriam os responsáveis por pensar quem seria esse povo brasileiro, por conhecer suas expressões artísticas, seu cotidiano, suas atividades, sua forma de pensar, recolocando-o em cena como temática central. Ao trazer esta questão para o plano regional, os intelectuais nordestinos, desde a década de 1910, vão tentar definir as particularidades do povo de sua região, compondo os elementos que o representariam, e, por sua vez, elaborando a ideia do que seria a cultura nordestina. A intenção era construir discursos que valorizassem os aspectos regionais e a cultura popular da região, na tentativa de se criar a ideia de que o âmago da nacionalidade estaria no povo nordestino, disputando, assim, essa prioridade com as outras regiões do país (p. 9)

A autora acrescenta ainda que o escritor e cronista recifense Mário Sette foi um dos nomes fundamentais no estado de Pernambuco para disseminar os ideais que iriam compor a tão almejada pernambucanidade. Na construção da memória atribuída a sua imagem, tentativas de associá-lo à escrita dos primeiros romances regionalistas – algo que já estava em curso antes da sua morte – e a vinculação de sua figura ao sentimento de amor à terra, resgate da nostalgia dos tempos idos de engenho, bem como o culto às manifestações populares foram alguns dos elementos que endossaram a criação da comunidade imaginada de Pernambuco.

É bem verdade que nomes como João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, oriundos do estado, ganharam projeção também em todo o território nacional. No caso do primeiro, essa receptividade em outras partes do país se dá, para além do lirismo de sua narrativa, pelo fato de abordar as temáticas da fome e da seca atraindo o interesse de visões construídas na região Sudeste em torno de uma estereotipização sobre o Nordeste, muitas vezes utilizado como estratégia pelas próprias lideranças políticas do local, a fim de angariar recursos financeiros para a região (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). No que concerne ao segundo autor citado, o caráter saudosista em parte de sua obra, algo explícito, por exemplo, no poema “Minha terra” em que o eu-líri-

co, que se confunde com o próprio Manuel Bandeira, revela um saudosismo em relação à sua terra natal – Recife – mesmo tendo saído de lá há 30 anos, denota como a invenção do Nordeste, abordada pelo historiador citado acima, dialoga diretamente com a pernambucanidade em questão:

Enquanto em São Paulo os modernistas procuravam romper com a narrativa tradicional, assumindo a própria crise do romance no mundo moderno, no nordeste o movimento nacionalista e tradicionalista volta-se para resgatar as narrativas populares, a memória como único lugar de vida para este homem moderno dilacerado entre máquinas, a narrativa como o lugar de reencontro do homem consigo mesmo, de um espaço com sua identidade ameaçada. Como numa épica, estes romances querem garantir a continuidade do que foi narrado, querem garantir a reprodução, por meio de gerações deste mundo desentranhado e suspenso na memória: o mundo “regional” (p. 95).

Além de Mário Sette, outro intelectual importante na construção da pernambucanidade foi Mário Melo cuja atuação no campo musical foi bastante direta. Silva (2010) registra que o cronista era um crítico declarado da influência do samba carioca no carnaval pernambucano e, sobretudo, do investimento de dinheiro público em manifestações culturais desse porte. Ao invés de ritmos “forasteiros”, ele defendia a manutenção e valorização da tradição local amparada no frevo, nos maracatus e afins e considerava que os sujeitos nascidos no território do estado que se mostrassem abertos ao diálogo com gêneros musicais oriundos de outros lugares não eram dignos de carregar a alcunha de pernambucano.

A carga interpelativa em torno da incipiente identidade pernambucana, no entanto, encontrou em Gilberto Freyre sua voz mais retumbante. Assim como Mário de Melo, seu principal embate no campo da pernambucanidade residia no entrave alimentado pela intelectualidade do estado em resistência à entrada do samba no carnaval local. Assumido entusiasta das festas carnavalescas, Freyre considerava a abertura do povo pernambucano ao samba como

parte das suas festividades um princípio de aburguesamento e “carioquiza-
ção”, algo considerado grave pelo sociólogo por consistir em uma receptivi-
dade acrítica a influências europeias não-portuguesas:

Ao pensar a reeuropeização, Freyre destacou o imperia-
lismo do difusor (França e Inglaterra, por exemplo) e a
passividade do receptor, os brasileiros, principalmente do
Sudeste do país. O mesmo desenho analítico foi empre-
gado na ideia de carioquização do carnaval pernambu-
cano, quando igualmente tece críticas ao Rio de Janeiro
em seu movimento de difusão de elementos com vistas à
uniformização do carnaval brasileiro, e ao Recife, que re-
cebe a influência carioca e deve impor resistências (ME-
NEZES NETO, p. 736, 2016).

É salutar atentar ao fato de que a crítica de Gilberto Freyre não é
direcionada ao território europeu como um todo, mas centrada em países que
não participaram diretamente da colonização brasileira algo que, de forma
inevitável, remete ao que Mignolo (2005), ao retomar o conceito de dupla
consciência criado pelo intelectual estadunidense W. E. B. Du Bois, explora
como elemento constituinte da manutenção de um pensamento colonial. O
autor aprofunda essa noção ao relacioná-la com a consolidação do imaginário
criollo nas Américas. Chamava-se *criollo*, o sujeito nascido no território ame-
ricano fruto ou não das violências coloniais no território invadido, assim,
embora houvesse uma relação de pertencimento geográfico com o local de
nascimento, a racionalidade que o permeava permanecia atrelada ao conti-
nente onde estava estabelecida a sua árvore genealógica:

A negação da Europa não foi, nem na América hispânica
nem na Anglo-saxônica, a negação da “Europeidade”, já
que em ambos os casos, e em todo o impulso da cons-
ciência crioula branca, tratava-se de serem americanos sem
deixarem de ser europeus; de serem americanos, mas dife-
rentes dos ameríndios e da população afro-americana. Se a
consciência nativa definiu-se em relação à Europa em ter-
mos geopolíticos, em termos raciais é que foi definida sua
relação com a população crioula negra e com a população

indígena. A consciência crioula, que se viveu (e ainda hoje se vive) como dupla, ainda que não se tenha reconhecido nem se reconheça como tal, reconheceu-se na homogeneidade do imaginário nacional (MIGNOLO, 2005, p.43).

Assim, a pernambucanidade, como pensada por esses intelectuais, todos homens pertencentes a uma elite letrada, é a representação do pensamento moderno europeu, porém atuante no território brasileiro, nordestino, mais especificamente pernambucano nesse caso. Embora demonstrem apreço por manifestações artísticas e produções literárias voltadas para o campo popular, o fazem usualmente como forma de retomar um passado bucólico do qual se ressentem. Carregam, portanto, uma dimensão latente da colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), esse tentáculo da modernidade europeia que se perpetua como uma racionalidade única, hegemônica, de modo a restringir ou até mesmo eliminar qualquer traço de existência em uma perspectiva outra. Entender essa relação estreita entre a pernambucanidade e o pensamento colonial permite compreender o motivo pelo qual, ainda que de forma despretensiosa, o Bregafunk se torna uma vanguarda por estar conectado às margens, à periferia em sua dimensão geográfica e corpórea uma vez que abrange questões raciais e de gênero em seu cerne.

A essa altura, não é difícil compreender porque as letras de Bregafunk tendem a ser o principal alvo dos seus críticos, tendo em vista que a tradição da pernambucanidade é composta majoritariamente por intelectuais associados à Academia Pernambucana de Letras constantemente aterrorizados pelo receio da iminente perda da hegemonia de uma tradição forjada por seus membros. No entanto, quando lançado o olhar sobre o universo do Bregafunk e pesquisas em torno desse gênero que ainda reproduzem padrões de ataque ao seu universo tomando apenas a linguagem escrita como fruto de análise, Lugones (2008) vem à mente para lembrar que Quijano (2005), por mais crítico que tenha sido diante da colonialidade do poder e

de suas amarras no campo da raça, ainda manteve intacta a visão patriarcal do colonizador diante do colonizado.

Em outras palavras o que questiono aqui é: não seria tão grave quanto a objetificação feminina presente nas letras de Bregafunk insistir num imaginário que restringe a presença desse público, no meio que compõe o gênero musical em questão, à posição de sujeitos sobre quem se fala em vez de pessoas que também encontram nesse contexto – por meio dos versos, da dança, da moda – possibilidades de expressar sua própria existência? Não seria o Bregafunk, e suas múltiplas possibilidades performativas, uma nova vanguarda munida de aparatos tecnológicos, cinestésicos, paisagísticos e – por que não? – poéticos para romper com a tradição da Pernambucanidade como ela tem se configurado até aqui e reinventá-la até que um novo ciclo mais abrangente emergja organicamente?

3.6 “Eu não sou um caranguejo, pra você sou percevejo”

O título desta seção foi retirado dos versos da canção “Manguebeatle”²¹ presente no álbum “Próxima Estação”, lançado pela banda pernambucana Volver em 2011. Nessa faixa, o grupo, que passeia por vertentes do rock, expressa de forma deliberada sua repulsa ao ambiente de hostilidade e imposição, ainda que sutil, diante de todas as produções artísticas que surgiram no contexto pernambucano, principalmente em torno da região metropolitana de Recife, após a consolidação do movimento Manguebeat, para que adequassem suas composições e produções ao estilo em ascensão.

²¹ Este termo se configura como um trocadilho entre o nome do movimento cultural que predominou no estado de Pernambuco a partir do início dos anos 1990 e tem influenciado gerações seguintes até hoje e os artistas desse local que não se veem inseridos nesse cenário, identificando-se muito mais com outros gêneros e estéticas musicais como o rock difundido por bandas como The Beatles. Os versos que abrem a seção, por exemplo, ilustram esse sentimento ao alimentar uma auto-associação entre os sujeitos fora do contexto do Manguebeat com insetos nocivos, vistos como pragas e dignos de desprezo, ao passo que aos integrantes da geração Mangue caberia uma posição soberana de domínio representada pela figura dos caranguejos (espécie predominante nesse tipo de vegetação).

Se, como abordado no tópico anterior, o surgimento do Manguebeat, num primeiro momento, despertou a resistência, sobretudo, dos defensores da ideologia armorial ancorada na figura de Ariano Suassuna, após a sua consolidação como uma nova vertente da identidade cultural, em especial no campo da música produzida naquele estado, a estética do mangue passou a ocupar o lugar que até então pertencia aos seus antecessores. Em outras palavras, arriscar-se em outros gêneros musicais que não tomassem como influência a concepção ideológica do Manguebeat passou a soar para outros sujeitos envolvidos nesse cenário, segundo o que a letra da canção em questão defende, atuar de forma parasitária no próprio universo cultural do estado, afastando-se da tradição e, conseqüentemente, das novas exigências que foram incorporadas pela já mencionada pernambucanidade.

Fenômenos dessa magnitude não são uma característica isolada e restrita aos grupos aqui analisados. Quando se adentra ao viés acadêmico, é possível verificar pesquisas em que dinâmicas semelhantes às que relato nos parágrafos iniciais desta seção ocorrem em grupos em que a busca por padrões identitários coletivos choca-se com as características heterogêneas dos sujeitos que compõem seus núcleos. O Movimento dos Trabalhadores sem Terra (MST), por exemplo, consolida-se como um grupo que não só reivindica o direito à reforma agrária, mas passa a abraçar outras lutas que envolvem também a transformação social. Assim, a cultura ocupa lugar privilegiado nas relações tecidas por seus membros, de modo que o combate a elementos oriundos de outros lugares é assumido como um compromisso ético na luta pela preservação de uma suposta originalidade e essência do movimento.

Nesse sentido, o MST exalta um pilar em que:

além da música de viola, o movimento defende outras expressões culturais tidas também como exemplares típicos da cultura popular brasileira. Entre elas, estão a folia de reis e o frevo, este proveniente de uma região litorânea. Ambos envolvem dança, música e, no caso

da folia de reis, manifestações religiosas [...] O MST utiliza elementos da cultura sertaneja para afirmar sua identidade própria, definindo-o como um movimento brasileiro formado por grupos raciais e sociais marginalizados, originados majoritariamente no mundo rural. Mas também se apropria desses elementos para caracterizá-los como a pura expressão da cultura brasileira em geral (ZACCHI, 2016, p. 238-239).

A origem litorânea e religiosa de algumas das tradições populares exaltadas pelo MST demarca uma contradição na maneira como o grupo se vale desses patrimônios imateriais como parte integrante de sua identidade, ainda que fuja ao padrão geográfico da imagem sertaneja – considerado por esse grupo a expressão mais legítima da cultura brasileira – que busca atrelar a si ou até mesmo dialogue com manifestações hibridizadas entre o sagrado e o profano. Dessa forma, vincular-se a uma reivindicada brasilidade autêntica é uma forma de resistir à contaminação do que é estrangeiro e, supostamente, uma ameaça à “pureza” dessa identidade (DERRIDA, 1973). O próprio Zacchi (2016), no entanto, demonstra como o MST, embora estabeleça uma relação de repulsa com o que foge ao âmbito nacional, alia-se, em contrapartida, a outros movimentos de caráter popular ao redor do mundo tomando como base uma luta em comum contra o aparato neoliberal desencadeado pela globalização que, por sua vez, se apossa da terra como um grande latifúndio a ser explorado ao máximo.

Tais elementos introdutórios me servem, portanto, como subsídios para sustentar a ideia de que o Bregafunk é, atualmente, mais que um gênero musical emergente em Pernambuco, mas sobretudo uma vanguarda que, não apenas reformula sua relação com a tradição artística do estado, reivindicando, embora sem o mesmo alarde do seu antecessor Manguebeat, uma “nova” concepção de pernambucanidade, como também atualiza a própria noção de vanguarda, algo dotado de certa fluidez pela mudança constante de seus representantes e protagonistas, no caso do Bregafunk, centrado nas periferias.

Meu ponto de partida para construir essa argumentação é a lei nº 16.044 de 16 de maio de 2017, proposta pelo deputado estadual Edilson Silva do PSOL, responsável por alterar uma lei anterior, criada em 2012, e que tinha como objetivo instituir quais artistas e gêneros musicais teriam garantia de ser incluídos nas apresentações musicais oficiais de Pernambuco. Após as alterações, o texto foi publicado no diário oficial do estado com a seguinte redação:

“Art. 3º Para efeito desta Lei são consideradas expressões artísticas pernambucanas: afoxé, baião, **brega**, bumba meu boi, caboclinho, capoeira, cavalo marinho, ciranda, coco, forró, frevo, mangue beat, maracatu, mazurca, pastoril, reisado, repente, toré, urso e outros ritmos devidamente reconhecidos pela Fundação de Cultura do Estado de Pernambuco - FUNDARPE.” (PERNAMBUCO, 2017, grifo meu).

Com base na lei, é possível perceber que o brega foi inserido em uma lista que já incluía várias outras tradições populares típicas do estado e, além disso, a terminologia genérica usada no trecho da lei citado deixa nítido que o Bregafunk não foi considerado um gênero musical independente, ao contrário, apresenta-se diluído na grande categoria que a palavra usada agrega.

Anos depois, mais precisamente em 2021, a câmara municipal de Recife aprovou o projeto de lei (PL) do vereador Marco Aurélio Filho, filiado ao PRTB, que propunha transformar o brega em patrimônio imaterial da cidade de Recife sob a seguinte justificativa:

Ao denominar Patrimônio Cultural Imaterial do Recife o “Movimento Brega” estamos incentivando e valorizando Artistas, Bailarinos, Empresários e todos aqueles que direta ou indiretamente contribuem com o cenário econômico e cultural da cidade do Recife. Compreender e dar o devido valor ao “Movimento Brega” é ir além desse ritmo musical, encarando-o como um movimento popular que traduz principalmente a expressividade da periferia de nossa cidade. Independente de suas variáveis enquanto ritmo como Brega Romântico e Brega Funk, é totalmente plausível afirmar que, assim como o Frevo

representa muito mais que um ritmo alegre e animado, o Brega traduz a resistência dos Artistas de nossa região e também conta com uma dança bastante inusitada, mas igualmente marcante, o “passinho” (2021, p. 2).

Ao contrário da lei nº 16.044 que referiu-se ao brega de forma genérica, o PL mencionado acima e aprovado em votação pela câmara de Recife, menciona em sua redação o gênero “Brega Funk”, assim como a variante romântica do brega ao passo que não cita nominalmente a vertente mais tradicional desse estilo musical, o brega “raiz” associado à imagem de Reginaldo Rossi e que remonta aos primórdios do gênero no estado. Ademais, o passinho, coreografia de dança típica do Bregafunk, também ganha protagonismo no projeto do vereador recifense. Outro ponto que vale a pena ser destacado é o caráter de funcionalidade social acoplado ao brega, tanto no aspecto econômico como possibilidade de gerações de emprego, mas também enquanto movimento de resistência periférica.

O interesse político em torno do Bregafunk é algo que começa a afunilar-se ainda mais quando, durante campanha para a prefeitura de Recife, o candidato, e vencedor da eleição, João Campos do PSB, recorreu ao gênero musical, e também ao “passinho”, para a construção de jingles e vídeos que almejavam aproximá-lo das classes trabalhadoras. Em outras palavras, o prefeito eleito de Recife na eleição de 2020 aproximou-se do Bregafunk excluindo suas letras, mas reconhecendo a dimensão comunicativa e representativa do gênero enquanto dança e musicalidade, mais especificamente naquilo que dentro do jargão da produção musical se chama de beat²². Uma matéria do Diário de Pernambuco (2021)²³ relembra que, ao final do período eleitoral o

²² É importante destacar que a origem popular do Bregafunk é um dos fatores que potencializa sua utilização em jingles políticos. Ritmos oriundos do movimento armorial e do manguebeat, mais ligados a elites intelectuais dificilmente teriam a mesma eficácia comunicativa em relação a grande “massa” da população.

²³ Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2021/06/musica-brega-e-patrimonio-cultural-imaterial-do-recife-decide-camara.html>. Acesso em: 16 de Abr. 2023.

então pleiteante ao cargo de chefia municipal chegou a prometer a inclusão do Bregafunk nos festejos da cidade, editais de cultura, formação empreendedora para produção musical e aulas para a aprendizagem da coreografia do “passinho” usando a infraestrutura pública da cidade, algo que ficou impossibilitado de acontecer imediatamente por conta da pandemia de Covid 19.

A ampliação para o sentido político e econômico é algo explorado por Yúdice (2013) quando ressalta que à medida que essas novas esferas adentram o contexto artístico mais esvaziadas se tornam as noções convencionais de cultura. O autor retoma Theodor Adorno para demonstrar como o filósofo alemão entendia a inserção da cultura nos domínios político-econômicos como um movimento de adesão massiva ao caráter fetichista das mercadorias em vez de enfatizar o seu valor de uso, revelando assim uma visão da arte autocentrada, com o intuito de libertar o indivíduo por meio de um processo de exteriorização de si (p. 27).

Mais adiante na sua argumentação, partindo de uma concepção gramsciana em que a cultura passa a ser um campo de batalha, Yúdice (2013) reconhece que esse cenário de disputa acarreta eventuais perdas no que diz respeito ao valor simbólico e distintivo, apontados por Pierre Bourdieu e Michel Foucault, que a burguesia estabelece com o campo artístico e tenta ampliar para os membros da classe operária com fins disciplinadores. No entanto, o autor é enfático ao afirmar que não almeja restringir as estratégias de conveniência cultural à perda da aura artística ou a um debate que se limita ao meio político:

Pode-se dizer que as compreensões anteriores – os cânones de excelência artística; os padrões simbólicos que dão coerência e conferem valor humano a um grupo de pessoas ou sociedade, ou a cultura como disciplina – cedem lugar à conveniência da cultura. Na nossa era, as reivindicações da diferença e a cultura são convenientes à medida que se presume que ‘dão poder’ a uma comunidade. A ideia da conveniência da cultura pode ser entendida aqui de vá-

rias formas, mas eu gostaria de deixar claro que não é meu propósito desqualificar essa estratégia como sendo uma perversão da cultura, ou como redução cínica dos modelos simbólicos ou dos estilos de vida à ‘mera política’. Desqualificações dessa natureza muitas vezes se baseiam num desejo nostálgico ou reacionário de restabelecer o pedestal que cabe à cultura (YÚDICE, 2013, p. 502).

Uma vez que empresas e o estado, por meio de parcerias público-privadas, começam a atrelar finalidades com visões utilitárias que vão desde a isenção de impostos até ganhos no setor educacional, revitalização e otimização do espaço urbano, geração de empregos, redução da criminalidade, harmonização das relações sociais, entre outras possibilidades, uma nova dinâmica em torno da cultura vai ganhando forma de modo que “os artistas estão sendo levados a gerenciar o social” (YÚDICE, 2016, p. 30). Logo, como o cenário em questão está diretamente ligado a investimentos financeiros, uma outra característica que surge nesse ínterim é a disputa interna entre os próprios setores artísticos uma vez que tanto o Estado como companhias aliadas consideram inviável destinar recursos financeiros aos sujeitos que não gerem retorno em alguma proporção.

Diante do caminho que tracei até aqui nesta pesquisa, torna-se imprescindível abrir um espaço na discussão para abordar a temática carnaval. O ano de 2023, além de marcar oficialmente o retorno dessa celebração em Recife após a paralisação por dois anos consecutivos decorrentes da pandemia de Covid 19, marca também o aniversário de 30 anos do Manguebeat. Uma das principais características dessa festa em Recife é a descentralização. Palcos são espalhados pelos bairros da cidade como forma de consolidar o que a prefeitura chama de carnaval multicultural, inclusive, com incentivos para que as pessoas presentes na cidade durante esse período circulem entre os diversos polos. No que tange à programação elaborada pelo governo para distribuir as atrações nas mais diversas áreas da cidade, Garrabé (2012) se propõe a pensar

no contexto dos assim chamados polos comunitários, onde os próprios moradores também são responsáveis pela organização do evento:

Imaginamos que a capacidade das comissões comunitárias em montar o carnaval nos seus devidos bairros é proporcional ao poder econômico e às responsabilidades que a Prefeitura do Recife lhes confere. Ademais, não sabemos exatamente, pelo seu nome, o que ocorre nesses polos: os enunciados evocam por eles mesmos uma clivagem socioeconômica, e não expressões culturais, nem experiências estéticas, contrariamente a todos os outros polos. E, claro, nestes últimos polos, menos definidos esteticamente, quer dizer menos qualificados *stricto sensu*, para os quais não se atribui nenhuma qualidade – sendo que “a qualitas é o que desce ‘nas coisas’ (em sua indistinação) e se imprime como força de distinção, de especificação, de nominação: é o que funda a coisa pelo seu nome”, nos diz Barthes (2002, p. 86) – vão poucos turistas. (p. 96)

Uma vez que Recife, assim como Salvador e Rio de Janeiro, estão entre os principais destinos de pessoas de todo o Brasil e de fora do país durante o carnaval, é importante compreender que a disposição dos artistas em seus respectivos palcos de atuação não segue uma seleção neutra, imparcial e descompromissada, mas está conectada a interesses com fins financeiros. De modo mais objetivo, as atrações consideradas de grande porte, capazes de atrair a presença de turistas e elevar o nome da cidade e do estado são geralmente selecionadas para apresentarem-se no palco principal localizado no Marco Zero da cidade, enquanto cabe aos demais polos receber os artistas considerados “locais”, um termo munido de uma certa carga pejorativa por agregar um tom de menosprezo e diminuição em relação aos sujeitos envolvidos.

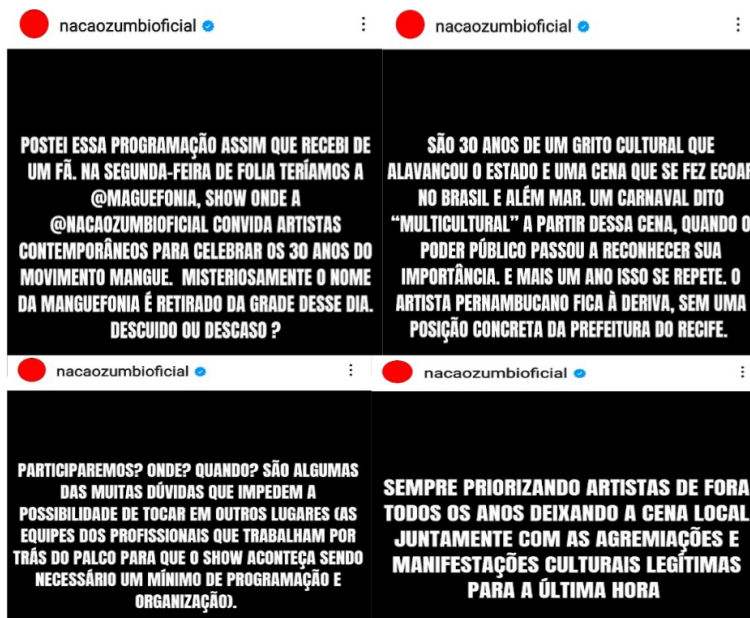
Dito isto, a divulgação da programação oficial do carnaval de 2023 causou surpresa, indignação e controvérsia entre adeptos, artistas e o setor midiático por dois motivos em especial: a ausência de bandas como Nação Zumbi (ver Figura 3) e Mundo Livre S/A, fundadoras do Manguebeat, no polo Marco Zero; e a presença de uma atração chamada “Recife, Capital do Brega”

programada para o sábado de carnaval nesse mesmo local (ver figura 4).

No primeiro caso, a banda Nação Zumbi não foi totalmente excluída da programação oficial, sendo redirecionada para apresentações nos polos da Lagoa do Araçá e da Várzea, onde também se apresentou, num tempo extremamente reduzido pela necessidade de agilizar o início dos shows do *rapper* paulista Emicida e da banda de brega Sentimentos, o grupo Mundo Livre S/A. Já no que diz respeito à atração “Recife, capital do brega”, a novidade não estava na inclusão desse projeto na programação do carnaval em si, uma vez que algo semelhante já havia sido realizado em outro período do ano e durante a gestão municipal anterior, quando uma parceria entre poder público e a rede Globo Nordeste reuniu artistas de várias gerações e vertentes diferentes do brega para uma apresentação coletiva. O fator inovador residiu, portanto, na inclusão dos artistas do brega pela primeira vez no palco principal do carnaval enquanto o Manguebeat foi preterido em pleno ano em que completava três décadas.

Figura 3: Postagem da banda Nação Zumbi em repúdio à mudança na programação oficial do carnaval 2023 no polo Marco Zero





Fonte: página da banda Nação Zumbi no Instagram (2023, adaptação minha).²⁴

Figura 4: Programação oficial do sábado de carnaval no ano de 2023 para o polo Marco Zero

18/02 (SÁBADO)	RECIFE MATRIZ DA CULTURA POPULAR - APRESENTAÇÃO DAS AGREMIações VICE CAMPEãs: Bcm Flor Da Lira, Boi Dourado De Limoeiro, Tribo De Caboclinho Tupi, Clube Carnavalesco Misto Girassol Da Boa Vista, Clube De Boneco Raissa No Frevo, Escola De Samba Gigante Do Samba, Maracatu De Baque Solto Água Misteriosa De Nazaré Da Mata, Maracatu Nação Estrela Brilhante Do Recife, Tribo Indígena Orubá, Tcm Batutas De Água Fria, Urso Pé de Lã de Arcoverde.	16:00	18:40
	ORQUESTRA MAESTRO DUDA (80 ANOS)	19:00	20:00
	ALMIR ROUCHE	20:20	21:20
	PABLO VITTAR COM PARTICIPAÇÃO DE UANA E ROMERO FERRO	21:40	23:10
	RECIFE CAPITAL DO BREGA	23:30	01:30

Fonte: Prefeitura de Recife (2023, grifo meu).²⁵

²⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CoKtk8tOpVH/?utm_source=ig_embed&ig_rid=7115772a-f955-465e-b802-25c6fd9c586d. Acesso em: 16 Abr. 2023.

²⁵ Disponível em: https://www2.recife.pe.gov.br/sites/default/files/listao_carnaval_do_recife_2023_-_todos_os_polos_tratado_v0313.pdf. Acesso em: 16 de Abr. 2023.

Ao contrário do movimento Manguebeat que surgiu de forma organizada, tendo lideranças como Chico Science e Fred 04 como mentores intelectuais do arcabouço teórico que sustentou a musicalidade e toda a conotação artística e estética que se sucedeu enquanto manifesto, o Bregafunk emerge de maneira orgânica entre os seus membros, sem finalidades políticas explícitas ou objetivos de transformação social como horizonte pré-definido. Assim, a associação entre o gênero e a ideia de vanguarda não reproduz uma lógica de tradição ancorada em sofisticacões e intenções revolucionárias. Ao contrário, remonta muito mais à origem militarista que o termo carrega, quando assim eram chamadas as tropas que ocupavam a linha de frente de uma guerra prestes a se iniciar (MOISÉS, 2004; SOUSA SANTOS, 2012). O que intenciono dizer aqui é que, em vez de reivindicar um lugar de protagonismo exclusivo como novo e principal produto cultural de exportação pernambucana, o Bregafunk tem sido abraçado pelo poder público como arma e, ao mesmo tempo, escudo para, de forma gradual, restringir as forças e investidas críticas de artistas de outras “congregações” estéticas e ideológicas em torno da arte e sua relação com a política de modo a relegá-los a uma espécie de silenciamento imposto pelo ostracismo.

Trabalhos como o de Schwartz (1995), por exemplo, demonstram que, mais do que o caráter artístico que envolve as dimensões estéticas e estruturais, as vanguardas carregam em seu seio um viés social de desprendimento dos mecanismos de controle que surgem através de hierarquias de poder, trazendo um espírito de rebeldia como parte de sua constituição. Além disso, definições mais clássicas acerca do termo como a de Torre (1970) atentam também para um instinto de ruptura com a tradição que tais movimentos carregam no intuito de trazer a inovação para a mudança ao invés da manutenção das mesmas práticas. Por mais que o Bregafunk esteja, desde a sua origem, vinculado à indústria cultural pelo formato tecnicista de sua produção, pela repetição de um padrão na sua construção sonora e a objetificação feminina bem como o apelo sexual recorrente nas suas letras, o fator inovação está pre-

sente tanto na musicalidade como na movimentação dos corpos embalados por esses sons, fatores esses que permitem que lideranças estatais, não só o mercado, percebam a necessidade de agir em duas vias principais: tornar essa produtividade rentável para os cofres públicos e ao mesmo tempo neutralizar seus mecanismos de ação antes que se articulem como um grupo, ainda que heterogêneo, consolidado e autônomo o suficiente ao ponto de fazer frente aos interesses governamentais.

Essa dinâmica vai ficando mais explícita quando leis como a nº 16.044 e o PL que defende a transformação do Bregafunk em Patrimônio Imaterial Cultural de Recife passam a ganhar ares de prioridade entre as políticas culturais, mas nomenclaturas genéricas como “Recife, capital do brega” ainda são usadas para se referir aos shows do gênero de modo a exaltar a cidade e sua iniciativa de reconhecimento das manifestações artísticas antes dos sujeitos à frente do movimento, uma inversão da ordem de constituição dos elementos envolvidos na questão: a noção de pólis acima da ação cidadã que a constitui. Como turista em visita à cidade de Recife durante o carnaval, eu, por exemplo, estava disposto a assistir as apresentações da atração em questão, no entanto, não era possível encontrar, tanto nos documentos oficiais da prefeitura como nos noticiários impressos e online sobre o carnaval, os nomes específicos dos artistas que iriam subir ao palco do Marco Zero no dia programado.

A não divulgação dos nomes dos artistas já dava indícios do tipo de conduta que seria tomada em relação ao gênero brega. Um compilado de representantes das diversas vertentes que compõem esse estilo – Anderson Neiff, MC Elvis e Lekinho Campos são alguns dos nomes que representaram o Bregafunk – foram convocados a fazerem breves participações no palco do Marco Zero onde lhes foi concedido o direito de apresentar entre três e quatro músicas para, logo em seguida, ceder a vez a outro convidado. Os critérios de inclusão desses artistas em detrimento de outros são tão obscuros quanto a divulgação prévia do evento “Recife, capital do brega” em si.

Essa apropriação genérica e massificada do brega enquanto um termo “guarda-chuva”²⁶ – com o englobamento do Bregafunk – denota uma estratégia de homogeneização do movimento como forma de domesticá-lo. Ao observar o campo da literatura e como o conceito de vanguarda está atrelado a esse universo, Antônio Candido (2002) enfatiza que outra característica dos movimentos vanguardistas é a sua incapacidade de permanecer transgressivos por um longo período. A radicalidade presente nas inovações que são trazidas pela vanguarda em ascensão tende a se enfraquecer com o tempo e ser incorporada como parte da tradição até que uma nova venha a surgir. Essa reflexão feita em relação ao campo literário pode ser estendida para o contexto cultural, assim, ciente de toda a ebulição cultural e política que o movimento Mangubeat causou, as ações estatais concentram-se em elevar o Bregafunk enquanto manifestação de resistência periférica com ênfase na sua dança e sonoridades exclusivas a fim de impedir desde cedo que o gênero tome outras proporções.

Essa configuração já havia sido notada por Raymond Williams (2000) quando explicou o processo de mudança social e cultural. O autor relata que em sociedades complexas as relações entre os sujeitos ocorrem de modo que a repetição de alguns acontecimentos nos permite estabelecer um padrão relativamente estável. No entanto, dentro desse próprio modelo de funcionamento, as sociedades também são dotadas de relações que se dão de forma dinâmica, vistas por Williams em três vias diferentes: residuais, dominantes e emergentes. Diante do contexto da pernambucanidade, o Mangubeat surgiu e se estabeleceu como vanguarda (BATISTA, 2011) quando a tradição exaltava o que vinha de dentro em detrimento do que era estrangeiro, assim o pensamento dominante em torno da cultura foi paulatinamente refugado para que uma ideia emergente pudesse assumir o seu lugar, logo o cosmopolitismo da geração mangu ganhou espaço.

²⁶ Um jargão acadêmico para dar conta de uma palavra ou expressão que abriga várias outras possibilidades em sua abrangência.

No entanto, explica Williams (2000), o fato de que um pensamento emergente venha a ascender posteriormente à posição de dominante não significa dizer que o paradigma anterior tenha sido totalmente eliminado. Ao contrário disso, a ideologia que sai de evidência passa a ser vista como uma alternativa residual diante do grupo que emerge. Assim, o Mangubeat, um dia visto como um núcleo de “caranguejos com cérebro” vai aos poucos assumindo a posição de “percevejo”, aos moldes kafkianos, e eventualmente, numa dimensão cíclica, associando-se como um cânone ao grupo da concepção clássica da pernambucanidade para que seu sucessor, o Bregafunk, possa anunciar que na era pós-mangue, não será a vez dos Beatles e de gêneros hegemônicos em outros lugares do país como o rock, mas, sim, do Beat, a batida eletrônica que, em sua versão 2.0, traz agora a assinatura da periferia.

A mudança social e cultural, portanto, envolve uma alteração dos hábitos que, por sua vez, são vistos por Hardt e Negri:

não como obstáculos para a criação, mas, pelo contrário, as bases comuns nas quais todas as criações ocorrem. Hábitos formam a natureza que é tanto produzida e produtiva, criada e criativa – uma ontologia da prática social em comum [...] a *Performance*, assim como o hábito, não envolve nem uma natureza fixa e imutável, nem uma liberdade individual espontânea, residindo, em vez disso, entre ambos, um tipo de ação em comum baseada na colaboração e na comunicação (2004, p. 198-200).²⁷

A ideia abordada por esses autores em torno do que inicialmente chamam de hábitos, mas, posteriormente, passam a entender como *Performances* diz respeito a forma como as ações e acontecimentos do cotidiano é que vão sendo responsáveis por constituir a realidade, as noções de sentidos múltiplos. Amparados na ideia de multidão, Hardt e Negri (2004) não priorizam as singularidades dos indivíduos, mas compreendem que essas questões, aparentemente, de interesse de um único sujeito, estão, na verdade, em constante diálogo

²⁷ O autor da tese se responsabiliza pela tradução da citação.

com as demandas sociais ao redor, de modo a produzir interesses de ordem coletiva. Em outras palavras, enquanto os anseios de parcerias público-privadas tentam cercear e controlar as possibilidades de consolidação do Bregafunk enquanto um grupo coeso e seus membros, em seus turnos, defendam cada qual suas próprias metas dentro do gênero, esses dois universos aparentemente isolados estão em convergência para produzir aquilo que é de interesse geral.

O estado, a indústria cultural, artistas do gênero, turistas que visitam o carnaval de Recife, o meio acadêmico, a tradicional visão de pernambucanidade, as próprias pessoas que são fãs dessa configuração sonora-estética-performativa não exercem propriedade sobre o Bregafunk porque não há detentor único diante do que se faz enquanto moviment(ação). Como cantou um dia Fred 04, “/o samba não é da colina, o samba não é do salão, o samba não é da avenida, o samba não é carnaval...como reza toda tradição, é tudo uma grande invenção/”²⁸, o Bregafunk segue, de maneira análoga aos versos anteriores, sendo interesse da multidão e é a ela que cabe refletir sobre “/Quem precisa de ordem para escrever? Quem precisa de ordem para rimar? Quem precisa de ordem para dançar? Quem precisa de ordem?”²⁹.

²⁸ Ver a canção “O mistério do samba” da banda Mundo Livre S/A.

²⁹ Ver a canção “Muito obrigado” da banda Mundo Livre S/A.

4 O BREGAFUNK VAI DOMINAR O MUNDO?

A plataforma de *streaming* Spotify lançou, em 2019, uma série de reportagens chamada “MPB – Música Pelo Brasil” em que explora novas potencialidades e manifestações sonoras que estão ganhando espaço no país. O Bregafunk foi incluído no roteiro desse projeto que resultou na produção de um documentário apresentado pelo jornalista GG Albuquerque, responsável pela publicação de uma trilogia de reportagens publicadas na revista Vice em que o gênero em questão foi abordado no que concerne a sua consolidação nas periferias de Recife há mais de 10 anos, sua função social nesses espaços e o recente processo de expansão para além das fronteiras do estado.

Assim, o roteiro dessa produção foi organizado de modo que vários representantes do cenário vigente do Bregafunk à época, tais como Shevchenko e Elloco, Mc Loma e as Gêmeas Lacração, Dadá Boladão, Troia, MC Draak, Mc Lia, membros da Tropa e do grupo de dança Magnatas do Passinho, foram entrevistados e mobilizados, de forma notável, a descrever o trajeto que esse gênero vinha percorrendo desde seu surgimento até o momento em que as gravações ocorriam.

De forma ora sutil, ora explícita, o documentário traz à tona o intuito de implantar discursivamente a ideia que carrega em seu título: O Bregafunk vai dominar o mundo. Nesta tese, defendo a ideia de que estamos diante de uma vanguarda, algo que poderia ser desdenhado por algumas pessoas, entre outros aspectos, pelo envolvimento direto que o Bregafunk ocupa em relação à indústria sonora contemporânea, tão bem representada pela empresa de origem sueca. Se para alguns o rompimento de fronteiras dessa movimentação genuinamente pernambucana sugerida pelo Spotify não passa de megalomania ou, quiçá, *wishful thinking*³⁰, no meu turno, opto por dar espaço, nesta pesquisa, a aproximação entre os dois contextos – Bregafunk e indústria - como símbolo de uma relação comum, ainda que paradoxal e conturbada, no que diz respeito

³⁰ Expressão em língua inglesa para se referir a um otimismo exagerado diante de uma situação que reúne poucas condições para se tornar concreta.

a movimentos vanguardistas e sua apropriação (ou constante retaliação e negociação) com o mercado, algo presente em outras manifestações desse porte como o Tropicalismo (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998) e a vanguarda paulista representada, sobretudo, por Itamar Assumpção (STROUD, 2010).

Embora pretenda retomar o diálogo sobre a temática abordada no parágrafo anterior adiante no texto, entendo ser primordial, de antemão, ressaltar as múltiplas possibilidades de exploração linguística que o documentário traz à tona. Por se tratar de uma produção audiovisual, usarei *print screens* de trechos legendados da obra a fim de incluir os elementos paisagísticos como parte da construção do ideário cosmopolita e transgressor do Bregafunk nas análises em que tomo como mote, em vez da convicção, a dúvida sobre uma eventual dominação do mundo pelo gênero aqui pesquisado.

4.1 Bregafunk, paisagens linguísticas e diálogos transperiféricos

A dupla de MCs Shevchenko e Elloco é uma das mais longínquas contribuidoras do Bregafunk, atuando no gênero desde seus primórdios e participando da migração dos bailes funk de corredor para a incipiente hibridização com o brega. São eles também os escolhidos para abrir o documentário ao enunciar o que está representado pela figura 5:

Figura 5: Expansão do brega



Fonte: Spotify Brasil (canal do youtube)

Dispostos em um amplo espaço de terra batida que faz lembrar um campo de futebol de várzea, a entrevista ocorre e traz como fundo, além de pessoas que observam atentamente o acontecimento, muros e telhados de casas com acabamentos incompletos que deixam expostos tijolos e paredes desgastadas que servem como moldura para grafites e pichações. A atmosfera arquitetada para a imagem inevitavelmente cria uma ambiência que remete à favela.

Valendo-se de uma nomenclatura genérica para se referir ao Brega-funk – brega –, Shevchenko reforça, de forma direta, a ideia de que já não há mais fronteiras geográficas impedindo que as produções da periferia de Recife ecoem em outras partes do globo. No entanto, mais do que apenas o que foi dito, há outros elementos que permitem perceber toda uma elaboração discursiva para sustentar essa ideia na construção do cenário em que a entrevista ocorre, algo que pode ser ampliado a partir de um diálogo com a noção de paisagens linguísticas (SHOHAMY; GORTER, 2008; BLACKWOOD; LANZA; WOLDEMARIAM, 2016; PECK; STROUD; WILLIAMS, 2018).

Debruçado analiticamente sobre os elementos da linguagem que ocupam o espaço público, o estudo das paisagens linguísticas leva em consideração os signos que escapam ao âmbito privado e se associa ao campo sociológico para pensar como tais símbolos são forjados e, conseqüentemente, ajudam a moldar a realidade ao seu redor. Valendo-se dessas premissas, Ben-Rafael (2008) passa a encarar as paisagens linguísticas como uma *Gestalt*, termo alemão usado para designar a observação de fenômenos distintos que são assimilados como componentes de uma única configuração estruturada, de modo que, em vez de uma análise compartimentada desses itens, é necessário que se observe os elementos que sintetizam as paisagens, não como partes isoladas que quando somadas resultam em algo, mas como um todo, um cenário que desde o princípio é indissociável.

Logo, mais do que o que é dito por Shevchenko em palavras, a ideia de expansão do Bregafunk é simbolizada por todos os elementos dispostos ao seu redor e, inclusive, em suas vestimentas. Para melhor compreender como uma paisagem linguística se organiza, Ben-Rafael (2008) leva em consideração quatro pilares que fundamentam seu olhar: a “apresentação de si” e as boas intenções, algo que o autor considera endêmico em qualquer centro urbano contemporâneo; bem como as identidades coletivas e relações de poder que elas despertam, consideradas pelo sociólogo como aspectos empíricos, mas que desempenham papel de considerável relevância na construção de sentidos.

Desse modo, uma análise da imagem a partir da elaboração em torno de uma “apresentação de si”, tal qual Eliezer Ben-Rafael tomou emprestado de Goffman (1981), foca no modo pelo qual os sujeitos, em sua vida social, agem com o propósito de criar uma aparência e apresentação pessoal com conotações positivadas de si mesmo com o propósito de atingir determinadas finalidades. Um breve retorno ao que está disposto na figura 5 permite visualizar como o estereótipo da ostentação de bens materiais, algo já abordado nesta tese, é uma característica proveniente do Hip Hop e dos guetos de Nova Iorque, mas que passou a ser difundido como uma linguagem estética para outros gêneros periféricos, entre eles o Bregafunk.

Cordão de prata, braceletes e relógios de ouro, óculos modelo Juliet da marca estadunidense Oakley e um aparelho celular de apelo global são só alguns dos itens que tornam nítidos os diálogos transperiféricos (WINDLE et al, 2020) de proporção cosmopolita que estão sendo moldados nessa paisagem. Shevchenko e Elloco trajam ainda roupas da sua marca própria chamada 24 por 48, nome este que se estabelece em oposição a uma expressão informal da língua inglesa – 24/7 (twenty four seven)³¹ – endossando a ideia de trabalho duro ao longo de um dia para que haja uma merecida pausa com tempo dobrado posteriormente. Essa leitura permite uma associação de pro-

³¹ Trabalhar o dia todo e todos os dias.

porções axiomáticas entre disponibilidade de horas livres e qualidade de vida, algo que pode despertar interpretações reflexivas em torno da necessidade de ócio contemplativo e um ritmo de desaceleração como resposta à demanda de produtividade constante (HAN, 2023), sem, necessariamente, desatrelar essa ideia da já referida ostentação de bens materiais que também pode simbolizar, neste caso, mais que o direito a conquistas materiais, mas, principalmente, a possibilidade real de usufruir delas.³²

Ao assimilar as conquistas materiais como sinônimo de sucesso na vida, a dupla de MCs ativa o segundo pilar da análise de Ben-Rafael (2008), aquilo que o autor chamou de boas intenções. Se para as elites econômicas e alguns membros das classes médias, principalmente aquelas mais escolarizadas, o Bregafunk é indigesto por suas letras e pela disseminação, em certo grau, de uma lógica que sobrepõe o “ter” ao “ser”, para os sujeitos envolvidos diretamente nesse contexto é importante demonstrar um pertencimento e entendimento do que interessa aos seus grupos sociais:

Atores que almejam influenciar as mesmas pessoas também estão conectados, tendo em vista afirmar sua influência, respeitar sua sensibilidade, seus valores, inclinações e gostos. No contexto da nossa sociedade cultural consumista, vários atores podem ser igualmente induzidos a enfatizar orientações relacionadas a conforto, luxo ou prestígio conhecidas como amplamente consensual ao público, e, pelo mesmo motivo, também se valem de códigos culturais da moda idênticos ou semelhantes (BEN-RAFAEL, p. 45)³³

A aproximação entre artistas que fazem Bregafunk e fãs desse gênero se dá, portanto, por relações que transcendem a musicalidade e envolvem valores comunitários como aqueles ativados através da frase “A favela venceu” estampado no boné usado por Elloco (Figura 5), o que tornaria, por sua vez, a estética da ostentação algo aceitável socialmente quando compreendido como

³² Obviamente estou me referindo aqui também a outros bens materiais que compõem o imaginário do consumo de ostentação tais como carros, barcos, entre outras possibilidades.

³³ Tradução livre feita por mim.

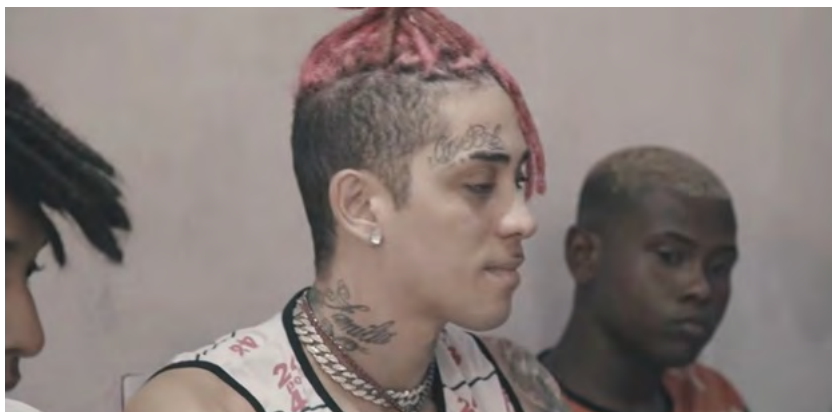
um discurso genuinamente dotado de boas intenções e que mobiliza as comunidades periféricas a buscar meios de ascensão social. Por mais que esteja carregado de ideais neoliberais de crescimento individual que se travestem de uma conquista coletiva, a assimilação da ideia de triunfo das classes mais pobres e discriminadas da população é acionado dentro do documentário em consonância com o que Eliezer Ben-Rafael chamou de identidade coletiva, o terceiro pilar de sua análise (ver figuras 6 e 7).

Figura 6: “Escama de maloka”



Fonte: Spotify Brasil (canal do Youtube).

Figura 7: Função social do brega



Fonte: Spotify Brasil (canal do Youtube)

A figura 6, exibe um trecho de um comentário do MC Elloco sobre o papel social que A Tropa, a sua gravadora em parceria com Shevchenko, representa para a favela. Embora seu comentário seja, aparentemente, de cunho pessoal, basta assistir ao documentário para perceber que o uso da primeira pessoa do singular, quando refere-se a conquistas materiais e a construção visual de si, assume uma função genérica em torno de como pensa o “maloca” da grande Recife. Marques (2007) estudou o gênero canção enquanto representações literárias de moradores de periferia de forma estereotipada e estabeleceu uma relação contrastante entre os sambistas dos morros cariocas, caracterizados pela figura do malandro capaz de superar as adversidades do cotidiano pela exploração de situações que o façam levar vantagem sobre os outros, sendo assim um símbolo de luta e resiliência, e a postura angustiada, saudosista e resignada do habitante das malocas paulistas que vê seu antigo lar ser devorado pelo crescimento urbano desenfreado.

O maloka³⁴ de Recife, por sua vez, parece ocupar uma postura que diverge de ambas segundo a fala de Elloco. A sua constituição está muito mais atrelada à construção estético-visual do seu estilo como primeiro ponto de identificação. O termo “escama” funciona como uma adaptação, para o dialeto do Bregafunk, do que a palavra de origem inglesa *Skin*³⁵ significa. Ao retornar à figura 5 é possível perceber que as estampas das camisas da 24 por 48 se valem de traços que se assemelham aos grafites e pichações ao fundo, principalmente pela diversidade de cores e pelo formato que as letras vão tomando para formar os números citados acima e mencionar a Tropa. A vestimenta de Shevchenko, por exemplo, traz esses símbolos citados anteriormente junto de um esboço de traços humanoides e rosto esquelético dispostos sobre o que seria a bandeira de Pernambuco. A desfiguração de um ícone tão relevante da história e identidade do povo daquele estado traz um panorama

³⁴ Grafia utilizada pelo próprio grupo.

³⁵ Literalmente pele, mas, quando usado em contexto de jogos, pode se referir à vestimenta e apresentação visual das personagens.

ilustrativo do que Canclini (2019) elenca como características de culturas híbridas: descoleccionar e desterritorializar.

A produção das músicas de Bregafunk acontece basicamente de forma artesanal, valendo-se dos recursos tecnológicos que estão à disposição de seus produtores. Há nessa dinâmica um comportamento que extrapola a lógica de criação de álbuns completos com canções distribuídas em torno de um conceito que as unificam para dar lugar a produção de *singles* em séries, um padrão que abandona a ideia de itens colecionáveis como discos e EPs, capazes de organizar de forma tradicional e clássica a produção artística. Em vez disso, sobressai-se o caráter efêmero da duração de um *hit* na pós-modernidade. Por outro lado:

As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas (CANCLINI, P. 309).

Em outras palavras, as paisagens linguísticas ativadas pela figura 5 vão dando a tônica de um gênero que, embora dialogue com aquilo que está além de Pernambuco e reproduz práticas que podem ser assimiladas em um contexto global, também não abre mão de manter contato com a realidade e o tempo ao seu redor e reinventar a noção de pernambucanidade de maneira mais flexível, acionando novos sentidos culturais sem se desvincular de suas origens, mas suscetível ao não entendimento integral do que se propõe a fazer por parte daqueles atores sociais que não compreendem o seu núcleo de formação. A visão bakhtiniana de cronotopo, portanto, aciona possibilidades de análise diante do gênero Bregafunk, uma vez que considera as variáveis de espaço e tempo em suas considerações:

Cada gênero do discurso situa-se em um determinado cronotopo: engendra-se em determinado horizonte espacial, temporal, temático e valorativo (axiológico, apreciativo, avaliativo); possui recortes ideológicos, específicos e apresenta posições de autoria e destinatários próprios (BEZERRIL; ACOSTA-PEREIRA, 2011, p. 35-36).

Uma vez que o caráter cronotópico é naturalmente dialógico, um cronotopo pode ser atravessado por outros (BAKHTIN, 2008), o que, em termos práticos, significa dizer que, pensando o Bregafunk mais especificamente, as representações do mundo que esse gênero aciona, assim como suas criações, ativam, em contrapartida, simbologias externas de modo que um constante processo de renovação é passível de ser engendrado. Eis o motivo pelo qual entendo o Bregafunk como uma Moviment(ação), em contínuo processo de experimentação que supera a ideia de interpretação semântica fixa. Logo, se é uma tarefa árdua defini-lo ou classificá-lo, tampouco é simples afirmar que irá ou não “dominar o mundo”, uma tarefa que se torna ainda mais árdua por não contar com o suporte difusor de uma língua de caráter global como o inglês (PENNYCOOK, 2007).

O fato é que, como pressupõe a fala de MC Draak na figura 7, o Bregafunk assume uma função social diante de contextos necropolíticos (MBEMBE, 2018) que direcionam os corpos marginalizados à extinção. A sua fala remete aos significados que a formação da Tropa assumiu em sua comunidade por ressignificar a existência de jovens de origem periférica. Em meio a discursos vitalistas entendidos por Derrida (1979) como a percepção da vida no seu sentido biológico, desvinculado das condições estruturais, a manutenção do Bregafunk é também a luta pela sobrevivência dos seus próprios membros, o que abre espaço para o quarto pilar estabelecido por Ben-Rafael (2008), as relações de poder, a possibilidade de que atores sociais submetam outros aos seus padrões de comportamento e, em contrapartida, os mecanismos encontrados pelos atores em posições de não-dominância para manterem-se ativos nesse jogo.

Através das paisagens linguísticas, então, busquei nesta argumentação introdutória sobre o documentário “O bregafunk vai dominar o mundo” destacar como o simples fato de conseguir reinventar o seu próprio universo põe em prática o que Souza (2011) chamou de letramentos de reexistência. À medida que esse gênero vira sinônimo de alternativa à criminalidade e, conseqüentemente, uma forma de escapar da morte também emergem os letramentos de sobrevivência (LOPES; SILVA; FACINA; CALAZANS; TAVARES, 2017; MAIA, 2017) sobre os quais Windle et al (2020) relatam:

os sujeitos das periferias, em condições diversas de precariedade, sobrevivem à violência e ao descaso do poder público por meio da elaboração de soluções coletivas para viver [...] O sobreviver, diz Derrida, desafia tanto o vitalismo e a vida prefigurada do discurso moderno que exclui populações inteiras, quanto a própria morte, porque esses sujeitos persistem, sobrevivem (p. 1568).

Num primeiro momento parecia que o boné utilizado por Elloco na figura 5 – a favela venceu – era apenas um discurso vazio, com conotação individualista, fundamentada em premissas mercadológicas neoliberais. Embora, de fato, essas condições interpretativas não estejam desvinculadas do teor da mensagem, as possibilidades de construção de sentido em torno dela podem ser expandidas à medida que se enxerga o Bregafunk como um “maloka”. Assim, opto por finalizar essa etapa da escrita com ênfase no boné usado por Shevchenko que traz a seguinte frase “eu tô só calado”. Ainda que eu saiba, por acompanhar o trabalho da dupla de MCs, que esse se trata de um bordão frequentemente repetido nas suas canções, proponho repensá-lo como um ato político que se faz de forma sutil, afinal, estar calado é um ato voluntário, uma escolha, o que por si só já implica uma superação do silenciamento que se concretiza simbolicamente pela imposição da invisibilidade ou, literalmente, pela morte. Relembro ainda o relato do próprio GG Albuquerque, apresentador do documentário, ao perguntar

certa vez ao MC Elloco como, afinal, era possível sintetizar em que consiste o Bregafunk (2018), ao passo que recebeu como resposta que o gênero em debate funciona como a voz daqueles que não podem ser calados.

4.2 Bregafunk: de Recife para outras partes do Brasil

O movimento de internacionalização do Bregafunk sugerido pelo título do documentário produzido pelo Spotify Brasil não se cumpriu até o momento, todavia, é notável perceber uma mobilização discursiva, ao longo da produção, que busca levar o telespectador a conclusão de que restringir esse gênero ao contexto pernambucano também já não é suficiente.

O jornalista GG Albuquerque foi até São Paulo para entrevistar MC Loma e as gêmeas lacração em sua nova residência e pediu a opinião do grupo sobre a possível influência que tiveram, sobretudo por meio do videoclipe da canção “Envolvimento”, na disseminação do Bregafunk no cenário nacional (ver figura 8).

Figura 8: Opinião de MC Loma sobre a importância de “Envolvimento” na nacionalização do Bregafunk



Fonte: Spotify Brasil (canal do Youtube)

A opinião de MC Loma torna explícito o seu desconhecimento em relação a movimentos como o Udigrudi e o Mangubeat que tornaram nacionalmente reconhecidas, até os dias atuais, a musicalidade pernambucana,

mais especificamente situada aos arredores da região metropolitana de Recife, principalmente através de nomes como Alceu Valença e Chico Science. Por outro lado, a visão da entrevistada com relação ao peso que seu videoclipe teve na disseminação do Bregafunk para além das fronteiras de seu estado é corroborada por um dos principais fatores levados em consideração na contemporaneidade para determinação do grau de engajamento e aceitação que artistas da música dispõem: a quantidade de *plays* obtida.

O documentário informa que, à época em que havia sido disponibilizado no Youtube, “Envolvimento” contava com mais de 38 milhões de *plays* no Spotify e já tinha se tornado o *hit* do carnaval 2018. Essas informações dão indícios de que a premissa sugerida por Soares e Bento (2020) para entender a nacionalização do Bregafunk segue um raciocínio coerente. Segundo os autores, a expansão do gênero em questão se deve a formação de pilares de sustentação resultantes das interrelações de atores sociais distintos responsáveis por criar redes sócio-técnicas. Amparados nas pesquisas de Simone Pereira de Sá (2017) que, por sua vez, se apropria da teoria Ator-Rede do pensador Bruno Latour, Soares e Bento propõem que:

A nacionalização do gênero musical brega funk é parte de um processo que envolve atores humanos (artistas, músicos, produtores e mediadores culturais) e atores não-humanos (plataformas digitais de compartilhamento de vídeos, aplicativos musicais, aparelhos de celulares, entre outros) conectando-se em redes sócio-técnicas que se movem, agrupando interesses em torno de ações performáticas compartilhadas e retroalimentadas por novas redes que se ampliam a partir de sistemas de recomendação (2020, p. 208).

No que concerne aos atores humanos, a série de reportagens feitas por GG Albuquerque (2018) para a Vice aponta os primeiros indícios das mudanças que ocorreram com o Bregafunk e que mais posteriormente resultariam em sua nacionalização. O jornalista aponta, em sua entrevista com Shevchenko,

o reconhecimento por parte do MC de que a insistência em temáticas com teor de “putaria” estava prejudicando a imagem do Bregafunk. Bento e Soares (2020) citam outro acontecimento que endossou o repúdio a essas temáticas, a prisão do apresentador de TV Denny Oliveira. Acusado de estupro e atentado violento ao pudor na época de realização de um concurso chamado “Kelly Key”, o âncora do programa “Muito Mais”, transmitido em TV aberta no estado de Pernambuco, estendeu o seu estigma ao ainda incipiente Bregafunk, já que tinha o seu palco como um dos principais agenciamentos de oportunidades para os artistas em início de carreira.

Assim, a mudança no principal mote das composições de Bregafunk, deixando as letras com conotação sexual em segundo plano e elevando o status dos sujeitos envolvidos em sua realização por meio da ostentação, foi uma das saídas encontradas. Outra alternativa que emergiu nesse contexto, afirma GG Albuquerque (2018), foi a produção de canções com uma linguagem mais suave, porém ainda voltada para a “sensualidade”, bem como a orientação das letras para a criação de coreografias.

Bento e Soares (2020) explicam que o Bregafunk surge por conta da necessidade de revitalizar a imagem da música brega, associá-la a uma dimensão nacional com o intuito de abrir possibilidades mercadológicas e atrair um público jovem. O documentário do Spotify, por sua vez, age, por meio da linguagem algorítmica dos atores não-humanos, de forma colaborativa em relação aos propósitos expansionistas do gênero. Esse intuito está presente de forma ainda mais explícita pela seleção dos artistas que foram elencados para conceder entrevistas, tais como Troia, MC que destaca em sua fala o fato de já ter tocado em lugares fora de Recife (ver figura 9 e 10) e Dadá Boladão que exaltou sua confiança na expansão do Bregafunk em conversa com GG Albuquerque (2018) anterior ao documentário:

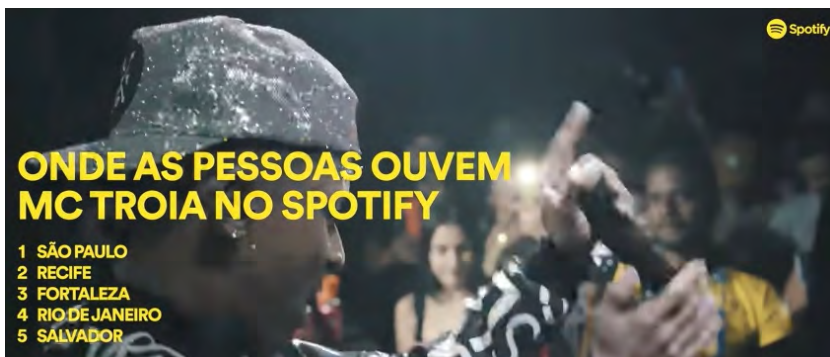
Tenho certeza que o bregafunk vai chegar mais forte, mas ele já chegou lá porque tem muito nordestino em São Paulo. Lá tem mais de 100 casas que tocam as músicas nordestinas, toca forró e toca esse ritmo que a gente canta. E os MCs lá de São Paulo também tão gravando esse ritmo que a gente tá gravando, por isso digo que vai chegar muito forte lá, geral tá fazendo a parada. Aqui em Pernambuco a gente chama de bregafunk, mas em alguns lugares é arrochafunk, em outros lugares é Arrocha da Penha, em outros é batidão” (p.3)

Figura 9: Lugares onde MC Troia já tocou fora de Recife.



Fonte: Spotify Brasil (canal do Youtube)

Figura 10: Lugares onde estão os ouvintes de MC Troia.



Fonte: Spotify Brasil (Canal do Youtube).

Se, por um lado, as figuras 9 e 10 mostram que as músicas de MC Troia ocupam um espaço ainda setorizado na indústria musical, predominante, principalmente, em outros estados nordestinos e com representação quase nula nas demais regiões do país, tanto ele, como Dadá Boladão destacam o fato de terem portas abertas na cidade de São Paulo. Este último, inclusive, menciona detalhes sobre a receptividade que algumas casas de show apresentam em relação à música oriunda da região Nordeste e reforça o caráter híbrido (CANCLINI, 2019) que o gênero carrega. O apelo constante a questões de interesse do mercado nos diálogos que contornam o Bregafunk, aciona a lógica do “jabá 2.0” (MILLAN, 2021) entendido como o:

termo utilizado no Brasil para identificar a ação de pagar por espaços para que músicas de certos artistas sejam tocadas em rádio ou programas de TV, sempre foi muito comum e apesar de acontecer por trás das cortinas, muitas pessoas conhecem e sabem como o esquema funciona. Diferente do que ocorria em anos anteriores, atualmente o jabá é feito em uma busca por espaços em plataformas de streaming, não tendo mais seu foco apenas na TV ou no rádio, sendo o Spotify a plataforma mais procurada devido a importância que o serviço vem conquistando na indústria musical (BARBOSA, 2022, p. 39).

Muitos críticos do Bregafunk podem encontrar na explicação sobre o conceito de jabá 2.0 o seu motivo mais latente para minimizá-lo, repudiá-lo e desfazer-se da ideia de vanguarda que elaboro em torno desse gênero. Primeiramente, é preciso enfatizar que a quantidade de pessoas produzindo Bregafunk e que conseguem viver somente do seu trabalho artístico se restringe a um grupo bastante reduzido, de modo que a movimentação em torno do gênero não necessariamente condiz com todo o conteúdo gerador de milhões de *plays* e *views* em plataformas digitais. Além disso, ao buscar correlações com o Tropicalismo, uma das mais renomadas manifestações artísticas brasileiras, cujas heranças ressoam e estão vivas até os dias atuais na nossa cultura, é perceptível que a música popular, ainda que traga em seu bojo ares

de contestação política e coloque em revisão determinadas estruturas sociais solidificadas e carentes de reformulação, em certo momento dialoga com a indústria, caso contrário, pode vir a experimentar o ostracismo.

Embora reconhecido pelo seu talento, Itamar Assumpção, principal nome da vanguarda paulista, por exemplo, enfrentou muita dificuldade para emplacar a sua carreira musical por assumir posições irredutíveis diante da indústria fonográfica. Não quero aqui adentrar um debate binário sobre a postura desse artista, tampouco julgá-la como correta, radical ou qualquer outra adjetivação que se encaminhe para extremos, mas, apenas, almejo ressaltar uma observação feita por Stroud (2010) sobre até que ponto o público está disposto a abraçar as idiossincrasias dos artistas dos quais são fãs. Para ilustrar esse debate, o autor cita o caso do tropicalista Caetano Veloso que, após emplacar trabalhos de grande aceitação do grande público, decidiu lançar um álbum experimental chamado *Araçá Azul* e desencadeou um movimento massivo de devolução de suas cópias em vinil às lojas de discos.

Prefiro direcionar para o Bregafunk olhares “malokeiros”, o que, não implica, em contrapartida, estar distante de um raciocínio argumentativo e passível de ser fundamentado. Penso ser válido nesse processo a retomada do que pensava o próprio Caetano Veloso sobre a música popular brasileira numa declaração citada por Napolitano e Villaça (1998):

a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira [...] Para isso nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base na criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (p. 12).

A linha evolutiva a qual se refere Caetano Veloso, explicam os autores que o citam, é um elemento constituinte da temporalidade que habita a própria noção de vanguarda ao reforçar em âmbitos ideológicos e culturais a primazia pela ruptura. Assim, apego-me ainda mais a ideia de que o Bregafunk é uma vanguarda pelo protagonismo que elementos como o beat e a dança passam a desempenhar na sua construção, rompendo com a tradição letrista que a precede.

Elliot (1988) defende a ideia de que a cultura de um indivíduo depende de um grupo ou classe que, por sua vez, manifesta-se culturalmente com base nas práticas da sociedade em que habita, logo a cultura da sociedade (ou microcosmos) em que os sujeitos estão inseridos desempenha papel fundamental na sua compreensão. Assim, se no Tropicalismo a literatura e o teatro tiveram papéis fundamentais de consolidação de um movimento que encontrou na música grande parte da sua reverberação, o Bregafunk não teria o mesmo potencial inventivo e impactante sem a atuação essencial desenvolvida pelos seus produtores e dançarinos.

4.3 O Beat e o passinho: o Bregafunk como música para ser vista.

Uma das principais inovações, praticamente uma exigência, que a nova demanda do mercado fonográfico, representado por plataformas como o Spotify, incorporou ao contexto da música popular contemporânea é a presença dos, assim chamados, *feats*. O termo oriundo da palavra *featuring* em língua inglesa se refere a um trabalho colaborativo entre mais de um artista no processo criativo do conteúdo a ser disponibilizado eventualmente para o grande público.

Muito mais do que ter o nome acrescido à ficha técnica de uma canção, estar em um *feat* significa ser reconhecido diretamente como um dos atores principais da faixa. Essa prática tem permitido, portanto, que outros sujeitos atuantes no meio musical, tais como DJs e produtores, ocupem posições de protagonismo no que diz respeito a suas funções primordiais, mas, sobretudo, eleva nomes até então envolvidos nos bastidores do processo cria-

tivo ao patamar de figuras midiáticas assim como os intérpretes habituados a estarem em contato direto com plateias em palcos.

Um dos nomes, dentro do cenário do Bregafunk, que emerge nessa dinâmica é o de Dany Bala, responsável pela produção da canção “Posição da rã”, já citada neste trabalho por conta das reações controversas diante de sua letra. Neste momento do livro, no entanto, é a sonoridade de tal canção que passa ao âmbito central da discussão. O produtor explica em conversa com GG Albuquerque (2018) como através dessa música o Bregafunk passou a delimitar suas características próprias e se tornar um gênero independente do funk carioca, principalmente pela incorporação de uma sonoridade mais tropical:

Não existia um ritmo como o de ‘Posição da Rã’. Tinha o bregafunk que a turma tava fazendo, só que era bem diferente. Eu entrei trocando o tipo de bumbo, o tipo de caixa, os chimbais dobrados. Fiz mais suingado. Mudei um pouco a levada, coloquei uns graves [...] Não foi nem por referência, costume dizer que foi accidental. Daí rolou e fui tentando reproduzir nas demais músicas. Hoje a gente até procura inspiração, mas na época foi uma coisa accidental mesmo. (p. 2)

O depoimento de Dany Bala é um elemento relevante para a compreensão do impacto que o *beat* tem na composição de um gênero musical. As modificações e experimentações propostas pelo produtor arquitetaram a base para a solidificação de uma identidade própria do Bregafunk. A continuidade da sua pesquisa musical passou a integrar novas influências ao gênero genuinamente pernambucano após distanciá-lo de referências sonoras produzidas em outras regiões do país para dialogar com ritmos oriundos de outros lugares do continente americano como o ragga e o reggaeton, numa hibridez muitas vezes chamada de raggaefunk pelo próprio *beatmaker*:

Se a gente for comparar, o bregafunk é mais puxado para o reggaeton. Até antes era mais parecido com o funk, com um BPM [batidas por minuto] um pouco mais lento. O BPM de funk é 130. ‘Posição da Rã’, eu fiz em 150 BPM, coisa que o pessoal do funk tá fazendo agora no Rio. (2018, p.2)

As modificações propostas pelo produtor trouxeram à tona, de forma explícita, uma virada na concepção estética do Bregafunk e transgrediram também a lógica binária de estipular papéis de influenciador e influenciado em termos de musicalidade. Suas intervenções na velocidade em que a música é tocada e seu processo investigativo das sonoridades latinas foi um importante passo para a elevação de um gênero já fortalecido nas periferias da região metropolitana de Recife ao patamar nacional, uma mudança circunstancial na condição de reprodutor da batida do funk carioca para disseminador de uma nova forma de fazer música que, se em alguns momentos contestada no seu local de origem, fora dos domínios geográficos do estado é reconhecidamente associada a Pernambuco.

Essa mudança de patamar assemelha-se ao que Suárez-Orozco (2004) ressaltava ao esmiuçar o processo de construção identitária de imigrantes, como ela própria, vivendo nos Estados Unidos. A autora menciona que o resultado das tensões e conflitos que perpassam as relações entre cultura dominante e minorias exige que os sujeitos em condição de imigração convivam e alternem entre variações de identidades que ora são conquistadas e em outros momentos atribuídas. Ao pensar em quem compõe o núcleo do Bregafunk, caso dos intérpretes citados até aqui, bem como dançarinos, fãs, entre outras pessoas que se enxergam membros dessa comunidade, a pernambucanidade conquistada – ter nascido no estado de Pernambuco ou viver há muito tempo no estado – nem sempre é condição suficiente para carregar a sua assimilação por parte da pernambucanidade atribuída, algo que requer o reconhecimento externo.

Suárez-Orozco (2003), no entanto, destaca que a atribuição de uma identidade por outrem pode ter duas ramificações, uma excludente, imposta pela cultura dominante e que remete ao sujeito cuja identidade está sob análise negando-o como um igual, enquanto, por outro lado, essa imposição da identidade também pode funcionar como uma interpelação por parte de quem já está inserido em um determinado grupo para que seus correligioná-

rios, ainda alheios ao seu pertencimento, sintam-se convocados a juntar-se à comunidade. Assim, a despretensiosa mudança rítmica proposta por Danny Bala é, ainda que de forma involuntária, mais um elemento que incorpora traços vanguardistas ao Bregafunk por promover uma ruptura que supera o seu contexto local – entendido aqui como Brasil –, uma vez que passou a não ter mais o Rio de Janeiro como sua referência central e, portanto, saiu das sombras do grande eixo mercadológico para colocar Pernambuco no mapa da musicalidade emergente no país, ao passo que permitiu, de forma paradoxal, que sujeitos até então excluídos da produção artística reconhecida pela pernambucanidade passassem a aderir a essa identidade, reconhecida por alguns e ainda em disputa diante de outros.

O pioneirismo de Dany Bala não fica restrito ao *beat*, o produtor também é um dos precursores na criação de música que tem na dança seu elemento mais marcante:

Eu trabalho como se tivesse vendo as meninas dançando. Não faço mais música pensando em beat ou em letra. O cara colocou a voz guia e eu já tô pensando nelas dançando, fazendo o passinho. Se você for parar pra escutar a música, muitas vezes a letra não tem nem nexos. O que fala mais alto é o ritmo e o que tá valendo é a coisa ficar dançante. Tanto é que a gente vê o sucesso desses canais de YouTube de dança, que ensinam passinhos de música. (2018, p.2)

Embora na citação anterior Dany Bala reproduza uma visão do senso comum em que a dança é associada de forma essencializada com o público feminino, o seu discurso é corroborado no documentário “O bregafunk vai dominar o mundo” por um grupo formado inteiramente por rapazes do bairro de Santo Amaro chamado “Magnatas do Passinho” (figura 11).

Figura 11 – Os Magnatas do Passinho



Fonte: Spotify Brasil (Canal do Youtube)

A presença de passos de dança e uma batida marcada pela sincronia entre tonalidades graves em contraste com um som que lembra pancadas contínuas em uma panela é a marca registrada do Bregafunk, algo que o torna único, inconfundível e facilmente identificável independentemente da existência de versos na sua composição. Segundo a visão de um dos membros do grupo Magnatas do Passinho, o eventual sucesso de uma música de Bregafunk depende diretamente da coreografia que irá ser associada a ela. Essa premissa, quando articulada ao que disse anteriormente Dany Bala sobre a frequente falta de nexo das letras em canções do gênero, torna explícito o fato de que outras formas de linguagem são soberanas quando se analisa o DNA desse gênero musical, algo que pude perceber mais nitidamente na prática.

Durante o período de escrita desta tese, tomei como meta basilar a participação em eventos de Bregafunk além de ter tomado aulas de dança em que, entre outros ritmos, esse gênero estava presente. Propus a mim mesmo nessa jornada não desvincular-me de um olhar crítico para com o objeto de pesquisa a fim de evitar o risco de relegar tal iniciativa ao campo do entretenimento. O que tenho percebido ao longo dessa experiência que se prolonga até o momento e, quiçá, permanecerá após a conclusão deste livro é que a atmosfera de objetifica-

ção e sexualização dos corpos é, de forma dominante, uma visão predominante entre os sujeitos que observam esse universo de fora, tendência, inclusive, já cristalizada e que se estende a outros estilos musicais tradicionais entre as classes subalterna, como, por exemplo, o “maxixe” outrora. De fato, a perspectiva erótica é latente nesse gênero, além dela, nas festas e aulas em que estive presente, diversão/lazer, socialização, perda de peso, complemento de treinos com carga visando ganhos em termos de condição cardiorrespiratória são alguns dos outros fatores preponderantes para que as pessoas estejam naqueles contextos.

Além disso, há palavras que estão presentes nas letras das canções de Bregafunk com função marcadora para indicar qual a próxima ação corporal que deve ser tomada na execução de sua dança, ou seja, não há ali, necessariamente, uma intenção discursiva, mas, sim, comunicativa, algo que explorarei melhor no próximo capítulo quando analisarei as canções dos artistas envolvidos no documentário tratado neste momento da tese. Embora, como estudante de Letras com foco na áreas de Linguística Aplicada, eu entenda que intencionalmente ou não, os atos de fala implicam performances linguísticas que interferem diretamente nas práticas sociais (AUSTIN, 1990), o que quero colocar sob os holofotes é que outras motivações de caráter genuíno também podem estar atreladas ao emaranhado de complexidades que permeiam o Bregafunk.

Não foram raros os momentos em que minha presença na sala de dança, por exemplo, fazia-se notável por ser uma das poucas, senão a única figura masculina naquele ambiente. Essa minha observação reforça a perspectiva essencialista descrita por Dany Bala no seu processo criativo, mas, por outro lado, permite-me refletir sobre outro aspecto desconstrutivo que circunda a áurea vanguardista do Bregafunk. Houve situações em que trechos das aulas foram gravadas e, eventualmente, disseminadas via redes sociais, o que permitiu que, em algum momento, meus estudantes acessassem tais mídias e vissem seu professor dançando, algo que esse público está pouco habituado a ver e sequer imaginar. Ao contrário do que se pode pensar, esse acontecimen-

to não me fez perder credibilidade e confiança diante do meu público, mas, ao contrário, elevou meu capital social (BOURDIEU, 2003) entre os discentes que passaram a reconhecer em minha pessoa um aliado na refutação de discursos que minimizam e relegam a um lugar de inferioridade os interesses de uma parte considerável da juventude.

Mais do que meus estudantes, meus companheiros de “baba”³⁶ também acessaram os vídeos mencionados. A reação deles, todavia, seguiu proporções inversamente opostas a do outro grupo. As películas em que apareço dançando foram compartilhadas em nosso grupo num aplicativo de trocas de mensagens com legendas deliberadamente irônicas e com o propósito de me tornar um alvo da galhofa coletiva. Particularmente, não senti-me ofendido e nem cedi às provocações que mobilizaram contra minha pessoa, embora tenha ficado nítido que a intenção geral era atingir-me na dimensão egóica, sobretudo, com comentários que colocassem em dúvida a minha masculinidade. Dessa forma, grupos como os “Magnatas do Passinho”, que usam a dimensão cinestésica-corporal como expressão identitária, e a dança, outro artifício de linguagem, como extensão da sua voz (ver figura 12), servem de inspiração para compreender de forma crítica como a interpelação discursiva de uma heterossexualidade compulsória (MISKOLCI, 2016) não consegue conceber a ideia de que não somos um gênero, tampouco se permite perceber que a naturalização associativa entre certas performances cotidianas com o padrão binário masculino-feminino (BUTLER, 2017) é a perseverança de uma armadilha colonial que cumpre, de maneira eficaz, uma gestão psíquica dos sujeitos e estende seus tentáculos ao controle dos corpos, algo que fica ainda mais latente em práticas esportivas como o futebol (OLIVEIRA, 2019; AZEVEDO, 2014), esporte em que se tenta inscrever os ideais de dominação masculina pelo princípio da virilidade:

³⁶ O equivalente em Sergipe ao que se chama em outros estados de “racha”, “pelada”, em suma, a reunião de pessoas para a prática amadora e desprentensiva de futebol.

A exaltação dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita [...] Tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade. É esta que leva, paradoxalmente, ao investimento, obrigatório por vezes, em todos os jogos de violência masculinos, tais como em nossas sociedades os esportes, e mais especialmente os que são mais adequados a produzir os signos visíveis da masculinidade e para manifestar, bem como testar, as qualidades ditas viris, como os esportes de luta (BOURDIEU, 2010, p. 64 – 65).

Figura12: Coreografias de passinho.



Fonte: Spotify Brasil (canal do Youtube).

O passinho em si não é uma criação do Bregafunk (RIBEIRO, 2022), sendo, assim, incorporado ao ritmo de Pernambuco via funk carioca. Porém, nas periferias da região metropolitana de Recife, o estilo “Maloka” ganhou novos atributos e elementos próprios de modo a estabelecer uma maneira única de dançar que envolve a ressignificação de alguns termos já existentes na língua portuguesa como os verbos chapuletar e sarrar. No primeiro caso, a ideia de consumir bebida alcóolica até ficar embriagado dá lugar ao deslocamento rápido dos braços em movimentos alternados e no segundo caso, em vez de significar a mesma coisa que serrar ou ter como objetivo a aproximação libidinosa e não consensual em relação ao corpo de outra pessoa, a sarra-

da é geralmente um passo em que o dançarino salta para frente projetando o quadril enquanto lança o tronco para trás.

Ao analisar o potencial de mudança social que a dança do passinho dos Malokas agrega a jovens de periferia, mais especificamente no bairro do Ibura que engloba tanto a cidade de Recife como o município de Jaboatão dos Guararapes, Ribeiro (2022) observa que essas pessoas:

estão produzindo e compartilhando cultura em uma cidade onde uma das políticas de emprego e renda para jovens é a distribuição de bicicletas e celulares para que possam trabalhar em aplicativos de entrega (projeto renda por aplicativo da Prefeitura do Recife) e assim se transformarem em “empreendedores”, os jovens estão gerando renda e outras possibilidades, através da produção artística e cultural e gerando renda dentro das comunidades. Compreendendo que a produção cultural por vezes foi um privilégio das classes mais abastadas, ou melhor dizendo, as produções culturais mais valorizadas eram as produzidas pelas pessoas com mais privilégios. O uso das tecnologias digitais que podem ser produzidas a partir de aparelhos eletrônicos simples e de fácil acesso, possibilitaram a democratização do acesso aos meios de produção e disseminação das obras culturais (p. 35).

A observação do autor sobre o uso das novas tecnologias pela juventude em torno da capital pernambucana como forma de produção cultural com poucos recursos me remete a um olhar mais cuidadoso com relação a outras plataformas contemporâneas de compartilhamento e difusão midiática. O Spotify, produtor do documentário que analiso aqui, vale-se de um canal no Youtube, mas concentra sua maior atuação no contexto musical em seu aplicativo, onde as canções podem ser ouvidas na íntegra e sem anúncios quando se é assinante desse recurso. Na atualidade, no entanto, gêneros como o Bregafunk, que encontra na dança uma das suas principais âncoras, podem ser melhor assimilados em redes sociais como o Tik Tok:

A produção cultural dos TikTokers – principalmente de pré-adolescentes e adolescentes – está baseada em vídeos curtos criados a partir de fragmentos musicais. Trata-se da constituição de um cenário essencialmente performático, no qual se mesclam remixagens musicais e expressões corporais associadas à dança, despreocupadas com resoluções técnicas complexas ou de qualidade (JUNQUEIRA; FREITAS, 2023, p. 94-95).

Encerro este capítulo tomado pela ideia de que a experiência estética promovida pelo gênero analisado é dotada de um potencial sinestésico visto somente em expressões artísticas de vanguarda. Arrisco-me a dizer que trata-se de um fenômeno que não pode ser contemplado de forma integral apenas pela audição, em outras palavras, é música para ser vista. Por mais paradoxal que essa afirmação possa parecer, é exatamente em sua literalidade que a elaboro. Logo, no próximo capítulo deste trabalho irei analisar videocliques das/ dos artistas mencionados no documentário que, de maneira provocativa, projeta a dominação mundial pela batida do Bregafunk.

5 A APRESENTAÇÃO AUDIOVISUAL DO BREGAFUNK

Os bailes onde o Bregafunk é tocado e as pessoas podem interagir de forma direta com a musicalidade apresentada *in loco* pelos MCs são os espaços onde esse gênero se concretiza. No entanto, os vídeos em que as/os artistas apresentam suas canções ao público permitem que seus trabalhos rompam as fronteiras geográficas e cheguem a uma maior quantidade de pessoas que disseminam as coreografias de passinho, o linguajar, o estilo de se vestir, entre outros aspectos da sua estética.

Neste capítulo irei me debruçar sobre produções audiovisuais com o intuito de analisar um videoclipe de cada MC (ou dupla) dentre os nomes citados no documentário “O Bregafunk vai dominar o mundo”. As obras selecionadas seguem basicamente as indicações do próprio material preparado pela plataforma *Spotify* com exceção do videoclipe de Dadá Boladão³⁷. Assim, temos a seguinte sequência: “Envolvimento” – MC Loma e as Gêmas Lacração; “Gera bactéria” – Shevchenko & Elloco; “Hit do Pontinho” – Dadá Boladão; “Encaixada” – MC Troia e Dynho Alves; “Cria da ousadia” – MC Lia.

5.1 Envolvimento

Certa vez, fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: ‘Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?’. E respondi: ‘Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer *desenvolvimento*, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofofia. Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra *desenvolvimento*. Porque a palavra boa é *envolvimento*. (BISPO DOS SANTOS, 2023).

³⁷ No documentário as canções citadas desse artista são Revoltada e Surtada. A primeira ganhou notoriedade nas vozes de Solange Almeida e Ivete Sangalo, enquanto a segunda é uma colaboração entre Dadá Boladão, Tati Zaqui e OIK assinada pelo renomado selo KondZilla, algo que elevou o trio à primeira posição entre as músicas mais tocadas do Spotify em 2019. Desse modo, optei por analisar um videoclipe em que o protagonismo e engajamento do vídeo esteja atrelada de forma integral e orgânica sobre o próprio Dadá Boladão.

Anualmente a indústria fonográfica usa o carnaval como parâmetro para medir o grau de sucesso que uma canção atinge entre o público consumidor de música no Brasil. Em 2019, o videoclipe de “Envolvimento” desenvolvido por MC Loma juntamente com suas amigas, que carregam a alcunha artística de Gêmeas Lacração, atingiu esse feito. À época, a cantora era apenas uma menina de 15 anos e alcançou números exorbitantes de *streaming* e *views* em plataformas como Spotify e Youtube.

O videoclipe tem início com uma conversa da jovem que combina por mensagem de áudio um encontro com sua amiga para ir ao cinema. A continuidade desse compromisso, no entanto, está comprometida pela dificuldade de deslocamento enfrentada por ela. Seu desejo de chamar um motorista do aplicativo de corridas Uber para levá-la ao seu destino é inviável diante da falta de condições financeiras para tal, algo que a deixa em desespero (ver figura 13). Em um apelo à recursividade, Loma aborda um rapaz transitando em uma bicicleta que repentinamente aparece na rua em que ela se encontra (ver figura 14).

Figura 13: MC Loma lamenta a falta de dinheiro para chamar um Uber.



Fonte: MC Loma e Gêmeas Lacração (Canal do Youtube).

Figura 14: MC Loma aborda um ciclista e pede carona.



Fonte: MC Loma e as Gêmeas Lacração (canal do Youtube).

Após um breve período de negociação, o rapaz aceita transportar MC Loma até a pista em troca de 2 reais. O diálogo introdutório do videoclipe de “Envolvimento”, embora tenha também conotação cômica, me remeteu a uma reflexão que comecei a elaborar no ano de 2018 quando estava no processo de preparação de uma aula que tinha como tema transversal uma discussão sobre colonialismo digital (KWET, 2019).³⁸

A base desse debate seria uma matéria do jornal britânico *The Guardian* chamada “The São Paulo taxi firm that dares to go where Uber doesn’t”³⁹ (2018). A notícia em si anunciava uma inovação empreendedora chamada Ubra, uma cooperativa de carros para transporte de passageiros do bairro periférico de Brasilândia na capital paulista, criada pelo ex-motorista de aplicativo Alvimar da Silva ao perceber que ganhava mais dinheiro transportando moradores da região para áreas centrais da cidade do que se deslocando de forma aleatória sob o comando dos algoritmos.

³⁸ Naquela época o conceito acadêmico ainda era desconhecido para mim, mas já eram perceptíveis nuances dos problemas sociais vinculadas à ascensão de plataformas e aplicativos oriundos do Vale do Silício, intituladas *Big Techs*, que controlavam e controlam até hoje os rumos das relações entre seres humanos e adventos tecnológicos de modo a gerar fenômenos como a Uberização (ANTUNES, 2020).

³⁹ A empresa de táxi de São Paulo que ousa ir onde o Uber não vai.

Ao contrário de empresas como Uber e seus concorrentes, a Ubra aceita corridas via Whatsapp e até mesmo ligações nos casos de clientes que não possuem *smarthphones* ou que não estão letrados em novas tecnologias. Além disso, as viagens podem ser pagas por vias tradicionais ou trocadas por combustível. Ademais, os motoristas cadastrados são todos moradores do bairro, algo que restringe as possibilidades de cancelamento de corridas por preconceitos relacionados aos índices de criminalidade da região.

Em outras palavras, a Ubra, apesar de ser endossada por jornais como o *The Guardian* enquanto uma celebração do livre mercado, age, por tabela, como um fator de fortalecimento identitário para os moradores da Brasilândia ao funcionar como uma forma de minimizar os impactos do assim chamado colonialismo digital, a face mais nítida da atual configuração capitalista em que há uma naturalização das relações de trocas comerciais que tomam o sul global como espaço de extrativismo digital de modo que o acesso a novas tecnologias, nesses contextos, ocorre de forma retardatária e defasada enquanto a exploração de dados de seus usuários está em pleno funcionamento (LIPPOLD; FAUSTINO, 2022).

O testemunho que compartilho acima, aparentemente nada relacionado ao que me proponho a fazer neste capítulo, na verdade é um endosso ao que quero enfatizar a partir de agora. Apesar de ter feito o videoclipe de “Envolvimento” junto com as Gêmeas Lacração com o baixo orçamento de que dispunham, valendo-se dos próprios dispositivos eletrônicos, algo que compromete a qualidade de imagem do produto final, MC Loma contou com a colaboração do produtor musical DG. Albuquerque (2018) relata que o dono de estúdio em questão comoveu-se com a história de Paloma Roberta Santos, a menina de 15 anos que tinha o sonho de se tornar cantora de Bregafunk, mas não podia pagar 250 reais pela gravação de uma música. DG gravou e fez os arranjos de “Envolvimento” sem custos financeiros em seu incipiente ambiente de trabalho também desprovido de recursos básicos, como isolamento acústico - um guar-

da-roupa precisava ser usado para captação sonora com amenização de ruídos para se ter uma ideia das condições de trabalho disponíveis.

A mão de obra “gratuita” oferecida por DG, continua Albuquerque (2018), estava acompanhada apenas de um pedido: caso Loma atingisse sucesso com aquela canção, deveria lembrar de sustentar suas origens pernambucanas e anunciar para o mundo que o som apresentado por ela era Bregafunk e quem quisesse fazer algo igual deveria procurar os produtores do seu estado de origem, o único onde, segundo o produtor, se faz música naquele estilo.

É perceptível nas ideias compartilhadas por DG uma dupla acepção do que venho declarando até aqui como características vanguardistas do Bregafunk: ao mesmo tempo que seu ato solidário em relação a MC Loma relembra a fundação da Ubra em Brasilândia e reforça a noção de diálogos transperiféricos, algo que já abordei neste trabalho (WINDLE et al., 2020), por conectar sujeitos relegados aos espaços de marginalidade tanto na perspectiva local como em ampliação para outras margens, reitera, ainda, o desejo de reconhecimento por parte dessas pessoas em seu próprio território, ainda que não reproduzam na íntegra convenções artístico-culturais já consolidadas e ostensivamente exploradas.

A continuação dos fatos concretiza o que DG profetizou, MC Loma posteriormente foi convidada pela famosa produtora KondZilla para refazer o clipe da canção de uma forma tecnicamente melhor apurada, leia-se também estetizada de forma mais palatável ao público não consumidor do gênero a partir da redução de elementos como espontaneidade e simplicidade para dar lugar a edições de caráter interventivo (PEREIRA DE SÁ, 2014), e viria a difundir o Bregafunk fora de Pernambuco como prometeu. O início da nova versão do videoclipe repete a fórmula do diálogo com a amiga através do telefone celular, mas o teor da conversa é adaptado dessa vez (ver figura 15):

Figura 15: MC Loma toma açaí enquanto espera o Uber.



Fonte: MC Loma e as Gêmeas Lacração (Canal do Youtube).

Enquanto toma um açaí durante a luz do dia sob o guarda-sol de um quiosque em uma área urbana, aparentemente, nobre, MC Loma fala ao telefone com a mesma interlocutora do videoclipe original, mas, dessa vez, explica que o seu Uber não chegou e foi preciso pegar uma carona com um rapaz de bicicleta numa nítida menção ao que está disposto na figura 14. Segundos depois, um carro preto, sem capota, para próximo ao local onde ela está e aguarda sua aproximação, o motorista desce do veículo e a ajuda a entrar para, em seguida, levá-la ao encontro das Gêmeas lacração (ver figura 16):

Figura 16: MC Loma é recebida pelo motorista do Uber.



Fonte: MC Loma e as Gêmeas Lacração (Canal do Youtube).

De maneira voluntária ou não, algo que pouco interfere nas possibilidades de construção de sentido em torno do videoclipe, MC Loma traz à tona uma dimensão crítica em torno das questões que envolvem interseccionalidade (AKOTIRENE, 2018). Como já mencionado anteriormente, tratava-se, à época, de uma jovem adolescente de traços afroindígenas, moradora de uma área periférica na região metropolitana de Recife, mais precisamente o município de Jaboatão dos Guararapes, com o sonho de se tornar MC de Bregafunk, um estilo musical predominantemente dominado por homens, e, ainda assim, coube a ela a responsabilidade por colocar seu gênero em evidência no país inteiro.

Ao revisar o seu trabalho sobre os multiletramentos, em colaboração com os integrantes do New London Group, Bill Cope e Mary Kalantzis (2023) se deparam com uma configuração de mundo que incrementa novos elementos em relação ao contexto em que originalmente escreveram sobre este assunto e ampliam a dimensão interseccional para o âmbito do contato que indivíduos estabelecem com o conhecimento formal. Embora não desconsiderem as desigualdades sociais que se interpõem por conta de categorias como raça e classe, algo que chamam de “diferenças incorporadas” (p.5), o autor e a autora ressaltam que há algumas disparidades entre os sujeitos que se dão por características simbólicas e materiais, essas distinções, por sua vez, remetem diretamente aos níveis de acesso à educação e recursos de aprendizagem que alguém usufrui.

Desse modo, o abismo qualitativo, em termos técnicos, que é possível de se perceber quando comparado o videoclipe original de “Envolvimento” e a versão entregue pela produtora KondZilla é tão desproporcional que interfere diretamente na própria assimilação do conteúdo da música por quem assiste à produção. No refrão da canção em questão, MC Loma canta os seguintes versos “/Sento, sento, sento, sento, sento e quico devagar/”. Em ambos os produtos a qualidade de áudio é semelhante e a forma linguística (texto) é acompanhada do *beat* repetitivo que simula, no formato de uma onomatopeia, a ressonância da palavra “sento”.

Do ponto de vista imagético, por outro lado, o videoclipe caseiro, produzido pela própria MC Loma e as Gêmeas Lacração conecta a falta de recursos audiovisuais a uma estética da recursividade, do improvisado, que se estende ao próprio contexto situacional da canção. Dessa forma, a ausência de dinheiro para chamar um Uber aciona a vertente ontológica do enunciado, assim, o refrão mencionado acima parece descrever a experiência enfrentada pela voz lírica da canção - que o tempo todo se confunde com a sua intérprete e compositora - ao ter que se deslocar até a pista mais próxima sentada num assento improvisado de uma bicicleta que segue seu percurso ao longo de uma via de terreno irregular, o que resulta em leves quicadas (ver figura 17):

Figura 17: MC Loma sobe e quica no assento improvisado da bicicleta.



Fonte: MC Loma e as Gêmeas Lacração (Canal do Youtube).

A releitura de “Envolvimento”, gravada em outro espaço, em outra cidade – as 3 garotas se mudaram para São Paulo após o sucesso da canção – permitiu, de forma tanto literal como metafórica, que o Uber finalmente chegasse. O processo criativo nas duas películas é praticamente o mesmo, mas as condições materiais melhoraram consideravelmente o resultado final do material desenvolvido ao ponto de transformar o refrão da canção naquilo

que aparentemente era a intenção inicial da intérprete: um tutorial com o passo a passo de como se deve dançar a canção, sem, no entanto, se desprender de uma conotação ambígua que pode remeter a uma representação imagética do ato sexual, como muitas interpretações podem evocar⁴⁰ (ver figura 18):

Figura 18: MC Loma senta e quica em forma de tutorial coreográfico para dançar “Envolvimento”



Fonte: MC Loma e as Gêmeas Lacração (Canal do Youtube)

O contraste entre os dois últimos *frames* demonstrados nas figuras 17 e 18 exemplifica de forma didática o que Cope & Kalantzis (2023) reivindicam ao mencionar as macro-dimensões materiais, incorporadas e simbólicas dos sujeitos para definir o papel educacional – entendido aqui como conhecimento de forma geral – nos tempos atuais. Ao usar a noção de episteme, o pesquisador e a pesquisadora referem-se às habilidades necessárias para lidar com as demandas da vida contemporânea, sobretudo no que diz respeito ao manejo de novas tecnologias.

⁴⁰ À época da gravação do videoclipe, MC Loma era uma adolescente de 15 anos e a abordagem de conotações sexuais na letra da canção reforça os indícios de como o Bregafunk é um gênero que naturaliza esse tema e difunde sua circulação, inclusive, entre menores de idade.

Na sua releitura das multimodalidades, Cope & Kalantzis (2023) agora optam pelo termo multiformas que engloba combinações de texto, imagem, espaço, objeto, corpo, som e fala e almejam trabalhar com uma abordagem chamada gramática transposicional, em que o primeiro termo remete ao encontro de características e padrões que se repetem, enquanto o segundo dá conta das transições, dos movimentos entre as mais variadas formas de construção de sentido. O caso que menciono acima relacionado ao refrão da música “Envolvimento” e as transposições de sentido que ela permite quando saímos do videoclipe original para a versão melhorada do mesmo trabalho é um exemplo disso.

De forma “rudimentar” para os padrões contemporâneos, mas ainda assim efetiva, MC Loma, as Gêmeas Lacração e o produtor DG provaram ter *know-how* ou, como diriam Cope & Kalantzis (2023), capital epistêmico para produzir um conteúdo que rompeu barreiras geográficas e sociais por meio da internet, mas que dificilmente permaneceria sendo visibilizado sem os recursos materiais acoplados pela KondZilla, responsável por agregar condições primordiais para manter o *hit* no auge por mais tempo. Se levarmos em consideração que existem muitas outras pessoas com sonhos semelhantes ao de MC Loma que nem sempre encontrarão um produtor como DG pelo caminho, passa a se tornar descartável a ideia de que o Bregafunk é um produto da indústria cultural apenas, quando, na prática, está muito mais atrelado ao potencial criativo que borbulha nas periferias brasileiras e, nesse caso específico, nos bairros suburbanos da grande Recife e adjacências onde a inventividade artística não é suficiente para garantir o reconhecimento.

A lógica transposicional pressuposta por Cope & Kalantzis (2023) se perpetua na carreira de MC Loma e as Gêmeas Lacração também pela forma como “Envolvimento” se torna um sucesso viral. Durante suas férias na França, a cantora Anitta, originária de um bairro periférico do Rio de Janeiro e hoje uma das maiores referências de sucesso internacional da música brasilei-

ra, repostou, e inclusive tentou dublar, parte do diálogo que precede o início da canção da MC pernambucana em um story na sua conta do Instagram. Esse compartilhamento ocorreu numa data próxima ao carnaval de 2018, fator que contribuiu para que o videoclipe se tornasse viral (SANTOS; LOPES, SOARES, 2018). Posteriormente, as adolescentes pernambucanas foram convidadas pela artista carioca para participarem de um show seu em Olinda, algo que alavancou ainda mais o sucesso de “Envolvimento” (ver figura 19).

Figura 19: MC Loma posa ao lado de Anitta nos bastidores de um show realizado em Olinda em 2018.



Fonte: acervo fotográfico do G1 Pernambuco.

Além do apoio proporcionado por Anitta, que contava com mais de 20 milhões de seguidores no Instagram à época, MC Loma e as Gêmeas Lacreção contaram ainda com o impulsionamento gerado pelo YouTuber Felipe Neto. Seis dias após o lançamento de “Envolvimento”, o influenciador digital atendeu a um pedido de seus seguidores e criou um vídeo em que faz uma

resenha sobre a produção - esse tipo de ação viria a ser reconhecida mais tarde como um *React* - em que exalta o trabalho das pernambucanas ao classificar seu trabalho como algo “genial” e que instantaneamente seria contratado pela produtora KondZilla (SANTOS; LOPES; SOARES, 2018).

Esses dois casos relatados ilustram a transposição em um sentido duplo. Primeiramente, conecta pessoas com experiências, em certa medida, semelhantes, ainda que provenientes de territórios distintos. Num outro campo de observação, é possível notar o encontro de realidades díspares que dificilmente se cruzariam sem as formas linguísticas fluidas que as novas tecnologias permitem. Inclusive, quando destaquei que o formato utilizado por Felipe Neto para fazer uma avaliação do videoclipe de “Envolvimento” é atualmente concebido como um *React*, quis, de forma deliberada, chamar a atenção para o fato de que essa transitoriedade entre as diversas formas de construção de sentido contribuem para o surgimento de novos gêneros discursivos como característica da hipermodernidade (ROJO; BARBOSA, 2015).

Há alguns anos era impensável a ideia de gravar a si próprio em vídeo com o propósito exclusivo de comentar outro vídeo de maneira resenhista e com uma linguagem adaptada para o meio e público digital⁴¹. O uso da metalinguagem nesse exemplo específico pode ser explorado como um fator de evidenciamento da forma como as inovações tecnológicas demandam também outros parâmetros de análise epistemológicos, principalmente para que noções como vanguarda não permaneçam estanques e aprisionadas a conotações que já não são preponderantes no presente.

⁴¹Apenas a título de ilustração do que quero enfatizar neste trecho da tese, compartilho aqui uma experiência pessoal recentemente vivenciada por mim. Comentava com um amigo sobre minhas percepções acerca de um restaurante que ele havia me indicado e comentei, em tom de brincadeira, que em breve faria um texto no formato de *review* com minhas avaliações sobre o serviço prestado pelo estabelecimento ao ponto que ele me respondeu de imediato que as pessoas não leriam meu texto, em vez disso eu deveria fazer um vídeo. Por mais que nosso diálogo tenha tido finalidade amistosa, cômica e despretenhosa, a réplica do meu amigo traz indícios de como as noções de letramentos estão em ativo processo de ressignificação.

Nessa etapa das análises já é notória a inter-relação que se constrói entre o Bregafunk e novas tecnologias. Essa conexão, a propósito, interfere até mesmo no sentido morfológico e semântico da linguagem do gênero musical em questão. É comum que MCs dessa vertente musical genuinamente pernambucana façam uso de bordões que ajudam na performatização de suas singularidades. Assim, além de recursos como autotune para modificação sonora da voz e caixas de som portáteis que estendem o som do passinho para além de suas estruturas físicas e passam a assumir papéis de “próteses” na construção artística desses sujeitos, neologismos são atrelados à imagem dos integrantes da cena do Bregafunk de modo que palavras e/ou estruturas frasais virem diferenciais dessas figuras.

No caso de MC Loma, por exemplo, a frase “escama só de peixe”, seguida de um grunhido seu, é marca registrada nas suas canções e ganhou destaque na versão do videoclipe de “Envolvimento” feito pela KondZilla (ver figura 20):

Figura 20: Bordão clássico de MC Loma.



Fonte: MC Loma e as Gêmeas Lacração (Canal do Youtube).

A artista conecta a origem dessa frase ao arquétipo do escamoso, o garoto de periferia que incorpora performances *gangsta* que, no Brasil, mais especificamente em Pernambuco, está associado ao “maloqueiro” (ver capítulo anterior onde discuto essa questão a partir de uma fala de Elloco). Assim, em situações em que o sujeito do gênero masculino tenta se impor em uma situação valendo-se do estereótipo de escamoso, algo próximo a um *bad boy*, uma típica retaliação por parte do público feminino de forma a ironizar esse sujeito seria, portanto, retrucar sua postura, fazendo pouco caso disso, por meio da frase “escama só de peixe”.⁴²

O idiossincrático termo *Cebruthius*, todavia, é o principal traço performativo da artista, aquele que lhe permite tornar-se inconfundível ao passo que vincula-se a um dispositivo tecnológico numa perspectiva que transcende o campo material, tornando-se uma relação de cunho emocional (SOARES, 2017). A origem do termo tem uma explicação ímpar, a cantora conta que costumava ter uma caixa de som portátil de origem chinesa que acabou perdendo sua funcionalidade após uma queda. O modelo de *micro-system* descrito pela MC, ao ser ligado, geralmente reproduz a seguinte frase dita em língua inglesa com forte sotaque do país asiático mencionado anteriormente: “The bluetooth device is ready to pair”.⁴³ Diante do não entendimento do que estava sendo dito, MC Loma criou uma palavra que se assemelhasse àquilo que ela conseguia depreender do som sendo reproduzido, o que resultou no neologismo que abre este parágrafo (SANTOS; LOPES; SOARES, 2018).

Essa inventividade demonstrada por MC Loma ao criar uma palavra, incorporá-la ao léxico do Bregafunk e transpor as fronteiras dialetais do seu grupo é algo que me desloca diretamente para a epígrafe que inicia esse tópico. Recordo-me da ocasião em que estava prestes a iniciar uma atividade de

⁴² MC Loma, juntamente com as Gêmeas Lacreção, explica isso num vídeo em que almejam compartilhar com outras pessoas algumas gírias que são tradicionais em Pernambuco ou contemplam seu próprio dialeto. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/LkeFi-nakng>.

⁴³ O dispositivo bluetooth está pronto para ser emparelhado.

listening em mais um dia comum de aulas e recorri a um dispositivo sonoro semelhante ao que a artista descreveu. Quando liguei o aparelho, um estudante instantaneamente falou “Cebruthius” e gerou o riso na turma inteira.

Naquele momento eu ainda desconhecia a explicação por trás do neologismo e confesso que, por pouco, não fui movido pelo ímpeto neurótico de repreender a turma por achar que estava sendo alvo de galhofas. Em outras palavras, eu corri o risco de endossar e reproduzir comportamentos puristas e reacionários que compreendem o espaço da sala de aula e o ambiente educacional como um local de seriedade em prol do “desenvolvimento” de habilidades técnicas e estratégias de organização pessoal para a obtenção de conhecimento na sua vertente mais limitadora possível. Assim, a exigência de assumir o curso esperado e fossilizado para o que se espera de uma aula, quase me encaminhou para o estado descrito por Bispo dos Santos (2023) na epígrafe que abre este tópico e me impediu de compreender a oportunidade de conexão com o público diante de mim.

De outro modo, eu poderia dizer que já assumi e, provavelmente isso continuará a acontecer em outros contextos e com diferentes roupagens, a postura do “inimigo”, do elemento estranho que desestabiliza a inteligibilidade linguística entre as partes em comunicação por desconhecer o código e os múltiplos sentidos possíveis em suas entranhas. Tempos depois, já ciente do significado de *Cebruthius*, eu mesmo passei a tomar a iniciativa de falar essa palavra em situações de descontração quando almejo utilizar a fatídica caixa de som em alguma aula. A reação dos estudantes diante disso é sempre de total envolvimento.

5.2 – Gera bactéria

A canção “Gera Bactéria” foi lançada em 2018 e logo se tornou um *hit* de sucesso na voz dos MCs Shevchenko e Elloco, nomes já consagrados nas periferias da região metropolitana de Recife pela longevidade e pioneirismo

numa época em que os bailes funk começaram a sucumbir naquelas localidades graças ao clima de animosidade que se criava entre grupos de bairros distintos, o que, em alguns momentos, resultou em violências e desfechos trágicos (ver capítulo 3). Soares e Bento (2020) ratificam que:

é justamente nesse contexto de intensificação entre cenas periféricas que o brega funk enlaça o cancionero romântico do nordeste (brega) e o funk primeiramente do Rio de Janeiro e, em seguida, de São Paulo, através de marcas estéticas sonoras que combinam a instrumentação do brega (baixo, guitarra e bateria) com batidas do funk (sobretudo o ‘tamborzão’), resultando em uma instrumentação complexa e diversificada que vai incorporando diferentes texturas sonoras em geral criadas eletronicamente. Neste processo, os artistas do brega funk assumem a performatividade dos MCs (mestres de cerimônia), uma herança da cultura hip hop norte-americana que foi incorporada pelo funk carioca e caracteriza-se por um processo de jovialização da música brega e intensificação das narrativas sexuais no cancionero (p. 212-213).

Como destacam os autores, a mescla de sonoridades típicas de dois gêneros independentes dá a tônica para o que, eventualmente, viria a ser entendido como Bregafunk. Naquele momento, o beat que caracterizava esse estilo musical ainda era bastante experimental e sua característica mais marcante era o ritmo acelerado. Estar a par desse contexto histórico é fundamental para uma compreensão da continuidade da carreira dos MCs Shevchenko e Elloco até o lançamento de “Gera Bactéria”. Na transição de 2012 para 2013 a dupla disponibilizou no Youtube o videoclipe de “Sou Favela”, entendida, segundo o próprio Elloco (SPOTIFY, 2019), como um divisor de águas no Bregafunk por apresentar práticas culturais típicas das “quebradas” como seu diferencial.

No videoclipe em questão, os MCs trazem os seguintes versos no refrão da canção: “/descai, descai, dibica, dibica / olha o buruçu, olha o buruçu! / Torei e aparei, sabe o porquê? / Sou favela, sou vida louca / de 2448, é a marca da minha roupa/” (Ver figura 21).

Figura 21: Videoclipe de “Sou Favela”



Fonte: Spotify Brasil (Canal do Youtube).

O trecho destacado acima faz uma associação à uma prática de entretenimento tradicional das periferias, o ato de empinar pipa. À medida que empilham uma sequência de verbos que descrevem os movimentos realizados por um sujeito em pleno duelo⁴⁴ pela hegemonia do território aéreo de sua comunidade, os MCs, automaticamente, também criam a coreografia de passinho que embala a canção cujo desfecho é um “buruçu”, gíria pernambucana para caracterizar um tumulto. A figura 21 suplementa imagetivamente a narrativa desse refrão ao dispor em seu centro a dupla de artistas, algo que remete ao embate entre empinadores de pipa, no alto do morro de uma favela, enquanto uma multidão – responsável por desencadear o “buruçu” tão logo uma das pipas seja cortada e todos ao redor corram em direção ao lugar de sua queda para tentar se apropriar dela – assiste e endossa o balé que se passa no firmamento.

Na gramática transposicional de Cope & Kalantzis (2023) a função referencial utilizada por Shevchenko e Elloco, ao criar esse cenário, pode ser assimilada pelo diálogo entre “ações” e “entidades”. As primeiras correspondem a atitudes que agem como verbos indicando direções e vetores na imagem,

⁴⁴ A prática de empinar pipa, muito comumente, não ocorre de maneira individualizada, o que se vê, na prática, são vários desses objetos disputando o mesmo espaço no ar. Quando duas pipas se aproximam e uma ameaça o território ocupado pela outra, seus manuseadores tendem a entrar num confronto para derrubar o objeto do oponente, valendo-se de recursos como cerol, para, eventualmente, se apropriar da pipa derrubada como um troféu.

logo, no videoclipe, as “ações” correspondem aos movimentos dos braços dos MCs que se erguem e são lançados para baixo rapidamente em simulação ao que pressupõem os atos de “descair” e “debicar” uma pipa. As “entidades”, por sua vez, dão conta de representações imagéticas que evocam uma função equivalente aos substantivos na forma escrita da linguagem, assim, a multidão agregada ao cenário do videoclipe desempenha o papel de equivalência ao que o termo “buruçu” agrega em termos de construção de sentido.

Além dos pontos já citados, o videoclipe de “Sou favela” traz, desde o título até a apresentação visual dos MCs, a inscrição de traços que se tornaram marcas da dupla até os dias atuais. A menção ao estilo 2448 – nome da grife criada por ambos e já mencionada no capítulo anterior deste livro – traz indícios de um investimento na personalização indumentária desses artistas como um elemento distintivo de suas performances. O tipo de roupa produzido pelo selo mencionado tenta conectar-se a uma estética historicamente forjada para uma associação com um estilo que dialoga com as tradições dos guetos nova iorquinos, valendo-se de recursos como estampas em *lettering*, que lembram estilos aplicados em frases grafitadas, alternância e contraste de cores fortes, bem como o hábito de usar tamanhos maiores do que o indivíduo normalmente veste.

Uma vez entendido o papel de “Sou favela” na constituição de um perfil artístico da dupla de MCs, proponho um salto a 2019, um ano após a divulgação de “Gera bactéria”, mais especificamente ao Baile da Rosa, um evento ocorrido na Oficina Cerâmica Francisco Brennand, renomado aparelho cultural localizado na zona oeste da capital pernambucana, que já havia servido de espaço para a gravação de um DVD pela extinta banda carioca O Rappa e foi fundada pelo escultor homônimo que viria a falecer naquele ano.

Shevchenko e Elloco estavam entre as atrações do festival, algo que, para além do ganho financeiro, tinha um peso simbólico pela ocupação de uma área disputada da cidade. A oficina fica localizada no tradicional bairro

da Várzea, uma área residencial popular, mas de fundamental importância para a cidade de Recife por sua proximidade com o principal campus da Universidade Federal de Pernambuco, a tradição de ser um dos principais polos descentralizados do carnaval da capital do estado e pelo fato de abrigar a própria oficina mencionada, assim como o castelo de Ricardo Brennand, engenheiro, empresário e primo do artista plástico citado.

A apresentação dos MCs estava marcada para às 4 da manhã e, além de ter começado atrasada, foi encerrada logo após a segunda canção para que a programação completa pudesse ser cumprida. No Instagram, a dupla manifestou-se para explicar o ocorrido aos fãs e denunciar a discriminação sofrida ao serem chamados de “maloqueiros safados”⁴⁵, segundo Shevchenko, e, posteriormente, enxotados do palco aos gritos de “Lavra, seus maloqueiros, lavra”, de acordo com Elloco (Ver figuras 22 e 23).

Figura 22: Nota de Esclarecimento de Elloco sobre o ocorrido no Baile da Rosa.

ellocooficial • Bom dia Brasil, [NOTA DE ESCLARECIMENTO] Pouco triste pelo acontecido no #BaileDoRosa. Todos que foram lá pra ver Shevchenko e Elloco não merecia ser do jeito q foi. Pagaram seus ingressos pra ver todas as atrações independente do horário de cada uma chegamos antes do combinado pra cumprir o nosso show e fomos prejudicados por uma má conduta de uns produtores da festa. Que falou que estava certo o horário para cumprir o show completo a hora fechada no ato do contrato, estávamos no palco fazendo o show mais fomos tirados, e insultados como nunca aconteceu antes em lugar nenhum do maior ao menor lugar de show em minha carreira a pessoa destratou a mim e as pessoas que

trabalha na minha banda, falando “LAVRA SEUS MALOQUEIROS LAVRA”. Como pode derramar tanto ódio em nós se só estávamos ali pra fazer o show e fomos CONTRATADOS para isso, se o evento é de grande porte muitas pessoas muitas mesmo estavam pra ver nos também é pq eles queriam. Então o respeito era pra ter em primeiro lugar independente se eu vim de baixo e estou Almejando lugares q nunca pensei mais a música me faz passar isso sou vencedor igual a qualquer outra atração q estava ali pra fazer o seu show. Peço desculpa a todos q foram pra ver o show e não foi completo por causa de alguns produtores do evento q não queria q acontecesse limitando a apresentação

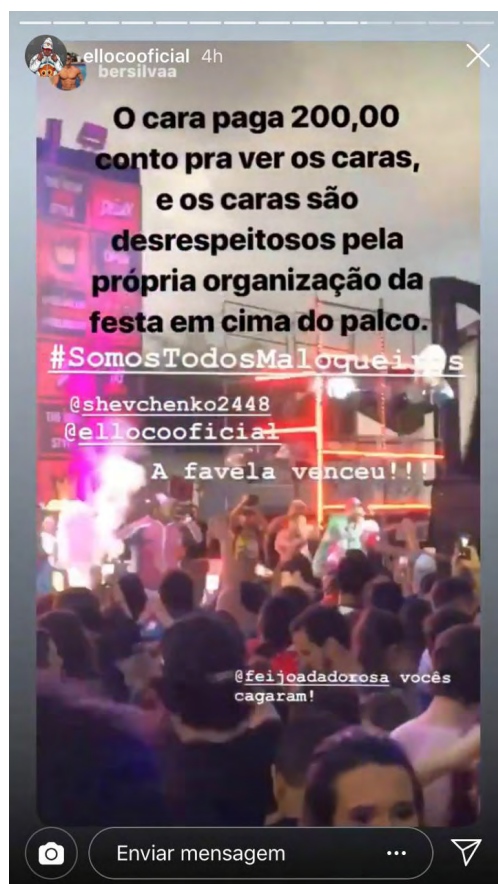
esperada por muitos, não foi culpa nossa estávamos ali pra realizar o show e não arrumar intriga com ninguém. Só exigimos respeito e que independente de atração da festa. Cada um tem o seu valor e se está ali e por merecimento e não foi forçado não. Desculpa a todos que foram ver o show completo e viu o viu. Bola pra frente queria só agradecer a todos que foram pra ver a isso não vai atrapalhar o nosso projeto não. #BregaFunk #DeusEMinhaBaseNinguemMeDerrub a

Editado · 232 sem

Fonte: Elloco (conta do Instagram).

⁴⁵ Uma matéria com mais detalhes sobre o incidente pode ser encontrada no Diário de Pernambuco. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/06/shevchenko-e-ellico-desabafam-apos-serem-chamados-de-maloqueiros.html>. Acesso em: 18 Nov. 2023.

Figura 23: Elloco reposta a crítica de um fã à produção do evento Baile Rosa via story do Instagram.



Fonte: Elloco (conta pessoal do instagram).

A insatisfação e repúdio dos artistas está ligado ao desrespeito ao acordo previamente estabelecido, ao desdém da produção do evento com o seu público e, não menos importante, pela forma pejorativa endereçada a eles. A postura de insubordinação manifestada por Elloco nas figuras 22 e 23 demonstra que a revolta diante dos acontecimentos não reside no uso da palavra “maloqueiro”, propriamente dita, para se referir tanto a si, como ao seu parceiro Shevchenko, uma vez que esse é o arquétipo que a dupla tem ao

longo do tempo se proposto a erigir. A indignação surge, contudo, diante da forma pejorativa como o termo foi aplicado para minimizar mais do que suas produções artísticas, a própria significância de suas existências, bem como de outras pessoas provenientes de regiões suburbanas. Assim, o MC se ergue a partir de reivindicações que assumem uma perspectiva *Queer* tal qual elabora Miskolci (2016):

A problemática queer não é exatamente da homossexualidade, mas a da abjeção. Esse termo, ‘abjeção’, se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. Segundo Julia Kristeva, o abjeto não é simplesmente o que ameaça a saúde coletiva ou a visão de pureza que delineia o social, mas, antes o que perturba a identidade, o sistema, a ordem (1982, p. 4). A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é comunidade (p. 24).

Apesar do acontecimento ter exigido de Shevchenko e Elloco posicionamentos em que a condição abjeta que lhes foi dirigida fosse combatida por meio de notas de esclarecimento, pronunciamento em vídeo e postagens com o uso do recurso *hashtag* para disseminação do conteúdo compartilhado, foi através dos gêneros canção e videoclipe, no ano anterior ao desgaste gerado pela participação frustrada no Baile da Rosa, que os artistas iniciaram o processo de consolidação da bandeira que começaram a erguer em 2013 com a divulgação de “Sou favela”. Eis, assim, finalmente, a forma pela qual dirijo meu olhar de forma mais específica para “Gera bactéria”.

A canção que dá título a este tópico traz o seguinte refrão: “/gera, gera, gera bactéria/ esse passinho é louco e nasceu na favela/ eu mando embrazado lá dentro do brega”. O primeiro elemento que desperta minha atenção no trecho compartilhado é o uso da palavra “embrazado” grafado com a letra z em vez de s. De acordo com o dicionário informal, usar essa gíria para se referir

a alguém significa dizer que o indivíduo “já usou de vários tipos de drogas, ou bebeu bastante, que a pessoa está atormentada. Diferente de “embrasado”, que significa colocar em brasa (fogo)”⁴⁶. Essa visão é corroborada e reproduzida pelo colunista do UOL, Chico Barney, que escreveu, em 2017, um texto na seção de entretenimento do site onde associa a ideia de “embrazar” ao consumo de catuaba como uma equivalência contemporânea ao que foi o uso de heroína e cocaína nas décadas de 1980 e 1990 respectivamente.

Num trabalho desenvolvido com estudantes do programa de Educação de Jovens e Adultos em Belo Horizonte, França Júnior (2019) entrevistou quatro pessoas diretamente envolvidas com práticas ligadas ao funk com o intuito de averiguar como as suas relações com esse gênero musical dialogavam com estratégias de reexistência desses sujeitos. Destaco aqui duas falas de dois componentes da amostra de sua pesquisa para que o uso da palavra “embrazar” seja analisada de maneira crítica. No primeiro caso, o garoto identificado pela alcunha de Claudinho é um dançarino que cria passinhos de funk, quando questionado sobre sua vivência nessa atividade o garoto afirma “a gente fica suave fêssor, sabe que isso é trabalho duro e que a família fortalece porque é embrasado” (p. 64). Marlboro, outro estudante que compôs o trabalho de França Júnior (2019), trabalha como jovem aprendiz numa concessionária de motos e já atuou como DJ em bairros como Savassi e São Pedro, sobre essa experiência ele relata “Ah fêssor, é baile de playboy né? Eles bebem Skol Beats com Redbull. As mina tudo branquinha e loirinha. A gente toca né? Mas não é embrasado igual nas quebradas não, mas paga bem” (p. 65).

Quando é estabelecida uma comparação entre a definição do dicionário informal para a palavra “embrazar”, endossada e aprofundada por Chico Barney, com os usos emplacados por Claudinho e Marlboro é nitidamente perceptível que os termos abordados não se referem ao mesmo conteúdo semântico. No caso do jovem dançarino, “embrasado” parece dar conta de algo sério, feito

⁴⁶ Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/embrasado/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

com compromisso, responsabilidade e com alto grau de qualidade. Na fala do garoto que atua como DJ, por outro lado, “embrazado” evoca uma característica única das favelas que remete à construção de uma ambiência propícia para que um baile funk alcance toda sua potencialidade, algo que envolve desde o perfil socioeconômico dos sujeitos frequentadores desse contexto até as práticas sociais que os validam como membros legítimos de um grupo identitário. A unanimidade, todavia, reside no fato de que tanto a aplicação do termo utilizada por Claudinho, como a de Marlboro estão numa linha completamente oposta ao que o dicionário e o jornalista mencionados alegam.

Essa discrepância nas acepções do que, de fato, pode significar a ideia em torno do conceito de “embrazado” me remete ao que diz Bispo dos Santos (2023):

Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguiça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitiçou (p.4).

A provocação levantada por Bispo dos Santos (2023) evoca um debate já liderado por Lélia Gonzáles (1984) quando citou o dicionário Aurélio para ressaltar a multiplicidade de sentidos de ordem pejorativa que a palavra negro carrega em seu verbete. A partir desse instrumento de poder que pressupõe uma neutralidade linguística, uma série de preconceitos e disseminações deturpadas acerca da expressão oral de sujeitos relegados à margem vai sendo naturalizada tal qual fizeram o dicionário informal e um jornalista de grande apelo midiático como Chico Barney. Na polissemia em torno do termo “embrazar”, escrito de forma deliberada com a letra z, a percepção que tenho é que a comunidade do Bregafunk e de seus gêneros co-irmãos está fazendo uso, de maneira consciente, do que a pensadora chamou de “Pretuguês” (p. 238).

Essa é mais uma das características vanguardistas do Bregafunk. Sua linguagem cinestésica transgride os limites do corpo e adentra a forma escrita, um movimento típico de transposição (COPE; KALANTZIS, 2023). Essa dinâmica também foi observada por bell hooks (1994) ao destacar como a população negra dos Estados Unidos se apropriou da língua inglesa, especialmente através da música, para confrontar o colonizador por meio do seu próprio idioma. Ela cita como o estilo musical *Spirituals* tornou-se uma representação do mundo vivenciado pelas pessoas escravizadas. A autora destaca que há muitas observações sobre o uso da musicalidade como forma de resistência da população afro-americana, mas pouco se debate a riqueza gramatical empregada nas suas composições.

Um dos pontos que a pensadora destaca reside na troca do termo *everyone*, para representar uma coletividade, por *everybody* como forma de acionar, literalmente, a palavra corpo em língua inglesa, um movimento voluntário para demarcar o lugar de sofrimento de forma sólida. Em outras palavras, a opressão colonial não atuava de maneira que se restringisse a uma simbologia existencial apenas, mas suas consequências estavam ali explícitas e expressas na corporeidade dos sujeitos oprimidos.

É exatamente assim que o verbo “embrazar” aplicado em “Gera Bactéria” rejeita uma definição enviesada por sujeitos que estão fora de sua vivência. Na voz de Shevchenko e Elloco ele aparenta se tornar sinônimo de potência, o estado em que se encontra uma pessoa que foi instigada pela batida do Bregafunk para criar seu próprio estilo, sua “escama”. Isso ajuda a explicar também a própria origem da expressão que dá título à canção, como explicou Elloco em entrevista concedida ao jornalista GG Albuquerque para a revista Vice em 2019⁴⁷:

⁴⁷ Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/wjm4nb/shevchenko-and-ellico-fazem-o-som-e-o-estilo-do-bregafunk-2019>. Acesso em 22 nov. 2023.

‘Gera Bactéria’ é uma gíria da quebrada [...] Do nada um moleque comprou um tênis novo, a galera olha e fala: ‘Eita, olha o tênis dele! Gera, bactéria!’ É o cara que fez os corre dele e conseguiu, é o cara que anda sempre no estilo [...] Antes a galera mandava vídeo ouvindo as nossas músicas pra gente postar. Depois de ‘Gera Bactéria’ a galera mandava vídeo dançando passinho [...] O moleque que antigamente jogava bola, hoje em dia quer mais formar seu bonde, botar uma camisa e meter passinho. (ELLOCO, 2019, p.1).

O trecho citado coloca em destaque ao menos três características que permeiam a atmosfera Bregafunk: a apresentação estética como parte da associação ao estilo sonoro produzido por essa batida de origem pernambucana, o lugar de protagonismo que esse estilo periférico ocupa junto ao futebol em meio a uma juventude que busca melhores condições de vida, visibilidade e identidade, e o papel fundamental da linguagem na constituição performativa desses sujeitos.

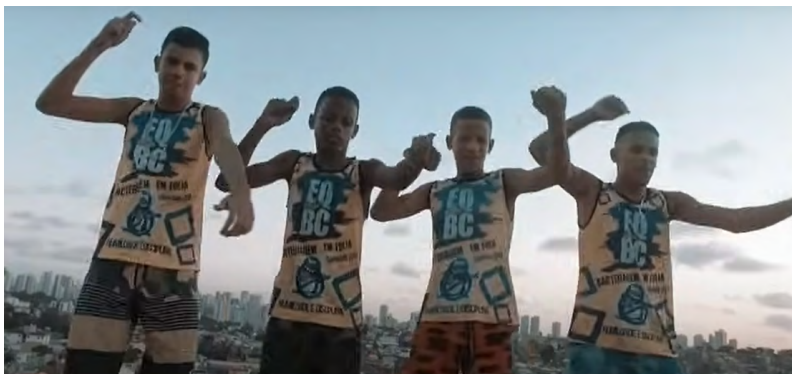
O último pilar entre os três mencionados, por exemplo, permite, na dinâmica do videoclipe (ver figuras 24, 25 e 26), uma ampliação do sentido de “gera bactéria” para uma conotação literal de um processo de multiplicação, ampliação progressiva de membros de um grande grupo articulado por ideais e valores em comum que ao amontoar-se permitem a proliferação de microorganismos. Numa perspectiva *queer*, em que o sujeito assume para si a alcunha de abjeto para ressignificá-la enfraquecendo o sentido original do termo usado de forma pejorativa, pode-se dizer que bactéria é a forma como o próprio “escamoso” é visto por uma parcela da população que não tolera a sua existência e a reduz ao nível de um ser insignificante, porém temido, algo que se aproxima da metáfora kafkiana em torno de Gregor Samsa, alguém que, ao romper alguns contratos sociais, passa pela metamorfose social de ser visto com repulsa.

Figura 24: Shevchenko e Elloco cantam o refrão de “Gera bactéria”.



Fonte: Brega exclusivo (canal do Youtube).

Figura 25: coreografia do passinho de “Gera bactéria”.



Fonte: Brega exclusivo (canal do Youtube).

Figura 26: a consumação do ato de “geração de bactérias”.



Fonte: Brega exclusivo (canal do Youtube).

A sequência imagética acionada pelas figuras 24, 25 e 26 sintetizam o que expliquei no parágrafo anterior. O refrão de “Gera bactéria” funciona de acordo com a hierarquia de constituição de um ato de fala tal qual definiu Austin (1990). A figura 24 representa o momento em que os MCs, dispostos em um terreno baldio no meio da favela aparecem centralizados de forma isolada. A imagem não é capaz de captar o som, mas, neste excerto do videoclipe Shevchenko e Elloco iniciam o refrão da canção, algo que corresponde ao momento locucionário, aquele em que o conteúdo discursivo é enunciado.

Na figura 25, o refrão está sendo repetido e há um corte de câmera que direciona o foco da imagem para um grupo de dançarinos de passinho que giram seus braços direitos no ar de modo a simular gestualmente a ação desempenhada pelo verbo “gerar” (COPE; KALANTZIS, 2023). Esse recorte do videoclipe remete à construção ilocucionária do refrão, carregado, portanto, de sua força interpelativa que anuncia as intenções do falante, aquilo que se almeja atingir por meio do enunciado.

O desfecho desse processo é efetivado, finalmente, a partir do que se observa na figura 26 quando a transposição das formas discursiva, sonora, espacial e imagética (COPE; KALANTZIS, 2023) evolui de um quantitativo de duas pessoas no primeiro frame, para 4 indivíduos no segundo e torna-se uma multidão no terceiro. Assim, a força ilocucionária descrita acima se consuma por meio de um ato perlocucionário que implica na reação dos sujeitos interpelados pela carga semântica do refrão que a canção emana. Uma legião de “escamosos” sente-se representada pela alcunha de “bactéria”, legitima-se enquanto coletivo de maloqueiros pela sonoridade do Bregafunk, é embalada pelo ritmo do passinho e se reconhece no discurso inteligível de MCs como Shevchenko e Elloco.

Essas premissas são reforçadas também pela apresentação visual dos sujeitos. Anteriormente neste livro já mencionei a importância que marcas de roupa

e o poder de consumo em si agregam ao universo, não só do Bregafunk, mas de outros estilos musicais co-irmãos como o funk e o rap. A 24 por 48, grife de Shevchenko e Elloco presente no videoclipe através das roupas que os MCs vestem é um exemplo de uma estética do *Do It Yourself*⁴⁸, uma ideia que se proliferou de forma progressiva e amplificada exatamente como a ação de bactérias.

GG Albuquerque, na entrevista feita para a revista Vice com os bregafunkeiros e idealizadores da marca, explicou que, a princípio, as roupas do selo estavam disponíveis apenas para os artistas e os jogadores da Tropa, o time de futebol de várzea que deu origem ao grupo de passinho homônimo. A grande procura por peças de vestuário que reproduzissem o estilo de Shevchenko e Elloco resultou na comercialização de peças de vestuário e inauguração de uma loja chamada Braba de Milionário.

As informações trazidas pela matéria citada expandem ainda mais o horizonte em que ressoa o impacto representativo dos MCs que agregam pessoas pela música – leia-se composição, produção, dança -, mas que também abarcam a moda e o meio esportivo. Essa variedade de setores em que a dupla atua contribui para a emergência do Bregafunk enquanto uma vanguarda, algo que pressupõe uma atuação em frentes culturais diversas e cenários que não podem ser desconsiderados diante de novos capitais epistemológicos (COPE; KALANTZIS, 2023) embora, não necessariamente, concentrem-se em domínios já consolidados por essa definição, tais como o teatro, a literatura, o cinema e a própria música quando vista como alta cultura.

Como explica Butler (2015), ao comentar os regimes de verdade abordados por Foucault, a falta de reconhecimento por parte do outro pode ser um fator que desestabiliza tanto as normas vigentes como as bases para o governo das diretrizes que gerem o sistema de reconhecimento. Logo, acrescenta a autora, questionar os regimes de verdade hegemônicos constituintes

⁴⁸ Faça você mesmo.

do nosso próprio olhar para o mundo é um passo adiante para reconhecer e ser reconhecido. Assim, insistir em olhar para elementos como as letras do Bregafunk, a apresentação estética de seus adeptos e sua forma de dançar através de signos que endossem um regime de verdade colonial é abdicar de enxergar essa manifestação cultural como uma prática de aquilombamento contemporâneo, um microcosmos social que, obviamente, não está isento de viver suas contradições e paradoxos.

No que concerne ao entendimento do que abrange a obra “Gera bactéria” mais especificamente, trata-se em suma, de mais que uma canção entre tantas que compõem a movimentação Bregafunk, é um hino que atribui sentido a existência de pessoas muitas vezes lidas como menos importantes, perigosas, destoantes da ordem e que escapam à assimilação de seu valor social.

5.3 Hit do pontinho

É importante relembrar que até 2017 o Bregafunk era alvo de um projeto de lei registrado na Assembleia Legislativa de Pernambuco pela deputada Clarissa Tércio, vinculada ao PSC à época, que tinha como intenção vetar nas escolas do estado qualquer tipo de manifestação cultural que tivesse o passinho como base (ANDRADE, 2023) por considerá-lo inapropriado para esse contexto. Naquele mesmo ano, o governo, por meio da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco havia determinado que o brega, assim como outros gêneros tais como swingueira, arrocha e funk, estavam proibidos de compor a grade de atrações dos eventos financiados pelo poder público estadual, algo que vetaria a participação de artistas desses estilos na programação de grandes eventos como o carnaval, festejos juninos e reveillón (ALBINO, 2019a).

Foi nesse contexto que a lei nº 16.044/2017 desenvolvida pelo deputado Edilson Silva, filiado ao PSOL naquele momento, foi aprovada de forma unânime na câmara de deputados estaduais e concedeu ao brega o título de

expressão cultural de Pernambuco. A consolidação dessa conquista no âmbito legislativo, no entanto, não foi a garantia de que tal gênero musical, em suas mais variadas vertentes, ganhasse o espaço que angariava de forma automática. Nesse sentido, o que almejo destacar aqui é a conotação política, também no seu aspecto formal, e o papel que as casas de show e eventos privados tiveram na elevação do status do Bregafunk ao patamar nacional após o lançamento de “Envolvimento” por MC Loma e as Gêmeas Lacração.

No ano seguinte à outorgação dessa lei, o festival Rec-Beat, já citado neste livro, foi o primeiro evento cultural de grande porte na região metropolitana de Recife a escalar um artista de Bregafunk na sua *line-up*. Assim, Mc Tocha inaugurou uma nova era na configuração cultural dos festivais em Pernambuco que reconheceram, antes mesmo do poder estatal, as diversas potências inseridas nas complexidades do Bregafunk, desde a dimensão estética (visual, sonora, linguística), até as características desse gênero enquanto produto comercial que poderiam ser exploradas de forma lucrativa. Foi assim que em 2019 conheci o trabalho de Dadá Boladão ao me dirigir a uma fazenda da cidade de Camaragibe, na região metropolitana de Recife, onde seria realizada a 25ª edição do festival Guiamum Treloso.

A programação contava com diversos nomes do cenário musical pernambucano, alguns bem renomados como a banda Cordel do Fogo Encantado, oriundos da cidade de Arcoverde no agreste pernambucano e apadrinhados pelo lendário percussionista Naná Vasconcelos e o grupo Ave Sangria, um expoente clássico de uma fase do rock psicodélico produzido na região Nordeste na década de 1970. Também estariam lá artistas em ascensão, sobretudo no contexto do rap nacional, como, por exemplo, o rapper baiano Baco Exu do Blues e BK, representante da favela carioca Cidade de Deus no Rio de Janeiro. Além dos citados, também foram convidados a compor o evento algumas apostas de artistas que levariam a cultura pernambucana adiante como a banda de Post-Rock instrumental Kalouv e o próprio Dadá Boladão.

A promessa de sucesso em torno desse artista do Bregafunk se concretizou. Naquele mesmo ano, Dadá Boladão viu seu nome ser alçado ao topo das 50 músicas mais tocadas do Brasil no *ranking* da plataforma de *streaming* Spotify, posição que ocupou por mais de um mês, com a canção “Surtada”. Essa é, sem dúvida, sua música de maior sucesso até hoje, tornando-se centro, inclusive, de produções acadêmicas que debatem o papel do protagonismo feminino em seu videoclipe que supera 200 milhões de visualizações no YouTube atualmente (ESTEPHANIA, 2020).

A ideia em torno do protagonismo feminino presente nessa faixa se dá pelo fato de que “Surtada” é uma ação colaborativa que contou com a produção de JS, o mão de ouro, em atuação pela KondZilla e a participação de três representantes de gêneros diferentes - Tati Zaqui (funk), OIK (trap) e Dadá Boladão (Bregafunk) – em que a cantora mencionada assume posturas de auto-estima elevada e afirmação de si de forma enfática, esse comportamento, segundo Stephania (2020) dialoga com características que o público feminino atual busca, uma vez que ativa temáticas como liberdade sexual e empoderamento das mulheres (ver figura 27).

Figura 27 – Tati Zaqui no plano central do videoclipe de “Surtada”.



Fonte: KondZilla (canal do Youtube)

Não tenho a intenção de minimizar discussões sobre o assunto levantado no parágrafo anterior, no entanto, como expliquei anteriormente por

meio de uma nota de rodapé, o critério de inclusão que adotei para análises de videocliques nesta tese está vinculado à menção dos artistas do gênero Bregafunk no documentário “O bregafunk vai dominar o mundo”, onde Dadá Boladão é um dos entrevistados e opto aqui por trabalhar uma canção em que o protagonismo recai prioritariamente sobre o bregafunkeiro. Por outro lado, dada à magnitude dos números e alcance obtido por “Surtada” em seu ano de lançamento, essa canção não poderia deixar de ser, ao menos, mencionada por mim, tampouco a participação de Tati Zaqui e OIK, oriundos de gêneros co-irmãos do Bregafunk, iria ser simplesmente descartada por mim, uma vez que funcionou como propulsora da carreira artística de Dadá Boladão.

O videoclipe que será alvo de minha análise, portanto, é o que foi produzido para a canção “Hit do pontinho” e a explicação para tal escolha, diante do que já aleguei como fator de exclusão da faixa “Surtada”, está diretamente ligado ao meu propósito maior com esta tese. Na época em que estava concluindo o mestrado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), mesma instituição onde desenvolvo este trabalho, lembro de ter sido questionado por uma das pessoas da minha banca sobre qual era a contribuição que minha dissertação teria para o público LGBTQIAPN+ já que a temática abordada envolvia futebol, questões de gênero e neoliberalismo (OLIVEIRA, 2019). Minha resposta foi: **nenhuma**.

Naquele momento, meu foco era falar sobre o meio esportivo, com ênfase no futebol, um espaço no qual estou inserido desde tenra idade e assumindo diversas posturas: torcedor, atleta, profissional de educação física, árbitro etc. Jamais foi minha intenção dizer como as pessoas da comunidade mencionada deveriam agir diante de posturas de clubes que se apropriavam de questões caras à sua realidade para obtenção de lucros através de ações pouco compromissadas com intervenções sociais, inclusive, do ponto de vista discursivo. No meu processo de amadurecimento acadêmico desde então tenho carregado tanto essa pergunta como a resposta que dei comigo e penso

que encontro no conceito de intelectual mediador um caminho para trilhar a minha trajetória enquanto pesquisador.

A jornada de escrita de um livro tem me mostrado cada vez mais que não tenho tanto para dizer aos grupos que permeiam as temáticas que abordo. Tanto que neste trabalho, não busco focar as análises nos bregafunkeiros em si, mas no Bregafunk. Isso não significa dizer que o gênero esteja acima dos sujeitos que o compõem e que tenha vida própria como uma entidade autos-sustentável, em contrapartida, o que atesto é que, enquanto moviment(ação), o fluxo de informações e sujeitos que fundamenta o Bregafunk independe de nomes próprios que o personalizem e criem uma relação de sinonímia entre indivíduo e manifestação artístico-cultural.

Isso ocorre exatamente porque o Bregafunk não é mais um gênero tradicional, ou, ao menos, não é ainda. Há muito espaço a ser conquistado e muitas identidades a serem negadas em relação ao que se entende como tradição pernambucana para que outras possam ser assumidas e assimiladas, mas, no que tange ao que levantei anteriormente em torno da postura de intelectual mediador, deposito neste trabalho um intuito muito nítido, porém difícil de ser atingido: estudar na academia aquilo que ela própria é incapaz de dar conta. “Hit do pontinho” corrobora minha tarefa por tornar explícito que essa função que tenho tentado assumir exige enxergar para construir sentidos, em vez de olhar para interpretar.

No primeiro *take* do videoclipe, uma caixa de som portátil é exibida em *close-up* (ver figura 28). Retomo aqui as noções de entidade e ações de Cope & Kalantzis (2023) para enfatizar que a caixa de som nesse videoclipe é dotado de várias simbologias. Num primeiro momento, enfatizo a dimensão afetiva e extensória de si investida nesse acessório, assim como fez MC Loma com o seu “Cebruthius”. Na ausência de recursos materiais e humanos, como instrumentos musicais e pessoas que saibam manipulá-los, a caixa de som é

a garantia da onipresença da música onde quer que o sujeito vá, logo assume um papel de prótese, algo que traz uma dimensão substantiva para o objeto. A fácil possibilidade de deslocamento munido desse item ativa o potencial verbal das ações de modo que estar com esse aparelho em mãos implica transitar livremente por áreas diversas da cidade, carregar parte do seu território consigo ainda que esteja ausente fisicamente do seu local de origem, assim como introduzir nos espaços ocupados a inscrição de quem se é por meio da música, nesse caso, o Bregafunk.

Figura 28 – Cena inicial do videoclipe de “Hit do pontinho”.



Fonte: Brega Exclusivo (Canal do Youtube).

Na cena seguinte, após a colocação da caixa de som no solo, os sujeitos que irão compor a coreografia da canção vão aparecendo à medida que a câmera vai se distanciando. É possível observar que o grupo de dançarinos que irá realizar a sequência de passinhos ao longo do videoclipe está localizado numa grande faixa de areia de praia, com prédios ao fundo (ver figura 29).

Figura 29 – Dançarinos se agrupam na faixa de areia para dançar o passinho.



Fonte: Brega Exclusivo (canal do Youtube).

A relação de transposição que essa cena aciona atinge proporções coesivas de referenciação exofórica, já que levar a gravação desse videoclipe para a área litorânea de Recife, significa deslocar-se da periferia para uma área nobre da cidade, algo que não está dito verbalmente, mas pode ser compreendido de forma tácita entre emissor e receptores da mensagem, inclusive, como uma consequência do efeito MC Loma.

Em outras palavras, o sucesso de “Envolvimento”, ao ponto de quebrar as barreiras geográficas do estado de Pernambuco, garantiu não apenas a chegada do Bregafunk em outros lugares do Brasil, mas também em diferentes espaços urbanos. Da migração de um videoclipe amador na área periférica de Jaboatão dos Guararapes onde morava, para uma nova versão em uma área de condomínio residencial fechado em algum bairro de classe média-alta de São Paulo, não há uma negação das condições de vida anterior como interpretação única, tampouco se limita a evidente estética da ostentação. Um dos sentidos implícitos nessa transição imagética é a de que ao sujeito periférico não cabe a associação essencialista de pertencer à periferia enquanto interdição do seu corpo. Essa conexão com as margens da cidade vai se configurando ao longo do tempo tanto como uma imposição, quando se perpetua pela ausência de opções e escolhas, mas, ao mesmo

tempo, abre espaço para a criação de um vínculo com o local que, não obstante, se distingue de estar aprisionado a um único lugar.

O sucesso de Dadá Boladão no Sudeste do Brasil teve influência direta das portas que MC Loma abriu, mas antes de furar a bolha da região Nordeste, o artista já compreendia esse fluxo nas dimensões locais e ocupava a zona sul da cidade, onde a verticalização da lógica habitacional proporcionada pela especulação imobiliária sintetiza o abismo social entre quem mora no bairro representado no videoclipe e quem luta para ter a garantia de transitar ao longo dele. No entanto, é salutar não esquecer que essa segregação ocorria também entre os próprios moradores da periferia em tempos de bailes Funk de corredor quando pessoas oriundas de bairros diferentes também mantinham uma lógica de agrupamento separatista nos salões das festas, entoavam xingamentos uns aos outros e tentavam capturar para seu lado do salão os membros do flanco oposto (GOMES, 2021).

Esse período conflituoso que precede o surgimento do que hoje é entendido como Bregafunk é ressignificado no viceoclipe de “Hit do pontinho” ao longo de vários frames que costuram a criação desse produto audiovisual. Ao menos três grupos distintos de dançarinos são representados nas suas cenas: A Tropa, vestidos com camisas regatas azuis e shorts da 24/48, grife de Shevchenko e Elloco (Ver figura 30); A equipe Malokas Vip que conta com crianças em sua formação, trajam camisetas que mesclam amarelo e preto e usam calções semelhantes ao do grupo anterior (ver figura 31); e um terceiro conjunto composto somente por homens adultos que não seguem um padrão de vestimenta unificado (ver figura 32).

Figura 30 – Dançarinos da tropa em “Hit do Pontinho”.



Fonte: Brega Exclusivo (Canal do Youtube).

Figura 31: Crianças da equipe Malokas Vip em “Hit do Pontinho”.



Fonte: Brega Exclusivo (Canal do Youtube).

Figura 32: Dançarinos que não usam identificação grupal dançam ao fundo da imagem enquanto Dadá Boladão está disposto ao centro.



Fonte: Brega Exclusivo (Canal do Youtube).

Num primeiro momento, o grupo sem identificação grupal aparece no videoclipe dançando ao fundo, enquanto Dadá Boladão interpreta a letra da canção. Posteriormente, outras cenas são exibidas e os grupos aparecem dançando tanto de forma isolada, como também se enfrentando em batalhas de passinho que reproduzem a mesma organização espacial dos bailes de corredor, ou seja, os grupos rivais se encaram, separados por alguns metros que formam um corredor polonês. Como mencionei no capítulo 3, foi MC Leoziinho, originário do bairro de Maranguape na cidade de Paulista, área que fomentava rivalidade com outros setores periféricos da região metropolitana de Recife, que deu início a uma mudança de liturgia nos bailes funk ao endossar a paz entre as comunidades ainda em um período pré-Bregafunk (ANDRADE, 2023). Assim, o “Hit do pontinho” já nasce em um contexto em que o novo gênero é uma realidade e não há trocas de ofensas e agressões entre os seus integrantes (ver figuras 33, 34, 35 e 36).

Figura 33 – A Tropa e os Malokas Vip se enfrentam numa batalha de passinho.



Fonte: Brega Exclusivo (Canal do Youtube).

Figura 34 – A Tropa e os Malokas Vip unificados confrontam o grupo não uniformizado.



Fonte: Brega Exclusivo (Canal do Youtube).

Figura 35 – Dadá Boladão transita livremente pelo corredor da batalha de passinho.



Fonte: Brega Exclusivo (Canal do Youtube).

Figura 36 – Um membro do Malokas Vip avança ao flanco oposto ao seu.



Fonte: Brega Exclusivo (Canal do Youtube).

É interessante notar a série de transposições imagéticas (COPE; KALANTZIS, 2023) na passagem da figura 33 até a 36. Na primeira imagem, A Tropa está posicionada de maneira a confrontar os Malokas Vip num desafio de dança, mas, na sequência do videoclipe, os dois grupos aparecem alinhados do mesmo lado do plano da tela enquanto um corredor os separa do terceiro grupo, aquele não uniformizado. É evidente na figura 34 que os dois grupos duelam valendo-se de coreografias distintas embora estejam ouvindo a mesma canção. Enquanto o grupo não uniformizado projeta pernas e troncos a frente, os integrantes da Tropa e dos Malokas Vip, agora em

atuação colaborativa, firmam os pés na areia montando uma base e usam principalmente os braços para executar seu estilo de passinho. O corredor que os separa é finalmente extinto quando Dadá Boladão atravessa o seu centro sobre uma bicicleta enquanto canta o “Hit do Pontinho” (figura 35), algo que abre permissão para que um membro dos Malokas Vip invada o corredor, se desloque até o flanco oposto e retire de um integrante do outro grupo seus óculos *Juliet* sem que haja qualquer resistência da sua parte (figura 36).

Destaca-se dessas imagens ainda o cenário praiano em que ocorre a batalha, algo que corrobora ainda mais a premissa de Stephania (2020) de que o Bregafunk é um estilo de música tropical, logo os efeitos que esse gênero carrega em sua essência superam os indivíduos que escrevem, produzem e interpretam a canção já que chegam no seu público consumidor como um convite coreográfico, algo que, conseqüentemente, aprimora sua dimensão performativa, como é possível perceber na execução da dança. Além disso, a variação dos passos dispostas na figura 34 denota ainda as diferenças entre os grupos, algo que se estabelece por uma linguagem totalmente corporal e vai, de maneira performativa, traçando o modo de atuação deles pela demarcação do seu estilo.

A tomada consentida de um objeto de valor do grupo “rival”, algo de forte apelo simbólico para o Bregafunk, assim como a unificação de grupos supostamente rivais para confrontar outra equipe, demonstram como a violência de outrora foi ressignificada pela dança que é responsável por ativar a noção de partilha do sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade

que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, p. 15, 2005).

O filósofo francês propõe através dessa ideia um olhar da arte enquanto política. Em determinado momento de sua obra, o autor recorre a Platão como forma de estender a compreensão artística para além de duas modalidades consolidadas como manifestações dessa estirpe na assim chamada democracia grega, a saber: o teatro e a escrita. Rancière destaca que para o pensador da Grécia antiga há ainda uma terceira forma de arte que não pode ser desconsiderada, “a forma coreográfica da comunidade que dança e canta sua própria unidade” (2005, p. 18). Tradicionalmente ancorado em uma lógica binária que confronta este mundo e um mundo ainda a ser alcançado num além vida, o pensamento platônico estipula que a dança desempenhada por esses corpos ocupa lugares antagônicos. Em um deles está aquilo que é apresentado ao público, uma representação feita em forma de simulacro; no lado oposto, aquele encoberto, reside o movimento “autêntico” dessas comunidades.

Em “Hit do Pontinho” o fazer político está na partilha do sensível. Aos olhos de qualquer pessoa está o explícito, o videoclipe tal como ele é, aquilo que Platão chamaria de simulacro. A percepção de que é possível interpretar a configuração visual, espacial e corporal desse videoclipe como um diálogo com uma época pré-Bregafunk, circundada por violência e a presença latente do risco de morte, é talvez uma tarefa que exija pertencer aos grupos envolvidos ou mergulhar de forma mais profunda na história desse gênero para que certas correlações fiquem mais visíveis, algo que me propus a fazer nesta pesquisa. No entanto, a partilha do sensível em si, reside no fato de que os sujeitos conectados pelo Bregafunk conseguiram através da música, da dança, da forma de se vestir, da maneira pela qual se comunicam compreender que havia muito mais em comum entre eles do que pontos de divergência.

Num contexto de crise e acirramentos de ordem social, ideais e pos-

turas fascistas tendem a proliferar-se com maior rapidez de modo a acentuar a banalização do mal (ARENDT, 1999) simbolizada pelas ações irrefletidas diante das vidas daqueles que não comungam do mesmo ciclo comunitário. Nas leituras e construções de sentido apresentadas para “Hit do pontinho”, o que vejo é um grupo de jovens que encontrou nas suas experimentações coreográficas uma forma de atribuição de sentido para si e para os outros, mesmo quando esses outros tornam-se oponentes (na dança). Ao meu ver essa é mais uma característica vanguardista do Bregafunk, o rompimento com uma estrutura carcomida, especialmente, quando ela é o oposto da vida, tanto em sua dimensão fisiológica, como simbólica.

5.4 Encaixada

A canção que carrega o título deste tópico é uma parceria de Dynho Alves com MC Troia, um dos nomes mais conceituados do Bregafunk por ter um histórico dentro do estilo brega que precede a própria concepção do gênero em debate. No videoclipe de “Encaixada”, a mesma migração massiva dos grupos de passinho das áreas periféricas para outros espaços urbanos da cidade, algo visto em “Hit do pontinho”, tem continuidade.

Além disso, ao contrário da produção de Dadá Boladão que concentra suas atenções no grupo masculino como uma forma de retomar a tradição dos bailes de corredor pré-Bregafunk para depois rechaçar as práticas violentas que se perpetuaram nesse período, os intérpretes de “Encaixada” investem numa representação mais plural das diversidades que buscam contemplar, assim, o videoclipe traz pessoas de gêneros e faixas etárias distintas – jovens adultos, crianças, adolescentes –, em sua maioria, pessoas com traços afro-indígenas que estão vinculadas ao grupo de passinho do bairro de Santo Amaro na cidade de Recife.

Como o título da canção pressupõe, há uma ambiguidade com conotação sexual atrelada ao que a sua letra vai tratar, algo que se confirma no refrão

“/ encaixada, encaixada, encaixada na tabaca/ toma, toma piroquinha, toma, toma pirocada!”. A construção do videoclipe, por sua vez, embora reforce essa sensação, em certa medida também desvincula-se de uma interpretação única acerca do que pode significar a “encaixada”. É justamente nessa expansão de sentidos que Troia e Dynho Alves se amparam como imagem introdutória do videoclipe (ver figuras 37 a 41).

Figura 37 – Encaixada de cintura abdominal.



Fonte: Thiago Gravações (Canal do Youtube).

Figura 38 – Encaixada em dupla.



Fonte: Thiago Gravações (Canal do Youtube).

Figura 39 – Encaixada de quadris, pernas e braços no passinho.



Fonte: Thiago Gravações (Canal do Youtube).

Figura 40 – Encaixada de ombros e pescoço no passinho.



Fonte: Thiago Gravações (Canal do Youtube).

Figura 41 – Encaixada de ombros e região do peitoral.



Fonte: Thiago Gravações (Canal do Youtube).

Todas essas imagens demonstram possibilidades de “encaixadas” a serem exploradas na dança que por sua vez é o foco principal desse videoclipe. Tal afirmação pode ser reforçada pela metalinguagem utilizada na letra – “/essa aqui vou apostando, estourou carai/” -, uma opinião pessoal de Troia que externava a crença no sucesso que a faixa viria a atingir pelo seu potencial coreográfico. Assim, a forma discursiva e audiovisual se conectam na canção de modo a se transformarem num tutorial para que a “encaixada” seja performada: /dois toque pra frente, dois toque pra trás/ balançando o ombro, essa tá demais/ (ver figura 42).

Figura 42 – “Dois toque pra frente, dois toque pra trás, balançando o ombro...”



Fonte: Thiago Gravações (Canal do Youtube).

A dinâmica desse videoclipe ampare-se portanto naquilo que Oliveira (2015) chamou de “ouvido dançante”, um conceito inspirado na ideia de “ouvido pensante” introduzida por Murray Schafer (1991) como uma forma inovadora de trabalhar o “ouvir” no eixo ocidental do mundo. Na sua argumentação, a autora sustenta que muitos gêneros musicais que ganharam a alcunha de popular tiveram suas origens através da dança e não das letras, esse é o caso do tango argentino, o jazz nos Estados Unidos, o samba carioca e o maxixe na região nordeste do Brasil. Uma vez compreendido o rito de audição musical como algo mais abrangente que a composição enquanto peça isolada, é possível ampliar a análise da música popular para o campo performativo que ela desperta em seus agentes.

Em outras palavras, “Encaixada” dá continuidade, através de uma linguagem dançante, à “geração de bactéria” iniciada por Shevchenko e Elloco e ao movimento diaspórico de retomada da cidade como fez Dadá Boladão em “Hit do Pontinho”. A consolidação discursiva desses dois núcleos do videoclipe de “Encaixada” não ocorre através de versos, mas, sim, por meio de outros elementos de modo que é preciso compreender como os

aspectos sonoros e visuais atuam nessa produção:

Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmera, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente [...] uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*. Para além da percepção auditiva estão a notação e a fotografia dos sons, que, por serem silentes, apresentam certos problemas (SCHA-FER, 2001, p. 23-24).

O comentário de Schafer (2001) reproduzido acima é um lembrete necessário para que se tenha em mente a parcialidade de um videoclipe em sua acepção sonora. Os sons captados, assim como aqueles que são excluídos ao serem assimilados como ruídos, constituem o espaço onde a cena ocorre e interferem no produto final que chega ao espectador/consumidor de Bregafunk. Os bastidores da gravação, se fossem divulgados, estariam muito mais próximos da paisagem sonora que constitui a gravação por captar aquilo que foge aos microfones: os diálogos, as orientações de como se portar diante das câmeras, os erros, as brincadeiras e interações que tornam o ambiente propício, convidativo ou ainda insalubre para o bom andamento do projeto a ser desenvolvido.

Como o próprio autor ressalta, as características visuais acabam se sobressaindo em relação às paisagens sonoras. Na figura 43, por exemplo, os sujeitos sorridentes e seus corpos dançantes ocupam uma praça pública que traz ao fundo não mais a bandeira de Pernambuco apenas – algo que foi visualizado e discutido na figura 5 do capítulo anterior –, mas também a fâ-mula nacional. A presença desses dois símbolos foge ao campo da metáfora e adentra a seara materialista (HEWITT, 2005) uma vez que o grupo que dança reivindica seu lugar pela ação e criatividade, seus membros afirmam-se como seres em partilha que participam, produzem e inventam comunidades. São, assim, integrantes de uma pernambucanidade e, por uma lógica de implicação, de uma brasilidade imaginada e disputada politicamente.

Figura 43 – A antimetáfora da reivindicação da pernambucanidade e da brasilidade dos corpos dançantes.



Fonte: Thiago Gravações (Canal do Youtube).

A insistência no entendimento da expressão pela dança como uma antimetáfora é um ponto crucial para Lepecki (2012) para quem:

Antimetáforicidade requer entendermos de que modo, ao utilizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir. Ou seja, são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem bem além do campo restrito da dança (2012, p. 46-47).

O autor busca, portanto, expandir o campo coreográfico através de um conceito chamado de coreopolítica. Embasado na noção de “política de chão” de Paul Carter, Lepecki articula as relações entre os corpos que executam coreografias e o chão – o lugar físico e histórico aos quais os sujeitos estão atrelados – para demonstrar a forma como, em distintos solos, diversas manifestações de dança podem ser realizadas e identificadas como pertencentes àquele local à medida que se transformam e também o modificam.

A coreopolítica assimilada pelo pesquisador tem como base o elo entre arte e política tal qual compreende Rancière (2010b) para quem o diálogo entre essas duas vertentes das relações humanas produz o dissenso, permite que a segunda seja vista do ponto de vista estético, acrescido de um valor cinético que promove a possibilidade do movimento e da ruptura (GUATTARI, 1987) com comportamentos já consolidados. Todavia, se existe a coreopolítica, há também, como consequência lógica, uma coreopólicia.

Pensada literalmente como a instituição “polícia” que desempenha um papel contraditório de fazer cumprir a lei e, em várias situações, suspendê-la de forma arbitrária ou aplicá-la de maneira super-interpretada, esse elemento da vida em sociedade interfere na produção de dissensos. Lepecki vai além e volta a acionar Rancière para confrontar a ideia de subjetivação que Althusser atribui à polícia quando interpela um sujeito ao dizer “ei, você aí!”. O ato de virar para encarar a autoridade policial seria, então, a consumação da submissão diante de sua figura de poder. Esse deslocamento em torno do próprio eixo para atender ao chamado do guarda é, para Rancière, uma concepção limitadora da ação policial, um integrante do jogo social que já está dado na configuração do meio urbano e é responsável por gerir os movimentos dos sujeitos.

De forma sintética, o que Lepecki, tomando como base Rancière, sustenta é que a polícia também é um agente coreográfico. Ao contrário dos que dançam nas rachaduras e produzem o dissenso, cabe à polícia imputar como o movimento deve prosseguir, o que está autorizado ou não a ser feito e essa dinâmica pode ocorrer de várias formas: pela simples presença num espaço, pela abordagem verbal, pelo uso da força física. A partir da noção de coreopólicia resgato uma notícia divulgada por uma das principais mídias tradicionais do Brasil e do estado onde nasceu o Bregafunk, O Diário de Pernambuco (ver figura 44) em sua conta na rede social X, anteriormente chamada de Twitter.

Figura 44 – Organização de evento veta participação de bregafunkeiros em show de Márcia Felipe.



Fonte: Diário de Pernambuco (conta do jornal no X).

De acordo com Troia e MC Tocha suas participações no show da cantora Márcia Felipe foram vetadas pela organização do evento mesmo depois de receberem da própria artista a confirmação de que estariam no palco com ela. A informação foi repassada para eles pela produção do show, que iria acontecer em Caruaru – PE, na manhã que antecedia o concerto. Ambos chegaram a ir até a cidade, mas, de fato, não puderam cantar. Esse acontecimento não teve a intervenção da polícia enquanto instituição já que a proibição partiu dos próprios funcionários, mas foi influenciado pelo discurso de manutenção da ordem disseminado pela sua existência e assimilado por muitos atores sociais. Dessa forma, o que quero ressaltar da concepção coreopolicial de Lepecki (2012) é que a função de vigília e interdição para com alguns gru-

pos para proporcionar a “segurança” de outros é também construída de forma análoga ao que cidadãos comuns podem tomar como práxis no cotidiano.

Num tópico anterior mencionei o evento na Oficina Brennand em que Shevchenko e Elloco foram chamados de maloqueiros e retirados precocemente do palco por seguranças privados. Agora relato a proibição arbitrária da produção de um evento que apresentou a justificativa de ser inviável ter participações especiais no show da cantora Márcia Felipe em decorrência do curto tempo, quando, na verdade, o convite aos MCs Tocha e Troinha partiu da contratada para o evento. Ao longo da escrita desta tese tive momentos de partilhas sobre pontos que trato na pesquisa com pessoas para quem relatei o fato de estar cursando um doutorado na área de Letras e, não foram raros os momentos, em que presenciei comentários de desdém ou desqualificação da minha proposta de pesquisa vindos, em sua maioria, de sujeitos que se assumem politicamente como “progressistas”⁴⁹ e que também têm uma trajetória acadêmica.

Numa dessas ocasiões, por exemplo, uma pessoa residente em Recife afirmou que ninguém ouve Bregafunk na cidade e usou o Manguebeat como forma de contrapor o valor cultural do gênero. A tentativa de apagamento de uma movimentação de origem periférica e que emerge como uma representação da cultura popular contemporânea não é uma novidade entre integrantes das elites socioeconômicas, que se valem quase sempre de discursos em prol da defesa da família e de valores cristãos como sua espada na cruzada contra tudo aquilo que vier a ameaçar, de alguma forma, essa hegemonia. No entanto, é imprescindível perceber que o corpoliciamento que se ampara nessas visões de mundo pode ser sedutor até mesmo entre sujeitos que supostamente seriam aliados dessa causa.

⁴⁹ Uso este termo por estar muito em voga na atualidade para se referir a pessoas que geralmente estão alinhadas a ideais contemporâneos abraçados pelos setores políticos de esquerda ao qual também estou, ainda que sem vínculos formais, associado. No entanto, percebo um caráter demasiadamente neoliberal na acepção dessa palavra que me impede de usá-la sem a marcação com as aspas por entendê-la como passível de discussão.

A defesa de um olhar coerente para as artes que são genuinamente dionísicas, no entanto, parece não ser uma unanimidade, tampouco uma prioridade entre determinados setores “progressistas”, dentre os quais a academia tradicionalista tem seus representantes. Noto em várias situações que há, inclusive, uma herança de ressentimento oriunda do período ditatorial, época em que a restrição de expressividade por meio do corpo exigiu de artistas e intelectuais libertários o uso da palavra como forma de luta. O fim da ditadura, por outro lado, alimenta um fenômeno de caráter paradoxal capaz de gerar sentimentos de alívio, alegria, esperança e orgulho pela participação política direta no processo de retomada democrática, ao mesmo tempo que reverbera um saudosismo geracional que passa a condenar tudo que veio depois, ao ponto de relegar a livre expressão corporal ao típico comportamento de despolitização de uma “juventude perdida”. Logo, ganha força a reprodução de falácias apolíneas responsáveis por alimentar o consenso que relega ao domínio do grotesco (NIETZSCHE, 1992) manifestações como o Bregafunk.

Então, concluo que o território e as identidades são disputadas no videoclipe de “Encaixada” de forma coreopolítica. A coreopólicia cotidiana encontra nas letras e na forma de dançar Bregafunk as maneiras mais fáceis de eleger bodes expiatórios, mas a continuidade dos seus projetos de interdição passa também pela ocupação da pólis. Os espaços de livre circulação são boicotados, inclusive, por meio de práticas mais sutis, porém efetivas, já que a presença de corpos periféricos:

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 de periferia em troca de mediadores culturais (DJs brancos e social-

mente alinhados ao perfil de classe das festas) que ‘apaziguassem’ os possíveis tensionamentos raciais (SOARES, 2023, p. 156).

As zonas consideradas nobres em Recife e suas adjacências não necessariamente querem impedir o Bregafunk de chegar até seus domínios (ALBINO, 2019b). Quem não está autorizado a circular em suas áreas, quase sempre, é o bregafunkeiro e sua legião de “geradores de bactéria”. Exigir que esses sujeitos usem da retórica e lirismo que seria agraciado pela aceitação da parte da população que repudia a sua forma própria de expressão é reforçar condutas e pensamentos de base colonial. É por meio das coreografias embaladas pelos beats que ditam os passos e o ritmo do passinho que o Bregafunk se faz uma movimentação política.

5.5 Cria da ousadia

Quando foi entrevistada por GG Albuquerque para o documentário do Spotify, MC Lia era um nome promissor no cenário do Bregafunk. Apresentada como uma expoente do gênero que tomava como influência o “funk consciente”⁵⁰, a jovem apresentava a si mesma como alguém que antes de enveredar-se pela vida musical era apenas uma garota com alguns feitos na vida escolar, como, por exemplo, a conquista de 5 bolsas de estudo em escolas da rede particular de Recife devido ao seu talento, principalmente, para a escrita.

Durante os relatos sobre sua vida pregressa enquanto estudante, a MC referiu-se a si mesma como Kimberly, seu nome de batismo, e usou a primeira pessoa do singular para falar de si. Na sequência da entrevista, ela explica que a sua entrada no Bregafunk sob a alcunha de Lia lhe trouxe um verdadeiro en-

⁵⁰ Nesse estilo, as letras tentam relatar de forma mais fiel possível a realidade da favela ao tocar em temas que envolvem discriminação social, a violência policial contra moradores de áreas periféricas e a busca por melhores condições de vida por exemplo. Para ampliar o conhecimento sobre esse assunto, sugiro a seguinte leitura: <https://periferiaemmovimento.com.br/funkconsciente/>.

tendimento de quem ela era. Essa transposição (COPE; KALANTZIS, 2023) da pessoa física para a figura pública fica bem evidente no corte de câmera que ocorre no documentário da imagem de modo que primeiramente a câmera foca em Kimberly enquanto conversa com GG Albuquerque na laje de uma casa na favela e depois há um distanciamento na angulação da filmagem para captá-la, já como MC Lia, junto a outras pessoas trabalhando em uma gravação num estúdio (ver figuras 45 e 46):

Figura 45 – Kimberly fala sobre sua vida pré-Bregafunk.



Fonte: Spotify Brasil (canal do Youtube).

Figura 46 – MC Lia em estúdio pré-gravação.



Fonte: Spotify Brasil (canal do Youtube).

A transição de Kimberley para MC Lia se dá tanto por vias espaciais quanto estéticas. Na Figura 45 o fundo com paredes sem acabamentos e uma

bicicleta encostada em uma delas remete ao espaço original da jovem que conseguiu oportunidades na vida por meio do estudo e foi capaz de se fazer notada para além da região periférica onde habitava através do desempenho escolar. Os brincos de argola e a blusa “tomara que caia” ajudam a reforçar performances de uma feminilidade padrão, algo que, no discurso da própria artista, parece definir o perfil que ela própria enxerga para sua versão Kimberly.

Na figura 46, no entanto, a atmosfera é bem diferente. A moça abandona os brincos de argola e o modelo de vestimenta que usava no corte anterior, agora usa brincos com joias brilhantes e veste uma camiseta básica da marca Nike com a seguinte frase estampada “Don’t believe the hype”⁵¹. Seu estilo está, nesse momento, mais alinhado com a aparência dos dois homens que dividem o espaço de um estúdio com ela. Outras marcas que configuram a dimensão estética do Bregafunk – Cyclone e Oakley – compõem a apresentação visual desses sujeitos e um deles, inclusive, usa um brinco semelhante ao da MC que, de forma explícita, passa a se reconhecer nesse momento como Lia.

Essa passagem existencial de um eu particular para um alter ego evidencia o papel do Bregafunk na constituição da identidade dos indivíduos que passam a se inserir nessa movimentação. As performances que consolidam Kimberly como MC Lia estão reforçadas tanto pelos elementos citados no parágrafo anterior como também na forma como a garota passou a apostar nas suas potencialidades com a escrita. Se antes sua característica mais latente era o fato de ser aluna destaque nas redações colegiais, como mestre de cerimônia o talento com as palavras foi transformado em letras de músicas. É em meio a todo esse contexto que surge a canção “Cria da Ousadia”.

À época uma das poucas mulheres que cantavam Bregafunk, MC Lia fez parte de um seleto grupo que quebrou a hegemonia masculina em torno

⁵¹ Embora não seja possível ver essa frase, tampouco a marca da camiseta na figura em questão, a sequência do documentário permite essa visualização. A frase estampada em inglês, a propósito, significa “não acredite na propaganda”.

desse gênero⁵². Ganhar notoriedade num universo hierarquicamente administrado por homens não é uma tarefa fácil e por vezes exige que se aprenda a linguagem “inimiga”. Em “Cria da ousadia”, são várias as presenças de performances de gênero que reivindicam ao mesmo tempo sua feminilidade e o reconhecimento da sua legitimidade como bregafunkeira. Para atingir tal feito, algumas de suas posturas precisam ser inteligíveis e aceitas pelo universo masculino do Bregafunk ao passo que conservem algumas atitudes que preservam aquilo que seria entendido de forma socialmente estereotipada como práticas de mulheres.

Nesse trajeto, a alternância de sentidos que é construída entre a letra da canção em questão neste tópico e seu videoclipe cria uma atmosfera ambígua que transita entre a ruptura de padrões e a assimilação de outros. A letra da canção inicia-se com os seguintes versos: /cara de safada mesmo, é pegada diferente/ encostei na favela com os maloka experiente/ eles gostam do meu naipe, bandida treinada/ 081, aqui nós é faixa /. É notável, portanto, como a construção de uma voz lírica feminina que é respeitada pelos seus pares envolve aqui uma dimensão sexualizada dessa persona, isso se faz presente em termos como “safada”, “bandida” e “pegada”. No entanto, não é o próprio eu que fala nesta canção o responsável por validar a visão que tem de si mesmo, é necessária uma avaliação externa reforçada pela adjetivação “treinada”, a conjugação verbal “eles gostam” e a expressão “maloka experiente”.

Por mais que sexualize a voz lírica, a letra da canção parece também endossar a adoção de posturas imponentes pertinentes ao estilo *gangsta* e que seriam validadas pelos bregafunkeiros que já estão há um certo tempo no meio. A menção ao código do DDD da região metropolitana de Recife (081) retoma, por exemplo, a ideia de pertencimento ao local, algo que é explorado

⁵² Rayssa Dias, junto com MC Loma, são atualmente duas das MCs com os trabalhos mais consolidados entre as mulheres no Bregafunk e ambas ganharam reconhecimento no mesmo período que MC Lia.

constantemente pelos “maloka experiente”. No entanto, são os versos acrescentados ao refrão que tornam a conduta indomável do eu que se expressa na canção uma característica mais latente: “/carta a menos, tu já sabe que eu sou cria da ousadia/ que eu sou cria, que eu sou cria, que eu sou cria da ousadia/”. Dentro do contexto do dialeto de gírias usados na região metropolitana de Recife, o sentido de “carta menos” presente nessa letra expressa a ideia de que o sujeito que fala não está aberto a relacionamentos sérios, algo que fica ainda mais compreensível quando a voz lírica feminina se afirma como “cria da ousadia”. O verbete “cria” ganhou bastante projeção graças a gêneros como funk e o próprio Bregafunk, mas parece ainda não ser totalmente compreendido por todos os setores da sociedade.

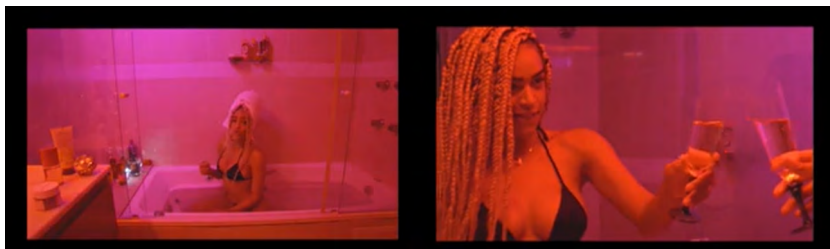
Em uma palestra sediada no prédio de Ciências Sociais da USP, transmitida online em março de 2023⁵³, Nêgo Bispo compartilhou com o público uma conversa que teve com seu amigo Bira Carvalho, habitante da favela da Maré, quando foi premiado como “mestre da periferia” naquela comunidade do Rio de Janeiro. Segundo relatou o pensador, seu companheiro o advertiu de que, nas favelas, existem as crias, os moradores, o tráfico e as milícias. As duas últimas categorias dispensam apresentações, mas Bira Carvalho fez questão de explicar a diferença entre os dois primeiros termos: crias são as pessoas que mantêm uma relação de pertencimento com o local e os moradores são aqueles que ali estão porque ainda não tiveram a oportunidade de sair, mas, caso disponham dessa chance, não pensariam duas vezes para agir.

Essa distinção apresentada por Nêgo Bispo, portanto, permite o entendimento de que na canção “Cria da ousadia”, a voz lírica que se confunde com sua compositora atesta de forma dupla sua relação de pertencimento com uma origem periférica ao mesmo tempo que firma a postura de mulher que não abre mão da feminilidade, algo que passa tanto pela manutenção de práticas de gê-

⁵³ O trecho dessa palestra que comento aqui está disponível na página do Instagram Deleuze recombination em postagem feita no dia 3 de dezembro de 2023.

nero que solidificam a ideia do que é a “essência feminina” - o apelo à manutenção de certos atos de vaidade com a aparência, por exemplo - como pela quebra de paradigmas que restringem seu poder de ação, nesse sentido estão elencadas questões voltadas para o campo da liberdade, principalmente, sexual. Esse posicionamento é mantido ao longo do videoclipe (ver figuras 47 a 52):

Figura 47 – MC Lia banha-se numa banheira e brinda consigo própria.



Fonte: MC Lia Official (canal do Youtube).

Figura 48 – Mc Lia se maquia e contempla a si própria diante do espelho.



Fonte: MC Lia Official (canal do Youtube).

Figura 49 – MC Lia vai ao encontro das amigas no próprio carro.



Fonte: MC Lia Oficial (canal do Youtube).

Figura 50 - MC Lia e suas amigas bebem e conversam em um posto 24h.



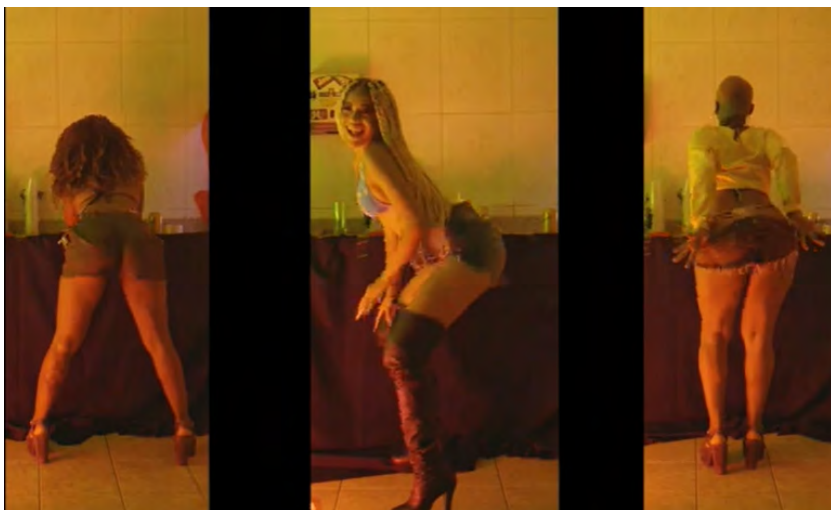
Fonte: MC Lia Oficial (canal do Youtube).

Figura 51 – MC Lia e suas amigas dançam num espaço público.



Fonte: MC Lia Official (canal do Youtube).

Figura 52 – MC Lia e suas amigas dançam num espaço privado.



Fonte: MC Lia Official (canal do Youtube).

Na figura 47, MC Lia banha-se em uma banheira enquanto toma champanhe. Seus cabelos presos por uma toalha a fim de evitar que sejam molhados e os produtos de beleza dispostos ao redor do local dão indícios de que, mais do que um apelo à ostentação pelo consumo, há ainda uma retomada simbólica de uma visão feminina arraigada no cuidado com a aparência

física. No mesmo corte do videoclipe, há uma cena em que a artista brinca consigo mesma em frente a um espelho numa perspectiva em que, para além de uma possível solidão de alguém que não tem um interlocutor para desfrutar consigo daquele momento, prevalece o fortalecimento narcísico da personalidade de quem usufrui da sua companhia. Ambas as contestações citadas são reiteradas pela figura 48 quando MC Lia se maquia após o banho e contempla sua própria imagem de biquíni.

A dinâmica inicial do videoclipe, circundada pelo momento íntimo da cantora, é quebrada no momento em que ela se arruma para deixar sua casa e vai ao encontro de duas amigas dirigindo seu próprio carro, um modelo esportivo, robusto e impactante (ver figura 49). Após o encontro, as três mulheres seguem para um posto de gasolina 24 horas, onde bebem encostadas no veículo e dançam no espaço vazio da loja de conveniência anexada ao lugar. É interessante notar como essa sequência de *frames* que se passa no espaço externo ao lar reproduz estereótipos de comportamentos tipicamente masculinos.

Numa pesquisa centrada no surgimento de neologismos que agregam a palavra “man” – homem em inglês – a um outro verbete, criando, assim, uma expressão composta, Foubert e Lemmens (2018) analisaram como o surgimento de novos termos carregam enviesamentos de gênero. No desenvolvimento do trabalho os autores elegeram alguns domínios que historicamente e de forma estereotipada são associados às mulheres e homens. Logo, em sua categorização o ambiente caseiro é entendido como uma área predominantemente associada ao público feminino. Um dos neologismos encontrados pela dupla para reforçar a diferença entre os gêneros acaba por romper essa fronteira, trata-se da ideia em torno de *man cave*, um espaço privado e doméstico cuja circulação é autorizada apenas para homens.

No videoclipe de MC Lia, a noção de ousadia, então, passa a se tornar perceptível à medida que suas atitudes transgridem esses protocolos de

gênero. A saída coletiva com as amigas no próprio carro, assim como a ocupação de um espaço público comumente frequentado por grupos de homens demonstram como há uma inversão na dinâmica que naturaliza o trânsito de certos corpos em alguns lugares e sua interdição ou estranhamento, quando desacompanhados de figuras masculinas, em outros.

Embora, em momento algum, a letra de “Cria da ousadia” traga menções a debates de cunho politizado, a forma como seu videoclipe está organizado permite criar relações de caráter não verbalizado com o que hoje se entende como a quarta onda do feminismo. Silva (2019b) explica que a chamada primeira onda feminista é caracterizada sobretudo pela luta das mulheres por direitos civis dos quais os homens já gozavam, na fase subsequente, há a distinção entre sexo e gênero a partir de onde se buscou compreender quais eram os elementos unificadores da condição feminina em torno das opressões que igualariam todas as mulheres e as relegariam a uma posição de subalteridade diante da hierarquia masculina.

A terceira fase trouxe uma visão pós-estruturalista ao debate e permitiu o questionamento de definições essencialistas acerca do que significava ser mulher, principalmente porque tais conclusões partiam de um contexto europeu em que a branquitude e as condições econômicas de privilégio interferiam na percepção das desigualdades entre homens e mulheres. A quarta onda do feminismo, por sua vez, traz uma carga de ineditismo naquilo que tange à sua forma de distribuição. As mudanças percebidas nas formas de organização da vida que fizeram com que Cope & Kalantzis (2023) revissem sua teoria das multimodalidades para dar o protagonismo devido ao capital epistêmico que a contemporaneidade requer afetaram também as formas de ativismo.

Assim, entende-se por feminismo de quarta onda (SILVA, 2019b) o uso dos recursos digitais, principalmente as redes sociais, como forma de denúncia, organização coletiva e retaliação aos ideais e discursos que permanecem

reproduzindo modos de vida excludentes com base em diferenças de sexo e gênero. O videoclipe de “Cria da ousadia”, ao usar plataformas como Youtube, Facebook e Instagram como forma de hospedagem e difusão e tocar nos pontos que aborda, mesmo sem ênfase aparente em conotações de debates sobre a vida em sociedade e cidadania, ativa a dimensão da estetização da política (RANCIÈRE, 2010b) necessária à reflexão sobre a realidade por meio da arte.

Outra característica do feminismo em sua fase atual recai sobre o protagonismo somático:

Os corpos são cada vez mais explicitamente utilizados como recursos em protestos feministas. Desnudados ou encobertos, paramentados e pintados, movimentados ou imobilizados, performando dor, potência, transgressão ou luto, os corpos são usados por ativistas para comunicar mensagens e produzir efeitos desejados (GOMES, p. 43, 2016).

A figura 51 traz uma ideia inicial sobre esses corpos dos quais se fala na citação acima. A insubordinação pela dança é uma das principais características vanguardistas do Bregafunk e está representada no videoclipe de “Cria da ousadia”, até mesmo, com um viés denunciativo. Enquanto ocupam o espaço público, MC Lia e suas amigas dançam de forma livre, mas ainda contida. É somente na figura 52, quando retornam ao domicílio da cantora, que as personagens dessa película se sentem à vontade para performarem suas coreografias de forma mais espontânea: reboladas até o chão e insinuações de que peças de roupa serão retiradas são algumas das características que trazem indícios de que o ambiente privado, quando livre dos olhares de julgamento e dos riscos de violação dos seus corpos, são ainda os espaços mais seguros.

Se uma conexão entre a forma que se dança na figura 52 e conotações sexuais acaba por ser uma das leituras inevitáveis que o leitor venha a ter, consigo, por outro lado, ativar outras possibilidades de sentido que emergem nessa cena e, para tal, aciono a noção de corpo sem órgãos (CsO) de Deleuze e Guattari:

o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo [...] O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo [...] O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com seus “órgãos verdadeiros” que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos [...] O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. O CsO grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. (1995, p. 19-20).

Entender os corpos em atividade durante as coreografias do Bregafunk meramente como sujeitos que estão induzindo e reproduzindo movimentos que remetem à práticas sexuais é uma forma organizada de restringir suas resistências, em outras palavras, seus órgãos são transformados em um organismo, seus desejos, idiossincrasias, subjetividades são pré-determinados por mecanismos de tangenciamento da existência de modo que o desejo e a experimentação são suplantados pela imposição de uma ordem hierárquica. Para Deleuze e Guattari (1995) o corpo sem órgãos nunca é alcançado na integridade, é sempre uma busca, uma contingência, um lugar onde nunca se acaba de chegar, o que torna explícito seu caráter de experimentação pela vivência. Influenciados pelo dramaturgo francês Antonin Artaud, que declara guerra aos órgãos contra o “juízo de Deus”, os pensadores entendem que essa luta não implica em renegar os órgãos e suas funções vitais ao indivíduo, mas, ao contrário, rejeitam a premissa de que esses mesmos indivíduos sejam assujeitados pela determinação do que cabe a cada órgão fazer. Em suma, a invenção para si de um corpo sem órgãos é o exercício constante de negar a estruturação da

vida por uma ótica comum, amparada em uma série de imperativos morais e sociais que impõem os modos de vida que devem ser seguidos.

Entender que um corpo (especificamente feminino no videoclipe em questão) ao dançar Bregafunk, ingerir bebida alcóolica, usar roupas curtas, circular livremente sem a presença de homens em suas companhias, acena e atrai para si a interpretação de que está em busca de sexo é sinônimo de perpetuação do juízo de Deus, entendido aqui não em sua dimensão divina, mas enquanto discurso regulatório, castrador, reacionário, punitivo, sedento de vingança. E, se assumirmos que esse mesmo corpo, de fato, associa a sua imagem à sexualidade, atestando que o olhar interpretativo e generalista em torno do Bregafunk está correto em sua percepção, não estaríamos ainda recorrendo à gramática que Artaud, Deleuze e Guattari confrontam? A demonização do sexo pelo sexo, sobretudo quando envolve figuras femininas, não é, em si, a manutenção do organismo em detrimento de um corpo sem órgãos? Se a letra de “Cria da ousadia” dá a entender que sua voz lírica busca a legitimidade do seu valor pelo crivo da masculinidade, não estaria seu videoclipe, em contrapartida, direcionando suas personagens ao exercício de experimentação de um corpo sem órgãos?

Para Preciado (2015), a partir da noção de pós-pornografia, a dicotomia em torno da veracidade ou falsidade representativa da sexualidade, seja ela de qualquer gênero, não é o que realmente importa diante das imagens, mas, sim, quem acessa a sala de edições que produz tais simbologias. Dito de outra forma, aquilo que se vê enquanto representação é fruto das percepções de cunho político e estrutural que endossam a formação social, assim, mais do que pensar se seria possível inventar uma pornografia feita por um olhar feminino, é importante avaliar as condições de ruptura com a hierarquia dos olhares que prevalecem na constituição de sujeitos.

Essas provocações me parecem dialogar com o que reflete Prada (2018) no capítulo 5 – “meu corpo, minhas regras” – do seu livro. A autora parte de seu lugar de fala como prostituta para pensar sobre o imaginário em torno da própria profissão. Ela argumenta que o fato de ser dona do seu corpo ao ponto de poder cobrar por sexo é algo ilusório em certo nível já que o peso social que lhe é atribuído é diferente daquele que recebe uma mulher que não lucra sobre a mesma ação. Assim, no seu serviço, não é a sua liberdade sexual que está em jogo, mas o desejo do contratante que prevalece. Adiante, Monique Prada ainda acrescenta que são raras as mulheres atuando no ramo da prostituição que podem se recusar a atender um cliente desagradável ou negar certas condutas sexuais diante de valores exorbitantes oferecidos e traça uma analogia com os casos de mulheres que jamais estiveram no ramo do trabalho sexual, mas, mesmo assim, podem sofrer assédio dos seus patrões em ambientes de trabalho ou sofrerem abusos dentro do próprio núcleo das relações estáveis em que estão envolvidas.

Outro ponto interessante que a escritora levanta é com relação aos grupos de mulheres que historicamente gozaram de maior liberdade e acesso ao conhecimento por não estarem sob a propriedade de homens: as prostitutas e as freiras. Essas duas carreiras, no entanto, são exemplos de caminhos seguidos por mulheres que têm sua sexualidade abertamente posta em debate pela sociedade civil em vias opostas, mas mutualmente estigmatizadas, são elas: o celibato e a promiscuidade. O que Prada (2018) almeja concluir, afinal, é que nem o caminho religioso, muito menos o fato de ser esposa, mãe e dona de casa garante às mulheres o livre exercício do domínio do seu corpo.

Dessa forma retomo novamente o questionamento: a demonização do sexo pelo sexo, sobretudo quando envolve figuras femininas, não é, em si, a manutenção do organismo em detrimento de um corpo sem órgãos? Num país como o Brasil, com altos índices de feminicídio, estar numa relação formal, inclusive realizada sob as bênçãos de um rito de fé cristã, como enfatiza a au-

tora, não é uma garantia de que o corpo feminino será respeitado, nem sequer o seu desejo, logo, repudiar letras que objetificam a figura da mulher ao mesmo tempo que se critica coreografias de Bregafunk por assumi-las como “imorais” são faces distintas de uma mesma moeda que, no fim das contas, beneficia o organismo, leia-se a manutenção do controle social sobre os corpos femininos.

Apesar da carreira promissora e de todo o debate que o videoclipe de “Cria da ousadia” desencadeia, atualmente MC Lia mantém o nome artístico, mas aparenta ter deixado a carreira de bregafunkeira. Na sua conta oficial no Youtube a última postagem foi feita há 2 anos e a descrição do seu Instagram traz informações diversas sobre si, mas nada ligado ao Bregafunk (ver figura 53):

Figura 53 – Descrição do perfil de MC Lia no Instagram.



Fonte: MC Lia Official (perfil pessoal no Instagram).

Mesmo estando afastada dos palcos, isso não significa dizer que MC Lia tenha deixado totalmente o cenário do Bregafunk uma vez que agora atua como digital influencer e colabora com o crescimento, em dimensão local, de lovemarks (ROBERTS, 2004), marcas que criam uma relação afetiva com

seu público ao ponto de se tornarem insubstituíveis. Como ressalta Florêncio (2020), outras personalidades do brega como Dani Costa, Priscila Sena e Vitória Kelly já exploraram esse nicho que permite uma abertura do gênero para núcleos transversais à sua constituição, tais como moda, fotografia e estética por meio de ações que envolvam mistério, sensualidade e exposição de suas vidas íntimas em diálogo com as marcas.

6 O BREGAFUNK ENTRE A ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A POLITIZAÇÃO DA ESTÉTICA

Todas as potencialidades do Bregafunk expostas até aqui colocam esse estilo musical e movimentação cultural em evidência. Diante dos holofotes não são apenas os fãs, opositores e a indústria musical que notam as interferências dessa manifestação popular na dinâmica social. Figuras públicas cercadas por relações de poder que envolvem o meio político também passam a perceber nesse gênero uma iminente fagulha para desencadeamento de mobilizações coletivas que possam vir a interferir nos interesses do Estado ou, por outro lado, uma forte ferramenta para a consolidação de seus projetos quando os sujeitos que compõem seus núcleos se tornam aliados.

Não é por acaso que nas últimas eleições municipais na cidade de Recife, em 2020, o Bregafunk e os bregafunkeiros foram fundamentais nas estratégias de campanhas de vários candidatos, e, principalmente, desempenharam papel de destaque na acirrada disputa pela prefeitura da cidade. A rivalidade política pregressa entre Marília Arraes (PT) e seu primo João Campos (PSB) ganhou um novo capítulo quando MC Troia, um dos precursores do Bregafunk, como já foi citado anteriormente neste livro, posou ao lado da candidata ao cargo de gestora da capital pernambucana, ainda no primeiro turno das eleições, e declarou apoio a sua candidatura (ver figura 54).

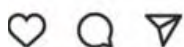
Figura 54 - MC Troia declara apoio à candidatura de Marília Arraes à prefeitura de Recife.



Fonte: Revista Época (O Globo, 2020).

O impacto de ter uma figura tão respeitada entre os cidadãos periféricos da cidade declarando apoio, de forma espontânea e explícita, ao projeto de governo de sua maior concorrente ao cargo de prefeito de Recife fez com que João Campos voltasse seus olhares para a comunidade do Bregafunk como uma forma de garantir sua eleição no segundo turno. Uma fotografia ao lado do mesmo MC Troia com uma legenda que, de forma nada despretensiosa, colocava em evidência uma suposta virada de voto foi um dos trunfos utilizados pelo então candidato e atual gestor da cidade para demarcar território (ver figura 55):

Figura 55 – João Campos posa ao lado de MC Troia e afirma que virou o voto do artista.



Curtido por **camilassmelo** e outras pessoas

joaocampos Pode balançar, Recife, que este voto a gente já virou! Valeu, [@mctroiaoficial](#) pelo apoio concedido nesta noite. Pode contar com o meu compromisso pelo fortalecimento do movimento Brega Funk, com as oportunidades que ele cria para os jovens. Eu não só já virou

Fonte: Revista Época (O Globo, 2020).

Mesmo com a postagem de uma fotografia ao lado do veterano MC feita por João Campos, apenas um dia após o encontro, o próprio Troia usou sua conta no Instagram para reforçar o apoio à candidata rival (ver figura 56). Em

sua defesa o artista alegou que esteve presente ao encontro com o hoje prefeito de Recife apenas para ouvir suas propostas em relação ao Bregafunk. É válido destacar aqui que a exclusão de gêneros musicais, como o que está em debate nesta tese, das programações oficiais dos festejos anuais organizados pela prefeitura era uma prática comum até o período em que essa reunião ocorreu. Inclusive, o prefeito Geraldo Júlio, político que precedeu João Campos no cargo e deu suporte à sua candidatura, manteve essa postura ao longo de toda a gestão.

Figura 56 – MC Troia reforça o apoio à candidatura de Marília Arraes.



[Ver mais no Instagram](#)



11.892 curtidas

mariliaarraes

Muito bom contar com o apoio de quem faz a cultura do brega ser também um dos símbolos da nossa cidade. Valeu, Troinha! Domingo, vote 13! ♥

#Repost @mctroiaoficial

Cada um tem sua prefeita, a minha e essa.
Dia 15 eu voto 13 @mariliaarraes ♥

Fonte: Revista Época (O Globo, 2020).

De fato, João Campos não pôde contar com a adesão de MC Troia ao seu núcleo de eleitores, mas conseguiu agregar um número considerável de membros da comunidade Bregafunk, principalmente, aqueles oriundos das novas gerações do gênero, com destaque para Anderson Neiff, cantor e dançarino que protagonizou um vídeo em que trechos da reunião entre o candidato e os MCs foram reproduzidos, assim como depoimentos de nomes importantes da cena contemporânea (ver figura 57). A descrição do vídeo⁵⁴, escrita em primeira pessoa do plural, atesta de antemão que os artistas envolvidos em seu enredo não fazem campanha política, mas propagam o Bregafunk como cultura pernambucana e por tal motivo decidiram declarar de forma explícita o apoio a João Campos. Outra observação importante a se fazer sobre esse material disponibilizado no canal do Youtube Conexão Mídia é que não há letra na música de fundo que acompanha toda a vinheta, apenas o *beat* e coreografias de passinho, elementos que funcionam como a base do que estabelece o padrão de identificação do que é o Bregafunk e fornecem as referências básicas para posteriormente se criar paródias e composições inéditas que exaltem os candidatos.

Figura 57 – João Campos discursa para artistas do Bregafunk.



Fonte: Conexão Mídia (canal do Youtube).

⁵⁴Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2hTEr6GplM>. Acesso em: 21 dez. 2023.

Um dos principais exemplos dessa estratégia é o videoclipe de “Fazer mais e diferente” criado para a campanha de João Campos e que se trata de um compilado de vários elementos da estética do Bregafunk, entre eles: o uso de uma caixa de som comumente associada de forma metonímica à marca JBL para tocar o jingle, a batida aguda e repetitiva chamada de “panela” pelos produtores do gênero e geralmente presente nos momentos que antecedem o refrão das canções, grupos de jovens reunidos em campos de terra batida localizados em áreas periféricas da cidade – algo que remete bastante aos cenários que Shevchenko e Elloco escolhem para suas produções –, e coreografias de dança que integram passos característicos do “passinho dos malocas” (ver figuras 58 a 64).

Figura 58 – A “JBL” em destaque e um grupo de jovens dançarinos desfocados ao fundo.



Fonte: João Campos (canal do Youtube).

Figura 59 – Jovens dançam o passinho na ponte da Boa Vista.



Fonte: João Campos (canal do Youtube).

Figura 60 – Rapaz dança o passinho em uma viela de uma área periférica da cidade.



Fonte: João Campos (canal do Youtube).

Figura 61 – Moça faz a tradicional jogada de ombro do “Passinho dos Malokas”.



Fonte: Fonte: João Campos (canal do Youtube).

Figura 62 – Moça faz o tradicional passo da “chapulexada” em um mercado público de Recife.



Fonte: Fonte: João Campos (canal do Youtube).

Figura 63 – Homem engravatado faz a chapulexada em ponto de ônibus na cidade de Recife.



Fonte: João Campos (canal do Youtube).

Figura 64 – Rapaz faz a “chapulexada” e sinaliza o número 4 com as mãos.



Fonte: João Campos (canal do Youtube).

O videoclipe investe de forma maciça em representações que criam associações entre o Bregafunk e o candidato João Campos. Cenários coloridos distribuídos em várias localidades, desde áreas suburbanas até a regiões centrais da cidade, são retratados como espaços de circulação livre onde a dança e uma atmosfera carnavalesca são bem-vindas. Outros patrimônios culturais ligados à capital do estado de Pernambuco como o frevo e o mara-

catu são elencados nessa produção, mas de forma discreta e ofuscada pela onipresença do Bregafunk, um explícito indício de que havia por parte dos estrategistas de campanha do então candidato à prefeitura de Recife um entendimento de que o investimento no eleitorado jovem precisava passar inevitavelmente pelo diálogo com o gênero.

As imagens acima, retiradas do videoclipe, corroboram essas conclusões de modo geral, no entanto são as figuras 63 e 64 que exercem função central na consolidação da ideia de que Bregafunk e João Campos se complementam. Na primeira delas, um homem vestido de maneira bastante formal (terno e gravata) dança o passinho em um ponto de ônibus enquanto, supostamente, aguarda o transporte público para ir ao trabalho. Na outra imagem, mais um jovem, como tantos outros ao longo do material de campanha, dança um passo clássico da coreografia do “passinho dos malocas” chamado de “chapulexada”. Esse gesto corporal geralmente é executado com as mãos espalmadas, mas, nesse caso em específico, o rapaz encolhe os polegares de modo a sinalizar o número 4 com os dedos.

É possível perceber na articulação entre todas essas imagens, principalmente nas duas que destaquei, o uso de uma estratégia de propaganda conhecida por *plain folks* (KADIR; LOKMAN; TSUCHIYA, 2016). Trata-se de uma técnica empregada por meio da recorrência a sujeitos ordinários como forma de convencimento do público geral de que as ideias de quem emite a mensagem coincidem com os desejos e propósitos das pessoas comuns. As roupas formais do homem que dança enquanto espera o ônibus simbolizam o elo entre o glamour do mundo corporativo e o cotidiano da classe trabalhadora, universos aparentemente irreconciliáveis que podem encontrar um ponto de diálogo por meio do voto no número 40 – os 4 dedos nas mãos do rapaz na figura 64 remetem a isso – usado como legenda do PSB, partido de João Campos.

A utilização dos vários elementos pertencentes à estética do Bregafunk por parte de um candidato à prefeitura de Recife constitui um movimento inverso ao que Rancière (2010a), baseado em Walter Benjamin, chamou de estetização da política. Em vez disso, o que se vê é a assimilação de determinados hábitos, práticas, costumes de uma comunidade sendo cooptado para atender a fins eleitoreiros que reduzem o campo político ao nível da politicagem. Esse processo acaba por estabelecer o que Yúdice (2013) chama de “cultura do consenso”. O autor explica que manifestações culturais como o samba, a capoeira e religiões de matriz afro-brasileiras, por exemplo, não são alienantes ou facilmente apropriadas por quem almeja gerar uma sensação de controle social, mas o que ocorre é que setores como a mídia, as relações comerciais, principalmente o turismo, e o meio político tentam reproduzir simbolicamente a imagem de um país cordial. Essas investidas por partes dos núcleos de poder quase sempre são bem-sucedidas porque as partes envolvidas acabam cedendo em algumas instâncias de negociação das políticas culturais, algo que tem acontecido com o Bregafunk como relato neste livro.

O que quero enfatizar aqui é que fora dos holofotes eleitorais e midiáticos há registros de ações que envolvem o Bregafunk em lutas de cunho político em sua vertente cidadã. O maior exemplo disso é apresentado por Andrade (2023) ao citar uma mobilização coletiva feita por jovens dos grupos Coque Vídeo e AdoleScER – Saúde, Educação e Cidadania, moradores de Caranguejo Tabaiars, uma comunidade tradicionalmente pesqueira de Recife que deveria ser retirada da área para a revitalização do canal do Prado por exigência do decreto municipal nº 32.680.

Em conjunto a juventude local criou o videoclipe “Sem destruição”, uma produção intitulada pelos próprios idealizadores como “brega protesto” para ser postado nas redes sociais como forma de endossar a luta de resistência dos moradores de Caranguejo Tabaiars. A pressão por parte da sociedade civil fez com que o decreto publicado em julho de 2019 fosse revogado em

outubro do mesmo ano e os moradores da região conseguiram assegurar sua permanência na comunidade. Se as letras de Bregafunk são de maneira recorrente alvo de produções acadêmicas com olhares que as problematizam, como mencionei no início deste trabalho, julgo ser importante destacar como, além da dança, a composição em torno dessa canção cria um elo com sua apresentação audiovisual.

A figura abaixo corresponde ao momento em que a música começa a ser interpretada pelos três adolescentes que protagonizam o videoclipe. À medida que se deslocam pelas ruas estreitas de Caranguejo Tabaiães, o trio entoia os seguintes versos: “/Sou do caranguejo, prazer, satisfação/ Aqui é minha favela e vou fazer revolução/ Sem essa de promessa, comigo não rola, não/ Sou da comunidade, não falhamos na missão/ Eu tenho meus direitos e por ele vou lutar/ minha casa e minha família, aqui é meu lugar/”.

Figura 65 – Três jovens cantam o brega protesto “Sem destruição” pelas vielas de Caranguejo Tabaiães.



Fonte: Thiago Ramos (canal do Youtube).

No primeiro momento apenas os 3 jovens caminham e introduzem a temática da canção situando o ouvinte/espectador sobre o drama que enfrentam com o iminente despejo da comunidade em que vivem. A ênfase numa

conduta com viés engajado, que fica destacado pelo uso de suas vozes e gestos, é o primeiro convite para que outras pessoas aproximem-se e expandam o manifesto, algo que ocorre logo em seguida quando o refrão da canção agrega corpos dançantes e um coro uníssono que brada: “/Sem, sem, sem destruição/ Eu sou do caranguejo e daqui não saio, não/”.

Uma vez que o videoclipe é fruto de uma produção amadora, os recursos dos quais seus idealizadores dispuseram não foram os melhores possíveis, algo que comprometeu de forma impactante a qualidade final do material lançado no Youtube ao ponto de me impossibilitar o registro imagético de trechos importantes da sua conjuntura. Por esse motivo, não foi possível exibir aqui a sequência coreográfica pensada pelos jovens moradores de Caranguejo Cabaiães para o refrão do seu brega protesto⁵⁵, mas atesto que a atitude demonstrada pelos garotos e garotas daquela área periférica de Recife está presente e expressa de forma bem articulada entre ritmo e métrica, tanto nos versos como na dança, em uma série de movimentos como “chapuletada”, jogada de ombro e deslocamento lateral.

Além de letra e dança, o videoclipe de “Sem destruição” traz ainda cenas do cotidiano da região como forma de endossar a noção de comunidade e engajamento coletivo na luta pela permanência no seu local, além de imagens simbólicas da atuação política nas favelas, inclusive fora de Recife (ver figuras 66 a 69), mais um exemplo do que Windle et al (2020) entende por diálogos transperiféricos.

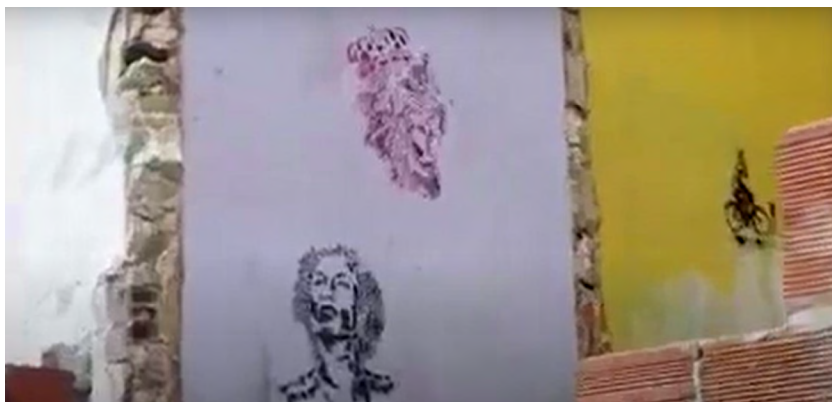
⁵⁵ Recomendo a visualização na íntegra do videoclipe por meio do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=dHYxCGFLAjc>.

Figura 66 – Muro com a pintura da logomarca do movimento “Caranguejo Tabaiães resiste”.



Fonte: Thiago Ramos (canal do Youtube).

Figura 67 – Muro grafitado com o busto da vereadora assassinada Marielle Franco.



Fonte: Thiago Ramos (canal do Youtube).

Figura 68: Homem trabalha em uma obra na comunidade Caranguejo Cabaires.



Fonte: Thiago Ramos (canal do Youtube).

Figura 69: Jovens de Caranguejo Tabaires dançam o passinho sobre um barranco.



Fonte: Thiago Ramos (canal do Youtube).

A figura 66, numa leitura poética, exhibe a logomarca do movimento comunitário “Caranguejo Tabaires resiste” disposta sobre um muro em ruínas, mas ainda de pé, uma metáfora que remete ao modo em que se encontravam seus moradores na luta contra as decisões arbitrárias dos representantes administrativos da cidade. Na imagem seguinte, o busto da vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco, cujo assassinato ainda não teve seu desfecho

totalmente elucidado, mas encaminha para conclusões de que a motivação do crime tenha sido seu constante trabalho de denúncia em torno da atuação ilegal de milicianos em grilagens de territórios no seu estado, reforça a postura combativa que a canção e o videoclipe constroem.

A figura 68, de forma paradoxal à realidade que vivenciava a comunidade na época da criação de “Sem destruição”, mostra um homem trabalhando numa construção, enquanto a ordem de despejo do governo estava prestes a colocar todo o entorno abaixo, mas não à revelia de uma juventude que se ergueu e lutou pelos seus direitos. Na figura 69, inclusive, a disposição espacial dos sujeitos dançantes que aparecem no videoclipe permite a associação com a criação de uma barreira humana que impede a transgressão do espaço.

Toda a confecção desse brega protesto, assim como a adesão dos bregafunkeiros ao contexto eleitoral de Recife desde o ano de 2020, me leva a compreender um potencial intelectual na movimentação Bregafunk. Para Gramsci (2004) todos os grupos que compõem agrupamentos humanos criam, de forma orgânica, intelectuais que são responsáveis por pensar a própria existência desse núcleo nas dimensões políticas, econômicas e também sociais. Assim, para ele, toda pessoa é, em tese, um intelectual, mas nem todas estão atuando como tal na sociedade (MONASTA, 2010).

Há nessa organicidade, como explica Martins (2011), tomando como base o pensador italiano e a realidade daquele país, os intelectuais que se erguem à burguesia e buscam fomentar as ideias que dão subsídios para que os grupos hegemônicos continuem a exercer domínio sobre aqueles que se encontram em posição de subalternidade. É necessário, portanto, o surgimento de sujeitos ligados às classes subalternas que possam atuar na transformação da realidade nos níveis científico-filosófico, educativo-cultural e político. Seria possível, então, que dentro do universo do Bregafunk, eventualmente, emergissem figuras que pudessem ocupar essas posições? Dentre tantos nomes citados

nesta tese, não haveria já um representante dessa intelectualidade orgânica?

A antropóloga Alba Zaluar (1992), ao analisar o funk carioca e outras culturas jovens urbanas como o rock, os motoqueiros, os *skinheads* que se consolidavam no início da década de 1990 no Rio de Janeiro entendia que esses grupos nada tinham de revolucionários porque eram demasiadamente narcisistas e não tinham projetos políticos, tampouco consciência social para serem vistos como tal. É exatamente assim que uma parcela significativa da sociedade enxerga o Bregafunk e seus representantes.

Foge aos analistas que endossam essas conclusões, no entanto, que dentro dos modelos de democracia vigente há muitos direitos sociais e culturais que são garantidos apenas em partes ou simplesmente negligenciados a uma representativa parcela da população, assim, moradores de áreas periféricas e que não precisam de análises de especialistas para lhes dizerem como funciona sua realidade social (YÚDICE, 2013), em vários momentos da vida cotidiana, não gozam dos privilégios e benefícios a que suspostamente teriam acesso por viver numa república democrática, algo que conseqüentemente vai afastando essas pessoas da esfera política, em sua dimensão estrutural, por não mais acreditarem no sistema.

Esses sujeitos não necessariamente se despolitizam, mas assumem uma postura que se aproxima daquilo que dentro do todo coletivo se relega a eles, um fenômeno chamado “narcisismo de função” (MAFFESOLI, 2003). Ao contrário do que se imagina, tornar-se narcisista aqui não consiste numa acentuação de si. Nessa modalidade, mencionada pelo sociólogo francês, o que ocorre é uma inserção do indivíduo no todo ao ponto de assumir como seu papel social aquele que a comunidade lhe atribui. Logo, se no imaginário popular massificado o bregafunkeiro é alguém que pouco se importa com debates de cunho político e vive alheio à realidade, completamente limitado por sua bolha, não é um peso para muitos membros desse contexto assumir-se nesse estereótipo que

lhes foi destinado, ainda que essa análise não seja condizente com a realidade, como o brega protesto analisado neste capítulo demonstra.

A ausência de vontade para provar o contrário daquilo que o conjunto social parece enxergar como sendo a função máxima que um bregafunkeiro e o próprio Bregafunk podem assumir na sociedade é, paradoxalmente, um gesto de base libertária. Para explicar o que argumento aqui recorro ao que Yúdice (2013) entende por participação ativa na sociedade. Para esse autor, os intelectuais de um lado desse espectro buscam estabelecer visões de mundo, no outro flanco dessa disputa, os movimentos sociais, sejam eles oriundos do povo ou de outras vias, atuam de modo a modificar a forma como a sociedade se estrutura, logo buscam revoluções.

As iniciativas de cidadania, por sua vez, não consistem nem em uma coisa, nem na outra. Elas funcionam basicamente por negociações de diferenças para o encontro de interesses mútuos e acordos, ou seja, a noção de política está totalmente presente. Desse modo, o que entendo que ocorre no contexto do Bregafunk não é, de fato, a práxis de uma intelectualidade orgânica. Em vez disso, essa movimentação é movida por uma conduta que se aproxima do conceito de “impotência” de Agamben (2014). Diferentemente do que pressupõe num primeiro olhar a noção do prefixo que essa palavra carrega, ser impotente, para o filósofo italiano, não significa ser incapaz de fazer algo, mas a escolha voluntária por não fazer. No entendimento do pensador, achar-se capacitado para fazer tudo e qualquer coisa retira do sujeito a dimensão reflexiva de se perceber limitado por situações que fogem ao seu controle, assim, acionar a sua impotência é por si só uma forma de agência quando a melhor atitude a ser tomada, diante de contextos específicos, é não tomar atitude alguma.

Em outras palavras, a movimentação Bregafunk vai se expandindo de forma rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1995): sem muito alarde, mas fazendo-se notada, agindo politicamente simplesmente por incomodar com

a apresentação de novas concepções estéticas, porém adentrando o universo da política tradicional para buscar visibilidade. Dentre todos os fatores que ao longo deste trabalho consegui notar para dizer que o Bregafunk é uma vanguarda, entendo que o principal deles seja o fato de que o seu antecessor, Maguebeat, estava ancorado na ideia de que seus membros, os magueboys, eram caranguejos com cérebro, numa referência ao livro “Homens caranguejos” de Josué de Castro. Na contemporaneidade, os bregafunkeiros não renegam essa herança: o *beat*, o mague, a cidade, os rios, as pontes, os overdrives, tudo é bem-vindo e acrescido de outras possibilidades. Os Caranguejos (de Tabaiães) e seus corpos sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1995) não querem mais ser reconhecidos só pelo cérebro, mas também pelos ombros, cinturas, braços, pernas e – por que não? – bundas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na biografia do artista brasileiro Tom Zé, Scaramuzzo (2020) apresenta uma série de fatores para justificar o motivo pelo qual o enxerga como o maior tropicalista entre os tropicalistas. Em 1976, o ainda moço oriundo de Irará – BA e radicado em São Paulo lançou um disco chamado “Estudando o Samba” que lhe retirou radicalmente dos holofotes midiáticos e encaminhou sua promissora carreira para o ostracismo.

Segundo o próprio Tom Zé, o álbum nada tinha a ver com o que costumava se entender por samba, era muito mais um processo investigativo de experimentações sonoras em torno desse gênero do que algo comercialmente pensado para tocar nas rádios da época, embora passasse realmente por um estudo imersivo da musicalidade envolta nesse estilo musical genuinamente brasileiro. Após duas décadas esquecido pelo público e mercado fonográfico, curiosamente sua obra voltou à tona nos anos 1990 de forma inusitada. Tanto Scaramuzzo (2020), como o próprio Tom Zé em várias entrevistas, relatam que David Byrne, então vocalista da banda de rock estadunidense Talking Heads, estava no Brasil para uma apresentação em festival e saiu à compra de discos de artistas nacionais com o intuito de conhecer melhor a música produzida no nosso país.

Ao se deparar com um álbum de capa majoritariamente branca, arames farpados na extremidade inferior e o seu título centralizado, David Byrne, segundo a narrativa biográfica traz, foi atraído pela palavra “samba” escrita em letras maiúsculas e facilmente reconhecível para um estrangeiro em visita ao Brasil. Ao ouvir o disco e encantar-se com o seu conteúdo o líder dos Talking Heads teve um primeiro contato com aquele gênero musical de uma forma totalmente fora da rota que comumente se segue ao experimentá-lo. Posteriormente, David Byrne procurou conhecer pessoalmente Tom Zé e alavancou novamente a carreira do artista brasileiro, sobretudo no cenário internacional.

Neste livro intitulado “Estudando o Bregafunk: a vanguarda pós-man-gue é o beat” trago, de forma nítida, uma referência, por motivos diversos, a essa passagem que acabo de apresentar nos parágrafos acima. O primeiro deles, de forma mais literal possível, consiste, de fato, em mergulhar nas simbologias dessa movimentação chamada Bregafunk, tentando aprender a olhar o mundo através de outros olhos como propõem Andreotti e Menezes de Souza (2008). No entanto, além dessa perspectiva aparente, me propus ao longo da tese a pensar, em formato de analogia, qual seria a concepção que o receptor da mensagem teria em torno do Bregafunk caso seu primeiro contato com esse universo se desse por meio deste trabalho, assim como David Byrne conheceu o samba através do álbum de Tom Zé.

Nesse exercício de pensar o conhecimento enquanto devir (DELEUZE; GUATTARI, 1995) a linguagem é assimilada como instrumento de poder, não mero artifício comunicacional. Em outras palavras, o que quero enfatizar é que, assim como fiz a escolha de não trabalhar com pré-julgamentos, mas analisar os elementos que surgiram ao longo da minha imersão no Bregafunk enquanto pesquisador, o contrário não só é possível como predominante. As construções de sentido em torno de temas tais quais o que defini como objeto de estudo podem ser tratadas por perspectivas distintas e voluntariamente escolhidas. As impressões em torno dessa movimentação são criteriosamente definidas pelos setores midiáticos, comerciais, políticos e também acadêmicos como forma de interferir na opinião pública e estruturar o arcabouço ético e moral da sociedade civil.

Dessa forma, o papel de mediador intelectual que elegi para mim no desenvolvimento dessa pesquisa precisa estar circundado de cuidados que impeçam uma abordagem acrítica tanto no sentido permissivo e romantizado do olhar que trago para a escrita, como também preciso estar atento para não endossar discursos condenantes acerca de manifestações culturais de origem periférica e naturalmente desafiadoras do *status quo* como é o Bregafunk.

Por esse motivo, meu entendimento de linguagem não pode ser unilateral. As multiformas presentes na constituição do que é essa movimentação constituem, cada uma em sua funcionalidade, as múltiplas potencialidades que compreendem o Bregafunk e os sujeitos que se confundem com a própria ideia. Imagine o leitor uma pessoa de outro país, não-falante de português, ouvindo/vendo/dançando esse estilo em uma batalha de passinho realizada em praça pública. O fato de não compreender o que está sendo dito poderia interferir diretamente na forma como a pessoa faria a recepção dessa musicalidade? A linguagem corporal guiada pelo ritmo ditado pelos sons em execução seria capaz de “falar” mais do que as palavras? Esta tese é capaz de expressar muito do que pode ser apresentado sobre o Bregafunk sendo limitada ao modelo pré-definido em que precisa ser apresentada?

Este livro, que se propõe primordialmente a estudar a dimensão artística do Bregafunk, acaba, de forma metalinguística, a enveredar-se pelos caminhos políticos assim como a própria movimentação que investiga. A decolonização do meio acadêmico recai também sobre uma discussão em torno das formas de apresentação dos produtos finais da pesquisa. Ao estudar o Bregafunk entendi que monografias, dissertações e teses podem ser realizadas, não somente escritas, mas ao mesmo tempo entendo que há diversos impedimentos sistemáticos para que tais performances ocorram. Não foram poucos os momentos em que notei estar limitado pela modalidade escrita quando a dança, por exemplo, era a forma mais eficaz de explicar o que queria dizer. Seria ousado demais pensar em um trabalho de conclusão de curso na área de Letras que se propusesse a montar uma peça composicional de Bregafunk com letra, engajamento social, coreografia e até mesmo um documento entregue por escrito como pede o *script*?

Talvez seja muito estranho conceber um professor de língua inglesa se propor a fazer uma pesquisa num curso de doutorado em Letras em que o tema seja Bregafunk: “Como trabalhar uma língua adicional dessa forma?”;

“O que há de científico nisso?”; “Este é um trabalho de Linguística?”; “Não beira o campo literário em certos momentos?”. Atuo há quase 10 anos numa instituição federal em que uma das propostas de trabalho de conclusão de curso é o desenvolvimento de projetos integradores. Neles os estudantes devem desenvolver ações que estabeleçam um diálogo entre as áreas de estudo da base comum, onde o inglês está incluído, e as matérias do curso técnico integrado ao ensino médio.

No curso de redes de computadores, por exemplo, o trabalho de conclusão de curso dos estudantes pode exatamente contemplar todas essas dimensões que elenquei no final do parágrafo anterior. Oficinas de produção musical ministradas por sujeitos inseridos na movimentação Bregafunk, desenvolvimento de softwares para edição de produções audiovisuais, rodas de leitura e discussão sobre materiais acadêmicos em torno do objeto aqui estudado, montagem de letras com caráter de brega protesto, inclusive em língua inglesa, são alguns dos exemplos de possibilidades de integração entre as múltiplas áreas de conhecimento que responderia os questionamentos acima de forma sintética: este é um trabalho de Linguística Aplicada em sua vertente mais transgressiva possível (PENNYCOOK, 2014).

No que concerne ao objetivo central da minha pesquisa, estabeleci como tese a ideia de que o Bregafunk é uma vanguarda e sua emergência deriva do fato de que as rupturas com a tradição cultural da pernambucanidade estariam ligadas ao desgaste natural sofrido pelas propostas inovadoras do movimento Mangubeat ao longo do tempo. Nesse sentido, propus também que o meio político tenta domesticar essa movimentação e os seus sujeitos através de formas de apropriação da sua estética. Confesso, no entanto, que minha proposta inicial estava errada em partes. À medida que me aprofundei nos estudos sobre o Bregafunk foi possível compreender que pensá-lo em comparação com o Mangubeat pode relegá-lo a uma posição de coadjuvante que reitera uma postura elitista diante de manifestações culturais periféricas.

O que ocorre na prática é que a movimentação que investigo aqui não se propõe a desafiar nada do que lhe antecede, ao contrário, agrega elementos da pernambucanidade clássica, atualiza-os e incrementa outras formas de vivência dessa identidade, como é o caso da musicalidade feita por meio da noção de *beat*, agora ressignificada por uma ótica condizente com a época.

A tentativa de cooptação de sua estética por parte da política eleitoral, no entanto, realmente ocorre. Por mais que haja investidas para inserir o Bregafunk numa “cultura do consenso” (YÚDICE, 2013), os sujeitos em seu entorno conseguem promover a manutenção de linhas de fuga (DELEUZE; GUATARRI, 1995) que conservam seu caráter indomável. Além dessa característica de flertar com os espaços de poder ao mesmo tempo em que ainda é alvo do repúdio de camadas representativas da sociedade, elenco adiante outros aspectos que, de maneira dialógica e rizomática, sustentam a ideia de que o Bregafunk é uma vanguarda:

- A música em si pode ser feita sem muitos recursos, como, por exemplo, instrumentos musicais e uma banda completa. Ao contrário de gêneros *mainstream* e/ou tradicionais, o Bregafunk permite que pessoas comuns, sem sequer um grande estudo formal da música, enveredem por esse caminho de forma empírica e autodidata⁵⁶. Essa característica permite que concepções contemporâneas de musicalidade ganhem notoriedade ao passo que também podem despertar a negação de reconhecimento por parte de músicos letrados em conservatórios e habituados a práticas formais como uso de partituras, formação de orquestras e regência de maestros.

56 Essa é uma característica que também pode ser encontrada em gêneros co-irmãos do Bregafunk, como é o caso do Funk e do Techno-brega que comungam, sobretudo, da origem ligada aos subúrbios e favelas de grandes centros urbanos.

- Há, indubitavelmente, uma abertura do Bregafunk à indústria cultural, o que, em tese, enfraqueceria seu potencial confrontador da conjuntura social vigente. No entanto, é preciso lembrar que os sujeitos que levam adiante essa movimentação são comumente de origem periférica e mesmo com as investidas do mercado fonográfico para pasteurizar suas músicas e apresentação visual, continuam a manter uma certa consciência em torno da sua origem e o lugar que representam. Além disso, a quantidade de pessoas que chegam a obter certo nível de fama por conta do Bregafunk é bem reduzida, o maior foco da movimentação em si continua a se manifestar nas áreas periféricas. Os corpos, em suas diásporas, é que disputam os espaços centrais das cidades, numa luta por visibilidade e anti-silenciamento.
- A dança no Bregafunk é única. O passinho não engloba apenas o tipo de coreografia que se originou nas favelas da região metropolitana de Recife, mas a inserção da locução adjetiva “dos malokas” a esse termo estabelece um registro de uma forma singular de performance, algo que está diretamente vinculado com o *beat* típico do Bregafunk, por sua vez, também ímpar e inconfundível. Isso significa dizer que é possível identificar uma música desse gênero mesmo sem que ela tenha letra, basta que se ouça e/ou veja alguém dançando-a? Sim, é exatamente isso.
- Como já disse anteriormente, o Bregafunk não necessariamente renega tudo que o precedeu, mas atualiza várias dimensões da pernambucidade, esse conceito que eleva à dimensão de elitismo intelectual a produção cultural que o estado oferta ao país em várias áreas como literatura, teatro, cinema e a própria música. Não é o intuito dos bregafunkeiros confrontar essa tradição, mas a própria forma desinibida, jovial e dançante que apresentam gera constrangimentos em núcleos

que congregam de visões mais enraizadas acerca de cultura. Assim, o Bregafunk expõe rachaduras e fragmenta concepções elitistas em torno das artes por meio de capitais epistêmicos (COPE; KALANTZIS; 2023) condizentes com o contexto contemporâneo em que práticas e pensamentos analógicos vão perdendo sua predominância exclusiva e passam a coexistir com dinâmicas digitais.

- Uma vez que é dotado dessas conotações digitais mencionadas acima, o Bregafunk consegue ir além de um gênero musical. Não está reduzido à forma auditiva, sua linguagem também envolve o campo visual e somático. Em suma, trata-se de um gênero performativo, música para ser vista, corpos que falam e desestabilizam a homeostase dos seus órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Sua estética, inclusive, deriva também de elementos da moda – roupas de marcas específicas, cortes de cabelo, adereços que compõem o visual de cantores, dançarinos, frequentadores dos bailes, “malokas” – e do dialeto próprio que utilizam para se comunicar entre si e criar as letras das canções (“chapuletar”, “embrazado”, “carta menos”).
- O Bregafunk enquanto moviment(ação) não busca fazer revolução, mas, não por isso, é menos político. A origem periférica que articula um elo de comunidade entre seus membros aciona a noção de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2010) presente na arte e por si só atua como gatilho para que os bregafunkeiros exerçam seu “narcisismo de função” (MAFFESOLI, 2003) – ora, se a sociedade diz que sou periférico e maloqueiro, agirei como tal e me reconhecerei nessa identidade. A impotência no sentido abordado por Agambem (2014) demonstra que de forma geral há uma certa incredulidade e assimilação de limites do indivíduo em relação aos preceitos democráticos que ancoram os discursos da política formal, tangenciada pelo sistema eleitoral, algo

que não impede essas pessoas de agirem de forma interventiva quando entendem ser o devido momento. O Bregafunk está longe de ser uma movimentação intelectual, não por falta de capacidade dos seus sujeitos, mas pela ausência de desejo de seguir uma práxis ativista ainda que de forma orgânica e voltada para o campo subalterno (GRAMSCI, 2004), também não se propõe a mudar as estruturas sociais de maneira militante. A sua atuação política ocorre pela luta ao direito de exercício da cidadania, algo que o faz ser confrontado por diversos espectros ideológicos, inclusive, aqueles que, supostamente, seriam aliados das camadas marginalizadas da população.

Embora a consolidação do Bregafunk como parte integrante da cultura de Recife e seu estado ainda não seja um ponto pacífico, é inaceitável e injustificável a negação de sua existência e valor significativo para a constituição identitária de uma nova pernambucanidade que estende sua influência novamente para o contexto nacional. Sob a égide da pós-modernidade, o conceito de vanguarda precisa ser lido além dos parâmetros de inovação e originalidade, algo que essa movimentação também agrega. Ser vanguardista é colocar diante do espelho aquilo que já não se sustenta sem o crivo da tradição, assim outras formas de expressão poderão ser notadas. O Bregafunk é a mensagem urgente de que é preciso parar de relegar à arte que vem da periferia a menor das prateleiras.

7 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural**. Trad.: Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEM, GIORGIO. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALBINO, Chiara. Economia performativa da infregatividade: Estado, subjetividades, política e corpos em movimento no contexto da música eletrônica bagaceira. **Revista Visagem**, v. 05, n. 01, 2019a, pp. 253-289.

ALBINO, Chiara. Música eletrônica bagaceira e os sentidos político-dançantes da infregatividade em Recife. **Sociabilidades Urbanas: Revista de Antropologia e Sociologia**, v. 3, p. 97-108, 2019b.

ALBUQUERQUE, GG. O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife. **Revista Vice**, 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte-1>. Acesso em Jan/2023.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, João. O reconhecimento do brega funk como patrimônio cultural do Recife. **Revista Caboré – Revista do corpo discente de Ciências Sociais da UFRPE**, Recife, 2023.

ANDREOTTI, Vanessa; SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes de. **Learning to Read the world through other eyes**. 1. ed. Derby, Inglaterra: Global Education, Derby, 2008.

ANTUNES, RICARDO (org). **Uberização, Trabalho Digital e Indústria 4.0**. São Paulo: Editora Boitempo, 2020.

ARENDT, Hanna. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.

AZEVEDO, Rogério Tenório de. **Identidade de gênero, futebol e videogames**. 2014. 105f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 5 ed. Ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec, 2008.

BARBOSA, Renata Regina Menezes de Oliveira. **Spotify como Ferramenta de Construção do Gosto: Um Estudo sobre os Efeitos do Consumo de Conteúdos Recomendados por Inteligência Artificial**. 2022, 98f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Computação) – Programa de pós-graduação em Ciência da Computação. Centro de Informática. Universidade Federal de Pernambuco.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad.: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATALLER, Maria Alba Sargatal. BOTELHO, Maurílio Lima (Trad.). **O Estudo da Gentrificação**. [S.l.], n. 1, p. 9-37, jul. 2012. ISSN 2317-8825.

BATISTA, Letícia. Mangubeat: vanguarda no manguê? In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (orgs.) **O alcance da canção: estudo sobre música popular**. Arquipélago Editorial: Porto Alegre, 2016, p. 354 – 367.

BATISTA, Letícia. **Manguebeat: vanguarda no mangue?**. 2011. 121f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BECKER, HOWARD S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEN-RAFAEL, Eliezer. A Sociological Approach to the Study of Linguistic Landscapes. In: Shohamy, Elana; Durk, Gorter., Ed., **Linguistic Landscape: Expanding the scenery**. New York: Routledge, 2008, 40-54.

BERG, Karijn Van Den. **Neoliberal Sustainability? The Biopolitical Dynamics of “Green” Capitalism**. Disponível em: 15. The Hague. https://www.tni.org/files/publication-downloads/31-icas_cp_van_der_berg.pdf.

BERNADINO COSTA, Joaze; MALDONADO TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamentos afrodiaspóricos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BEZERRIL, Gianka. Salustiano; ACOSTA-PEREIRA, Rodrigo. **O conceito de cronotopo em Bakhtin e o Círculo: matizes rabelaisianas**. Intertexto, Uberaba, v. 4, n. 2, p. 35-49, jul./dez. 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BISPO DOS SANTOS, ANTÔNIO. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BLACKWOOD, Robert; LANZA, Elizabeth; WOLDEMARIAM, Hirut. **Negotiating and contesting identities in linguistic landscapes**. London: Bloomsbury academic, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. 5o edição. Petrópolis, RJ: Vozes. 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Trad.: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 2017.

CANAGARAJAH, Suresh. Materializing ‘competence’: perspectives from international STEM scholars. **The modern language journal**, 2018.

CAVALCANTI, Amanda Alves Miranda. O melhor de nossa pernambucanidade: a construção da memória de Mário Sette como fundador da ideia de “pernambucanidade”. **ANPUH – 31º Simpósio Nacional de História**, Rio de Janeiro, 2021.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2019.

CANDIDO, Antônio. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas cidades, 2002.

CAZARIM, Thiago. **“Que tiro [no pé] foi esse?”**: quando progressistas fazem da canção um crime. Encontro de arte do Instituto Federal de Goiás, 2018.

COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. Towards Education Justice: Multiliteracies Revisited. In **Multiliteracies in International Educational Contexts: Towards Education Justice?**, B. Cope, M. Kalantzis, and G.C. Zapata, Editors. 2023 (forthcoming), Routledge: London.

CORREIA, Tomás Brandão. **Sentando devagar**: uma etnografia com produtores de bregafunk da cidade do Recife. 104f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em música, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

CURSINO, Marian Gonçalves; SANTOS, Mariana de Oliveira; SANTOS,

Vivian Matias dos. “O que as novinhas quer? Descer até o chão”. Divulgação do espetáculo brega recifense: entre invisibilidade e erotização, a mulher objeto. **18º REDOR**, Recife, 2014.

DIAS, Carlos Rafael. **Encantamento e civilização**: construções discursivas de uma região (o Cariri cearense). 2019. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V.5. Ed. 34, São Paulo, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. Living on/Border Lines. Trad. James Hulbert. In: BLOOM, H. et al. (orgs.), **Deconstruction and criticism**. New York: Continuum, 1979, pp. 75-176.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad.: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ELLIOT, T. S. **Notas para uma definição de cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

ESTEPHANIA, Camila. “Surtada”: protagonismo feminino no brega funk. **Anais do 2º Simpósio PODFILIA**, 2023.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. Brasília, Editora da UnB, 2001.

FARIA, Louise Scoz Pasteur; KOPPER, Moisés. Os rolezinhos e as metamorfoses do urbano no Brasil contemporâneo. **ANUÁRIO ANTROPOLÓGICO**, v. 42, p. 239-266, 2017.

FERREIRA JÚNIOR, Pedro Alves. **Madonna do Brega** - Cosmopolitismo estético na performance de Michelle Melo. In: 41º Congresso Brasileiro de

Ciências da Comunicação, 2018, Joinville.

FLORÊNCIO, Amanda de Lima. **LOVERMARKS BREGA**: o poder de transferência de prestígio das celebridades bregas para pequenas marcas. 83f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso) – Núcleo de Design e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2020.

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema**: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira. Belo Horizonte: edição da autora, 2011.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A Estética do Brega**: Cultura de Consumo e o Corpo nas Periferias do Recife. 2005. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, PPGCOM, UFPE, Recife, 2005.

FOUBERT, Océane; LEMMENS, Maarten. Gender-biased neologisms: the case of *man-X*. **Lexis: Journal in English Lexicology**, 12, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANÇA JÚNIOR, A. A. S. **Da favela para o mundo**: o funk e o reexistir de jovens adolescentes na EJA e na cidade (Dissertação de Mestrado Profissional em Educação e Docência). Belo Horizonte: UFMG, 2019.

FRITH, S. Music and identity. In: HALL, Stuart.; GAY, Paul du. (Eds.). **Questions of cultural identity**. London: Sage Publications, 1996.

GARRABÉ, Laure. O carnaval de Recife entre seus polos: uma leitura de seus processos de uniformização e singularização. **Repertório**, Salvador, n° 19, p 91 – 102, 2012.

GOFFMAN, Erving. **Forms of talk**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1981

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Trad. Mathias Lambert. Sabotagem, 2004.

GONZÁLES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

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). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, 217 p, 2013.

GOMES, Jaciara Josefa. **“Do Recife para o mundo”**: os significados do (brega) funk pernambucano. São Paulo: Pimenta cultural, 2021.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs.). **Intelectuais Mediadores**: Práticas culturais e Ação Política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Carla de Castro. Nossos corpos, nossos manifestos. **Revista Cult** (Magazine). Dezembro de 2016. Ano 19, nº 219, p. 40-43. São Paulo: Editora Bregantini.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Volume 2: os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.

GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political economy**: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality. Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, School of Social Sciences, Humanities and Arts, UC Merced, 2011.

GUATTARI, Félix. **Cracks in the Street**. Chimère, Automne, n. 3, p. 1-16, 1987

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2003.

HAKIM, Catherine. **Capital erótico**. Rio de Janeiro: Best Business, 2012.

HAN, Byung Chul. **Vida contemplativa**: elogio de la inactividad. Taurus, 2023.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multitude**: war and democracy in the age of empire. The penguin press: New York, 2004

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham/London: Duke UNiversity Press, 2005.

hooks, bell. **Teaching to transgress**: Education as the practice of freedom. Routledge, 1994.

JENKINS, Henry. Pop cosmopolitanism: mapping cultural flows in an age of media convergence. **Fans, bloggers and gamers**: exploring participatory culture, 2006.

JERÓNIMO, Helena Mateus; NEVES, José. ‘O intelectual de retaguarda – Entrevista com Boaventura de Sousa Santos’, **Análise Social** 47: 685-711, 2012.

JORDÃO, Clarissa Menezes. **ILA - ILF - ILE - ILG**: quem dá conta?. Revista Brasileira de Linguística Aplicada, v. 14, p. 13-40, 2014.

JUNQUEIRA, Antônio Hélio.; FREITAS, Maria do Carmo Duarte. **No Tik-Tok do seu coração**: do jabá às “trends”. Estratégias e manipulação algorítmica na produção do sucesso musical. COMUN. MÍDIA CONSUMO, SÃO PAULO, V. 20, N. 57, P. 90-108, JAN./ABR., 2023.

KWET, M. (2019). **Digital colonialism**: US empire and the new imperialism in the Global South. Race & Class, 60(4), 3–26.

KADIR, Shamsiah; LOKMAN, Anitawati Mohd; TSUCHIYA, Toshio. Emotion and techniques of propaganda in Youtube. **Indian Journal of Science and Technology**, vol. 9, Dec., 2016.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**, v. 13, n. 1, jan./jun. (2011) 2012, p. 45.

LIMA, Anny Elly Inácia de; MIRANDA, Gisane Kelly Silva de; SOUZA, Rosimere Pessoa de; SANTOS, Vivian Matias dos. **Violência sexual simbólica e o processo de pedofilização: o “Brega funk” na cena Pernambucana**. 18º REDOR, Recife, 2014.

LIPPOLD, W.; FAUSTINO, D. (2022). **Colonialismo digital, racismo e acumulação primitiva de dados**. Germinal: Marxismo e Educação Em Debate , 14 (2), 56 – 78 .

LOPES, Adriana. C.; SILVA, Daniel. N.; FACINA, Adriana.; CALAZANS, Raphael.; TAVARES, Janaína. Desregulamentando dicotomias: transelementos, sobrevivências, nascimentos. In: **Trabalhos em Linguística Aplicada**, 2017, v. 56, nº3, pp. 753-780.

LUGONES, María. **Colonialidad y Género**. Tabula Rasa. Bogotá-Colômbia, n. 9, julho-diciembre, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. São Paulo: ZOUK, 2003.

MAIA, Junot de Oliveira. (2017). **Fogos digitais: letramentos de sobrevivência no Complexo do Alemão/RJ**. Tese de doutorado em Linguística Aplicada. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas.

MARQUES, Márcia Cristina Roque Corrêa. **O Malandro carioca e o “Maloqueiro” paulista em diálogo através da canção**. Nau Literária, Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03, 2007.

MARTINS, Marcos Franciso. **Gramsci, os intelectuais e suas funções científico-filosófica, educativo-cultural e política.** *Pro-Posições*, 22(3), 131-148, 2011.

MATIAS, Milena da Costa; OLIVEIRA, Luciana Maria Ribeiro de. **A presença feminina nas batalhas de passinho:** discutindo gênero nas culturas juvenis. 32º Reunião Brasileira de Antropologia, 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MENEZES NETO, Hugo. **Gilberto Freyre entre o frevo e o samba no carnaval do Recife.** *Sociologia & Antropologia*, v. 6, p. 735-754, 2016.

MIGNOLO, Walter. **A colonialidade de cabo a rabo:** o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

MILLAN, Bruno Teixeira de Mello. **SPOTIFY:** abordagens pedagógicas relacionadas à sua influência na escuta, livre arbítrio e gosto musical de adolescentes. XXV Congresso Nacional da ABEM: 2021.

MISKOLCI, R. **Teoria *Queer*:** um aprendizado pela diferença. 2. ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

MONASTA, Attilio. Antonio Gramsci. Trad.: Paolo Nosella. **Coleção Educadores MEC:** Fundação Joaquim Nabuco, 2010.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo:** as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*. Vol. 18 n. 35. São Paulo, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Jonas Jandson Alves. Letramento visual, produção escrita e língua inglesa: se fala sobre tudo na aula, até inglês!. **Conexões, ciência e tecnologia**, Fortaleza/CE, v.12, n. 2, p. 28 - 34, nov. 2018.

OLIVEIRA, JONAS JANDSON ALVES. **FUTEBOL, PERFORMATIVIDADE E NEOLIBERALISMO: RECONFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA DO MANCHESTER UNITED DIANTE DO MERCADO**. 2019, 111f. DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM LETRAS) – PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE.

OLIVEIRA, ALLAN PAULA. O OUVIDO DANÇANTE: **MÚSICA POPULAR ENTRE SWINGS E CANGOTES. EL OÍDO PENSAnte**, V. 3, N. 2, P. 1-21, 2015.

PECK, Amien; STROUD, Christopher; WILLIAMS, Quentin. **Making sense of people and place in Linguistic Landscapes**. Great Britain: Bloomsbury, 2019.

PENNYCOOK, Alastair. **Global Englishes and transcultural flows**. Nova York: Routledge, 2007.

PENNYCOOK, Alastair. Uma linguística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. (org.) **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. Parábola: São Paulo, 2014. p. 67-84.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. **Pensata - Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNIFESP**, v. 3, p. 8-16, 2014.

PEREIRA DE SÁ, SIMONE. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a Ecologia Midiática da Música. **Contemporanea - Revista de Comunicação e Cultura** (2014): 537-555.

PEREIRA DE SÁ, S. **Cultura digital, videocliques e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica**. XXVI Encontro Anual da Compós. São Paulo, 2017.

PESSOA, Rosane Rocha; SILVESTRE, Viviana Pires Viana; MONTE MÓR, Walkyria. **Perspectivas críticas de Educação Linguística no Brasil** – trajetórias e práticas de professoras/es universitárias/os de inglês. 1. Ed. São Paulo: Pá de Palavra – Parábola Editorial, 2018, v.1. 280p.
PINHEIRO-MACHADO, Rosana; MURY, Lucia. Rolezinhos: Marcas, consumo e segregação no Brasil. **Revista de Estudos Culturais EACH USP**, v. 1, p. 01, 2014.

PRADA, Monique. **Putafeminista**. São Paulo: Veneta, 2018.

PRECIADO, Paul. **Pornotopia**: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. N – 1 edições: São Paulo, 2020.

PRECIADO, Paul. Posporn activism. Disponível no website Parole de Queer: <https://paroledequeer.blogspot.com/2015/05/postporno-activism-by-paul-b-preciado.html>.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **Colonialidade do Saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RABELO, Danilo. **Rastafari**: identidade e hibridismo cultural na Jamaica , 1930-1981. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, UNB, Brasília, 2006.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica**: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2ª edição. São Paulo: Exo/Editora 34. 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política**. Belo Horizonte: Devires, 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London/ New York: Continuum, 2010b.

RIBEIRO, Pedro Henrique Soares. **Prática do passinho por jovens do ibu-ra-recife: a pedagogia do corpo malokeiro**. 2022, 62f (Mestrado em Educação, culturas e identidades) – Programa de pós – graduação em educação, culturas e identidades. Universidade Federal Rural de Pernambuco.

ROBERTS, Kevin. **Lovemarks: o futuro além das marcas**. São Paulo: M. Books, 2004

ROJO, ROXANE HELENA R.; BARBOSA, JAQUELINE. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos** São Paulo: Parábola, 2015.

SANTANA, Vanessa Rodrigues. “Quando toca esse solinho ninguém fica parado”: o bregafunk como novo movimento cultural das periferias de Recife/PE e suas tensões estéticas, tecnológicas e sociais. in: **XIII reunião de antropologia do mercosul**, 2019, Porto Alegre.

SCARAMUZZO, Pietro. **Tom Zé: o último tropicalista**. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

SCHAFER, Murray. **O ouvido Pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Trad.: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

SANTOS, Emerson Vinícius Pereira dos. **Bregafunk, história e desdobramentos do estilo que nasceu em pernambuco**: elaboração de cartazes para divulgação do estilo CORREIA. 111f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso) – Núcleo de Design e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SANTOS; Mariana de Oliveira; CURSINO, Mariana Gonçalves; SANTOS, Vivian Matias dos. **“Nós gosta de novinha”** Representações do feminino e violência simbólica contra as mulheres nas composições dos MCs Sheldon e Boco. 18º REDOR, Recife, 2014.

SANTOS, ELVES HENRIQUE DOS; LOPES, RODRIGO PHELIPE RODRIGUES ; SOARES, THIAGO. **Esse seu “cebruthius” é o mesmo de sempre?:** Performance pop e tecnologia em dois hits do brega pernambucano. In: XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2018, Juazeiro. Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. São Paulo: Intercom, 2018.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das letras, 2019.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas:** polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo. EDUSP, 1995.

SHOHAMY, Elana; GORTER, Durk. **Linguistic landscape:** expanding the scenery. New York: Routledge, 2009.

SILVA, Alexandre F. BARROS, Simone. Corpo e estética: imersão em um rolêzinho do passinho dos Maloka no Recife. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design** , v. 6, p. 1-19, 2022.

SILVA, Leandro Patrício da. **“Pernambucanidade na sua expressão representativamente política”:** a fabricação da cultura política da pernambucanidade (1964-1988). Tese (Doutorado em História) – FFCH, UFBA, Salvador, 2019a.

SILVA, Jacilene Maria Silva. **Feminismo na atualidade:** a formação da quarta onda. Recife, 2019b.

SILVA, Augusto Neves. **Campo Intelectual e as disputas políticas no seio do carnaval em Recife (1955 - 1970).** In: XIV Encontro Estadual de História - História, Memória e Comemorações, 2010, João Pessoa.

SOARES, Thiago. Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriguetes e cafuços. **LOGOS 36 - Comunicação e Entretenimento: Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens**. Vol.19, Nº 01, p. 55-67, 1º semestre, 2012.

SOARES, Thiago. **Ninguém é perfeito e a vida é assim**: a música brega em Pernambuco. Recife: Outros críticos, 2017.

SOARES, Thiago.; BENTO, Emannuel. A nacionalização do brega funk. **Temática – Revista eletrônica de publicação mensal**, v.16, p. 207 – 224, 2020.

SOARES, Thiago. Disputas morais nas músicas pop periféricas: estudo a partir do bregafunk. **Mídia e cotidiano**, vol. 17, nº 3, set – dez., 2023.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência** - Poesia, grafite, música, dança: hip-hop São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SPOTIFY BRASIL. **O Bregafunk vai dominar o mundo**. Youtube, 11 Nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3qL-r-qILt1k&t=891s>.

STROUD, S. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. **Revista USP: revista da Universidade de São Paulo**, São Paulo, n. 87. p. 86-97, set./nov. 2010.

SUÁREZ-OROZCO, Carola. Formulating Identity in a Globalized World. In: M. M. SUÁREZ-OROZCO & D. B. QIN-HILLIARD. **Globalization: Culture & Education in the New Millennium**. Berkeley, CA, US: University of California Press, 2004.

TAKAKI, NARA HIROKO. Os intelectuais como professores: elaborações preliminares para estudos de matérias sobre imigração atual na mídia bra-

sileira. In: Clarissa M. Jordão; Juliana Z. Martinez; Walkyria Monte Mór. (Org.). **Letramentos em prática na formação inicial de professores de inglês**. 1ed.Campinas: Pontes Editores, 2018, v. 1, p. 15-50.

TAVARES, Caio Dias. **Leitura de notícias no 6º ano**: na pegada do passinho, um olhar crítico sobre o bregafunk nos jornais de Pernambuco. 136f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação profissional em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

TORRE, Guillermo de. **História das literaturas de vanguarda**. Lisboa: Presença, 1970.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. Paulo: Abril Cultural, 1983.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

VILLAÇA, Nizia. **A periferia pop na idade mídia**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012. 175 p.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Paz e terra: São Paulo, 2000.

WINDLE, Joel et ali. **Por um paradigma transperiférico**: uma agenda para pesquisas socialmente engajadas. Tran. Ling. Aplic., Campinas, n(59.2): 1563 – 1576, mai./ago. 2020

WINNUBST, Shannon. **Way Too Cool**: Selling Out Race and Ethics. Columbia University Press. 2015.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZACCHI, Vanderlei José. **Discurso, poder e hegemonia:** dilemas do professor de língua inglesa. Campinas, 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

ZACCHI, Vanderlei José. **Linguagem e cultura na construção da identidade do sem-terra.** Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Modernas: Programa de pós-graduação em estudos linguísticos e literários em Inglês, São Paulo, 2009.

ZACCHI, Vanderlei José. **O terreno movediço da educação linguística crítica.** In: Rosane Rocha Pessoa; Viviane P. V. Silvestre; Walkyria Monte Mór (Org.). *Perspectivas críticas de educação linguística no Brasil.* 1ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2018, p. 239-249.

ZACCHI, Vanderlei José. **A enxada e a caneta:** linguagem e cultura na construção da identidade do sem-terra. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2016.

ZALUAR, ALBA. **Arrastão e cultura jovem.** *Jornal do Brasil*, 11, 30 out. 1992.

ANEXOS

LETRAS DAS CANÇÕES DE BREGAFUNK EM ORDEM DE MENÇÃO

Tome na pepeka

(Shevchenko e Elloco e DJ Gabriel do Borel)

Novidade nova

É o Biel XCamoso

Tá certo, Shevchenko e Elloco

Eu tô só calado

Eu viciado em putaria

E ela quer namorar comigo

Calma! Bebê, eu não quero compromisso

Depois que perdeu o cabaço

Olha o que ela tá dizendo

Depois que perdeu o cabaço

Olha o que ela tá dizendo

Se eu engravidar a culpa é sua não é minha

Foi você quem jogou na pepeca (Quê que isso?)

Vou falar a verdade, vou contar pra as minhas amigas

O Gabriel comeu a minha tcheca (Quê que isso?)

Tomo, tomo, tomo, tomo, tomo, tomo na pepeca

Tomo, tomo, tomo, tomo, tomo, tomo na pepeca

Tomo, tomo, tomo, tomo, tomo, tomo na pepeca

Tomo, tomo, tomo, tomo, tomo, tomo na pepeca

O Gabriel do Borel que comeu a minha tcheca

O Gabriel do Borel que comeu a minha tcheca

Marley no beat, fábrica de hit

Se esparra memo'

Eu viciado em putaria
E ela quer namorar comigo
Calma! Bebê, eu não quero compromisso

Depois que perdeu o cabaço
Olha o que ela tá dizendo
Depois que perdeu o cabaço
Olha o que ela tá dizendo

Se eu engravidar a culpa é sua não é minha
Foi você quem jogou na pepeca (Quê que isso?)
Vou falar a verdade, vou contar pra as minhas amigas
O Gabriel comeu a minha tcheca (Quê que isso?)

Tomo, tomo, tomo, tomo, tomo, tomo na pepeca
Tomo, tomo, tomo, tomo, tomo, tomo na pepeca
Tomo, tomo, tomo, tomo, tomo, tomo na pepeca
Tomo, tomo, tomo, tomo, tomo, tomo na pepeca

O Gabriel do Borel que comeu a minha tcheca
O Gabriel do Borel que comeu a minha tcheca

Fonte: Musixmatch

Gera bactéria
(Shevchenko e Elloco)

Liga o paredão no fluxo
E vamo gerar na gerência

Gera, gera, gera, gera
Gera, gera, gera bactéria
Gera, gera, gera bactéria
Esse passinho é novo e nasceu na favela
Nós manda embrazado lá dentro do brega
Gera, gera, gera bactéria
Gera, gera, gera bactéria
Esse passinho é novo e nasceu na favela
Nós manda embrazado lá dentro do brega

Ah, eu nem queria! Fim de semana chegou
Tô embrazado, hoje eu tô que tô
Cheio de gostosa em cima do camarote
Balançando a bunda enquanto eu conto meu malote
Quando eu tô embrazado, eu gosto de mandar o passinho
Quando eu tô embrazado, eu gosto de mandar o passinho
E tá ligado, né?
Ah, a resenha é nós
Ah, a resenha é nós, vai

Gera, gera, gera bactéria
Gera, gera, gera bactéria
Esse passinho é novo e nasceu na favela
Nós manda embrazado lá dentro do brega
Gera, gera, gera bactéria
Gera, gera, gera bactéria
Esse passinho é novo e nasceu na favela
Nós manda embrazado lá dentro do brega

Prazer, Shevchenko e Elloco

Gera, gera, gera, gera
Gera, gera, gera bactéria
Gera, gera, gera bactéria
Esse passinho é novo e nasceu na favela
Nós manda embrazado lá dentro do brega
Gera, gera, gera bactéria
Gera, gera, gera bactéria
Esse passinho é novo e nasceu na favela
Nós manda embrazado lá dentro do brega

Ah, eu nem queria! Fim de semana chegou
Tô embrazado, hoje eu tô que tô
Cheio de gostosa em cima do camarote
Balançando a bunda enquanto eu conto meu malote
Quando eu tô embrazado, eu gosto de mandar o passinho
Quando eu tô embrazado, eu gosto de mandar o passinho
E tá ligado, né?
Ah, a resenha é nós
Ah, a resenha é nós, vai

Gera, gera, gera bactéria
Gera, gera, gera bactéria
Esse passinho é novo e nasceu na favela
Nós manda embrazado lá dentro do brega
Gera, gera, gera bactéria
Gera, gera, gera bactéria
Esse passinho é novo e nasceu na favela
Nós manda embrazado lá dentro do brega

Prazer, Shevchenko e Elloco

Fonte: Musixmatch

Posição da rã (Metal e Cego)

Tamos de volta na pegada esse muleque é bam bam bam
Quero ver as novinhas na posição da rã
E toda hora, todo instante vive ligando pra mim
Amor eu quero, hoje eu tô a fim!

E vai fazer a posição depois não diga que sou ruim
Fazer a noite toda se depender de mim
E de tanto sair comigo ela sentiu que é pressão
Espalhou pras amigas a nova posição

E o comentário das novinhas espalhou para geral
Quem faz amor gostoso é Cego e Metal
Mais ela ficou curiosa, a culpa não é minha, não
Deixou o seu marido pra provar da posição

E quando tá no espelhado só quer posição da rã
Hanram, hanram, hanram
E quando vai pra hidromassagem só quer posição da rã
Hanram, hanram, hanram

Fonte: letras.mus.br

Se eu mato, vou preso

(MC Sheldon e Boco)

Mas se eu mato, eu vou preso
Se eu roubo, eu vou preso
Se é pra pegar novinha, eu vou preso satisfeito

Mas se eu mato, eu vou preso
Se eu roubo, eu vou preso
Se é pra pegar novinha, eu vou preso satisfeito

As novinha tem um feitiço de deixar o homem instigado
Com seu estilo sapeca, com sua franja de lado
E agora o novo modelo elas pedem com carinho
Pare de beber whisky e vem logo tomar Toddynho

As de 14 eu tô fora
As de 15 é muito nova
A 16 já tá na hora
17 eu vou agora

Essa é a nossa pegada
Estilo modelo novo
Vem dançar com MC Sheldon
Junto com MC Boco

Eu sei que é complicado, pela lei eu tô errado
Não posso fazer nada, se o amor fala mais alto

Mas se eu mato, eu vou preso
Se eu roubo, eu vou preso
Se é pra pegar novinha, eu vou preso satisfeito
Mas se eu mato, eu vou preso
Se eu roubo, eu vou preso
Se é pra pegar novinha, eu vou preso satisfeito

Lá vem a novinha

(MC Sheldon)

Com shortinho pequenininho e a blusinha bem curtinha
Lá vem a novinha, lá vem a novinha
De franginha no cabelo, e a buchecha rosadinha
Lá vem a novinha.

É, e ela me disfarça sabe como provocar
Vem batendo foto querendo se aproximar,
Depois pede o meu rádio querendo me encontrar
Parece que já sabe o que vai ter,
Vai ter banho de espuma logo pra se apaixonar
Depois beijinho de língua que o papai vai te ensinar,
A noite é tudo nosso, melhor que cine-privê
Vai ser só love, eu e você.

Quer saber, vou dar o que você quiser,
Mas aproveita que é só hoje que o Sheldon vai te pegar
Amanhã é outro dia, tô de novo na festinha,
Já vai ter outra novinha em teu lugar. 2x

Fonte: letras.mus.br

Envolvimento

(MC Loma e as Gêmeas Lacração)

Envolvimento diferente eu ensino a vocês, a vocês

Eu vou sentar e vou quicar e vou descendo de uma vez, de uma vez

Esse hit é chiclete e na tua mente vai ficar

Sento, sento, sento, sento, sento e quico devagar

Sento, sento, sento, sento, sento e quico devagar

Sento, sento, sento, sento, sento e quico devagar

Tu não precisa exagerar e muito menos se empolgar

Tu vai sentar, tu vai sentar, tu vai sentar devagar

Tu vai sentar, tu vai sentar, tu vai sentar devagar

Tu vai sentar, tu vai sentar, tu vai sentar devagar

O nosso bonde é sinistro

Vem cá que eu vou te ensinar

A descer, a subir, a quicar e rebolar

A descer, a subir, a quicar e rebolar

A descer, a subir, a quicar e rebolar

A descer, a subir, a quicar e rebolar

A quicar e rebolar, a quicar e rebolar

E aê, Dê-Jey?

Escama só de peixe (uaai)

Cebruthius

Envolvimento diferente eu ensino a vocês, a vocês

Eu vou sentar e vou quicar e vou descendo de uma vez, de uma vez

Esse hit é chiclete e na tua mente vai ficar

Sento, sento, sento, sento, sento e quico devagar

Sento, sento, sento, sento, sento e quico devagar

Sento, sento, sento, sento, sento e quico devagar

Tu não precisa exagerar e muito menos se empolgar

Tu vai sentar, tu vai sentar, tu vai sentar devagar

Tu vai sentar, tu vai sentar, tu vai sentar devagar

Tu vai sentar, tu vai sentar, tu vai sentar devagar
O nosso bonde é sinistro
Vem cá que eu vou te ensinar
A descer, a subir, a quicar e rebolar
A descer, a subir, a quicar e rebolar
A descer, a subir, a quicar e rebolar
A descer, a subir, a quicar e rebolar
A quicar e rebolar, a quicar e rebolar
E aê, Dê-Jey?
Escama só de peixe (uaai)
Cebruthius

Fonte: [LyricFind](#)

HIT DO PONTINHO

(Dadá Boladão)

É o boladão que tá lançando
E a novinha manda o passinho
É o boladão que tá lançando
E a novinha manda o passinho
Vai, vai desce no pontinho
Vai sobe no pontinho
Anh desce no pontinho
Vai, vai desce no pontinho
Vai sobe no pontinho
Anh desce no pontinho

Esse é o beat que te envolve, que faz te fazer sentar
Sentar, sentar, sentar, sentar
Sentar, sentar, sentar, sentar
Sentar... sentar, sentar
Esse é o beat que te envolve, que faz te fazer sentar
Sentar... sentar, sentar
Sentar, sentar, sentar, sentar
Sentar... sentar, sentar

É o Dadá boladão

JS

Anh, tenta acompanhar

É o boladão que tá lançando
E a novinha manda o passinho
É o boladão que tá lançando
E a novinha manda o passinho

Vai, vai desce no pontinho
Vai sobe no pontinho
Anh desce no pontinho
Vai, vai desce no pontinho
Vai sobe no pontinho

Anh desce no pontinho

Esse é o beat que te envolve, que faz te fazer sentar

Sentar, sentar, sentar, sentar

Sentar, sentar, sentar, sentar

Sentar... sentar, sentar

Esse é o beat que te envolve, que faz te fazer sentar

Sentar... sentar, sentar

Sentar, sentar, sentar, sentar

Sentar... sentar, sentar

Ah, tenta acompanhar

Fonte: [Musixmatch](#)

Cria da ousadia (MC Lia)

Mc lia, diz que demorou
(iao, chata demais)

Cara de safada mesmo
pegada diferente
encostei na favela
com os malokas experiente

Eles gostam do meu naípe
bandida treinada
zero oito um
aqui nós é faixa

carta menos tu já sabe
que eu sou cria da ousadia
(carta menos tu já sabe que eu sou cria da ousadia)

que eu sou cria
que eu sou cria
que eu sou cria da ousadia
que eu sou cria
que eu sou cria
que eu sou cria da ousadia

carta menos tu já sabe
carta menos tu já sabe
carta menos, carta menos
carta menos tu já sabe

que eu sou cria
que eu sou cria
que sou cria da ousadia
que eu sou cria
que eu sou cria
que sou cria da ousadia
carta menos tu já sabe

carta menos tu já sabe
carta menos, carta menos
carta menos tu já sabe

que eu sou cria
que eu sou cria
que sou cria da ousadia
que eu sou cria
que eu sou cria
que sou cria da ousadia

Fonte: [LyricFind](#)

Revoltada
(Dadá Boladão)

Hoje ela tá virada pela madrugada
Com jeito de santa e de santa não tem nada
Sempre preparada pra qualquer parada
A traição do ex deixou ela revoltada

E bateu na minha casa, toda perfumada
Falando que minha voz deixou ela excitada
E então entra danada afoga essa mágoa
Relaxa que essa noite é sequência de pentada

Então senta, senta e concentra, experimenta
Remexe gostoso que o pai te arrebenta
Vem cá foguenta, empina e senta
Bem devagarinho mostra que tu representa

Senta e concentra, experimenta
Remexe gostoso que o pai te arrebenta
Vem cá foguenta, empina e senta
Bem devagarinho mostra que tu representa

Fonte: vagalume.com.br

Surtada

(Dadá Boladão, Tati Zaqui, OIK)

JS, Tati Zaqui

Dadá Boladão, baby

Safada, como é que tem coragem de falar na minha cara

Que só faz comigo o que tu fez lá em casa?

‘Tava lembrando de você em cima de mim

Surtada, tada, tada, tada, tada, tada

Ela é uma diaba

Hoje eu só te quero ver pelo espelho pelada

Não me importa a hora, pode ser de madrugada

Você sabe que me amarro na sua sentada, oh

Menina levada

Sinto teu perfume quando eu ‘to na estrada

Como eu não resisto, tua cara de safada

Fuma aqui comigo, eu quero te ver chapada, oh

Safada, como é que tem coragem de falar na minha cara

Que só faz comigo o que tu fez lá em casa?

‘Tava lembrando de você em cima de mim

Surtada, tada, tada, tada, tada, tada, tada

Ela é uma diaba

Tada, tada, tada, tada, tada, tada

Ela é, ela é, ela é uma diaba

JS, ela é, ela é, ela é, ela é, Tati Zaqui

Ela é uma diaba Dadá Boladão, baby

Ela é, ela é, ela é, ela é

Eu sou uma diaba

‘Cê me liga toda hora, até de madrugada

Manda foto, manda vídeo, me deixa instigada

Saio da minha cama e broto logo na sua casa, oh

‘Cê ‘tá ligado

Que eu sento, sento, sento, sento seu safado

Você me olhando com essa cara de chapado

É minha brisa que te deixa todo lombrado, oh

Safada, como é que tem coragem de falar na minha cara

Que só faz comigo o que tu fez la em casa?

‘Tava lembrando de você em cima de mim

Surtada, tada, tada, tada, tada, tada, tada

Ela é uma diaba

Tada, tada, tada, tada, tada, tada

Ela é, ela é, ela é uma diaba

Ela é, ela é, ela é, ela é

Ela é uma uma diaba

Ela é, ela é, ela é, ela é

Ela é uma diaba, diaba, diaba

Fonte: [LyricFind](#)

Sou favela

(Shevchenko e Elloco)

Esse é o passinho
Mais difícil que eu inventei

Descai, descai
Dibica, dibica
Olha o buruçu,
Olha o buruçu

Torei e aparei (2x)

Isso é Shevchenko e Elloco, hein?!
Os garoto problema
(vai começar hahaha)
Chama todo mundo, hein?!

Descai, descai
Dibica, dibica
Olha o buruçu,
Olha o buruçu

Torei e aparei
Sabe por que?
Sou favela, sou vida louca
De 2448, é a marca da minha roupa (2x)

Ostentação o nosso bonde tem
São várias novinhas só com a nota de 100 (2x)

Olha tá tudo palmeado que a ideia é uma só
O bonde é sem miséria
E nós gasta sem dó
Porque dinheiro é bom
Isso eu sei, eu não nego
Mas foi feito pra gastar
Por isso não me apego

Botei meu kit

Tênis, bermuda, camisa e boné
Acorda pra escamar
E pegar várias mulher

Uma noite pra gastar
Eu boto é 10 mil no bolso
Invejoso só lamento
Porque Deus é meu refúgio

Um salve pros guerreiros
De Elloco e Shevchenko
Porque nós é favela
Zé povim eu só lamento

Sou favela, sou vida louca
De 2448, é a marca da minha roupa (4x)

Descai, descai
Dibica, dibica
Olha o buruçu,
Olha o buruçu

Torei e aparei
Sabe por que?
Sou favela.

Fonte: Spotify

Sem destruição

(Grupo AdoleScER)

Querem tirar nossos tetos
Daí fizemos esse brega protesto.

Grupo adolescer, caranguejo resiste!

Sou do caranguejo, prazer satisfação
Aqui é minha favela
Vim fazer revolução
Sem essa de promessa
Comigo não rola, não

Sou da comunidade
E não falhamos na missão
Eu tenho os meus direitos
E por eles eu vou lutar
Minha casa, minha família
Aqui é meu lugar

Sem, sem, sem destruição
Sou do caranguejo e daqui não saio, não

Aqui tem minha escola,
E tem minha família
É onde eu cresci
Vou montar a minha vida

Sem, sem, sem destruição
Sou do caranguejo e daqui não saio, não

Sobre o Autor



JONAS JANDSON ALVES OLIVEIRA

Doutor em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico de Língua Inglesa no Instituto Federal de Sergipe (IFS) - Campus Lagarto. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Linguística Aplicada, Línguas Estrangeiras Modernas e identidades e práticas sociais.

O Bregafunk surge em Pernambuco como um gênero musical que resulta da hibridização das outras duas vertentes que compõem sua nomenclatura. Atualmente é considerado pela lei nº 16.044 uma expressão cultural do estado em que surgiu e, em 2021, um Projeto de Lei proposto e aprovado pela câmara municipal de Recife reivindicou a sua elevação ao status de patrimônio imaterial cultural dessa cidade.

No entanto, apesar desse reconhecimento por parte do aparato estatal, o gênero em questão ainda está envolto em discussões controversas atreladas ao meio acadêmico, à intelectualidade vinculada à tradição inventada da pernambucanidade e à sociedade em geral, principalmente, porque seus membros frequentemente recorrem a letras que objetificam o público feminino e disseminam discursos com conotações sexuais.

Diante desse contexto, emergem alguns questionamentos: não estaria o Bregafunk entre as inovações que surgem no terreno das relações sociais, mais especificamente nas manifestações artísticas por meio da música, e ganham tamanha dimensão que passam a assumir o status de movimento social? Seriam as letras de suas canções o único objeto de estudo do campo linguístico a ser levado em consideração ao tentar traçar um perfil desse fenômeno? A negação da corporeidade potencializada pela sua dança não seria apenas mais uma forma velada de negar as epistemologias que emergem do sul global como forma de manter uma concepção positivista do saber?

Este livro dialoga com a ideia de que o Bregafunk é uma vanguarda que surge como consequência do esgotamento das possibilidades de ineditismo e ruptura com a tradição no contexto do Manguebeat e assume o Beat – a produção sonora do Bregafunk em si –, assim como o seu estilo próprio de dançar, chamado de “passinho dos malocas”, como os principais elementos de difusão do gênero enquanto produto de exportação de uma “nova” pernambucanidade.



INSTITUTO FEDERAL
Sergipe



DIPUB
Diretoria de Unidades
Informacionais e Publicações



EDITORA
IFS