



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DO PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**FRANCKEL MOREAU**

**O BREGA FUNK COMO ESTRATÉGIA IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA DOS  
JOVENS DA PERIFERIA RECIFENSE**

Recife

2022

**FRANCKEL MOREAU**

**O BREGA FUNK COMO ESTRATÉGIA IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA DOS  
JOVENS DA PERIFERIA RECIFENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia. **Área de concentração:** Antropologia.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laure Garrabé

Recife

2022

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

M837b

Moreau, Franckel.

O brega funk como estratégia identitária e de resistência dos jovens da periferia recifense / Franckel Moreau. – 2022.

106 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Laure Marie Louise Clemence Garrabé.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2022.

Inclui referências e apêndices.

1. Antropologia. 2. Etnologia. 3. Juventude. 4. Periferias. 5. Cultura. 6. Identidade. I. Garrabé, Laure Marie Louise Clemence (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2023-049)

**FRANCKEL MOREAU**

**O BREGA FUNK COMO ESTRATÉGIA IDENTITÁRIA E DE RESISTÊNCIA DOS  
JOVENS DA PERIFERIA RECIFENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

**Aprovado em:** 27 / 05 / 2022.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laure Garrabé (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Oussama Naouar (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Gilson José Rodrigues Junior (Examinador Externo)  
Instituto Federal do Rio Grande do Norte

## **AGRADECIMENTOS**

Tudo começa com a vontade e a determinação do ser humano, com sua razão de viver, de alcançar padrões morais, reconhecendo o valor da ciência como órgão de divulgação.

De fato, a escrita desta dissertação foi muito facilitada pelo apoio de várias pessoas. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer calorosamente à professora Clémence Marie Louise Laure Garrabé, orientadora desta dissertação, por aceitar dirigir minha pesquisa, bem como por sua disponibilidade, seus conselhos e suas consultas, que me permitiram realizar satisfatoriamente esta investigação, com prudência epistemológica e metodológica. Instigou-me a fazer um trabalho diferente da minha posição de estrangeiro, inspirou-me o gosto pela etnografia independente. Agradeço também por seus conselhos e oportunidades que me deu. Sem a sua valiosa colaboração, eu não teria concluído este mestrado.

Agradeço também aos professores do programa de pós-graduação em antropologia PPGA do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) o apoio que me deram e por haverem contribuído para o meu progresso com este estudo, assim como para minha formação intelectual e profissional pelo que sou muito grato. Por fim, gostaria de agradecer ao país anfitrião (Brasil) por seu órgão ministerial de educação o apoio essencial que me forneceu por meio de financiamento da Capes durante o período de estudos de 24 meses e extensão durante a pandemia de covid-19.

Permitam-me também agradecer aos professores da banca examinadora por terem aceitado fazer parte da minha qualificação. Agradeço de coração a minha família, em particular a minha incansável mãe, Denege Milien, meu bom pai, Jean Monarque Moreau, meus irmãos e irmãs, minha esposa, Yves Roldyne Duvillage, que me apoiaram durante essa trajetória.

Ao meu lindo filho, Michael Roldy Franck Sam Moreau. Sem a inspiração desse amor, eu não concluiria esta pesquisa e não teria coragem de enfrentar tanto tempo de distância da minha família e do Haiti. Em especial, agradeço aos meus irmãos Me Morel Moreau, Eng. Louimon Moreau, aos quais esta dissertação é dedicada.

Sou grato aos meus amigos por sua paciência com minhas paixões, sua contribuição, seu bom humor e seu precioso apoio de todos os tipos que me deram.

## RESUMO

Esta dissertação visa contribuir com a etnografia do brega funk nas periferias da Região Metropolitana do Recife/Pernambuco, focando o fenômeno pela sua apropriação em termos de resistência e identidade. Interessa a relação compartilhada entre os jovens da periferia e essa cultura performativa (musical, coreográfica, estilística e discursiva), a qual carrega, pela sua localização, marcadores sociais, econômicos, raciais e históricos constantemente criticados. O grupo Magnatas do Passinho S.A., do bairro de Santo Amaro, foi um interlocutor importante na pesquisa pelo seu empenho em fortalecer o movimento e pela representatividade que suscita entre a juventude e diversos públicos. Esclarece que, por meio do brega funk, "o povo da favela está reivindicando seus espaços", deixando a entender que a localização urbana dessa cultura é precisamente o vetor de emancipação dos numerosos estigmas que qualificam a periferia. Para contemplar esses eixos problemáticos, usou-se o método etnográfico com observação participante direta, entrevistas e análise de documentos acessíveis na internet, porque a pesquisa de campo coincidiu com a suspensão dos *shows* e os interditos de aglomeração na cidade devido à pandemia da covid-19. Numa primeira parte, após expor os métodos e técnicas da pesquisa de campo, discute-se a historiografia do brega funk na literatura especializada, com foco em suas influências culturais locais, nacionais e globais. Em segundo lugar, à luz da concepção decolonial e da sociologia da música inscrita numa perspectiva pós-moderna, discutem-se as relações dos bregueiros com as categorizações raciais, sociais e de subalternidade associadas à periferia, para a construção do seu próprio discurso identitário e localização sociocultural. Enfim, abordam-se as estratégias discursivas e performáticas que usam para afirmar sua identidade, sua criatividade e potencializar a sua (re)apropriação de forma a entender como o brega funk consegue ressocializar a periferia entre coletivos socioculturais heterógenos ao mesmo tempo em que a relocalizam.

**Palavras-chave:** brega funk; juventude; periferia urbana; decolonialidade; etnografia.

## ABSTRACT

This thesis aims to contribute to the ethnography of brega funk in the periphery of the metropolitan area of Recife/Pernambuco, focusing on the phenomenon through its appropriation in terms of resistance and identity. What counts is the relationship shared between the young people of the periphery and this performative culture (musical, choreographic, stylistic and discursive) which, by virtue of its location, bears historical colonial markers (social, economic and racial) without stop being criticized. The Magnatas do Passinho S.A. group, from the Santo Amaro district, has been an important interlocutor in the research due to its commitment to strengthening the movement and the representation it arouses among young people and different audiences. For them, through brega funk, “the people of the favela claim their spaces”, implying that the urban location of this culture is precisely the vector of emancipation from the many stigmas that qualify the periphery. In order to approach these problematic axes, the ethnographic method was used with direct participant observation, interviews and analysis of documents accessible on the Internet, not only because the field research coincided with the suspension of concerts and the ban on overcrowding in the city, but also to be a powerful instrument for the dissemination, reproduction and consumption of this culture. In the first part, after presenting the methods and techniques of field research, I approach the historiography of brega funk in the specialized literature, emphasizing its local, national and global cultural influences. Secondly, in the light of the decolonial perspective and the sociology of music inscribed in a postmodern perspective, I discuss the relations of the bregueiros with the racial, social and subordinate categories associated with the periphery, for the construction of their own identity and localization discourse socio-cultural. Finally, I address the discursive and performative strategies they use to affirm their identity, their creativity, and enhance their (re)appropriation in order to understand how brega funk manages to resocialize the periphery among heterogeneous sociocultural collectives while relocating it.

**Keywords:** brega funk; youths; urban periphery; decoloniality; ethnography.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Bairro de Santo Amaro, no Recife.....	22
Figura 2 -	Shows da dança dos Malokas.....	27
Figura 3 -	Apresentação do Funk Carioca.....	39
Figura 4 -	Apresentação das roupas usadas pelos artistas de hip-hop.....	60
Figura 5 -	Apresentações das marcas de roupas brega funk.....	61
Figura 6 -	Dança do PASSINHO DOS Malokas da periferia de Santo Amaro	95

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>20</b>
2.1	DIFICULDADES ENCONTRADAS.....	20
2.2	O CONTEXTO DA INVESTIGAÇÃO.....	21
2.3	MÉTODOS E TÉCNICAS.....	23
2.4	ALGUMAS HIPÓTESES.....	26
2.5	ETNOGRAFIA E MÚSICA.....	28
<b>3</b>	<b>HISTORIOGRAFIA DO BREGA FUNK E DA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE/PE.....</b>	<b>31</b>
3.1	AS ORIGENS DO BREGA FUNK.....	33
<b>3.1.1</b>	<b>Funk carioca e funk paulista: pontos de encontro com o brega- funk pernambucano.....</b>	<b>37</b>
3.1.1.1	<i>A origem do funk carioca e do funk paulista.....</i>	<i>37</i>
3.1.1.2	<i>Considerações sobre os encontros musicais do funk e do brega- funk.....</i>	<i>40</i>
3.2	BREGA FUNK, CULTURA LOCAL DE PERNAMBUCO.....	41
<b>3.2.1</b>	<b>Legitimação cultural do brega funk em Pernambuco.....</b>	<b>45</b>
<b>3.2.2</b>	<b>A relação do brega funk com a cultura nacional.....</b>	<b>46</b>
3.3	BREGA FUNK E MODERNIDADE.....	47
<b>3.3.1</b>	<b>Indústria cultural e brega funk.....</b>	<b>49</b>
3.3.1.1	<i>O brega-funk e o desenvolvimento do mercado cultural.....</i>	<i>50</i>
<b>3.3.2</b>	<b>Hip-hop e brega-funk.....</b>	<b>58</b>
<b>4</b>	<b>O BREGA FUNK E A COLONIALIDADE DO PODER. MARCADORES DE OPRESSÃO E DISTORÇÃO DA IDENTIDADE DOS JOVENS DA PERIFERIA.....</b>	<b>63</b>
4.1	COLONIALIDADE NA MÚSICA BREGA FUNK.....	63
4.2	A DECOLONIALIDADE COMO LUTA DE RESISTÊNCIA.....	65
4.3	RELAÇÕES RACIALIZADAS.....	68
4.4	JOVENS, PRECONCEITO E RACISMO.....	72
4.5	SISTEMA CAPITALISTA, MODERNIDADE E BREGA FUNK.....	79

<b>5</b>	<b>BREGA FUNK E A ESTRATÉGIA DE IDENTIDADE DE JOVENS DA PERIFERIA.....</b>	<b>88</b>
5.1	PARA UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DA IDENTIDADE.....	88
<b>5.1.1</b>	<b>A produção musical do brega-funk.....</b>	<b>90</b>
5.2	BREGA FUNK, PERFORMANCE E CRIATIVIDADE PERIFÉRICA.....	92
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>97</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>
	<b>APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI ESTRUTURADA – CULTURA E IDENTIDADE NO BREGA FUNK NAS RUAS EM RECIFE...</b>	<b>105</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como tema a apropriação da música brega-funk por jovens que ocupam o espaço periférico da Região Metropolitana do Recife (RMR). Tal movimento musical tem atraído a atenção de muitos pesquisadores e jornalistas por meio de sua percepção da ascensão desse fenômeno cultural. Esse gênero musical foi construído na RMR. Seu desenvolvimento em Pernambuco confere ao estado uma nova visibilidade da identidade e cultura local, mas também de resistência, a partir de uma ampla divulgação pela juventude periférica. O brega funk hoje é constantemente audível nas ruas do Recife. Nesse sentido, essa música merece ser analisada como um fenômeno cultural que estabelece uma conexão entre a juventude e a periferia e se configura cada vez mais como uma grande dimensão de sua representatividade.

Vanessa Rodrigues Santana (2019) apresenta essa música como resultado de uma mistura de subgêneros musicais que combina tecnobrega, bregapop e brega funk. Segundo o autor, esse ritmo foi construído a partir de vários gêneros musicais da América Latina e do Caribe, com articulação entre a canção e a dança, unindo-as de forma quase indissociável. Assim se configurou nos bairros periféricos como um verdadeiro fenômeno social por meio de suas práticas e demandas socioculturais.

Essa música tece um vínculo social que reúne não apenas comunidades e bairros populares da RMR mas também se estende a bairros mais privilegiados. Também é reconhecida como instrumento de protesto popular, com a tomada de posição no contexto político, econômico e social, e abriu caminhos para a conscientização da "juventude" sobre as formas de atuação econômica, social, racial e até urbana.

Muitos grupos de brega-funk carregam mensagens e reivindicações por uma sociedade com direitos estendidos a todos. Tornaram-se um fenômeno cultural e um meio de identificação, que clama, à sua maneira, pela participação baseada na necessidade de envolvimento do cidadão.

O trabalho de campo rapidamente inficou uma circulação desse fenômeno e, ao mesmo tempo, a localização de uma "nova" forma cultural popular própria de Pernambuco, embora reúna códigos performativos que a antecedem e empréstimos

de outras culturas. É também capaz de dialogar com outras regiões periféricas do país, e até mesmo do exterior.

Muito influente, o brega funk pode ser visto como uma ferramenta de socialização para os jovens da periferia a partir de sua vivência local. Para seu modo de vida que estabelecia uma relação de identificação na qual encontram instrumentos de resitência que convergem com diferentes experiências nacionais. É relevante destacar o papel da cidade nesse fenômeno como espaço de articulação entre indivíduos e fluxos culturais. A periferia torna-se um lugar de realização, de atualização de identidades e não apenas de entretenimento. Segundo Magnani (1996), a cidade como metrópole mostra sua complexidade dividida entre os males e os confortos aos quais as pessoas se adaptam para viver (ou sobreviver), o velho e o novo, o conhecido, o tradicional e a vanguarda, a periferia e o centro. Também oferece locais de lazer, onde seus habitantes cultivam estilos particulares de entretenimento, mantêm laços de sociabilidade e relacionamento, participando assim da criação de diferentes modelos culturais.

Essas inovações culturais revalorizam os padrões tradicionais, em vez de nascerem *ex nihilo*. Assim, na perspectiva da antropologia urbana, a cidade pode ser compreendida como uma complexa rede de interações, trocas e conflitos, condicionada pelas modificações impostas pelos atores sociais.

[...] mas a partir dos arranjos dos próprios atores sociais, ou seja, das formas por meio das quais eles se avêm para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, utilizar seus equipamentos, estabelecer encontros e trocas nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política ou associativa etc. Esta estratégia supõe um investimento em ambos os pólos e a prática que estão sendo estudados e, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise. É o que caracteriza o enfoque da antropologia urbana, diferenciando-o da abordagem de outras disciplinas e até mesmo de outras opções no interior da antropologia (MAGNANI, 2002, p. 18).

O movimento cultural brega funk, mais do que uma dinâmica de prazer, surge como uma relação de conflito existente na própria sociedade brasileira e que proporciona a seus membros uma certa emancipação. Outros coletivos da cidade também vêm criticando esse fenômeno há anos com base em argumentos discriminatórios estereotipados, associados a jovens da periferia, como usuários de drogas, marginalizados, desengajados e inúteis, além de discursos e práticas racistas que refletem a longa ancoragem das hierarquias coloniais no Brasil.

Diante dessa apresentação sucinta do fenômeno, justifica-se uma antropologia urbana para a análise de uma música urbana constituída pela experiência de uma zona subalternizada na cidade. Essa experiência musical participa ativamente de uma reconfiguração crítica dessa subalternização e leva a questão para além das fronteiras da periferia.

Nascimento e Matias (2011), ao tratarem da expansão urbana e das desigualdades socioespaciais na cidade, apontaram que a cidade não é apenas um espaço de produção e consumo de bens e habitação, mas também um lugar que consiste em promover diversas atividades humanas em relação às suas dimensões sociais. A periferia é então um espaço de vivência social, política e cultural para além de suas condições, suas ruínas e sua violência (MAGNANI, 2002).

Segundo Castro (2010), citando Mendonça (2003), a periferia engloba todas as pequenas moradias clandestinas ou favelas geralmente localizadas em torno dos grandes centros urbanos para as quais as populações pobres foram empurradas. Com efeito, as “periferias” opõem-se aos “centros” urbanos, na medida em que estes últimos são dotados de serviços, centros de comércio e emprego, espaços de lazer e sociabilidade frequentados de forma heterogênea. É possivelmente a homogeneidade da “periferia”, em oposição à suposta heterogeneidade dos “centros”, que está no início dessa necessidade de um novo método de adaptação e resistência (MAGNANI, 2002).

Na região metropolitana do Recife, constatam-se muitos jovens particularmente associados à periferia, e o brega-funk tem um papel importante nessa representação. O brega funk como modo de representação constitui um mundo de atividades, trocas e imagens inscritas em uma cultura reivindicada como popular. Nascimento (2011), em sua tese de doutorado sobre a produção cultural da periferia paulistana, salienta que a periferia se refere a um conjunto de estilos de vida, representações sociais coletivas, comportamentos, códigos, valores, linguagem, vestimentas e práticas das classes trabalhadoras associadas aos bairros.

D'Andrea (2013) discute a formação dos sujeitos periféricos e aponta que os artistas têm meios específicos para elaborar seus discursos. A periferia responde, assim, como meio de identificação das pessoas por suas referências, em particular o estigma que acompanha a história da condição “periférica”. Pode-se, assim, esperar que o sujeito periférico se coloque como um indivíduo que age politicamente

para transformar sua realidade, focando as condições de moradia, saúde, educação, transporte e acesso à cultura e ao conhecimento, ainda mais se for ele mesmo um ator ou produtor de cultura.

Os estudos antropológicos sobre o brega-funk ainda são incipientes. Outros estudos em música e dança se concentram na expressão artística das culturas urbanas. Aqui, trata-se de compreender a relação dos jovens com essa cultura e de analisar como essa relação contribui para a construção de sua identidade, sua opinião, sua resistência e suas reivindicações.

Este estudo se faz importante uma vez que o brega funk está ganhando visibilidade diariamente na RMR. É visto e ouvido por toda parte, em ruas e bares, em caixas de som penduradas em bicicletas, nas praias, entre outros, mas também nos salões de festas dos edifícios dos bairros elitistas da cidade. Também se percebeu a intensificação dessa presença entre o início da pesquisa em 2019 e atualmente. Os *fandoms* também cresceram rapidamente, o que também leva à divulgação de vozes da periferia a locais onde não necessariamente se esperava.

Sendo assim, esta dissertação trata do viés do brega funk como cultura de resistência e demanda juvenil a partir das especificidades de sua experiência local. Pode-se perguntar: como o brega funk constrói e utiliza seus códigos, valores e práticas no cerne da construção de sua identidade e como é transmitido aos jovens da periferia do Recife? Como explicar a adesão aos códigos e valores do brega-funk no Recife? Como as letras do brega funk implicam a experiência política, sexual e do racismo, por meio de seu discurso e de sua composição musical? Como ele reconfigura o contexto de dominação colonial histórica em sua contemporaneidade, entre o local e o nacional?

O trabalho de campo desta pesquisa tem como cenário o bairro de Santo Amaro da cidade do Recife na tentativa de responder a essas questões, na medida em que é um dos baluartes históricos do movimento artístico, e onde vários grupos ainda hoje o praticam e organizam espetáculos. Um deles é o famoso Magnatas do Passinho (S.A). "Passinho" é o nome dado à sua dança uma febre coreográfica entre os jovens de hoje, dentro e fora da periferia. A sua sede situa-se na Avenida Dr, Jayme da Fonte, onde se podem observar frequentemente as suas manifestações performativas. O grupo Magnatas do Passinho S.A é particularmente reconhecido pela excelência em palco e pela mobilização popular que conquista.

Ressalta-se que Santo Amaro também é conhecido como local histórico e simbolicamente associado às populações negras escravizadas no Recife. Esse bairro nasceu em um contexto particular de luta e resistência, desde a colonização holandesa, e hoje possui muitos sítios que são importantes para o patrimônio da cidade: o Santo Amaro, assento do general Abreu e Lima e seu afresco nas Revoluções de Pernambuco, o Palácio Frei Caneca, a Igreja de Santo Amaro das Salinas, 13 de maio, a antiga Fábrica Tacaruna, o Cemitério de Santo Amaro e o Cemitério Britânico. É também nesse bairro que se encontram outros espetáculos afro-diaspóricos, como o maracatu, o afoxé, o reggae e o famoso *Nuit des Sound Systems*.

Além disso, Santo Amaro também é ponto de encontro durante o carnaval que anualmente recebe artistas de todos os tipos. Em 2018, um dos grandes nomes do brega funk, Shevchenko, colocou o brega-funk no palco pela primeira vez durante o carnaval, como forma de expressão patrimonial pernambucana. Foi um sucesso.

Santo Amaro é considerada uma das “comunidades” mais violentas entre as comunidades periféricas do Recife. No entanto, não há somente violência na região, existe também uma criatividade cultural e social que, devido à sua estigmatização histórica, ainda, muitas vezes, tem dificuldade de ser reconhecida. A violência nas periferias é gerada sobretudo por outros fatos que o governo silencia, como os listados aqui por Magnani (2002): colapso do sistema de transporte, deficiências no saneamento básico, falta de moradia, concentração e distribuição desigual de renda, aumento dos níveis de poluição, entre outros.

Os *shows* de brega funk são geralmente noturnos e, como tal, festivos. É também nesse contexto festivo que se discutem essas representações estigmatizadas e as reais manifestações culturais da “periferia”. É nele também que outro tipo de violência é recorrente, a da polícia, o que já é quase comum no movimento cultural.

Não surpreende, então, que um processo de legitimação desse movimento esteja ancorado na resistência, na subversão e na reconfiguração das relações de poder. Santana (2019) considera que a periferia e os sujeitos periféricos são capazes de favorecer deslocamentos contingentes de sua posição inicial e de

produzir uma ressignificação tanto de seu espaço geográfico próximo como de sua existência em geral.

A historicidade da representação da pobreza também se apegua à população de Santo Amaro como periferia, mas aqui novamente o brega funk ajuda a reelaborá-la, utilizando estrategicamente esses traços negativos e deslocando a ideia de privilégio, valorizando a riqueza humana e a sociabilidade intrínseca aos bairros populares. Os jovens da “periferia” não são apenas sensíveis a isso, mas também se apresentam convictos desse discurso bregueiro, deslocando suas vidas como “favelados”. Sem dúvida, o orgulho da origem favelizada desses jovens fica muito claro em suas performances de dança, em que as corporeidades se apresentam como algo a desejar, por assim dizer.

O espaço urbano está assim vivo ao ritmo das apropriações e da criatividade identitária.

Os graus de uso, as formas de mobilidade, a multiplicidade de pontos de encontro, as oportunidades de trabalho, estudo, etc. oferecidas pelas diversas escalas urbanas é que vão determinar um maior ou menor campo de trocas, permitindo construir, fortalecer e exibir marcas de identidades que se legitimam na medida em que são assumidas pelos “de dentro” e exibidas para “os de fora” (MAGNANI, 2002, p. 148).

O brega funk, como cultura de rua, também atravessa as fronteiras dos campos do conhecimento técnico, pois, além de produtores de música, dança e canto, muitos de seus atores são verdadeiros influenciadores digitais, cujos conhecimentos e criatividade técnica são implantados com maestria. Em outro campo, mas que também afeta a influência, o brega funk está se espalhando por meio de uma moda de vestuário local, feita de empréstimos, entre hip-hop, camisas de futebol e *shorts* de *surf*, mas que já funcionam como viés de identificação, além de registrar, como a sua relação com as tecnologias digitais, numa dimensão econômica de mercados cuja intensidade de fluxos é rara nas referidas periferias.

O espaço periférico como espaço de criatividade cultural e social promovendo novas identidades, toca na questão da modernidade. Stuart Hall (2005) explicou bem como essas novas identidades são fragmentadas e contradizem a modernidade como uma construção ocidental. Elas se estabelecem em conflitos e instabilidades que não se podem mais negar, ignorar ou não reconhecer. O brega-funk, além de existir e atuar na sociedade por meio da performance, pode ser visto como uma

materialização desse olhar colocado por Hall sobre as identidades “negras” e a cultura popular.

Outro objetivo desta pesquisa é compreender como a chamada periferia da RMR se realocaliza através do brega-funk, ao mesmo tempo que se enquadra em seu lugar de emergência. Soares (2017), por exemplo, insiste no quanto essa expressão ocupa os afetos e a memória dos moradores do RMR. Trata-se também de questionar, portanto, os processos de mediação que o brega-funk gera, voluntariamente ou não.

A *performance* é um deles. A sua dimensão comunicativa (LANGDON, 2007), incluindo a ironia na sua característica de hipersexualização, media a sua função poética (BAUMAN; BRIGGS, 1990) e ressimboliza as relações dos indivíduos com a periferia. Sua dimensão estética (SHUSTERMAN, 1992) também media um universo de discurso que cumpre suas características populares, políticas e antirracistas.

Por meio da *performance*, também se podem compreender formas de dominação, como a “colonialidade do poder” introduzida por autores como Anibal Quijano (1988), Enrique Dussel (2000), Walter Mignolo (2007), Ramón Grosfoguel (2004). Mais uma vez, os bregueiros funkeiros demonstram a sua capacidade para uma Modernidade com a qual nada têm em comum e participam num certo despertar de consciência como vários interlocutores desta pesquisa afirmaram.

Pablo Alabarces (2008), em sua obra intitulada "Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)", aponta que a música popular defende um espaço simbólico de resistência política e cultural porque reflete uma realidade comum a esses jovens. O brega-funk fabrica sua liberdade de seu banal não reconhecimento por meio de seu próprio espaço experiencial periférico. Para Felipe da Costa Trotta (2007), a música popular cria novas dinâmicas relacionais entre os grupos sociais e seu meio e também novas afinidades.

Nessas condições, esse movimento musical surge como um rompedor de fronteiras estabelecidas, inspirando uma luta contínua na favela, mas também um meio de identificação que permite aos jovens repensar a questão de sua posição. Esse manifesto poder de identificação que o brega funk detém é analisado aqui a partir de uma leitura do problema colonial e seus efeitos sobre essas apropriações.

Em termos metodológicos, este trabalho foi realizado a partir do exame da bibliografia disponível sobre esses temas, em comparação com os dados de campo

obtidos no levantamento em Santo Amaro (observação participante direta, registros semiestruturados, registros audiovisuais e fotográficos e diário de campo), como também e sobretudo na internet.

O contexto da pandemia de covid-19 e o isolamento imediato decorrente dela coincidiu com os dois anos de aulas de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGA/UFPE). Esse fato impossibilitou o desenvolvimento de um acervo de dados mais substancial nas ruas recifenses, e o “objeto” desta pesquisa está justamente associado a ele. Por outro lado, a coleta de dados virtuais também permitiu uma análise mais interessante do que o esperado, na medida em que as tecnologias digitais são também um ambiente “natural” do brega funk, assim como a rua. As redes sociais devem ser consideradas como experiências inerentes ao brega-funk.

Nessas condições, o *Whatsapp* e o *Zoom* foram veículos para as entrevistas realizadas, o *Youtube* e a *web* em geral, local de coleta e análise da atuação do brega-funk. Também foi possível operar uma bela etnografia da música no sentido de Anthony Seeger (1992), ao focar a atenção na interação dos músicos e do público conectado. Isso está, em última análise, no coração do brega-funk e da periferia. E a digitalização do brega funk – em termos de estética e socialização – também contribui para seu poder específico de identificação.

Para analisar essas diferentes questões, esta dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro descreve a abordagem metodológica, marcada tanto pelo contexto da pandemia quanto pelo fato de o brega funk ser uma cultura midiática. Insistiu-se na mediação através de plataformas digitais de performance e produção.

O segundo capítulo apresenta uma contextualização historiográfica dessa cultura musical desde 1960 até os dias atuais. Com o auxílio de uma bibliografiadirecionada, mostra-se a constituição dessa cultura musical como prática popular, considerando o processo de estruturação local. Destaca-se a contribuição do funk paulista e do funk carioca, a fim de identificar os pontos de encontro, as semelhanças, as diferenças em relação ao brega funk do Recife que deles se forma. Em seguida, analisa-se a questão da sua apropriação pelos jovens, em particular o contributo das redes sociais na sua divulgação e potencial identitário junto aos jovens, procurando compreender o referente popular intrínseco a essa música atual e periférica, bem como o seu referente local através da sua divulgação.

No terceiro capítulo, busca-se compreender como as discriminações históricas da periferia são devolvidas ao orgulho e à identidade pelos bregueiros pernambucanos, como na inversão dos estigmas que deslocaram os movimentos contraculturais negros nos EUA, tendo em vista diferentes discriminações na sociedade. Para isso, as teorias da colonialidade e da decolonialidade, as perspectivas pós-modernas e sua revisão do sistema capitalista guiarão a análise dessa investigação.

O quarto capítulo (re)abre um debate sobre identidade, aquilo que o brega-funk constitui ou potencializa para certos jovens do Recife. Nesse sentido, busca-se uma aproximação com aqueles que praticam brega-funk, dançam, cantam no palco e na rua, em particular com o grupo Magnatas do Passinho S.A, os principais interlocutores em Santo Amaro, para entender seu próprio universo de significados, práticas e saberes.

Sendo assim, a trajetória desta pesquisa se fez muito interessante. Adaptaram-se as primeiras intenções, que visavam compreender os processos de identificação da juventude de Porto Príncipe no Haiti através do hip-hop ali praticado, ao contexto recifense com certa facilidade. De fato, o brega funk rapidamente se estabeleceu como uma forma local também com grandes influências do hip-hop como cultura e do rap como prática de canto. As diferenças entre esses dois contextos acabaram sendo diminuídas pelo poder da crítica difusa dessas culturas expressivas populares negras sobre a condição periférica – econômica, geográfica, geopolítica, racial e de conhecimento.

Nesse sentido, esta trajetória de pesquisa permite compreender o quanto a dimensão prática e performativa da cultura se mostra um poderoso instrumento de reconfiguração dessa condição, em contextos (des)colonizados – ou seja, onde na realidade as “multidões” têm sido privada da modernidade como promessa de emancipação. Observa-se que dessa privação nasceram poderes emancipatórios, como o brega funk, que devem ser repensados em sua atualidade, ainda que marcados por violências e hierarquias servis em seu poder descolonizador.

## 2 METODOLOGIA

Esta primeira seção objetiva apresentar o contexto da pesquisa e os diferentes momentos da realização do trabalho de campo.

### 2.1 DIFICULDADES ENCONTRADAS

Até a qualificação do projeto de dissertação no final de 2019, buscava-se desenvolver uma pesquisa sobre as formas de identificação dos jovens de Porto Príncipe, no Haiti, com o hip-hop, prática afro-diaspórica cada vez mais presente nessa área urbana. Com a eclosão da pandemia de covid-19 no início de 2020, foi necessário repensar toda essa pesquisa inicial, na medida em que não podia mais viajar ao Haiti para realizar meu trabalho de campo. Tendo em vista que o campo disciplinar da antropologia exige uma experiência prática que vise utilizar resultados construídos a partir de dados qualitativos de primeira mão, o pesquisador, seguindo as orientações da orientadora da pesquisa, decidiu utilizar como cenário do estudo Recife/PE, de modo a superar esse limite.

Com efeito, o fenômeno musical do brega funk é uma forma de expressão de uma cultura atuante entre a juventude da região metropolitana do Recife, que compartilha com o hip-hop diversas características de culturas ditas populares, negras, periféricas. Sendo assim, estabeleceu-se o tema da pesquisa em torno do Brega funk como estratégia identitária e de resistência para jovens da periferia do Recife. Essas duas expressões também compartilham um discurso de resistência materializado por meio da performance e que também tem um efeito claramente emancipatório, pois ambas nasceram de uma reação às injustiças e violências da colonização.

Então se deu início ao trabalho de campo buscando contactar artistas do brega funk. Cabe ressaltar que, nessa etapa, novamente, o contexto de saúde não ajudou, devido à dificuldade de obter os contatos e à necessidade de distanciamento social. Alguns possíveis participantes inicialmente concordaram em se encontrar com o pesquisador para a coleta dos dados, no entanto, muitas vezes, ao marcar uma entrevista, esta era cancelada; até mesmo o acesso aos shows era dificultado, ainda que o pesquisador houvesse sido cordialmente convidado. Os imponderáveis da pesquisa antropológica de campo...

O pesquisador obteve outros contatos que se mostraram mais solícitos, e assim foi possível acessar “interlocutores” cuja expertise na arte do brega funk é reconhecida não só em Pernambuco, mas também em todo o Brasil. Esses contatos também favoreceram a aproximação do pesquisador com um grupo de jovens do bairro (“comunidade” ou “periferia”, como dizem) de Santo Amaro e um MC (acrônimo cujo significado é Mestre de Cerimônias) que mora em Santa Isabela. A realização do trabalho de campo foi, portanto, possível na medida em que vários artistas locais aceitaram participar de entrevistas on-line, em face das medidas de restrição impostas no estado de Pernambuco em termos de confinamento, a fim de mitigar a propagação do coronavírus.

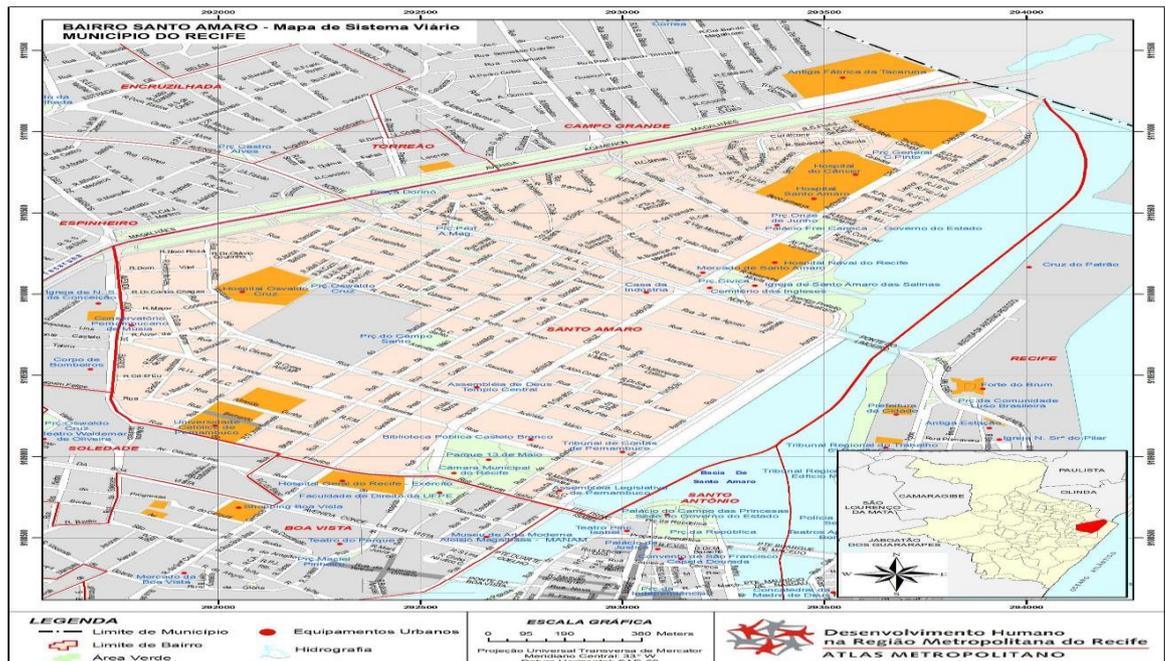
Ao todo, foram realizadas sete entrevistas, que, apesar de muitas vezes adiadas, foram concretizadas e garantiram uma coleta de dados que atendeu aos interesses de pesquisa. Segundo Thomas Erickson (2007), os dados etnográficos em textos claramente elaborados constituem o produto final de um longo período no campo. Mas, diante do desconhecimento do pesquisador a priori do contexto dos bregueiros, foi necessário se apropriar detidamente de seus saberes até a produção deste texto.

## 2.2 O CONTEXTO DA INVESTIGAÇÃO

O cenário do trabalho de campo foi o bairro de Santo Amaro, localizado próximo ao bairro central de Boa Vista, em Recife/PE, associado a outros bairros também de caráter periférico, como Bode, Brasília Teimosa, Ibura, que geralmente se caracterizam pela violência.

Esse bairro popular, social e economicamente desfavorecido está localizado no centro da RMR e, demograficamente, tem uma população média de 27.939 habitantes, metade destes são jovens entre 23 a 29 anos e 55% são mulheres. Bairro histórico, conhecido pela presença do cemitério Senhor Bom Jesus de Redenção, um dos mais importantes do Recife; do hospital Santo Amaro, bem como de igrejas protestantes, biblioteca pública do estado de Pernambuco, shopping Tacaruna e mercado público. É, portanto, conhecido por sua grande riqueza cultural, o que o torna um importante ponto turístico da RMR. (AMADO, 2021)

**Figura 1 - Bairro de Santo Amaro, no Recife**



**Fonte: IBGE, 2016**

Mais recentemente, o bairro ganhou outra fama, a de ser um dos redutos do brega-funk e de outras culturas musicais urbanas, dada a alta audiência gerada pelos shows noturnos organizados na rua. Com ele, o uso de drogas e a criminalidade aparecem como continuidade estrutural nesse bairro, ainda discriminado na consciência coletiva.

A pesquisa documental permitiu orientar melhor o referencial teórico e metodológico para compreender como os jovens reivindicam ou mesmo constroem sua identidade através do brega funk. Artigos científicos, memórias, teses, jornais, a maioria dos quais consultados na internet, associaram a sociologia e a história a esta antropologia presente, que se interessa pela dinâmica da identidade em contextos (pós)coloniais e urbanos, através da performance musical e coreográfica.

A tese de sociologia de Caio Netto (2016), reunindo identidade e música, contribuiu bastante para este estudo, embora não trate exatamente do brega-funk. O estudo de Maria Felipe Ferreira (2018) também favoreceu a estruturação desta pesquisa. Textos como “Etnografia como prática e experiência”, do antropólogo Magnani, que permitiu refletir sobre o modo de fazer etnografia na periferia; “A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX”, de James Clifford

(2002), que aborda as questões de apreensão da pós-modernidade; assim como Geertz, a etnografia, e Baumann e Briggs (1990) a performance, orientaram a escrita deste estudo. A abordagem de Georges Marcus para *The Emergence of Multi-Sited Ethnography* foi particularmente construtiva para os aspectos metodológicos. Portanto, todos esses documentos ajudaram tanto no contexto de análise das falas dos bregueiros quanto na análise de suas performances e práticas. Além das 25 dificuldades de acesso ao campo e também às bibliotecas impostas pelo contexto de saúde, foi necessária a familiarização com a nova literatura, mas a internet foi de grande ajuda.

### 2.3 MÉTODOS E TÉCNICAS

No que diz respeito à metodologia de campo, trabalhos como os de Madeleine Grawitz, *Méthodes des sciences sociales* (PARIS; DALLOZ, 1993) e seus quadros experimentais; *La rigueur du qualificatif* de Jean-Pierre Olivier de Sardan (2008), com suas concepções empíricas de interpretação socioantropológica; *Métodos de análise e interpretação de estudos qualitativos: état de l'art en marketing*, Jean-Claude Andreani e Françoise Conchon (2003); *comme Initiation à la méthodologie de recherche en SHS* de Y. F. LIVIAN (2015) foram importantes para a elaboração desta investigação. Eles permitiram problematizar a identificação dos jovens por meio de suas interações nesses quadros populares da cultura e em constante reação de oposição a outras classes da sociedade brasileira.

Além disso, abordou-se a questão do papel das plataformas digitais na divulgação da música, sendo um dos principais veículos do brega-funk. Graças à etnografia virtual, foi possível construir um modelo heterogêneo de coleta de dados, com seleção de fotos e vídeos no Youtube, Instagram e análise de encontros virtuais entre atores e espaços públicos. Esses métodos de etnografia digital, apoiados em Bernard (2004), Polivan (2013) e Rocha; Montardo (2013), permitiram compreender o alcance etnográfico da web e a possibilidade de renovação da metodologia antropológica.

No que tange à encenação dos bregueiros, Héas e Poutrain (2003) fazem observações bastante interessantes sobre a coleta de dados na Internet. Segundo eles, os bate-papos e as interações dos internautas têm um papel importante nas abordagens em campo e ressaltam que esse espaço é como uma cidade. Citando

Sardan (1995), sobre o papel do entrevistador na apresentação dos dados, explicam que as informações recolhidas podem ser tratadas como qualquer outro dado: podem ser registradas em um caderno de campo e transformadas em dados e compor o corpus; podem não ser, é então uma questão de impregnação. Neste último caso, o pesquisador se familiariza com o campo, trabalha sem ter a impressão de trabalhar, observa os modos de fazer as coisas: “enquanto vive, ele observa, a despeito de si mesmo, e essas observações são ‘registradas’ em seu inconsciente, em seu subconsciente, em sua subjetividade”.

Toda ciência tem sua própria metodologia de abordagem do campo, o sociólogo utiliza questionários, o historiador, arquivos e o antropólogo, o campo de investigação (SARDAN, 2008). O antropólogo é independente em suas técnicas investigativas, ele pode usar vários métodos para completar seu trabalho a fim de chegar aos resultados de uma pesquisa qualitativa. A pesquisa qualitativa leva em conta a base de uma abordagem abrangente na medida em que se concentra em estudos de caso (SARDAN, 2008). Portanto, as entrevistas desempenham um papel muito importante na coleta de dados. Sardan (2008) enfatiza o modo de produção de dados entre os quais as entrevistas são fundamentais para a Antropologia (2008).

Foram realizadas entrevistas com os jovens “malokas”, integrantes do grupo Magnatas do Passinho S. A (Santo Amaro) com um total de cinco pessoas. Foi elaborado para a pesquisa um questionário semiestruturado que variava de 10 a 38 questões relevantes aos interesses do estudo. Do todo, 29 itens estão relacionados aos objetivos de compreender o significado da música (brega-funk) e seu papel na vida dos jovens praticantes, e as outras nove questões visam compreender o perfil sociológico dos interlocutores. Além das entrevistas, realizou-se acompanhamento de mensagens nas redes sociais e em plataformas sobre o brega-funk em vídeo ou áudio. O ideal seria realizar mais entrevistas, mas o contexto de saúde vivido no Brasil e no mundo não tornou isso possível ao longo da pesquisa, também houve uma interrupção tendo em vista um retorno do pesquisador ao Haiti antes do esperado.

O mais interessante durante as entrevistas é a narração da trajetória dos jovens em relação aos seus modos de adesão a essa música, que eles configuram como modo de vida. Tem valor de democratização ao mesmo tempo em que está ligada a um movimento de revolta ou rebelião. Eles defendem a resistência como

forma de lutar contra a autoridade, criando esses coletivos locais em todos os lugares onde o brega-funk é vivenciado como a primeira forma de identificação.

Além disso, procedeu-se a uma seleção de imagens na internet para as análises, levando em conta as indicações de Collier Jr. (1967), segundo as quais a percepção da fotografia coloca o pesquisador e a antropologia em diálogo, o que abre caminho para a compreensão humana do uso das imagens, como instrumento e como veículo de observação. Com as imagens, trata-se de compreender o grau de relevância dos dados coletados na medida em que reafirmam o conteúdo informativo do objeto de pesquisa, para melhor analisar suas representações e questionar seu significado cultural e social.

A coleta de dados ocorreu on-line com os participantes individualmente, após visita ao local da apresentação do grupo, no período de 13 de julho de 2020 a 27 de outubro de 2020. Facebook, Instagram, SoundCloud, Spotify, WhatsApp e YouTube têm sido as principais plataformas para viver e reviver as diferentes atuações do brega-funk, sempre de acordo com as recomendações de Collier, acerca de um contexto de preconceitos e desigualdades. Buscou-se armazenamento de informações a serem reutilizadas, identificação da situação, originalidade das primeiras tomadas de uma situação “estrangeira”, suporte para discussão com um nativo e fonte de novas informações (COLLIER, 1967).

A abordagem ao longo deste trabalho se baseia na percepção de uma determinada etnia, aqueles que habitam o espaço periférico. Podem ser concebidos como o produto do seu espaço. Percebe-se a dimensão política da cultura Brega-funk, principal elemento de sua transformação em cultura popular de massa e resistência ao mesmo tempo que constrói uma identidade singular para os jovens da periferia. O brega funk cria uma nova subjetividade capaz de transmitir uma visão de mundo.

No que tange às práticas da periferia urbana, Milton Santos Milton (2010) e Trotta (2013) têm lançado luz sobre os mecanismos que permitem a determinados grupos negociar uma experiência pictórica de estilos musicais para legitimar a sua pertença a um modo de vida que querem, quaisquer que sejam as razões, poder afirmar-se, tornando-se um meio de identificação de si por si mesmo. A periferia pode, portanto, ser concebida como um lugar de consciência, adquirido e construído por jovens marginalizados e estigmatizados, para além dessa marginalização e

dessa estigmatização. Na periferia, os jovens lutam contra a exclusão social, o ostracismo, a discriminação de todos os tipos.

Como estrangeiro, não pude identificar algumas expressões linguísticas, como as gírias constantes em meio ao brega-funk, mas elas ressoavam. Outros marcadores de identidade, como roupas de marcas pirateadas, contribuem para essa transmissão.

Observar o comportamento das pessoas possibilita identificar fluxos e formas culturais e simbólicas: Geertz (1978) nos convida a compreender o discurso do outro para criar nossa própria narrativa. Em suma, na escrita cultural do outro, o pesquisador deve escutar a totalidade do discurso do outro a partir da interação e submeter-se ao que vivencia durante suas observações. Nesse sentido, a pesquisa se interessa muito por várias representações dos bregueiros: sexo, racismo, reivindicações, espaço periférico, entre outras.

A apresentação do brega funk como uma família musical atual permite compreender seu sentimento de pertencimento frente às diferentes formas de violência de outros coletivos sociais na RMR. Por isso, a encenação de danças e discursos é de fundamental importância. O espaço periférico como lugar de convivência e construção de identidade é amplamente discutido em publicações de comentários de internautas.

## 2.4 ALGUMAS HIPÓTESES

De acordo com as informações coletadas e as discussões estabelecidas com os participantes, o brega-funk não é considerado como uma música que preconiza o banditismo, o uso do malandro como alguns recifenses fizeram crer, mas um espaço de construção do prazer (historicamente roubado), de festa, de descontração, com a intenção de ressignificar o espaço periférico. Essa cultura musical é reconhecida como uma expressão singular e local.

Eu acho que posso dizer que o Brega funk é o novo ritmo cultural pernambucano da atualidade. É a representatividade de uma camada e do quadro social de Pernambuco e, de fato, é amplamente consumido e reproduzido com força no nosso estado. Além disso, tem sido aos poucos inserido nas iniciativas públicas [...], uma cultura genuína pernambucana, o brega funk está representando nosso Pernambuco, porém... acho que o frevo sempre vai ser o cartão postal (Entrevista realizada com Anderson Souza, no dia 25 de setembro de 2020, Recife).

Para muitos bregueiros, não há o que falar de brega funk no sentido global, mas sim essa música tem uma referência local, caracterizada também por suas idiossincrasias de linguagem. Bauman e Briggs (1990) refletiram sobre com conceber a etnografia do discurso na antropologia linguística. Os autores insistem em vincular a etnografia da fala à etnografia da performance oral, conceito desenvolvido a partir da sociolinguística no sentido de que as formas de expressão são contextualizadas. Esse gênero musical é visto de fato como um fenômeno cultural que, entre outras coisas, prega o amor, a união e que também carrega demandas dos jovens da periferia. Os milhões de posts todos os dias produzidos e recebidos pelos produtores levam à percepção de que essa música desperta o interesse de uma grande quantidade de pessoas.

Bauman e Briggs (1990) destacaram que a performance se impõe a uma audiência em um ambiente interativo, durante o qual o sentido é negociado. Assim, é, portanto, a partir da performance que se produzem os discursos e as redes significativas. Entre cervejas e refrigerantes, os cenários afetivos pautam sua identidade em um cenário de decoração brega. Fala-se alto, permite-se às crianças brincarem e correrem como quiserem. Dança-se muito, apaixonadamente. A figura abaixo apresenta a estética dos espetáculos do passinho dos malokas que interagem com os jovens na plateia.

**Figura 2 - Shows de dança dos malokas**



Fonte: LEIA, 2020.

A comunidade brega funk vive em uma perspectiva de interação com seu público. Essa interação oferece um potencial de resistência, apropriação e ressignificação, que é, aliás, extensível a todas as minorias.

## 2.5 ETNOGRAFIA E MÚSICA

Segundo Clifford Geertz, a etnografia é um método de investigação que envolve uma descrição densa.

O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares, implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar [...]. Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos [...] (GEERTZ, 1989, p. 20).

Essa concepção de Geertz considera que o etnógrafo tem uma tarefa difícil no campo até sua interpretação. Além disso, no Oxford English Dictionary, a etnografia é definida como a ciência descritiva da nação, embora os antropólogos geralmente a definam como aquela que descreve um comportamento cultural particular (MARCUS; CUSHMAN, 1992; BOISEVAIN, 1985; VAN MAANEN, 1988; JACOBSON, 1991). Sendo uma ciência descritiva, permite ver, dizer e compreender as coisas. Trata-se, de fato, de uma abordagem fundamentada quando possibilita a produção de categorias e posições teóricas. Tanto entre os primeiros etnógrafos, que utilizaram este método para descrever culturas distantes da sua, como, neste caso, a etnografia de uma comunidade próxima”, ... é compatível com análises históricas e comparativas, é a forma mais segura de acessar o contexto dos experimentos e investigar suas atividades.

A interpretação do modo de vida brega-funk leva em conta a dimensão explicativa do movimento vis a vis, a performance que projeta. Assim, deve-se ressaltar que ser um artista de brega-funk significa ser tomado pela visão de um herói que pegou em armas para representar atores que desejam a transformação de sua comunidade. Nessa perspectiva, a posição como pesquisador é a de apresentar o objeto que evidencia a relação dos jovens com esse ritmo musical como produtor de sua identidade grupal por meio de espetáculos de dança, coreografias etc. Isso constituiria um conhecimento que envolve a fundação de uma rede de experiência coletiva entre as pessoas.

O prazer musical está, portanto, intimamente ligado à comunidade, ao tempo e à emoção. A pulsação torna isso possível ao estabelecer uma regulação do tempo vivido e compartilhado em que os indivíduos proclamam o gosto de sua cultura musical. Em termos de etnomusicologia, Luis Ricardo Silva Queiroz (2010) sugere que a etnografia pode, de alguma forma, focalizar as relações relacionadas à transmissão musical, bem como a estrutura sonora, performance e processos composicionais (QUEIROZ, 2010).

Dadas as condições da pesquisa de campo durante a pandemia de covid-19, registrou-se a abordagem para uma etnografia envolvendo mídias digitais. Nessas plataformas, os contatos culturais trazem novas identidades. O contato estabelecido entre indivíduos e fenômenos culturais também é um modo de conexão "on-line ou outline". George Marcus (1995), em seu trabalho sobre etnografia multissituada, apresenta a etnografia como derivada de dois eixos interpostos, IN e OUT, envolvendo as mídias sociais e também a presença do pesquisador no campo da observação on-line. Tal princípio é importante para entender e descrever o que é chamado de imaginário coletivo dos jovens (GIUST-DESPRAIRIES, 2003). Especialmente porque a exploração descritiva da mudança para a digitalização da mídia converge com o desenvolvimento da indústria da música. Marcus (1995) destacou o estudo da etnografia implícita seguindo a circulação de metáforas (discurso + mídia). Como parte deste estudo, tratava-se de acompanhar a circulação da música através de muitas reações dos internautas.

This mode has shown that the heart of contemporary ethnographic analysis is not in the reclamation of some previous cultural state or its subtle preservation despite changes, but rather in the new cultural forms to which changes in colonial subaltern situations have given rise. The other, much less common mode of ethnographic research self-consciously embedded in a world system, now often associated with the wave of intellectual capital labeled postmodern, moves out from the single sites and local situations of conventional ethnographic research designs to examine the circulation of cultural meanings, objects, and identities in diffuse time-space (GEORGE, 1995, p. 96).

Pode-se acrescentar a isso as indicações de Seeger (1992) sobre a etnografia da música e a abordagem de Olivier de Sardan em torno dos dados audiovisuais que podem ser de alguma forma constituídos pelos sons e imagens produzidos pelos atores sociais (OLIVIER, 2004). Nesse contexto, o uso do som é passível de interpretação definindo a relação do ambiente dos jovens com a música. Anthony

Seeger (1992) sublinha que a análise musical deve ser feita sob três considerações: 1) uma gramatical formal, ou seja, o que reflete o idioma musical que deve ser analisado como uma estrutura de unidade musical e as regras que a combinam; 2) a análise do contexto da performance, uma estrutura que se refere à unidade de regras de comportamento; 3) a eventual análise da performance (OLIVIER, 2004). Essas recomendações nortearam as análises on-line e ao vivo desta pesquisa.

### **3 HISTORIOGRAFIA DO BREGA FUNK E DA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE/PE**

O presente capítulo se propõe a estudar a comunidade brega funk na região metropolitana do Recife. Assim, o objetivo principal não é centralizar a abordagem com vistas a fazer uma história completa dessa música por ser dominante na região, mas concentrar-se na clareza com que ela permite entender os méritos de sua presença na comunidade, tanto na fácil circulação de sua adaptação pelos jovens quanto na interação do público, fãs e observadores.

Com o objetivo de demonstrar a relação que existe entre a comunidade brega funk e o público, essa seção traça a história com base no maior número possível de textos que possuem enorme clareza em sua estrutura, possibilitando estabelecer uma base de entendimento ao longo do trabalho a fim de identificar a importância desse estilo de vida utilizado pelos jovens como meio de representação e identidade. Isso permitirá questionar a percepção de seu desenvolvimento no tempo e no espaço, em uma dinâmica de historicidade de sua fundação. Observa-se a dimensão da presença do brega-funk, do discurso histórico dos fatos do passado com os do presente, como música da região metropolitana que passa pelos estilos brega e funk antes de se transformar no brega-funk de hoje.

Assim, este capítulo permitirá não só a compreensão do campo dos subgêneros musicais, mas também identificar as suas respectivas concepções, de modo a evidenciar os códigos utilizados pelos jovens com vista a se apropriarem e representarem a comunidade local como seus feudos. Para isso, focar-se-á a era memorial dessa música em tempo real para não confundir a ascensão desse gênero musical em competição com aquele que se apropria da MetrÓpole Recife no passado. Ou seja, leva-se em conta a difusão de uma música que entra no modelo coreográfico através da performance particular de jovens habitantes da periferia.

De fato, a história desse ritmo traz meios consideráveis ao pensamento transnacional da música com diversos conteúdos que o inspiram. Para traçar a origem da música subalterna, Marcus Ramusyo de Almeida Brasil (2013) fez uma análise aprofundada na perspectiva da “musicologia histórica”, em sua totalidade a partir do horizonte da Europa Ocidental. Em outras palavras, passa pela música clássica e pela ópera até chegar ao dodecafonismo e à música eletroacústica conceitual de

Schoenberg. A música popular brasileira e outras expressões musicais da América Latina, bem como suas manifestações populares tradicionais, são abordadas nas disciplinas “folclore e cultura popular”.

A “antropologia da música”, que abre caminho para a condição propriamente “histórica” da música, só se legitima no plano acadêmico para sua construção numa perspectiva europeia. As dimensões africanas e americanas dos ritmos tribais e sons urbanos nas periferias brasileiras há muito são consideradas pela maioria dos pesquisadores da região como rituais ou cultura de massa que, apesar do reconhecimento de uma parte estética nessas manifestações, nem sequer alcançaram o status de arte. Compartilho a visão de Ernst Bloch sobre a perspectiva linear da história, para quem: A historiografia que mostrou; como as coisas realmente aconteceram; foi o narcótico mais poderoso do século (apud BENJAMIN, 2009, p. 505, BRASIL, 2013, p.13).

Nesse sentido, Brasil aborda a contribuição da história negra para a metrópole colonial. Cabe ressaltar que, durante o período colonial nas Américas e no Caribe, os negros, privados de prazer e já muito hostis aos senhores brancos, desenvolveram a música para aplacar a opressão e também para forjar suas reivindicações contra a exploração colonial.

Como indica a introdução deste trabalho, esse estilo musical tem raízes profundas na América Latina e no Caribe. O brega seria o ancestral do tecnobrega do funk carioca, que é um gênero musical praticado na região de Belém do Pará. O tecnobrega compartilha ritmos caribenhos e estéticas tecnológicas, e o brega recifense passa pela música sertaneja, pelo forró eletrônico, pelo próprio tecnobrega paraense e pelas matrizes do funk carioca (SOARES, 2017).

Soares (2017, idem.) destaca que os primeiros momentos do Brega foram produzidos com o projeto da música romântica na virada dos anos 1970. Trata-se de analisar a história das relações entre as primeiras produções desse ritmo segundo a dinâmica do progresso cultural, político e social e a revolução digital. O brega funk é inspirado em um modelo no qual se misturam correntes familiares da música subalterna, como o funk ostentação de São Paulo e o funk do Rio de Janeiro, e até mesmo o hip-hop, com o qual compartilha diversos códigos.

Nessa perspectiva, também é necessário destacar nessa abordagem o contexto de prática coletiva compartilhada entre jovens da periferia, incluindo Santo

Amaro, a fim de identificar os elementos adequados utilizados como meio de afirmação identitária para esses jovens.

### 3.1 AS ORIGENS DO BREGA FUNK

Existem múltiplos debates sobre as formas das culturas urbanas no Recife e, no caso da música brega-funk, os estudos relevantes comentam o legado dessa música como cultura originária de Pernambuco que teria surgido de diversos gêneros musicais. Essa música é uma mistura de duas músicas praticadas separadamente dentro da comunidade brasileira, o brega, que é um gênero musical da região Nordeste, e o funk, tirado do funk carioca e de São Paulo.

O brega-funk surge como manifestação de uma cultura popular que se desenvolve em torno de vários ritmos, uma entonação particular, uma dança vibrante que desperta emoção, funcionando como um espaço de prolongamento do tempo cotidiano. De fato, segundo vários autores que definem o brega-funk, essa música vem da família de subgêneros musicais oriundos do funk carioca e se inspira na linha de MCs do Rio de Janeiro, e assim se configura como uma música praticada em Recife”.

Nessa perspectiva, essa música é uma referência para a região pernambucana, particularmente admirada e consumida nos bairros periféricos. Baseada na mescla com outros gêneros musicais do país, é também como se afirma como uma música da região metropolitana. Com efeito, em entrevista concedida por uma das estrelas do movimento brega-funk, MC Elloco explica que

O brega-funk representa o Nordeste, Pernambuco, Recife e, principalmente, a favela. É um sonho. Hoje, qualquer moleque pode ser tornar uma celebridade através do movimento do passinho junto com bregafunk<sup>1</sup>.

Durante a realização das entrevistas, observou-se que o brega-funk é um estilo próprio de Pernambuco na medida em que vem de tradições musicais compostas de ritmos antigos, como capoeira, frevo, coco, ciranda, hip-hop, maracatu, entre outros,

---

<sup>1</sup> Este depoimento do artista citado foi concedido em entrevista realizada em dia 31-12-2019 por Milena Cerqueira, disponível em <https://www.folhape.com.br/noticias/entrevista-o-brega-funk-representa-a-favela-diz-shevchenko/126481/>

com grande reconhecimento dentro dessa cultura para os ritmos tradicionais. Assim, essa música foi instituída a partir de ritmos periféricos.

Inicialmente foi uma alternativa de mudança de vida, pois o Brasil apresenta uma realidade de alta desigualdade social e desemprego, portanto o brega-funk representa uma chance para pessoas vindas da periferia por ser um ritmo que vem das comunidades e está em alta dentro e fora do país. O ritmo tem movimentado o mercado da música com o alcance da internet. O brega-funk é um ritmo que tem sua origem a partir da influência de dois outros ritmos periféricos: o brega e o funk, porém reflete mais especificamente a realidade da periferia recifense (Entrevista realizada com Thiago Silva, no dia 25 de setembro 2020, Recife).

Essa cultura acaba sendo um espaço de construção. Foi preciso partir das influências dos atores nacionais promotores da música romântica para a instituição do nascimento do technobrega e do brega-funk como mencionado no preâmbulo do texto.

Há várias décadas, a manifestação musical é reconhecida em Pernambuco, onde se desenvolveu como um movimento cultural e artístico da região Nordeste. Segundo o Diário de Pernambuco (2018), a chegada do brega-funk a Pernambuco remonta à década de 1980, quando Milkshake, Mastermix e DJs Ricardinho e Ivanildo quiseram apresentá-lo por meio de uma grande festa pública com mil pessoas, em diferentes áreas da cidade do Recife. Essas festas aconteciam até o ano 2000 em alguns espaços reconhecidos da região, como: o bairro da Imbiribeira (zona sul da cidade) e o Baile do Téo (na chamada Casa Amarela, zona norte). Assim, o Diário de Pernambuco aponta que a música intitulada “Envolvimento” assinou seu primeiro lançamento público na mídia em 2018:

A primeira vez que o ritmo teve alcance nacional na mídia foi em 2018, com Envolvimento, de Loma e as Gêmeas, que viralizou com um vídeo caseiro no YouTube. Desde então, o processo de nacionalização tem se intensificado. Simone Pereira de Sá, pesquisadora e professora da Universidade Federal Fluminense, argumenta que o acesso das classes C e D aos computadores e celulares na década de 2000, fruto do estímulo ao consumo na era petista, revolucionaram a música periférica com o barateamento de estúdios portáteis, trocas de arquivos digitais e maior visibilidade de produções em circuitos autônomos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Esta referência está disponível em: <http://www.pernambuco.com/noticia/ultimas/2020/02/como-o-brega-funk-que-surgiu-periferia-do-recife-emplacou-tres-hits.html>

Compreende-se assim a importância do desenvolvimento das tecnologias digitais para a construção do brega-funk como gênero. Diante dessa revolução, encontram-se como influência do período romântico do brega-funk artistas como: Odair José, Lindomar Castilho, Reginaldo Rossi, Carlos Alexandre e Amado Baptista. Vanessa Santana (2019) indica que outra influência do brega-funk teria surgido na virada da década de 1930, um estilo musical considerado trágico parecido com as antigas canções de Vicente Celestino, marcadas por seu forte sotaque nordestino, com um tradicional conjunto de cordas e teclado combinando bolero e sertanejo (FRENETTE, 2003; SANTANA, 2019). Assim, o brega-funk nasceu de uma tradição pop cosmopolita, oriunda da indústria musical latino americana e inspirada em culturas importadas.

A par dessas influências, são muitos os autores que procuram apresentar essa música como modo de vida e representatividade, ao nível de culturas híbridas oriundas de uma diversidade nas suas referências e produção. O sociólogo brasileiro Paulo César Araujo (2002) apresenta ainda o brega como sinônimo de cafona, subgênero musical cantado por bandas clássicas e letras sensuais que enaltecem os amantes noturnos. Uma música que, segundo ele, é praticada em meios desprivilegiados, na classe baixa da população brasileira e, portanto, carrega uma conotação de vulgaridade e mau gosto. Essa influência teria levado o brega-funk de hoje a ser caracterizado no senso comum por essas performances de provocação sexual masculina, que expressam sua disponibilidade corporal como mercadoria de prazer.

Maria Clara Fialho, em seu artigo intitulado O barato é pesado – A música brega como um produto de classe publicado em 18/05/2020, também ressalta a influência original da cafona no brega-funk e defende que o lado estético da cafona é marcado pela extravagância ou excesso de romantismo. Uma vez no cenário cultural da mídia em rede, o brega despertou preconceito por suas filiações sociais e culturais.

De fato, a década de 1960 é considerada um marco fundamental para a compreensão do desenvolvimento do gênero musical brega funk. Nesse período, grupos de cafona percorriam o centro da periferia do Recife com referências a Reginaldo Rossi e Adilson Ramos por exemplo, antes de ser esse brega muito popular, admirado pelos fãs. Foi então que essa música ganhou grande visibilidade

em nível nacional e foi incluída no gênero da Música Popular Brasileira (MPB). O antropólogo Hermano Vianna (1987) mostra que o Brega foi bem recebido e configurado entre os jovens da região de Goiás de Amado Batista, de passagem por Pernambuco, e depois se popularizou na região de Belém do Pará, que, na época, tornou-se sua sede principal. O brega se constituiu, assim, como uma riqueza cultural das regiões Norte e Nordeste do Brasil.

Então é novamente tomando emprestado outros elementos rítmicos mais recentes que o brega funk evoluiu em formação livre. A transição do brega para o brega-funk que é praticado atualmente em Recife/PE foi realizada por intermédio de MCs como Sheldon, Leozinho, Boco, GG, entre outros, ativos apoiadores do movimento. Desde então, essa música, que também se caracteriza por uma dança, recebeu o apoio de grandes nomes da produção artística do meio, como Shevchenko e Elloco, que colocaram todas as suas forças para estabelecer esse movimento como uma verdadeira cultura da juventude.

Em entrevista ao Diário de Pernambuco, de 11/12/2019, GG Albuquerque chamou atenção para o desenvolvimento do brega-funk no início de 2018, quando apareceu no Spotify e desfrutou de novas ondas de sucesso. Quando o brega-funk foi escolhido como tema do carnaval, a dupla Chevchenko e Elloco foi uma das mais populares da plataforma de streaming, e o brega-funk foi reconhecido como um ritmo que vai “dominar o mundo”. Outro artista que esteve presente, MC Lia, disse que “o brega funk dá visibilidade a uma nova geração, além de destacar o problema da desigualdade de gênero no espaço público, uma geração com uma educação mais formal, que reflete suas próprias ideias, referências e posturas”.

Gabriela Ferreira, em comentário publicado no site Kondzilla.com em 04/06/2019, sobre a dupla breguero Elloco e Shevchenko, explica as dificuldades que a música brega-funk enfrenta, por conta dos preconceitos em Pernambuco, mas, graças à viralização do gênero nas redes sociais, em todo o Brasil, deu-se um arrefecimento desse preconceito.

Assim, os atores do movimento explicam: o funk nasceu no Rio de Janeiro, sabemos que o brega-funk vem do Recife, mas ver MCs de São Paulo, ver caras como Dynho Alves cantando e tocando nossa música, é um sucesso. Os artistas consideram que, apesar de suas dificuldades, o brega-funk se coloca entre as obras musicais da

cultura popular e une uma imensidão de fãs. Ainda hoje, observa-se o quanto esse ritmo musical e essa cultura estão se espalhando entre os jovens dos bairros periféricos, mas não só, esse movimento reúne espectadores de diversas origens sociais e geográficas da sociedade brasileira.

### **3.1.1 Funk carioca e funk paulista: pontos de encontro com o brega funk pernambucano**

Trata-se aqui de aprofundar os processos históricos das influências do brega-funk para melhor compreender suas expressões.

#### *3.1.1.1 A origem do funk carioca e do funk paulista*

O funk é obra de James Brown, composto de vários subgêneros musicais como “blues, gospel, jazz e soul”, que são formas próprias dos Estados Unidos. O funk também é influenciado por alguns dos gêneros musicais de Nova Orleans e por um estilo de jazz chamado hard bop. É um ritmo musical que tem sua concepção a partir da música de dança. Como o hip-hop do New York Bronx, o funk se originou nos anos 60 e, na década de 1970, era considerado música eletrônica. De acordo com Hermano Vianna (1987), esse gênero musical atingirá toda a população brasileira e será praticado em diferentes regiões. Em um dos primeiros trabalhos sobre funk carioca, o autor explica que

os jornais fizeram alarde em torno do fenômeno Black Rio, em 1976, que alguém escrevia na imprensa sobre essas numerosas e gigantescas festas suburbanas em sua nova fase hip-hop. Outros artigos [...] chegaram a se referir ao baile funk da Estácio de Sá como minha “descoberta”. Esse termo denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com os subúrbios, considerados sempre um território inexplorado, selvagem, onde um antropólogo pode descobrir “tribos” desconhecidas, como se estivesse na floresta Amazônica (VIANNA, 1987, p. 11-12).

Embora o funk carioca demorasse a entrar na academia, já gozava da importância das culturas globais que estão enraizadas nas culturas subalternas. O funk carioca percorreu uma longa trajetória que se destaca como ilustração desse fenômeno, localização de uma cultura singular de culturas musicais importadas dos

Estados Unidos. Além disso, o funk carioca também foi nutrido por culturas musicais internas, das regiões Sul e Norte. Esses encontros rítmicos foram conduzidos por jovens artistas na época, como Tim Maia, Toni Tornado, o grupo Black Rio, entre outros. Na região Sul, mais precisamente na zona do Canecão, o funk foi representado por DJs (disc-jockeys) influenciados pela música soul, entre outros, por James Brown, Wilson Pickett e Kool and the Gang, mas também pela MPB, que se ouvia nos famosos “bailes pesados”, com danças “hip”. Esses bailes leves reuniam mais de 5 mil pessoas todos os domingos, no início da década de 1970 (BRASIL, 2014).

Embora os primeiros grupos de dança tenham surgido no sul do Brasil, no Rio de Janeiro, esse movimento rapidamente se tornou um modo de vida para os jovens e se fundiu com outros elementos da chamada música negra, incluindo o rap em particular. Na década de 1990, vários DJs e MCs do Rio de Janeiro, em busca de uma identidade sonora própria, reuniram subgêneros como Miami e o para finalmente configurar o Funk Carioca. Esse funk foi muito bem recebido em todo o Brasil. De acordo com os dados disponíveis na entrada “funk” do Spotify, o funk tornou-se uma das músicas mais ouvidas nos Estados Unidos e em Portugal. Essa música tem contribuído para a percepção de um novo ritmo que chama muita atenção e constitui entretenimento popular.

Outros autores a associaram a uma música do caos no sentido de que as pessoas na base de seu desenvolvimento musical seriam viciadas em drogas e alcoólatras. “Essa representação do funk carioca o fez sofrer perseguição social, pois era associada aos comandos do narcotráfico, numa construção das forças da ordem, das forças de segurança pública” (GUIMARÃES, 1999). Assim como a trajetória do hip-hop com sua globalização, o funk tem sido vítima de constantes perseguições e preconceitos dentro do país.

Se é uma das culturas juvenis periféricas, apesar das críticas que lhe são feitas, o movimento também sabe responder à ironia que lhe é dirigida:

**Figura 3 - Apresentação do Funk Carioca.**



Fonte: Brasil, 2014.

Trata-se agora de olhar para as semelhanças entre o funk carioca e o funk “ostentação”. O funk paulista é o mesmo praticado no Rio de Janeiro, mas com MCs diferentes, como MC Nego Blue, MC Dedé, MC BÓ, entre outros, que também realizam eventos ao anoitecer, com a intenção de atrair o maior número de fãs possível. Criado em 2008 em São Paulo, como um estilo musical fundado no espaço periférico, também se beneficia de uma força cultural de resistência à imagem (NEVES, 2016), do desenvolvimento de culturas emergentes dentro das culturas periféricas dos Estados Unidos. No que diz respeito à construção social desse gênero musical em São Paulo, é pertencente à periferia e também está associado à música de rua. Assim como o brega-funk, o funk paulista é influenciado pelo funk carioca.

Como o próprio nome sugere, seu contexto dentro das culturas populares, emergentes e subalternas, o funk paulista projeta representações de sexo, tráfico de drogas e porte de armas. Mas é uma expressão militante e revoltante, um equilíbrio de poder que evidencia que é pela força que se pode conquistar o poder, segundo Pires et al. (2019). No que concerne às semelhanças entre as músicas de cada área

em particular, estas se estabelecem na própria apropriação das culturas subalternas e na sua disseminação.

Parece que esses movimentos culturais compartilham uma certa lógica cultural para as classes menos favorecidas. De sua trajetória rítmica do brega no Nordeste ao funk carioca, o brega-funk ganha sua expressão singular como música popular pernambucana. É uma música atual e porta-voz dos jovens da periferia, mas também uma herança que é uma prática e que se espalha da periferia para outros espaços. O brega-funk como cultura subalterna cultiva sua identificação também pela relação com o público. Nestor Canclini (2011), em sua análise da cultura popular na América Latina, a partir do trabalho de Manuel Castells sobre as culturas híbridas, destacou a crise da modernidade com base na análise de culturas, usos, criações e consumos que já não correspondem a esse contexto, mas se estabelecem em polos antagônicos, como homogêneos e hegemônicos ou tradicionais e modernos. O autor mostrou que as novas formas de organização da cultura na pós-modernidade são produto de hibridizações entre tradições, classes, etnias e nações e, portanto, requerem outros instrumentos conceituais.

Canclini (2011) desenvolve esse pensamento em uma perspectiva pluralista que admite fragmentações e fusões entre tradições, modernidade e pós modernidade. É o que se observa no universo cultural dos jovens da região, no encontro desses gêneros musicais que se fundem e participam do surgimento de uma cultura eletrônica em Pernambuco. Isso justifica a análise da estética desse ritmo acompanhado de composições e batidas de artistas locais. Pode-se assim ver o brega-funk como um cruzamento rítmico entre o brega e o funk carioca, uma associação que existe há décadas, e que é marcada pela valorização dos jovens da periferia. Hoje essa música da periferia está se tornando quase inevitável, pois é uma experiência local cada vez mais bem recebida pela população brasileira.

### *3.1.1.2 Considerações sobre os encontros musicais do funk e do brega funk*

Os beats e letras centrais do funk e do brega-funk carregam marcas da música subalterna, pois ambos têm influências de ritmos populares. O funk e o brega funk carioca abundam no Brasil, mas podem ser encontrados em áreas da periferia da

cidade com grande público jovem. Nessas áreas, o brega funk tornou-se um modo de vida, um verdadeiro princípio de realidade definido por códigos culturais e constitui uma identidade de grupo. Certamente, as contradições em ação nessa construção cultural são importantes para essa identidade representativa. O contexto de formação de preconceitos em torno dos funkeiros e bregueiros está ligado aos locais de encontro durante os shows, onde há muita dança, geralmente realizada toda semana. Há, portanto, todas as razões para que funk e brega, compartilhando essas experiências comuns, tenham se fundido no brega-funk pernambucano.

Assim, percebe-se que a formação cultural do brega funk se deve à mestiçagem rítmica e cultural, fundada em um fenômeno singular de representatividade da cultura periférica pernambucana, apreciada ou pelo menos considerada localmente além da periferia.

### 3.2 BREGA FUNK, CULTURA LOCAL DE PERNAMBUCO

Na era da modernidade, a cultura é compreendida por meio de seus fenômenos de difusão, que desempenham um papel essencial no cotidiano das pessoas, chegando até a determinar filiações ou identidades culturais. De fato, em Recife, a produção do fenômeno brega-funk mostra-se compatível com a diversidade.

Os debates sobre cultura agitaram as ciências humanas e sociais e particularmente a disciplina antropológica desde suas premissas. Uma das definições mais antigas se deve a Edward B. Tylor em sua obra intitulada *Cultura primitiva* (1871), uma visão totalizante da cultura: “qualquer complexo que inclua conhecimentos, crenças, arte, leis, moral, costumes e todas as outras habilidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. Nessa ideia, o lugar do homem e seus direitos se fundamentam na natureza coletiva da cultura. Essa definição é típica da modernidade. Observa-se que esse conceito associa os atores da sociedade às suas práticas para definir o que é cultura.

Mais tarde, Magareth Mead (1930) concentrou sua pesquisa em como um indivíduo recebe sua cultura e as consequências que isso terá na formação da personalidade dos indivíduos, enfatizando o processo de transmissão cultural e socialização da personalidade. Aqui, o indivíduo está impregnado de um modelo por

todo um sistema de estímulos e proibições formulados, explicitamente ou não, e, uma vez adulto, ele se conformará (mais ou menos) inconscientemente aos princípios fundamentais de sua cultura, num processo de enculturação.

Na contemporaneidade pós-moderna, a hegemonia cultural dá lugar às culturas como práticas de identificação e portadoras de críticas ao estado das relações de poder em que estão presas. Assim, os indivíduos se permitem desobedecer a certas normas sociais hierárquicas, forjando múltiplas identidades determinadas por seus valores culturais. Anthony Giddens, por exemplo, explicou esse projeto reflexivo do eu na modernidade tardia e suas consequências nas classes sociais em relação à cultura da identidade (GIDDENS, 1987).

Em sua abordagem da diáspora, Hall (2003) argumenta que o desenvolvimento de diferentes modos de vida dentro das sociedades colonizadoras é comum a elas, apesar da concepção binária de diferença que mantêm em torno da diáspora, bem como de um desenho temporal muito fixo. Hall (2003) argumenta que as culturas pós-modernas são o resultado de entrelaçamentos de diferentes elementos culturais (africanos, asiáticos e europeus), noções que Gilroy reelabora em sua perspectiva do Atlântico Negro (2010), criando identidades que nunca são completas.

Assim, a experiência cultural dos grupos numa experiência colonial depende de uma relação conflitual com o outro, num dado contexto sócio-histórico e em perpétua renovação. Entende-se que a ideia de que um indivíduo ou um grupo humano baseia sua existência em um substrato cultural estável ou em uma essência não pode se sustentar.

De uma perspectiva weberiana, a história se faz, como se disse, de deslocamentos de grupos humanos, encontros de indivíduos, grupos, populações, que são acompanhados de conflitos, confrontos, cujo resultado é às vezes a eliminação de uma das partes, às vezes a integração de uma das partes na outra ou a assimilação de uma pela outra, mas sempre por relações de dominação sujeição. Além disso, Hall argumenta que os fenômenos culturais diaspóricos na modernidade não podem se apegar a padrões fechados, unitários e homogêneos de pertencimento cultural, mas sim dependem da experiência da diferença.

[...] os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas

quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses entendimentos são expressos e nos quais estão incorporados (HALL, 2003, p. 142).

A situação política leva a considerações nas escolhas culturais dos grupos, de acordo com sua filiação e sua posição na sociedade, mas também de acordo com contextos específicos.

De outro ponto de vista, Barth (1969) afirma que as fronteiras sociais estabelecidas entre os grupos étnicos produzem diferenças que passam a movê-los, por sua vez, em um contexto (des)colonizado. O autor problematiza assim o fato de a antropologia ter dado muita atenção à cultura e às diferenças culturais, mas pouca aos grupos étnicos e na natureza das fronteiras que os separam (BARTH, 1969).

Segundo o autor, um grupo étnico está inicialmente ligado a uma “categoria de atribuição e identificação utilizada pelos próprios atores sociais e que tem o efeito de organizar as interações entre as pessoas”. Sobre isso, Barth argumenta em sua tese que uma categoria é étnica quando os critérios de classificação utilizados se referem à origem cultural de uma pessoa (BARTH, 1969).

[...] não se pode prever, desde os primeiros princípios, que características serão enfatizadas e tornadas organizacionalmente relevantes pelos atores. Em outras palavras, as categorias étnicas fornecem uma organização que pode receber quantidades e formas variadas de conteúdo em diferentes sistemas socioculturais. Eles podem ser de grande relevância para o comportamento, mas não precisam ser; eles podem invadir toda a vida social ou podem ser relevantes apenas em setores limitados de atividade. Existe um escopo óbvio para descrições etnográficas e comparativas de diferentes formas de organização étnica (BARTH, 1969, p. 14, nossa tradução).

Com efeito, a construção da diferença inclui o desenvolvimento particular das culturas em relação às outras, e, mesmo que haja contatos e trocas entre grupos sociais, a questão da diferença implica a existência de fronteiras internas locais e nacionais. Portanto, o grupo permanece em sua particularidade porque persiste uma dicotomia entre dois grupos, não sendo necessário que o “conteúdo cultural” permaneça inalterado. A diversidade cultural dentro do grupo não compromete a sustentabilidade do grupo, pois seus membros só precisam interpretar suas ações e possivelmente camuflar suas diferenças (BARTH, 1969). Barth (1969) chega a dizer que uma cultura também subsiste pela indiferença hostil em relação a outras.

No entanto, a emergência de fronteiras implica coesão social. No caso do brega-funk, os atores sociais constroem uma cultura local que transforma a periferia urbana. Amselle (2010) e Hall (2008) destacaram que uma sociedade é construída culturalmente segundo características que fazem parte da estratégia de equilíbrio de poderes. Nesse sentido, a cultura é objeto de uma luta política por reconhecimento.

Em sua reflexão sobre a cultura popular, Hall destaca sua complexidade, a partir das lutas de poder que lhe são essenciais, entre autonomia e dominação. É através de uma luta sem fim que se organiza uma cultura popular, como as lutas do brega-funk ou outras culturas musicais praticadas na região metropolitana, como frevo, maracatu, coco, ciranda e cavalo marinho. De acordo com um artigo publicado em 21 de agosto de 2017, intitulado “Agora é oficial: Lei torna o brega expressão cultural de Pernambuco”, o brega-funk está ganhando reconhecimento legal dentro e fora do estado. Em 2017, por proposição do deputado federal de Pernambuco Edilson Silva, a Lei nº 16.044/2017, institui como expressões artísticas pernambucanas, entre outras, o brega.

Embora a região metropolitana do Recife tenha uma diversidade de estilos de vida de diversas culturas musicais populares, estes são cada vez mais utilizados como ferramentas ou instrumentos de enfrentamento por seus atores, para afirmar identidades ancoradas em suas práticas cotidianas, e não na imagem de grupos que, a partir de seus pontos de vista não se assemelham a eles. São lutas por emancipação e autoapropriação.

No entanto, analisar os processos étnicos ao nível das representações juvenis implica destacar a força da diversidade cultural que prevalece no Brasil. Essa diversidade convive com as diferenças e desigualdades que existem na sociedade. Aliada à discriminação racial e de cor, sua etnia os leva a trabalhar nas condições de sua autorrepresentação. Moura (2010), em *Cultura e Diversidade*, explica o efeito da dominação colonial sobre o colonizado a partir das mudanças sofridas pela noção de diversidade:

Diante deste grande projeto civilizatório de criação e consolidação do Estado nos tempos modernos, a diversidade cultural não parecia ameaçadora ou mesmo não chegava a demandar políticas específicas dos países centrais no Ocidente. A novidade, hoje, é que o outro – o colonizado – que se mantinha em sua própria casa, distante, subalterno, seguramente controlado, passa a integrar a aquarela étnica e cultural

desses países que enriqueceram com o colonialismo e têm então que administrar o encontro cotidiano com o ex-colonizado em suas ruas e praças, mercados e igrejas, escolas e cinemas (MOURA, 2010, p. 327).

Essa diversidade, consubstanciada na pluralidade de identidades, caracteriza os grupos sociais no Brasil. Para tanto, a valorização da musicalidade do brega-funk faz parte de uma perspectiva de criatividade local que visa servir à identidade cultural desse subgrupo social particularmente marcado pelo racismo e pelo colonialismo ambiental no Brasil.

Marangon et al. (2015) enfatizam como os códigos culturais emergem na organização dos modos apropriados pelos grupos sociais. Assim, essa criatividade cultural torna-se um instrumento mais essencial na estrutura das sociedades, pois constrói valores, comportamentos e práticas de vida transmissíveis. Além disso, não está dissociada aos problemas cotidianos de cada indivíduo na percepção de sua localização. Dessa forma, pode-se dizer, constroem-se matrizes culturais. O brega funk se estabelece como matriz cultural da juventude urbana periférica em Pernambuco.

Em uma das entrevistas, a localização pernambucana é explicada da seguinte forma:

O brega-funk ganhou reconhecimento no Brasil e até no mundo e cada vez mais consolida seu espaço no cenário musical. Ele representa a grande parcela marginalizada da população recifense que reivindica seu espaço mediante a cultura da própria cidade, retratando os anseios dia a dia da classe não privilegiada. Então, assim como em outras comunidades, o ritmo brega-funk está presente no cotidiano de seus moradores, que o consomem e o constroem assim como eu, fazendo dele (umas das) fontes de sobrevivência (Entrevista realizada no dia 10 de setembro de 2020, com Anderson Sousa, Recife).

### **3.2.1 Legitimação cultural do brega funk em Pernambuco**

A extensão do brega funk na periferia urbana de Pernambuco e a estratégia de atingir todas as classes sociais são interessantes. Dar rédea solta a essa música para executar livremente permanece uma questão a ser abordada, pois seu nascimento está periféricamente ligado à imagem de demarcação geográfica hierárquica (TROTTA, 2013, p. 30). Sempre se presenciaram os desentendimentos da autoridade estadual e proibições de sua propagação eletrônica. Durante a primeira visita do

pesquisador a um grupo de brega funk em Olinda, moradores contaram que, em diversas ocasiões, patrulhas policiais foram montadas para monitorar reuniões e apresentações. A comunidade do brega-funk foi, portanto, atingida pela violência estatal e demorou até 2018 para, por exemplo, o MC Tocha marcar sua presença no carnaval e 2019 para o MC Elloco subir ao palco com a aprovação da Prefeitura e do governo local, uma verdadeira conquista. Não obstante, o brega-funk ainda sofre com a falta de legitimação institucional.

O brega-funk insere-se numa perspectiva de afirmação identitária através da performance, é esta característica que o impulsionou como cultura de massa através da divulgação da sua estética coreográfica, coral e rítmica.

Hoje em dia tem sido mais bem aceito, pois alcançou todas as camadas sociais, entretanto, inicialmente, houve um pouco mais de resistência devido sua origem e conteúdo das letras. Isso não quer dizer que o preconceito tenha acabado, mas já é possível ver o brega-funk transitar por diversos tipos de grupos socioeconômicos de maneira massificada (Entrevista realizada com Anderson Souza, no dia 25 de setembro de 2020, Recife).

### **3.2.2 A relação do brega funk com a cultura nacional**

A consideração que uma variedade de atores sociais atribui a esse ritmo implica também uma transformação do olhar da sociedade sobre a periferia. Merece destaque essa mobilização popular, a mudança que provoca uma grande influência na sociedade no momento global. Sendo assim, cabe a esta seção explorar a relação do brega-funk com a “cultura nacional”.

Hall (2005) vê a cultura nacional como um discurso, uma construção que influencia e organiza tanto as ações quanto a concepção que se tem de si mesmo. Para ele, a cultura nacional está inserida nas histórias que as nações contam, memórias que ligam seu passado ao seu futuro. Em outras palavras, a comunidade nacional é uma comunidade imaginária.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo unificadas apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto como nas fantasias do eu inteiro de que fala a psicanálise lacaniana, as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas (HALL, 2005, p. 61).

Fanon, em seu capítulo “Sobre a Cultura Nacional” (1961), convida a reconhecer que, através de lutas clandestinas, podem nascer novas culturas, mas pela complexidade e que podem desafiar a ordem nacional como criadora de racismo, hierarquias e violência. O problema cultural, como por vezes se coloca nos países colonizados, corre o risco de suscitar graves ambiguidades. A falta de cultura dos negros, proclamada pelo colonialismo, e a barbárie congênita dos árabes deveriam logicamente levar a uma exaltação de fenômenos culturais não mais nacionais, mas continentais e singularmente racializados.

Na África, a abordagem do homem de cultura é uma abordagem negro africana ou árabe-muçulmana. Não é especificamente nacional. A cultura está cada vez mais afastada do noticiário. Ela se refugia em uma casa apaixonadamente incandescente e tem dificuldade em encontrar caminhos concretos que, no entanto, seriam os únicos capazes de lhe fornecer os atributos de fertilidade, homogeneidade e densidade (FANON, 1961). Trata-se, de fato, de encontrar esses caminhos concretos dentro da própria ordem nacional.

### 3.3 BREGA FUNK E MODERNIDADE

No mundo da modernidade, a cultura representa um bem de consumo, fator de hegemonia em um mundo cosmopolita. Canclini (1998) evoca aqui a relação entre revelação e distinção: “as sociedades modernas necessitam ao mesmo tempo da ‘divulgação’ – ampliar o mercado e o consumo dos bens para aumentar a margem de lucro – e da ‘distinção’ – que, para enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, recria os signos que diferenciam os setores hegemônicos”.

A música popular pode ser entendida como um elemento de socialização por meio da experiência vivida, pela qual se distingue e difunde sua localização. É um meio eficaz de sensibilizar os jovens da periferia. É um veículo de lazer e democracia. De fato, a produção dos signos da música brega-funk atesta sua condição subalterna em suas performances e um certo mal-estar urbano. O discurso cantado dos bregueiros é marcado pela resistência e pela reivindicação da democracia. A partir dessa condição dita subordinada, fica claro que foi o bregueiro- funkeiro que soube construir uma ligação entre o centro e a periferia de forma muito mais orgânica, reunir

visões de mundo, criar uma nova estética e promover novas consciências dentro e fora da periferia (SANTANA, 2019). Canclini já defendia que a modernidade anda de mãos dadas com a pluralidade, entre o hegemônico e o tradicional, condição para a formação de novas culturas híbridas.

Como o século está em busca de novidades, a globalização tem contribuído para a modificação das normas das sociedades tradicionais por meio da circulação de mercadorias, da criação de culturas individuais e da circulação de novos signos que elas veiculam. Giddens (2002) aponta que a modernidade e seus elementos têm consequências para o processo de transformação da privacidade e identidade dos indivíduos (pós-)modernos, tendo em vista todas as descontinuidades associadas ao período moderno (2002). A visão do conhecimento pós-moderno distingue uma pluralidade de saberes heterogêneos.

O brega funk hoje se tornou uma indústria por direito próprio, permitindo que alguns enriqueçam, adaptando-se às regras do mercado. É importante compreender o papel da indústria cultural no desenvolvimento desse estilo musical. As características locais do brega funk estão fortemente ligadas à modernidade da música identitária de uma determinada classe, ocupando cada vez mais espaço de visibilidade (e sonora) em Pernambuco.

De acordo com Giddens (1991), as consequências da modernidade levam a três mudanças essenciais: a dissociação do tempo e do espaço, a deslocalização dos sistemas sociais, a organização reflexiva e a reorganização das relações sociais. Ele distingue o pós-moderno como uma continuidade da modernidade, e a pós-modernidade.

[...] estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes. Além da modernidade, devo argumentar, podemos perceber os contornos de uma ordem nova e diferente, que é pós-moderna; mas isto é bem diferente do que é atualmente chamado por muitos de pós-modernidade (GIDDENS, 1991, p. 13-14).

Além disso, Simmel (1991) é conhecido por ter pensado sobre o lugar do dinheiro na modernidade, o que se revela no caso do brega-funk como uma continuação desse traço “pós-moderno”. Assim como a ostentação no hip-hop ou no

funk carioca, o brega-funk também reivindica o poder do dinheiro, bem como um poder de compra favorecido pela industrialização de sua cultura.

### 3.3.1 Indústria cultural e brega funk

A economia cultural da música é importante para compreender suas formas de divulgação e conquista ou adesão do público. Esse tema foi introduzido pela primeira vez em 1947 sob a pena de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, desde a análise crítica até a padronização e reprodução em massa de produtos de conteúdo como rádio, televisão e música, cinema. A indústria cultural é fruto do oportunismo do desenvolvimento do capitalismo sobre a cultura (COSTA, 2013). No caso do brega funk, ele conecta produtores, MCs, promotores de eventos, youtubers, diretores artísticos e cinegrafistas, entre outros.

Segundo Cohn (1998), o conceito de indústria cultural é concebido como uma resposta direta ao conceito de cultura de massa. “Mas é significativo que, se na expressão da cultura de massa ela aparece como substantivo, na sua contraparte crítica está em estado de predicado” (COHN, 1998).

Em consonância com Adorno, Costa explica que esse conceito se deve ao fato de a cultura de massa remontar a uma cultura que emergiu espontaneamente das próprias massas na contemporaneidade da arte popular, o que ocorre distintamente com a indústria cultural (COSTA, 2013, p. 136).

Assim, devem-se levar em consideração os métodos de produção, distribuição de bens e serviços sujeitos a profundas mudanças nas técnicas de produção, reprodução, distribuição e consumo de produtos culturais:

[...] o conjunto de atividades produtivas e trocas culturais em constante evolução sujeita às regras da mercantilização, onde as técnicas de produção industrial são mais ou menos desenvolvidas, mas na medida em que o trabalho é cada vez mais organizado no modo capitalista de uma dupla separação entre o produtor e seu produto, entre as tarefas de criação e execução (COSTA, 2013, p. 136).

O autor leva em conta o efeito do sistema capitalista em conexão com as técnicas utilizadas, sendo incondicional a condução da reprodução.

A indústria cultural é fruto da oportunidade de expansão da lógica do capitalismo sobre a cultura. Não somente esse avanço progressivamente acontece no domínio do cultural, mas também, cada vez mais, nas esferas da biologia (corpo), da natureza, das relações humanas, do conhecimento etc. Como enfatizou Ernest Mandel, existe no capitalismo tardio uma tendência à industrialização das atividades superestruturais, e muitas dessas atividades já se organizam hoje em termos industriais, produzidas para o mercado e para a maximização do lucro: “[...] a pop-arte, os filmes feitos para a televisão e a indústria do disco são fenômenos típicos da cultura capitalista tardia” (COSTA, 2013., p. 136).

Conseqüentemente, a chegada de ferramentas de Internet e tecnologias digitais no mercado permitiu o surgimento de novos canais de distribuição, mas também a digitalização de novos bens culturais distribuídos em plataformas on-line como iTunes Store, Spotify, etc. O brega-funk se beneficiou em grande parte dessa oportunidade capitalista, mas também da facilidade de produzir sua própria expressão.

### *3.3.1.1 O brega funk e o desenvolvimento do mercado cultural*

Nos dias de hoje, os setores de cinema, moda, música, edição de videogames e publicidade regeneram “produtos culturais” através da dinâmica do capitalismo. A disseminação de novos modos de vida reapropriados e consumidos pelos jovens são facilitados como a transformação de pessoas por meio de novas mídias. Além disso, as tecnologias digitais estão revigorando as antigas, ao mesmo tempo em que a produção de artistas e a promoção da música se tornaram rentáveis (ROCHA, 2015). As tecnologias digitais reduziram as barreiras dos custos de produção, permitindo que os indivíduos estejam em constante contato com sua comunidade. Em termos de promoção de produtos culturais, as informações veiculadas por blogs, fóruns, redes sociais ou sistemas de recomendação automática oferecem novas possibilidades de descoberta e atuação de produtos (FERREIRA, 2018). Foram as mídias sociais que facilitaram a rápida expansão do brega-funk em Pernambuco e além.

Em documentário sobre apresentação de dados de consumo publicado no Spotify em 14/11/2019 por Katarina Moraes, a popularidade da musicalidade do brega-funk é calculada com base no número real de streams de acesso. MC Troia não esconde a sua satisfação com esta popularidade: Acho isso muito grande e agradeço

a Deus por ter chegado a lugares que diziam que não iríamos conseguir e quebrar barreiras hoje, e Mc Lia acrescentou: “A válvula de escape para as comunidades do Recife hoje é o brega-funk. O brega-funk vai conquistar o mundo. Se o mundo não acabar com os cantores”. A forte influência e consumo do brega funk decorrem de sua inserção na mídia, favorecendo o acesso dos jovens. Aqui, as redes sociais assumem um papel preponderante no coração da cidade com a divulgação de códigos essenciais à construção da identidade dos jovens, e aproximam os seus “outros” da realidade dos espaços periféricos. A ascensão do brega-funk no campo musical converge com a tecnologia. Isso também permite a divulgação de práticas musicais em espaços públicos.

Ferreira (2012), em sua dissertação *Redes sociais de informação em organizações num contexto da sociedade contemporânea*, aponta que as sociedades modernas criam bases que conectam grupos humanos a sistemas em rede. Ele destacou que a topologia estrutural da sociedade já é de redes. Assim, o autor cita Braman:

Enquanto que os sistemas de condições têm sido historicamente hierárquicos em natureza, hoje pela primeira vez nós temos uma rede de vasta capacidade que é o ubíqua, inclui inteligência dispersa nas mãos dos usuários e que é não hierárquica. É não hierárquica tanto porque há múltiplas alternativas para qualquer actividade de transmissão e porque o uso da rede é essencialmente incontrolável (COSTA, 2012, p. 35).

Eventualmente, essa ubiquidade, bem como essa impossibilidade hierárquica nos usos dessas redes, favoreceu o nascimento do fenômeno brega funk por oferecer autoexpressão e acesso aberto. O brega-funk surge assim como uma inovação cultural. Em um artigo de Emmanuel Bento, publicado em 28/02/2020, no Diário de Pernambuco, o ritmo do brega-funk teria atingido um recorde na mídia nacional em Pernambuco, em 2018, quando dois jovens artistas publicaram um videoclipe no Youtube. Desde então, o fenômeno recebeu a atenção de produtores musicais, e a visibilidade do brega-funk foi ampliada em outras redes, como rádio, televisão, além da Internet. Assim, durante esta investigação, esse ritmo musical foi afirmado como um domínio cultural da mídia:

O brega-funk cresceu e alcançou outros espaços devido à internet, portanto existe uma relação fundamental entre os dois, além do mais, essa internet é a realidade na geração atual 3.0 tudo acontece ou necessariamente passa pela internet. As pesquisas fazem acreditar que

as redes sociais são fundamentais para falar hoje do sucesso do brega-funk, concordam no entendimento de uma relação forte que sempre os une, se expressaram que [... as redes sociais são fundamentais para divulgação da musica] (Entrevista realizada com Eduardo da Silva, no dia 5 de outubro de 2020, Recife).

Esse tipo de mídia é, portanto, perfeitamente adequado ao marketing cultura do brega-funk. Pode-se dizer que o seu sucesso foi garantido pelo digital. Novamente, em uma entrevista, explicita-se que o brega-funk está de alguma forma associado a uma cultura midiática:

O principal canal de divulgação de grande alcance é a internet. Uma das estratégias mais expressivas é a utilização dos utensílios das marcas, principalmente roupas, pelos MC's que ostentam os produtos constantemente em suas redes sociais, clipes, shows e no próprio cotidiano. A principal marca da atualidade é A Tropa, marca que engloba não só utensílios, mas também uma produtora e promove ações sociais, que apresenta loja física na sede na Tropa no Arruda, mas também é vendida na internet e tem alcance efetivo em todo o estado de Pernambuco (Entrevista realizada com Thiago Silva, no dia 25 de setembro 2020, Recife).

É o meio de difusão que permitiu o sucesso de mais um produto do fenômeno brega-funk, como seu estilo de roupa, a criação de marcas de roupas, mas também plataformas de compra específicas. Nota-se que nada dessa onipresença diminui a profunda reivindicação local do brega-funk, como o distrito de Arruda, formadas por favelas e comunidades operárias, ou seja, um pouco mais localizadas em termos de acesso à mobilidade urbana.

As velhas ferramentas de transmissão de práticas estão dando lugar ao formato digital, a diversidade performativa está quase ao alcance de todos. Do ponto de vista do produtor, o planejamento de shows e eventos diversos também é facilitado. Ao nível das vivências quotidianas dos jovens da periferia, esses acessos facilitados também aumentam o desvio de regras de instituições, como escola ou família. Segundo Felipe Maria Ferreira (2018), essas características são ainda mais válidas no campo da música. O autor recorre a Samuels (2010) para insistir no fato de que os recursos digitais desempenham um papel fundamental na descentralização das políticas de produção e circulação (apropriações locais das culturas urbanas) (SAMUELS et al., 2010).

Vê-se que a circulação do brega-funk na Região Metropolitana do Recife trabalha e inspira a comunidade midiática. Como esse espaço comunitário permite

certa autonomia, observa-se como ele contribui para uma democratização, em seu sentido mais comum, do acesso à cultura e à criação cultural para além das fronteiras sociais normalizadas. As reações a esses acessos ampliados e, mais ainda, à energia criativa que eles promovem, normalmente reservadas, apenas evidenciam melhor o processo de formação e manutenção das desigualdades sociais, como o racismo, a pobreza, a localização geográfica do uso de drogas, a brutalidade policial, entre outros.

Alexandre Alvarenga Ribeiro (2018) explica em seu artigo que a tecnologia envia sinais independentes da disseminação instantânea de produtos culturais, o que facilitaria o poder de apropriação dos indivíduos. Dessa forma, o poder da informação instantânea resultante da invenção da Internet, entre outros meios de comunicação, elevou ao máximo o poder político-econômico de diversos agentes, com base em técnicas publicitárias e ferramentas de manipulação ideológica das massas (MARAGON, 2013). Essa ferramenta favorece o nascimento de uma plêiade de cultura no mundo, mas também a possibilidade de grupos raiz e subordinados priorizarem suas próprias escolhas culturais e de forma independente. Nesse sentido, é um vetor de multiculturalismo em diversas sociedades, em particular (pós)colonizadas.

De acordo com Maragon (2013), a contribuição da tecnologia nas culturas de massa e locais explica uma nova compreensão das inovações tecnocráticas, ideologias, atitudes e modas em geral, invadidas por novas formas, imagens, símbolos, conceitos e valores culturais, porém, sem lhes oferecer qualquer chance de resistência.

No entanto, Larkin (2008), em seu livro intitulado “Signal and Noise, Media and Infrastructure, and Urban culture in Nigeria”, elogia a tecnologia nesses contextos.

Media technology are more than transmitters of content, they represent cultural ambitions, political machineries, modes of leisure, relation between technology and body, and, in certain ways, the economy and spirit of and age. Yet at the same time, media such as television, cassettes and cinema provide the infrastructure to facilitate and direct transnational flows of culture and modes of affect, desire, fantasy and devotion these goods provoke. They create technical and institutional arrangements each directing what sort of media [...] of their exhibition and reception will be (BRIAN, 2008, p. 2-3).

Essas diferentes visões sobre a tecnologia como contribuinte para a cultura são exemplares da dicotomia não apenas engendrada pela Modernidade, mas também da colonialidade. Ainda sob outra perspectiva, Trinta (2003), citando Marshall McLuhan, demonstra que a tecnologia como comunicação tem um efeito profundo no corpo humano, no sentido de que a técnica corresponde à noção evolutiva do ser humano. Ele apela para a mídia eletrônica que é incorporada à experiência imediata e intensifica a ordem aleatória dessa experiência, pois também contribui para a desconexão dos humanos de outras fontes de informação.

Ribeiro (2018) ao explicar o fenômeno da viralização, afirma que o elemento do sistema viral possibilita compreender a socialização virtual dos assinantes por meio da fruição instantânea dos shows dos artistas. De acordo com Larkin (2008), o conjunto de conexões possíveis, as relações entre usuários possibilitando o compartilhamento e permitindo o surgimento de propriedades que são atributos / predicados das interações em si, aumentam consideravelmente as visões. Esse sistema, portanto, modela a priori a transmissão e recepção de mensagens por um público que dificilmente pode evitá-las, e essa modelagem modificou profundamente as relações de poder.

A tecnologia, dentro desse debate é um meio que promove o intercâmbio de culturas e de opinião pública. O brega-funk pode realmente ser visto como fruto da complexidade e das ambiguidades que a tecnologia midiática criou, nessa continuidade pós-moderna. Práticas musicais, dançantes, discursivas, constantemente comentadas, obedecem apenas a um ponto de vista dominante, mas são construídas a partir dele – a comunidade - que detém e conhece seus códigos, mesmo que ainda estejam inseridos nas relações econômicas capitalistas.

O desenvolvimento na mídia musical teve um impacto positivo na indústria fonográfica, especialmente nas vendas. Uma rápida transição ocorreu para a música digital, em termos de distribuição e promoção. Essa evolução é obviamente parte do contexto do sistema neoliberal e/ou capitalista. Pode-se citar, por exemplo, a Konzilla, que é uma plataforma de vídeos reconhecida no Brasil e na América Latina, em

especial, como um dos maiores canais de música do Youtube, que, em 2018, esteve no topo da lista de canais de música.<sup>3</sup>

O CD foi lançado em 1982. Com implantação no mercado a partir do final de 1986, quando passaram de 45 milhões de CDs produzidos para, em 1992, 300 milhões. Este objeto representa uma verdadeira revolução porque a música é, portanto, gravada em “digital”. O CD se impôs então como o meio dominante na música<sup>4</sup>.

Ao longo do tempo, as inovações tecnológicas provocaram um profundo desequilíbrio na indústria fonográfica e um questionamento das produções tradicionais, prevendo inclusive o seu desaparecimento. De fato, o suporte físico de discos desapareceu, mas a distribuição na Internet de arquivos compactados em formato MP3 continuará a se espalhar entre a massa de consumidores. Essas mudanças estão casualmente na origem de profundas mudanças organizacionais na indústria cultural.

Jairo Ferreira (2010) apontou que os efeitos da mídia musical geram a promoção de elementos de apropriação capazes de comunicação benéfica para os jovens, resultante da transformação social. Ao se tornarem corriqueiros, métodos singulares de saber e saber-fazer impactam a recepção.

As técnicas modernas de disseminação de mídia eletrônica têm a vantagem de compartilhar informações em todo o mundo. A transmissão dessas informações em espaços públicos redefine assim o modo de representação dos jovens que estão conectados por meio de redes. Faz-se importante lembrar, mais uma vez, que os espaços de recepção são significativos para os indivíduos graças à posição privilegiada que a mídia musical abre ao mercado.

Nesse sentido, o brega-funk pode ser entendido como uma verdadeira democratização, no nível individual, mas também coletivo. Suas (novas) configurações sociais vêm afirmar suas práticas culturais. Viana, em sua dissertação de mestrado (2010), mostra que o desenvolvimento de culturas de massa ultrapassa fronteiras e se insere em uma perspectiva lógica de tecnologia da informação e

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/user/CanalKondZilla>, acessado em 20 out. 2020.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.globo.com>, acessado em 20 out. 2020.

comunicação (NTIC). Consequentemente, a expansão das NTICs para a comunidade fortalece as capacidades de indivíduos e grupos por meio do autocultivo. No contexto do brega-funk, essa cultura constrói uma liderança que resulta em uma experiência amplamente democratizada compreendida no nível de percepção das pessoas que expressam sua adesão ao movimento.

Como música que reúne muitos participantes, é bastante relevante usar o nome de uma cultura de referência local. “Mídia, palavra latina, já abasileirada, significa ‘meios’ no plural. Meios, meios através dos quais circulam informações, mensagens, imagens; instrumentos e dispositivos através dos quais estabelecemos relações uns com os outros, e com o mundo” (FRANÇA, 2012; BATISTA, 2017).

Assim, a localização dentro das mídias digitais, sua ubiquidade e sua expansão, é um fator de interconexão representacional entre música, público, produtores e atores, ainda mais em contextos como o das favelas. O brega funk faz parte do cenário nacional como referência construída na lógica da performance, veiculada nas redes nacionais de televisão e rádio. Da mesma forma, o setor de redes de distribuição digital conseguiu abrir caminho para que os artistas garantissem melhor sua comercialização por meio de novos clipes (FERREIRA, 2018). Graças a elementos das distribuições de streaming digital, como Facebook, Instagram, Tik Tok, Snapchat, Spotify, os bregueros funkeiros controlam suas próprias mídias e passam ao exercício promocional em benefício de seu próprio marketing digital e passam ao exercício promocional em benefício do próprio marketing digital.

As técnicas de difusão deixam o campo livre para que os atores passem de produtores a consumidores como bem entenderem, ou quase, comunicando-se imediatamente com seus fãs, meios que permitem aos artistas desenvolver suas carreiras e direcionar seu sucesso. Através das redes sociais, o brega-funk pode ser considerado uma revolução em termos de criatividade e produtividade musical.

O streaming permite a transmissão de vídeo ao vivo em um site que se pode modelar sem mais materiais do que uma câmera ou webcam e um computador conectado à internet, tudo em poucos cliques<sup>5</sup>. Também permite uma recepção gratuita e voluntária.

---

<sup>5</sup> Disponível em: [https://ressources.labomedia.org/diffusion\\_video\\_live\\_-\\_streaming](https://ressources.labomedia.org/diffusion_video_live_-_streaming)

O Spotify nasceu em 2006, criado por um sueco e foi apresentado ao grande público no final de 2008. É um espaço de divulgação que está disponível para todos na sua modalidade gratuita, e mais interessante, quem pode associar uma conta de facebook de um usuário ou fã. Esse novo aplicativo também teve um impacto na criação de música e na audição instantânea. Esse espaço de transmissão recebeu mais de 92 milhões de assinantes nos últimos três anos e atingiu o clímax de sua trajetória como empreendimento musical de grande porte, segundo dados disponíveis no site da wikipedia.

Hoje o Spotify continua sendo um meio seguro de difundir e consumir o funk musical brega e entrar no mercado cultural. Em um documentário on-line publicado em 2019, editado por João Pinheiro, destaca-se que o brega-funk tem papel de protagonista no ranking da cultura popular no Brasil e promove sua configuração geográfica.

O Youtube, como rede social, posiciona-se como uma das maiores plataformas digitais de divulgação de produtos culturais. Atrai um público muito variado, assinantes ou não, e permite comentários. Esse novo meio de distribuição remonta à virada de 2005, como Twiter e Facebook, primeiro na América do Norte e depois em todo o mundo. No contexto da disseminação de gêneros musicais, o Youtube cria e avalia comunidades de compartilhamento, permitindo que os fãs publiquem suas emoções pessoais. Tem se mostrado uma nova ferramenta de democratização subjetiva, permitindo que as pessoas construam suas perspectivas e, por que não, influenciem suas vidas. Essa plataforma tem aumentado a participação integrada de jovens de uma determinada comunidade de prática no caso do brega-funk. Funciona quase como uma prática de identidade on-line. No esforço de mostrar a contribuição das mídias digitais nas práticas dos consumidores de música em Recife, o digital desempenha um grande papel na reconfiguração do que se entende por “popular” em culturas populares como o brega-funk. Nesse sentido, as mídias digitais também determinam fatores importantes na familiarização dos jovens com o brega-funk.

### 3.3.2 O Hip-hop e o Brega funk

Falar do paralelo entre hip-hop e brega funk é fazer uma avaliação da necessidade de compreender seus modos comuns. Nesse sentido, trata-se de compreender a apropriação de ritmos musicais entre culturas subalternas, o local e o global, enquanto o hip-hop é global, o brega-funk ainda é local (nacional). Essas músicas são de fato subculturas ligadas à periferia com referências semelhantes, em termos de códigos e circulação intra e extra-sociais.

Em primeiro lugar, as produções culturais do hip-hop evocam uma reflexão sobre as teorias da identidade e sobre as construções identitárias nas Américas e no Caribe. Essa representatividade é compartilhada pelo brega-funk, assim como seus processos criativos. Ambos partem de uma crítica à discriminação encontrada e são construídos como uma luta sociopolítica.

De acordo com Rose (1997) e Alexandre (2007), o hip-hop nasceu em um contexto de dificuldades encontradas pelos jovens da periferia do Bronx, de violência, pobreza, racismo e privatização de um mínimo de conforto para seus habitantes. Trotta (2013) aponta que o hip-hop remete à agressividade da periferia porque denuncia a desigualdade social, violência e pobreza estrutural nesses bairros. Os MCs do hip-hop, de batidas inovadoras, são os cantores de um discurso militante de denúncia de preconceitos estendidos a grupos dominados da sociedade.

Além disso, Hugues Bazin (1995) sustenta que o profissional do hip-hop se inspira em imagens de guerra e considera o hip-hop em si mesmo como uma arma, mas uma arma positiva e construtiva cujos temas cortantes contrastam com o discurso político ou o gênero da variedade. Essas palavras se dirigem aos oprimidos, para que também eles possam aceder à palavra e libertar-se. Por meio das letras do hip-hop, os profissionais reivindicam a inserção desses jovens na vida política e econômica do país, além de seu envolvimento na melhoria de suas condições de vida. Foi precisamente isso que o brega-funk fez ao nível da sua comunidade próxima, depois alargado. Por meio de questões levantadas que persistem na periferia urbana, a identidade hip-hop está profundamente enraizada na experiência local e no apego ao status do grupo local. Esse grupo é de fato um novo tipo de família, forjado a partir de um vínculo intercultural que, por exemplo, por meio da associação com gangues, como no Brasil, promove isolamento e segurança em um ambiente complexo. Nesse

sentido, esses grupos constroem redes comunitárias para atender novos movimentos sociais.

O nascimento do hip-hop deu-se como movimento de protesto contra uma situação social inspirada. Richard Shusterman (1992) apontou as características melódicas do hip-hop, o significado dos jogos de palavras e as múltiplas formas de sutileza linguística como aspectos do movimento. No que diz respeito às técnicas de DJ:

Le plus important dans le disque était la partie instrumentale, le moment où la batterie jouait toute seule. Cela pouvait être aussi bien le style de Tito Puente, les timbales Latino-américaines, les disques de Jimmy Castor [...] dans les multiples disques de soul music enregistrés par des légendes vivantes... C'était le moment où les danseurs se déchainaient et où les DJ ont commencé à sélectionner et à coupe ces morceaux, toujours entre les mesures, et à les passer sur deux consoles, étendant la partie instrumentale sur tout le disque. (SHUSTERMAN, 1992, p. 188)

Nesse sentido, os diferentes modelos de performance do hip-hop combinam conhecimentos rítmicos e performativos. Além disso, outra ambiguidade emerge em torno da recepção do rap, a arte discursiva do hip-hop, e sua apropriação, desta vez em torno da identidade racial a ser atribuída a essa expressão.

De fato, a cultura hip-hop, como uma criação das populações dos guetos norte-americanos, multiculturais e transnacionais, autorizou uma infinidade de respostas e apropriações locais em todo o mundo, sendo reorganizado, reapropriado e reconfigurado por cada sociedade.

O hip-hop teve uma difusão massiva na década de 1970, por meio da apropriação de gêneros musicais de outras geopolíticas como jazz, funk e soul music. Desde os seus primórdios, o movimento constituiu para os jovens novos hábitos de vestimenta, ideologias e estéticas, consecutivos à descoberta da mensagem "black is beautiful". Ele ilustra "uma mudança global nas políticas culturais", levando à difusão mundial de uma "cultura popular negra" (HALL, 2008).

Com a experiência das apropriações do hip-hop, o brega-funk é também uma música fundada a partir do orgulho da população periférica. Prazer, protesto, discurso anticolonialista e luta são representações ativas e ativas. Hip-hop e brega funk compartilham uma espécie de compromisso pan-africanista, ou o que se assemelha a um movimento de solidariedade e luta contra a opressão racial e a estigmatização

sofrida em uma sociedade. Cada um com sua singularidade, eles surgem de convicções sociopolíticas aproximadamente semelhantes.

Há uma diferença, porém, nas roupas de palco, o hip-hop usa camisas largas, chapéus de grife, anéis, correntes e marcas como Tommy Hilfiger, Fubu, Air Jordan e Nike, símbolos de outras culturas urbanas atuais (como skate, surf e basquete), gorros e bonés grandes, itens caros, mas usados como acessórios de estilo comum. Por sua vez, como já foi dito, o brega-funk prefere usar marcas e materiais locais que não sejam considerados ostensivos ou sinais de riqueza, para desenhar o aspecto ou o característico bregueiro “nipe”.

**Figura 4 - Apresentação das roupas usadas por cinco artistas de hip-hop.**



Fonte: Trace, 2016.

Em outras palavras, no brega-funk, encontram-se roupas que lembram ou até reivindicam marcas de pirataria dessas grandes marcas globais e gringas, preferindo cortes de camisas de futebol ou marcas de práticas aquáticas recreativas, surf e praia, como o ambiente direto da RMR.

**Figura 5 - Apresentações das marcas de roupas dos artistas do brega-funk em Recife**



Fonte: Ferreira, 2019.

Para além das roupas, cada um desses ritmos determina uma identidade entre os jovens da periferia em termos de expressão de uma linguagem deliberadamente subalterna. Nas entrevistas da pesquisa, os entrevistados reagiram de forma semelhante às ligações entre hip-hop e brega-funk. Segundo eles, há referências no hip-hop aos ritmos ancestrais de Pernambuco: cada música é acompanhada por um movimento corporal e acaba por identificar uma coreografia. Por exemplo, a dança das Malocas do Passinho ganha sentido a partir de vários movimentos coreográficos que acompanham os textos, cada referência extraída de culturas subalternas, negras, locais:

Inicialmente, começou com a denominação de “passinho dos malocas” referindo-se ao pessoal da periferia que começou a propagar a combinação característica de passos provenientes da mistura de outras danças características que eles já praticavam antes como: o tradicional frevo, swingueira, hip-hop entre outras... e que foram adaptados e modificados para melhor se encaixar na batida do brega-funk. Posteriormente, houve a simplificação do nome para apenas “passinho” e, nas vestimentas, são camisa e bermudas combinando, os cabelos com vários modelos diferentes, os MC’s e Dj sempre ostentando condões caros e grandes óculos, roupas de grifes e marcas conhecidas, essas coisas fazem a música do brega-funk uma música tipo identidade que representa os jovens (Entrevista realizada com Kalviny Guimaraes no dia 15 de setembro de 2020).

Com batidas agitadas e alguns passos, as identificações desenvolvidas pelos músicos permitem apreender a configuração particular dos diálogos culturais entre a

periferia e os temas consagrados de sua sociedade, e as novas apropriações que dela decorrem. Essas duas culturas musicais constituem um reflexo de seu domínio periférico em suas dinâmicas culturais, bem como um lugar central para a produção de identificações e conexões para além de sua comunidade.

Para concluir este capítulo, ressalta-se que a música brega-funk toma forma numa dinâmica de interações culturais e artísticas aceleradas em nível local pelo seu contexto de cultura digital, considerada como um verdadeiro modo de vida para os seus fãs.

O próximo capítulo abordará os aspectos da colonialidade, a questão racial e a pró-negritude expressa por esses jovens. O objetivo será compreender o espírito do contexto de dominação colonial e a contemporaneidade dessas desigualdades (nacionais) expressas no brega-funk, vinculadas à discriminação étnica e racial nos discursos dos artistas.

## **4 O BREGA FUNK E A COLONIALIDADE DO PODER. MARCADORES DE OPRESSÃO E DISTORÇÃO DA IDENTIDADE DOS JOVENS DA PERIFERIA**

Este capítulo pretende discutir o conceito de colonialidade na sua relação que partilha com os bregueiros em termos de categorização racial e social associada às periferias no sentido da construção do seu próprio discurso identitário.

### **4.1 COLONIALIDADE NA MÚSICA BREGA FUNK**

No contexto atual, a difusão do brega-funk na região metropolitana do Recife faz parte de uma herança colonial (MIGNOLO, 2010; 2011), embora os funkeiros não estejam mais no passado da colonização, sofrem diariamente as consequências desta última.

Assim, o conceito de colonialidade é inspirado nas obras de autores da América Latina (Anibal Quijano, Grosfoguel, Mignolo, entre outros) com base no poder dos líderes em suas dimensões nacional e global, uma dinâmica de controle que se estabeleceu em todas as áreas da vida. Mesmo após a descolonização, a colonização continua avançando nas antigas colônias.

O sociólogo porto-riquenho Ramon Grosfoguel (2004), em seu artigo intitulado *Race and ethnicity or racialized ethnicities. Identity within global coloniality, Ethnicities*, evoca a ideia de que as relações sociais contemporâneas são, em parte, reconfigurações de relações de poder de tipo colonial, entre detentores de poder e dominados. É nessas relações que muitos estigmas sociais se reproduzem ao longo do tempo. Como resultado, testemunha-se uma ideologia de dependência ou modernização que queima os tecidos sociais nos quais os indivíduos estão inseridos. Anibal Quijano (2007) fala de uma matriz de poder colonial moderna, uma contradição que, segundo ele, encontra seu sentido entre os continentes que implantaram a lógica da civilização, traduzida pela expressão das racializações.

Um fenômeno deslumbrante de marginalização ocorreu em certos grupos sociais (indígenas ou nativos, afrodescendentes, em particular). Estes hoje fazem ouvir suas vozes como grupos que estabelecem uma nova possibilidade de sobrevivência na sociedade, assumindo a visão oposta ao sistema liberal,

hegemônico, de marginalização racial e histórica. É o resultado desse processo histórico que levou à reivindicação de jovens da periferia do sistema-mundo moderno/colonial (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992).

Compreender a relação de poder no caso do brega-funk em Pernambuco significa focar o comprometimento dos praticantes por meio de suas demandas por uma mudança nas condições de vida. Nesse sentido, os jovens priorizam esses pontos de tensão para afirmar seu desejo de criar uma cultura de identidade semelhante à sua própria comunidade periférica. Daí a lógica que se expressa em torno da relação a partir do contexto colonial e decolonial.

De acordo com Dussel (2000); Grosfoguel (2004); Quijano (2007) e Mignolo (2007), a decolonialidade cria tensão nas divisões normativas entre centro e periferia, bem como na hierarquia étnico-racial da população mundial, formada na época da expansão colonial europeia, e que não mudou significativamente com o fim do colonialismo e a formação dos estados-nação. Segundo esses autores decoloniais, trata-se de uma transição do colonialismo moderno para o colonialismo global no sentido de que as relações e estruturas de poder ainda operam de forma hierárquica, em todos os níveis da sociedade, econômico, político, cultural, etc. Por trás da modernidade, há a colonialidade:

Por motivos de clareza, é conveniente considerar a “modernidade/colonialidade” como duas caras de uma mesma moeda, e não como duas formas de pensamento separadas: não se pode ser moderno sem ser colonial, e se alguém está no extremo colonial do espectro, deve negociar com a modernidade, pois é impossível ignorá-la (MIGNOLO, 2007, p. 32).

A relação colonial gera, no entanto, uma nova consciência dos jovens para enfrentar as dificuldades que corroem seu estado de sobrevivência. Assim, leva a um questionamento da situação dos indivíduos, ao definir suas oportunidades como verdadeiro impulsionador do combate. Mignolo (2007) acredita que as relações de poder colonial não se limitaram à dominação econômica, política e cultural do centro sobre a periferia, mas estão inseridas nos seres.

O brega-funk pode ser entendido como uma estratégia dos jovens para derrubar a barreira erguida diante de seu destino, provando que são contados como uma pessoa de poder dentro de sua comunidade. Assim, a lógica do sistema colonial

implica o poder de dirigir e governar para dominar os mais fracos. Os bregueiros de fato enraízam suas ideias em protestos contra os princípios de violência de governança contra as classes dominadas, racismo, etc.

O mundo desse estilo musical encontrou outro sentido, redefinindo o envolvimento de cada praticante dessa cultura de resistência baseada na experiência urbana e na resignificação de uma história até então de exclusão. Trata-se de criar uma nova experiência sensorial e estética na cena popular, gerando um processo de subjetividade diferente que é constituído pelas relações de dominação. Assim, a relação de poder colonial como princípio estabelecido no seio da modernidade, que dá origem à experiência racial, resulta nesse processo de subjetividade que se refere às condições históricas em que os sujeitos são produzidos (QUIJANO, 2007).

Tudo isso permite ver como a colonialidade afeta o tecido da sociedade, e assim afeta os sujeitos do brega-funk e a utiliza na transformação de seus lugares de vida. Explica também a vontade das classes majoritárias de exercer seu poder através da estigmatização das periferias e seu empobrecimento estrutural. Trata-se agora de refletir sobre a dimensão sonora da música brega-funk a partir de sua circulação. Essa consideração mostra a tendência dos atores de se envolverem em torno dessa música, pois ela é capaz de construir uma nova tendência cultural e identitária, uma identidade de luta para se representar.

#### 4.2 A DECOLONIALIDADE COMO LUTA DE RESISTÊNCIA

Trata-se aqui de vincular a decolonialidade às formas de luta de resistência que, para os jovens de periferia, é um meio de enfrentar o cotidiano de suas vidas. Com base nos dados disponíveis sobre a decolonialidade no caso dos países da América Latina, ressalta-se que, para Mignolo (2001), a ideia de colonialismo reside na inacessibilidade ao conhecimento dos países colonizados mesmo após a sua independência, ou seja, ser uma sociedade livre implica também descolonizar o pensamento dos indivíduos.

O paradigma da colonização ligado à história colonial e à exploração pelo martinicano Franz Fanon (2002), em *Les damnés de la terre*, é interessante. Sua reflexão sobre a razão da dominação do colonizado sob os auspícios dos

colonizadores desde a história das sociedades coloniais indica a ferida colonial como consequência psicológica ou física do racismo que está impresso nos “condenados” e que os define socialmente.

No contexto da geopolítica do conhecimento, a posição decolonial consiste na adaptação de sistemas locais de pensamento e conhecimento para desierarquizar o sistema ocidental, produzindo o que se chama de “pensamento limitado”. Abordando o contexto de dominação sobre o corpo nas sociedades modernas, Fanon destaca no preâmbulo de sua obra:

[...] já se sabe que ele é homogêneo e que ainda se encontram dentro desse mundo povos submetidos, outros que adquiriram uma falsa independência, alguns que lutam para conquistar a sua soberania e outros que, não tendo atingido ainda a plena liberdade, vivem debaixo da ameaça de uma agressão imperialista. Essas diferenças nasceram na história colonial, quer dizer, na opressão. Aqui, a Metrópole contentou-se em pagar a alguns feudais; acolá, com o lema de «dividir para vencer», fabricou de uma só peça uma burguesia de colonizados; noutro lado, ela deu um forte golpe: a colônia é o tempo da exploração e do povoamento. Assim, a Europa fomentou as divisões, as oposições, forjou classes e racismos, tentou por todos os meios provocar e aumentar a estratificação das sociedades colonizadas (FANON, 1961; 2002, p. 26).

Fanon mostra até que ponto o colonizado é oprimido pelo colonizador e até que ponto o despertar de sua consciência é um despertar violento, de sua humanidade, de sua liberdade, de sua vida suspensa por um século. O autor argumenta, nesse sentido, que o colonizado não se libertará imitando o colonizador. Quando a pequena burguesia local com espírito europeizado toma o poder, raramente faz melhor que os colonos, assim, cabe ao povo do campo apoderar-se da sua liberdade e lutar pela sua independência.

O movimento cultural brega-funk empodera os jovens da periferia para resistir à hierarquia racial através da revolução em curso. Na realidade, os jovens se propõem a levar em conta suas necessidades como ser humano, obrigando os responsáveis a olhar para as condições de vida dos sem voz.

É um ritmo periférico que tem como objetivo dar voz às comunidades reivindicando o seu reconhecimento e espaço, e tentando desmitificar estereótipos e estimular melhorias. A relação política ocorre de forma indireta e implícita, no entanto, sabemos que a desigualdade social, a concentração de renda, o desemprego, a falta de acesso à formação de boa qualidade, tráfico e uso de drogas, e preconceito étnico-racial (já que a maioria da população pobre é negra) são problemas de cunho

político que fazem parte da realidade dessa camada que inventou o brega-funk. A sexualidade vem sendo inserida de maneira tímida no contexto do brega-funk, pois aumenta a preocupação dos MC's e produtores com o acolhimento às minorias devido a sua origem ser proveniente de uma camada que também reivindica ser valorizada (Entrevista realizada com Thiago Silva, no dia 25 de setembro 2020, Recife).

As formas de luta do brega-funk surgem dos efeitos da colonialidade do poder como um todo e tendem a valorizar essa cultura como manifestação cultural da consciência para contestar quaisquer delitos da concepção colonial racista em sua vivência.

Deve-se admitir também que a única possibilidade que as pessoas têm é escolher não acreditar que existem hereditariedades raciais naturais. Assim, a soma das demandas expressas pelas pessoas inova a vontade de assumir responsabilidades no combate às desigualdades na sociedade. De acordo com a perspectiva decolonial, a racialização é uma consequência do princípio capitalista. Mignolo (2001) chama atenção para a continuidade da colonialidade, especialmente a partir de exemplos do imperialismo norte-americano e dos projetos neoliberais.

Na região metropolitana de Pernambuco, a expressão musical do brega-funk faz parte de uma posição pessoal de indivíduos que desejam recuperar sua autonomia e uma posição de defesa. Gilroy fornece uma explicação da expressão musical, segundo ele: "A expressão artística, que se desenvolveu além do reconhecimento quando originalmente era apenas um presente relutante dos mestres como substituto da liberdade, tornou-se assim um meio de autoconstrução e libertação coletiva" (MIGNILO, 2001).

Essa consideração reflete a criação de material de resistência resultante das atitudes e comportamentos impostos pelo sistema colonial. O futuro de cada um está subjugado por uma relação de poder (dominante, dominado), em que as apostas estão definitivamente ligadas às diversas lutas antirracistas, anticolonialistas, anti imperialistas. Nesse sentido, o sistema colonial teve impactos na estruturação do modelo ocidental de Estado-Nação, modelo que, entre outras coisas, deu origem a esse atual sistema de propagação e performance musical construído sobre uma cultura expressa contra o colonialismo. Uma forma de reivindicar sua herança no sentido de invocar uma profunda crítica da modernidade.

### 4.3 RELAÇÕES RACIALIZADAS

A racialização inibe as identificações nacionais e o sentimento de pertencimento a classes privilegiadas. Segundo Aimé Césaire (2004), a invenção do conceito de raça foi o meio mais arbitrário utilizado pelo colono para rebaixar o “negro” porque para ele o negro é sem estima, sem ciência, um homem que deve ser excluído, um morto social. De fato, a ideia de preconceito ainda é usada para expressar diferença e também a ideia de construir uma hierarquia que exclua os negros nas decisões, colocando-os na base da escala social. Assim, Pedro de Almeida Vasconcelos (2007) aborda a questão racial no Brasil urbano entre passado e presente, na medida em que essa questão racial é sensível desde o período colonial, o período do homem branco.

Nesse sentido, a colonialidade cria desigualdades na sociedade brasileira, que é, no entanto, uma comunidade plural em que uma referência de mestiçagem, boa ou má, está incluída. Em um ensaio intitulado “Identidade nacional e as relações raciais”, Oliveira (2015) aponta que a questão racial se relaciona com a história da experiência negra através da escravidão, abolição, integração, preconceito, discriminação racial, democracia racial, capitalismo, marginalização, religião popular, religião afro, escolas de samba etc., ou seja, é sempre um problema.

Todos esses aspectos têm uma dimensão teórica. O primeiro aspecto é o trabalho da corrente evolucionista em que o “negro” é a expressão do sujeito racial, ou seja, relacionado à democracia racial. O segundo define o estado do “negro” como sujeito cultural, uma vez que são agrupados em uma estrutura de classes sociais, contexto que remete ao pensamento da reprodução das desigualdades sociais. A terceira consideração do sistema de racialização designa a dimensão social vinculada à raça e/ou classe no sentido de que a existência de um preconceito atribui um lugar na sociedade, numa dinâmica de superioridade e inferioridade. Então, como último recurso, é a corrente que vê a questão sob a base da especificidade da produção cultural negra.

Seguindo a questão racial, o autor destaca que a supremacia branca é um legado, decorrente da inferiorização do homem negro pela prática de determinados cidadãos.

Nos casos de mistura racial, sustentavam eles, o componente genético branco tenderia a dominar; e tal mistura fosse repetida durante várias gerações, o resultado final seria uma população branqueada na qual a ancestralidade africana e índia seriam superadas e neutralizadas (ANDREWS, 1997, p. 97).

A palavra raça foi criada para a classificação dos povos do globo terrestre, com o objetivo de identificar do ponto de vista biológico uma hierarquia entre as raças, mas essa classificação tem contribuído para dividir a sociabilidade em sua contribuição para a história e as relações de poder no capitalismo global, colonial/moderno e eurocêntrico (QUIJANO, 2007). Nesse sentido, o autor mostra que o entrelaçamento das relações “raciais” é uma alavanca para acelerar a máquina colonial por meio de transformações da estrutura de poder. Então a ideia de raça é uma estratégia de dominação dos povos indígenas.

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais (QUIJANO, 2000, p. 203).

A partir disso, compreende-se melhor a consideração da identidade e das formas de dominação cultural nas práticas culturais, no contexto local, por meio da dança e da música. Nesse sentido, vê-se que a colonialidade dos sujeitos racializados conduz inesperadamente a uma forma de autonomia, que expressa uma nova organização social definida pela experiência local, uma identidade regional e periférica. Os bregueiros funkeiros se apropriam dos espaços periféricos e impõem o sentido de sua expressão musical, optando pela própria realização.

O racismo estrutural é uma ideologia que os jovens combatem, assim como os discursos coloniais, em um contexto em que sua autonomia está sendo dilacerada na sociedade. A colonialidade se expressa particularmente pela violência estrutural e diz respeito a sujeitos racializados. No relato da exploração do mundo pela colonização,

homens, mulheres e crianças deportados foram vítimas das colônias de plantação. O Code Noir de 1685 os transformou em bestas de carga, objetos considerados bodes expiatórios, e institucionalizou o comércio de escravos e a escravização, que despojou mulheres e homens de sua participação na raça humana. A colonização visava assim retirar-lhes toda a dignidade humana e assim forçá-los a admitir a ideia da sua inferioridade, e por vezes levou-os a abraçar os valores dos colonizadores. Mesmo livres, os ex-escravos e os ex-colonizados foram convocados para endossar a assimilação proposta pelos senhores colonos. Mas nem por um lado nem por outro nada foi superado ou apagado.

A história colonial inventou a separação entre súditos coloniais e cidadãos da Metrópole. Tal separação cruzaria com as diferenças raciais, que coincidem com a missão civilizadora, daí uma equação entre raça e cultura. De fato, em todas as sociedades colonizadas, os senhores de escravos acabaram dividindo os sujeitos racializados com base em sua capacidade de integrar ou não os códigos culturais brancos. Nesse sentido, os sujeitos coloniais são vítimas do racismo que se estruturou na sociedade colonial, e sempre buscam avaliar suas posições como homens livres em sua sociedade.

O racismo estrutural toma forma em muitas áreas da vida. Na realidade, traduz-se em formas de ódio. O racismo estrutural pode ser visto como um sistema hierárquico e desigual caracterizado principalmente pela supremacia branca na medida em que os brancos gozam de privilégios que os negros não gozam, e estes, de certa forma, ainda vivem em situação de opressão em relação aos brancos. Munanga (1988) lembra que ser branco era assumido como uma condição humana normativa, enquanto ser negro exigia uma explicação científica.

Embora a Constituição de 1988 tenha tornado o racismo crime, ele reaparece de outras formas ou às vezes reaviva suspeitas contra os negros. Apesar da luta contínua para combater esse ódio, o racismo está longe de ser erradicado. Segundo pesquisa realizada por Caldeira (2005), com base em estudo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), apenas 6,5% dos brasileiros se reconhecem como negros. “Não há sintoma mais dramático de racismo em uma sociedade do que induzir homens e mulheres a negar sua própria identidade”, afirmou em novembro de 2003,

Luiz Inácio Lula da Silva, então Presidente da República, em seu discurso sobre a consciência negra publicado no site do Partido dos Trabalhadores (PT)<sup>6</sup>.

Esse padrão de hierarquia se estende dentro da população brasileira e marca como indesejáveis as pessoas que vivem no centro da periferia. Uma alta proporção deles ainda é vítima de racismo também por meio de suas práticas culturais. Ressalte-se que o racismo também é alimentado pela globalização, que o revela e mantém através da colonialidade do poder.

[...] No entanto, há que se reconhecer que, nas últimas décadas, sobretudo devido à atuação dos movimentos negros e às garantias inseridas na Constituição Federal de 1988 em relação à igualdade racial, a situação do negro no país tornou-se tema de importantes debates e, por vezes, objeto de políticas públicas direcionadas, como as chamadas ações afirmativas, em que se destaca a adoção do sistema de cotas raciais para ingresso nas universidades públicas (CAVALCANTE; RAPHAEL et al., 2018, p. 10).

A história do passado colonial é a da desumanização do homem negro. Criou sua desestabilização cultural, moral e psicológica, deixando-o sem raízes, para melhor dominá-lo e explorá-lo (MUNANGA, 1998). Os indicadores do racismo estrutural são as desigualdades no contexto de acessibilidade, oportunidade e tratamento que priorizam grupos socioculturais entre si.

O problema racial também produziu efeitos sobre o desempenho dos indivíduos. O racismo estrutural está abaixo, em todos os lugares e em toda a sociedade. Sendo assim, a cultura brega-funk é, assim, o resultado de uma abordagem que estabelece o futuro da sociedade contra o tratamento discriminatório baseado na raça. Portanto, essa cultura, modo de vida, expressa um constante desacordo com essas tendências, pois, apesar das resoluções antirracistas iniciadas e defendidas por alguns líderes, a hipocrisia letal está sempre à frente.

Nas sociedades coloniais, das quais a sociedade brasileira faz parte, ainda se exige certa apresentação dos homens de cor. O preconceito não poupou nenhuma sociedade que experimentou a expansão da colonização e a repressão das classes privilegiadas sobre as classes prejudicadas pelo sistema. É importante ressaltar que

---

<sup>6</sup> Artigo on-line intitulado "Racismo no Brasil, até onde?" - discute os requisitos constitucionais da igualdade racial, resolução que dá à população negra o direito de ter o mesmo acesso que o restante da população, mas, em certo sentido, não entrou em vigor.

uma ação tendenciosa só é considerada racista quando utilizada de forma sistêmica e baseada em uma estrutura de poder e dominação contra a etnia da vítima<sup>7</sup>. Os momentos de resistência das camadas menos privilegiadas criam novos meios de resistência e defendem a igualdade.

Os momentos de resistência das camadas menos privilegiadas criam novos meios de luta e defendem a igualdade. Eles reagem à desvalorização social e cultural afirmando sua identidade periférica. Dessa forma, os jovens da periferia vivenciam o brega-funk como produto de uma cultura que reflete sua representatividade e visibilidade da periferia, a partir de reações verbais ao vício, ancorando suas almas na defesa de sua causa, exibindo comportamento hostil na comunidade como sinais de desapropriação do poder das classes dominantes. Proferir essas palavras já é destruir o que elas suportam.

Da mesma forma, com o espectro cada vez maior de discriminação na opinião pública, novas lutas de grupos estão surgindo exigindo respeito e igualdade de tratamento. Trata-se de apontar a realidade da discriminação durante o recolhimento dos bregueiros. Thiago Silva, um de nossos interlocutores, faz saber que as formas de discriminação que os bregueiros sofrem seriam uma espécie de distinção que responde à situação dos moradores das favelas:

A menção constante a bens de valor e a ostentação nas letras que representa o que as pessoas de baixa renda gostariam de usufruir também é uma explicitação da demonstração do nosso status social (Entrevista realizada com Thiago Silva, no dia 25 de setembro 2020, Recife).

A seguir, abordar-se-á essa questão e suas implicações, assim como as formas de discriminação que desenvolvem opiniões negativas dentro dos espaços por meio da divulgação da música popular.

#### 4.4 JOVENS, PRECONCEITO E RACISMO

A discriminação racial é um conceito vivenciado por pessoas que sofrem medo, desigualdade e estereótipos. Para melhor estabelecer o desenvolvimento desta

---

<sup>7</sup>PORFÍRIO, Francisco. Racismo. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/racismo.htm>. Acesso em: 20 set. 2020.

seção, é importante rever o significado da palavra. De acordo com Silvio (2019), esse conceito é levado em consideração semelhante ao preconceito e ao racismo, porém distinto da desigualdade. O autor vê a discriminação como “uma estratificação social, um fenômeno intergeracional, em que o percurso de vida de todos os membros de um grupo social – o que inclui as chances de ascensão social, de reconhecimento e de sustento material – é afetado” (ALMEIDA, 2019).

Lapeyronnie (2014) aponta que “ser discriminado é ser privado do acesso a uma vida social normal e, portanto, ser privado do acesso à própria vida”. A discriminação é um fato. Por muito tempo, a vida do colonizado sempre teve que ser repensada, ele não é apenas vítima da discriminação racial, mas nasceu para enfrentar o destino de sua existência liberta. Munanga (1996), ao abordar a condição do colonizado em relação ao seu colonizador, salienta:

Ao lado do racismo colonial o dos doutrinários europeus parece transparente, congelado em ideias, à primeira vista quase sem paixão. Conjuntos de condutas, de reflexos adquiridos, exercidos desde a primeira infância, valorizado pela educação, o racismo colonial está tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das mais sólidas estruturas da personalidade colonialista (MUNANGA, 1996, p. 12).

Em sua tese “O jovem de periferia nos quadros de Regina” (2010), Castro afirma que os jovens da periferia são vítimas reais da pobreza e da desigualdade em todos os casos. Às vezes, tornam-se verdadeiros agentes de mudança, desenvolvendo uma fórmula prática para enfrentar as dificuldades. A autora baseia-se em trabalhos já realizados para identificar os diferentes parâmetros que caracterizam a situação dos jovens que vivem em extrema pobreza, ou seja, famílias sem renda.

Entende-se que os jovens da periferia de Recife definem uma estratégia para normalizar suas situações por meio da música brega-funk. Esta música facilita a possibilidade de resistir aos seus desafios diários baseados na pobreza e no estigma. Estes souberam aproveitar essa oportunidade, sair das cadeias de seu destino infernal de periféricos e do sistema racista. Assim como Castro (2004), Dayrel (2007) resume que os jovens de estratos sociais desfavorecidos levam uma vida muito difícil:

“Um grande desafio diário é a garantia de uma tensão constante entre uma busca imediata e um possível projeto futuro” (DAYRELL, 2007, p.5)<sup>8</sup>.

Os praticantes dessa música vivem a experiência da favela em um ritmo a partir do qual transformam as palavras em ataques reais para reivindicar seu lugar na sociedade, é assim que eles explicam a diferença entre as áreas da periferia e a cidade ao redor. Castro (2004) salienta o aumento do preconceito social na população brasileira e a questão de classe social que divide em grande parte o país. Gomes, acerca da discriminação entre brancos e negros, argumenta:

[...] a sociedade, nos seus mais diversos setores, bem como o Estado brasileiro não se posicionaram política e ideologicamente de forma enfática contra o racismo. Pelo contrário, optaram por construir práticas sociais e políticas públicas que desconsideravam a discriminação contra os negros e a desigualdade racial entre negros e brancos como resultante desse processo de negação da cidadania aos negros brasileiros (GOMES, 2005, p. 46).

Dessa forma, esse gênero musical tem servido como meio de enfrentar esse estado de preconceitos que perturba a igualdade para todos, revelando-os. Além disso, a mensagem transmitida através dos versos exala o descontentamento da juventude periférica contra o estado do país. Como resultado, essa música como fenômeno cultural ligado à periferia não só ataca preconceitos, mas também aborda problemas que não estão acostumados a serem tratados. Nesse sentido, desempenha um papel importante no campo da identidade, torna-se um processo essencial ou um marcador privilegiado na construção identitária de pessoas marginalizadas na comunidade (MANRIQUE, 2007).

Na verdade, a música também está ligada ao sentimento de pertencimento e diferença no contexto da identidade multicultural. Ao mesmo tempo, ela é capaz de derrubar as barreiras da diferença que existem dentro das comunidades. Nesse sentido, Oliveira (2014) apresenta a música baiana como arma vital no combate à discriminação. Aqui a afirmação da identidade é um fator de resistência:

A partir disso a música baiana toma novos rumos iniciando um processo de produção baseado na recuperação de elementos culturais que remetesse à África, internacionalizando essa música dentro de um contexto de ser ligada à diáspora africana. Concomitante a esse

---

<sup>8</sup> Minha periferia, tese do autor, que consiste em apresentar a condição de pessoas em situação difícil na esfera da periferia, na qual ele revisa alguns autores para assumir sua ideia, um contexto particular que aparece nas reações de grandes compositores, vítimas de preconceitos, de discriminação quando são moradores da periferia.

processo, a atuação do movimento negro dá visibilidade à luta política contra o preconceito, a discriminação e o racismo, conscientizando a população negra quanto aos seus direitos, aumentando a sua auto-estima e estimulando-a para o exercício da cidadania (OLIVEIRA, 2014).

Nessa abordagem, o brega-funk constitui um modo de vida de resistência capaz de repensar a situação dos jovens de bairros periféricos na lógica de encontrar seu lugar. Em Recife, o brega-funk conquista uma grande quantidade de pessoas atraídas por ele como música popular. Sua popularidade está aumentando em todos os níveis, entre todas as classes da sociedade. É também uma oportunidade para os atores transformarem esse modo de vida em um movimento de protesto baseado em um discurso popular que decorre do pensamento pós colonial da negritude.

A circulação desse discurso popular parece levar a um debate sobre a negritude pós-colonial. O brega-funk reivindica um estilo musical derivado de tendências rítmicas afro, latinas, caribenhas e americanas. Sua trajetória histórica está mais uma vez ligada às políticas governamentais e à discriminação racial. Para melhor compreender o discurso pró-negritude expresso pelos funkeiros bregueros, é importante examiná-lo a partir da história da negritude como campo.

Sem a colonização, não teria sido possível falar de "raça" e "negritude". Na realidade, todas essas teorias nasceram do conflito colonial entre colonizadores e colônias exploradas, e o tráfico de escravos. Hoje, essa dinâmica pesa muito na vida dos homens de cor em suas culturas e em suas histórias sociais. Munanga (1988), em debate sobre a negritude nas ciências humanas, aponta que os males sofridos durante a exploração colonial estão ligados à visão dos negros de justificar, legitimar ou desmantelar a inferioridade do negro em relação ao branco biológica e moralmente. Munanga evoca, neste caso, uma crise de consciência dos negros, o que significa que o homem colonizado sente a supremacia do branco no seu direito de estar na sociedade.

Assim, vários intelectuais negros foram aos poucos formando suas próprias teorias sobre o fenômeno da colonização e do racismo, entre outros, o movimento da negritude. Por exemplo, Joseph Antenor Firmin (1885), então contemporâneo de Joseph Gobineau, foi um dos primeiros a responder à supremacia branca quando mergulhou no pensamento crítico da comunidade científica por meio de sua tese intitulada "De l'Égalité des Races humaines". Segundo Firmin, não se pode falar de

superioridade entre as raças porque há apenas a exploração do homem pelo homem (1885, p. 136). Defende a igualdade das raças através da análise comparativa em estudos de caso que lhe permite escrever uma ofensiva crítica na igualdade. Assim, ele fez a seguinte declaração em relação à percepção de seus colegas: “Meu espírito ficou em estado de choque quando li diversas obras onde se afirmava dogmaticamente a desigualdade das raças humanas e a inferioridade nativa dos negros” (FIRMIN, 1885).

Além disso, para compreender melhor o fundamento da negritude, é preciso retroceder no tempo, destacando os grandes nomes da Francofonia negra que são partidários da teorização desse conceito. É um movimento literário e político fundado por volta de 1930 por estudantes negros das Índias Ocidentais e da África que tinha como único objetivo unificar a raça negra e destruir a barreira existente entre estudantes filhos de colonos franceses.

Assim, essa teoria foi defendida por historiadores como Aimé Césaire, Léopold Senghor e Léon Damas, René Depestre, para citar alguns. Dentro desse complexo movimento, optaram por denunciar a doutrina colonialista e seu orgulho, rejeitar a dominação ocidental e defender a noção do «soi noir». O historiador martinicano Aimé Césaire e o senegalês Senghor Léopold foram duas figuras emblemáticas que conseguiram aperfeiçoar esta corrente de pensamento. Esses homens se destacam por seu entusiasmo e seus esforços, eles desafiam as reivindicações raciais dos brancos. Afirmando a civilização dos descendentes da África aos demais povos do planeta.

Esses pensadores se reagrupam em organizações negras com o objetivo de continuar valorizando a arte, a cultura e a identidade negras. No preâmbulo do texto “La Négritude ou le soleil de l’âme” de Jean-René Bourrel, Aimé Césaire fala do movimento Negritudin como “Um raro dom de emoção, uma ontologia existencial e unitária, resultando em um surrealismo, misticismo, em uma arte comprometida e funcional, coletiva e atual cujo estilo se caracteriza pela imagem analógica e pelo paralelismo assimétrico”, valores característicos do movimento.

A universalidade negra, o princípio da convivência, o senso de convívio da inteligência prática no mundo e a defesa dos valores morais estão no cerne do movimento. Aimé Césaire salienta acerca da palavra “Negritude” que:

Le suffixe « -itude » sert à former des mots abstraits pour désigner une certaine qualité [...]. Pour désigner l'ensemble des peuples noirs, nous avons le mot de « négrierie ». Pour désigner le pays des Noirs, j'ai repris le vieux mot de « Nigritie ». On pourrait employer le vieux mot de « négriste » pour désigner une doctrine fondée sur « un racisme noir antiraciste », pour parler comme Sartre. Mais c'est là un mot que je n'aime pas employer, parce que notre mouvement, n'est pas ce qu'on nous a reproché. On nous a accusés en effet de le sous-tendre par la haine du blanc, et l'on a présenté le mouvement de la négritude comme un mouvement raciste. Il n'en n'est rien. C'est pourquoi nous n'avons jamais employé à notre compte le mot de négriste»<sup>9</sup>.

Outros pesquisadores, pós-modernistas, destacaram os valores compartilhados do movimento da Negritude. Assim, Vianna Neto (2007) questiona o papel cultural da negritude na construção do discurso pós-colonial das Antilhas Francesas em que emerge o debate sobre a identidade nacional do Caribe. Ele analisa a negritude de Césaire em *Retour d'un pays natal*, livro de poesia em que Césaire elogia o negro como alguém que deve se orgulhar de sua origem e cultura.

Seria necessário articularem-se diferenciais históricos inseridos no âmbito de construtos culturais, conceitos de nacionalidade, comunidade, cidadania e éticas de afiliação social, à problemática da alteridade inscrita no âmbito de um logos complexo não como diferença, mas como possibilidade de convivência. A fetichização da diferença, ignorando o entre-lugar da subjetividade pós-colonial onde se evidencia a permanência do outro, a falta, a perda, a não coincidência dos sujeitos, exacerba o racismo e provoca a obsessão da identidade (VIANNA NETO, 2007, p. 2).

Se, na tradição de Aimé Césaire, vê-se a negritude como reação à opressão cultural do sistema colonial, então o brega-funk como música popular da periferia permite compreender a necessidade vital dos jovens de enfrentar preconceitos e ódios que são atuais em sua sociedade. Com o orgulho imposto pela negritude nas periferias do mundo, os bregueiros encontram uma alternativa para resistir. O brega funk em um contexto periférico em busca de legitimação, obedece a uma subjetividade político-cultural para marcar a história. Dessa forma, os atores ligados ao gênero musical se inclinam para uma perspectiva anticolonial por meio da circulação de textos que visam popularizar a música como meio de identificação.

Inicialmente foi uma alternativa de mudança de vida, pois o Brasil apresenta uma realidade de alta desigualdade social e desemprego, portanto o brega-funk representa uma chance para pessoas vindas da

---

<sup>9</sup> Podemos ver Borrel, em sua obra sobre o pai da negritude, segundo ele, devemos reconhecer Aimé Césaire como a paternidade do neologismo, em "Encore de la negritude, ou negritude, negrierie ou negritude", *Liberté* 3, 1977, Paris, limiar, p. 469.

periferia por ser um ritmo que vem das comunidades e está em alta dentro e fora do país (Entrevista realizada com Thiago Silva, no dia 25 de setembro 2020, Recife).

Jovens da periferia urbana estão redefinindo sua trajetória ao espalhar o orgulho do sentimento negro por meio de performances populares. A música brega-funk seria primordialmente um meio de enaltecer o orgulho negro por meio da ideologia da Negritude ao questionar as hierarquias raciais impostas pela situação colonial. Em interação mais ou menos direta com esses atores da independência, os músicos contribuíram, assim, para um trabalho de ajuste entre as ideias da Negritude, carregando reivindicações locais em favor da descolonização.

O brega-funk é construído localmente por classes desfavorecidas residentes na periferia urbana e se define como uma estratégia para se proteger do risco de se refugiar na prática obsessiva de reconstrução de uma identidade supostamente estável, fixa, imutável, ao passo que é uma dinâmica complexa e não binária que trabalha para distinguir entre alteridade e diferença.

O movimento da negritude, enquanto volta às origens, não se interessa diretamente pelo povo. Contrariamente às massas, as elites coloniais autóctones resultadas do processo de colonização, mesmo quando portadoras de certo número de elementos culturais originais, vivem material e espiritualmente os do colonizador (MUNANGA, 1988, p. 19).

O brega-funk faz parte de um processo de conscientização racial entre os jovens da periferia de Santo Amaro. Eles empregam uma forma de tática, assumem sua identidade por meio de demandas constantes articulando um discurso extraído da fonte da experiência dos afro-americanos. Eduardo da Silva, durante a entrevista, sublinha que:

[...] sabemos que a desigualdade social, a concentração de renda, desemprego, a falta de acesso a formação de boa qualidade, tráfico e uso de drogas, e preconceito étnico-racial (já que a maioria da população pobre é negra) são problemas de cunho político que fazem parte da realidade dessa camada que inventou o brega-funk (Entrevista realizada com Thiago Silva, no dia 25 de setembro de 2020, Recife).

A música permite que eles negociem sua percepção da diferença para se tornarem visíveis contra os preconceitos do sistema racista. Segundo Munanga, o processo de construção identitária parte de uma conscientização entre nós e os outros, pois vivemos em contextos socioculturais diferentes (MUNANGA, 2009). O brega-funk conscientiza os fãs e permite a figuras do movimento uma certa

emancipação por meio da riqueza material adquirida com a própria produção, o que ajuda a afirmar seu lugar na comunidade.

#### 4.5 SISTEMA CAPITALISTA, MODERNIDADE E BREGA FUNK

É importante considerar algumas mudanças em nível global, pois diversas culturas interagem com o comportamento dos jovens de forma direta. Isso facilita o advento de experiências de diferença entre os sujeitos, pois o acesso ao sistema capitalista também contribui para mudanças em lugares periféricos, mesmo que ali continue engendrando e gerando exclusão. Dito isso, a mudança social ocorre por meio da difusão da tensão política e econômica no brega-funk. Ao mesmo tempo, dá-se uma nova relação de desigualdade e diversidade cultural dos indivíduos. Esta seção será objeto de uma discussão que leva em conta a resistência ao sistema capitalista com suas características coloniais na produção do brega-funk.

Em termos de circulação da música, o conhecimento do sistema capitalista continua sendo um leitmotiv. Brenner (2014), em “Debate sobre o pós modernismo e o espectro do capital”, enfatiza que o capitalismo começa e se desenvolver por meio de técnicas baseadas em relações de poder e inovação. Afirma que a singularidade do capitalismo é desapropriar absolutamente os trabalhadores do acesso ao mercado e revolucionar as técnicas existentes. Nesse sentido, o autor insiste na economia-mundo e cita Wallerstein:

La caractéristique essentielle de l'économie-monde capitaliste [...] est la production pour la vente sur le marché sur lequel l'objectif est de réaliser un maximum de profit. Dans un tel système la production est constamment élargie tant qu'une production est rentable et les hommes innovent constamment des nouvelles façons de produire des choses afin d'étendre leurs marges de profit (WALLERSTEIN, 1974, p. 398).

A música brega-funk é também uma cultura de rentabilidade para os atores, que já entraram no mercado com a venda de seus produtos culturais. O capitalismo baseia-se na produção industrial em larga escala e no consumismo doméstico, ambos praticados na periferia. Esse sistema de dominação sobre os indivíduos também atua nas relações de propriedade social. Com efeito, a apropriação do brega-funk pela juventude é um processo que depende também da transformação das relações de classe, sua luta para criar competição, controle da gestão e do mercado.

No contexto da periferia de Santo Amaro, as características do capitalismo mostram sua verdadeira face na reprodução dos sinais culturais na representatividade das pessoas. Porque os bregueiros geralmente não têm solvência ou possibilidade de obtenção de crédito, por falta de formas regulares de remuneração e emprego. Na maioria das vezes, eles se identificam como grupos na situação menos privilegiada; são obrigados a alugar a proprietários privados alojamentos localizados em casas degradadas ou sobrelotadas, em áreas de trânsito intenso nas franjas dos bairros comerciais ou de entretenimento do centro da cidade que formam a periferia. Muitas vezes, eles têm que alugar acomodações degradadas ou superlotadas de proprietários particulares, nas margens dos distritos comerciais ou de entretenimento do centro da cidade. Nesse sentido, entende-se que a exploração capitalista do espaço urbano está na origem do surgimento dos ghettos, mas também na emergência de novas identidades.

Bellavance e Poirier (2013) retornam ao contexto de dominação sobre os indivíduos, de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno (1974, [1947]). O sistema capitalista tardio consiste na divisão da autonomia entre os grupos sociais, o que constitui uma moralidade da dominação da cultura pelo capitalismo, traduzida na uniformização e padronização da arte e da cultura. Marcelino (2019), citando Frederic Jameson, para o qual se constitui o discurso da pós-modernidade sobre o sistema capitalista, afirma que a emergência do pós-modernismo faz parte da história do capital e de sua lógica de expansão, promovendo, assim, tanto uma compreensão alternativa das definições dominantes do conceito até então (LYOTARD, HABERMAS etc.) quanto uma atualização do marxismo e seu diagnóstico do presente histórico (MARCELINO, 2019). O pós-modernismo é consistente com o capitalismo no sentido de que concebe a cultura numa lógica capitalista. Em termos de economia, o brega-funk reforça a imagem da periferia nas relações que estabelece com a população e, de certa forma, sua circulação global poderia regenerar a economia cultural da região se os artistas exercessem seu próprio controle e supervisão sobre essa economia.

Essas mudanças engendram identidades complexas que atuam na emancipação pessoal e redefinem sua percepção de sua autonomia, sua resistência ao racismo e a todo tipo de exploração e dominação. Os jovens aproveitam esse efeito da contemporaneidade para tomar conta de seu próprio destino vis-a-vis as classes dominantes. Nesse sentido, Jameson mostra que a questão da multiplicidade da

identidade e da ampliação da noção de emancipação em relação à de “classe” define um espaço de construção plural.

Na visão do autor, o surgimento de “novos personagens coletivos” e novas formas de ativismo provocou uma revisão das categorias prévias da ordem do agente (como a concepção de classe), por elas não acomodarem as experimentações multiformes dos novos antagonismos políticos, que a princípio não se enquadravam no modelo dicotômico da luta de classes, nem seriam oriundos do conflito entre capital e trabalho. Assim, a crescente força social das mulheres, dos negros, dos colonizados e dos estudantes suscitou uma “crise do sujeito”, ou melhor, a ideia de uma multiplicação dos sujeitos, e de que as formas de resistência política não advinham mais de apenas um setor – o proletariado industrial – mas também de grupos até então excluídos das reflexões dominantes do marxismo sobre o sujeito histórico. Tal constatação gerou, por sua vez, a dilatação da noção de emancipação para além da reflexão sobre as formas de dominação baseadas na exploração econômica, abrindo espaço para um novo domínio de teorização e atuação centrado com maior força na ideia de dominação cultural e em novos meios de expressão (pautados nas noções de gênero, raça, sexualidade, nacionalidade) (JAMESON, 1992, p. 125).

A cultura popular é, de certa forma, fruto dessa contradição do capitalismo cultural, como é o caso do brega-funk, cuja força de propagação pela sociedade também materializa o reposicionamento social das classes pobres ao utilizar esses códigos do mercado cultural. A grande força do capitalismo também consistiu em anestesiar qualquer possibilidade de revolta subversiva radical, recuperando os símbolos dos movimentos de protesto para fazer produtos culturais de consumo. Mas o brega-funk é um fenômeno que parece reverter essa situação, pois discrimina os jovens que escolhem os termos de sua difusão e também de seu consumo.

A colonialidade do poder, seus modos de exclusão e desumanização dos grupos sociais periféricos nas cidades representam o contexto dos jovens do brega-funk, que, no entanto, exercem influência, redefinem identidades coletivas por meio de seus próprios recursos culturais e simbólicos, para além da racialização e do racismo estruturado. Essa chamada identificação se apresenta como uma alternativa que transforma os sentidos da música no centro da periferia de Santo Amaro em uma espécie de democracia juvenil. Essa aparente democracia, no entanto, reconstitui a comunidade, sendo a intenção da juventude estabelecer através de uma nova forma de luta, a consciência de ter o direito e o poder de reivindicar mais igualdade.

Na década de 1970, no desenvolvimento do brega em sua linhagem romântica (Reginaldo Rossi, Michelle Melo, MC Troia<sup>10</sup>), letra e música não funcionam isoladamente, andam de mãos dadas (GARCIA, 1973, apud SARAIVA et al., 2012, p. 19-20). A análise das letras também pode permitir o exame do caráter social dessa música e de seus valores expressivos. E hoje, ao ver a expressão da “mulher”, em particular na dança, situa-se longe desse romantismo.

O brega-funk faz comentários que podem ser facilmente considerados vulgares, insistindo em uma linguagem sexual em que a mulher é geralmente representada como um objeto. Essas referências à sexualidade são constantes mesmo em suas performances em festivais (SOARES, 2017). A imagem da mulher é hipersexualizada em performances, letras de músicas e danças.

Por exemplo, em vários textos entre os grandes artistas do ambiente musical do brega-funk, podem-se identificar comentários ostensivos que enaltecem o prazer do sexo. Aqui, este trecho do duo Elloco et Shervchenco, cujo título é « Eu tô só calado », é representativo: Eu tô só calado

Ela tá ficando louca  
 Tá tirando a roupa  
 Rebolando pro pai  
 Sentando com força  
 E aí, mulher, eu sei que tu gosta  
 Então, fica de quatro e lança a tua proposta  
 Vou sentar de quatro  
 Tu vem por trás e me bota  
 Vou sentar de quatro  
 Tu vem por trás e me bota  
 Bota, bo, bota, bota, bo, bota

---

<sup>10</sup> Esses nomes estão entre as grandes cabeças do movimento brega e funk antes mesmo de serem reconhecidos pela composição única do brega-funk pernambucano. São figuras emblemáticas nas primeiras fases desta música. Os modos dos textos cantados eram textos clássicos que inspiram a paixão do amor e as performances sexualizadas estavam em destaque (Essa música seguiu uma trajetória bastante antes de definir o brega-funk de hoje).

Bota, bota, bota<sup>11</sup>.

Essas palavras se assemelham a um discurso machista que, do ponto de vista feminista, visa denegrir as mulheres. Essa sexualização também é visível na dança. Mas as palavras usadas pelos artistas denunciam outros vieses das construções da Modernidade, do mercado da música, das políticas públicas, do crime, do sexo, entre outros.

Essa cultura através de seu próprio espaço fala de todas as dimensões da vida, os slogans focam a resistência e ao mesmo tempo popularizam uma mensagem de rua que pode ser ofensiva. Expressões de denegrimto dos corpos das mulheres parecem uma forma de mostrar que o espaço periférico tem um olhar próprio sobre elas e sobre a sexualidade.

A violência contra a mulher está em todas as esferas, na música é só mais uma delas, não vejo só o brega-funk depreciando a imagem da mulher, vejo outros segmentos também, mas a ideia é desconstruir essa cultura diariamente, expor essas agressões de modo que os agressores não tenham outra alternativa a não ser respeitar o espaço e os corpos das mulheres, é só através dessa luta que isso é possível, a galera começa a bocoitar esse tipo de artista, o público não tá aceitando esse tipo de material, não consomem, expõe na rede até ser visto e entendido como uma forma de violência que realmente é, e é retirado do ar, porque o que fere a existência de outra pessoa não pode ser propagado, respeito pelas pessoas, pelas mulheres, pelos corpos, pelas existências (Entrevista realizada com Artur Borges Mauricio, no dia 5 de outubro de 2020, Recife).

Eles nos convidam a interpretar a violência feita às mulheres a partir dos códigos do machismo e da sexualização das mulheres. Seja como for, o debate sobre sexo dentro do brega-funk continua gerando polêmica.

Não separamos em gêneros sexuais, pra gente, nós respeitamos qualquer opção, sexual, religioso ou político até porque estamos em prol do movimento da cultura, perante os políticos ainda continuamos a ser um bando de marginal que se junta para fazer bagunça e usar droga. Alguns ainda tiveram o bom senso de vim conhecer de perto e mudaram totalmente seus discursos, outros continuam alienados com isso... sobre a sexualidade muitas músicas realmente fazem muita apologia ao sexo, porém são muitos duplos sentidos (Entrevista realizada com Anderson Sousa no dia 15 outubro do 2020, Recife).

---

<sup>11</sup>Disponível em: <https://www.letras.mus.br/shevchenko-e-eloco/> Acesso em: 24 out. 2020.

À luz do texto de Bauman e Briggs (1990), para uma análise da performance musical, os textos e o contexto das letras devem ser levados em consideração. Os autores convidam à análise dos textos tendo em conta a interação social em que são proferidos, incluindo o seu contexto sociocultural e político-econômico. Nesse sentido, a interpretação das letras é importante na medida em que essa música se torna um meio de divulgação e de construção pessoal no que diz respeito à sua localização cultural. Assim, acredito que o conteúdo social das palavras está vinculado e associado ao contexto social muito específico da periferia, que dialoga com outros grupos sociais numa perspectiva de construção e ressignificação do eu, e que faz parte do sentido de uma transição democrática, este sendo criado a partir da ligação entre os jovens e as características dessa música.

Essa dimensão comunicativa cria a relação com a função poética entre os indivíduos no cotidiano desses jovens. O brega-funk como música que se dança permite uma nova forma de identificação dos jovens através de sua performance. A dimensão estética (SHURSTERMAN, 1992) desse estilo musical faz, assim, parte do discurso popular em torno da luta política e antirracista, mas emerge também das provocações nas letras sexuais e da provocação antissocial.

Essa dinâmica é explicada pela lógica do sistema mundial (QUIJANO; WALLEIRSTEIN, 2012). Nessa perspectiva, as culturas que se desenvolvem na cidade como subordinadas sofrem mudanças e podem se tornar instrumentos de democratização na tentativa de solucionar problemas sociopolíticos. Assim, entende-se que esse estilo musical, como movimento cultural de criatividade exercido pelos jovens, mobiliza expressões pautadas na denúncia da discriminação e na defesa das classes populares, agrupadas em favelas e que muitas vezes nem têm meios de autossuficiência.

Eles tomam o microfone como escudo para fazer ouvir suas vozes nos shows, entre a militância e a vulgaridade assumida. Denunciar a causa de seus semelhantes significaria libertar suas almas ao assumir a visão oposta da situação para combater o racismo, os estereótipos da sociedade, os mitos nutridos pelas classes privilegiadas. Essas reações são extraordinárias, não apenas em termos de reivindicações, mas também na prática destas últimas. Muitas vezes, é uma das únicas formas de expressarem a realidade da periferia, dos espaços ocupados pelos negros e o que

eles têm que suportar todos os dias. A música é, portanto, para eles, não apenas um entretenimento, mas um uso, um novo passo para o sucesso e na luta contra a discriminação e o racismo estrutural. Em outras palavras, «DEIXA DE PRECONCEITO», como diz MC MECK GIBIZINHO<sup>12</sup>.

Um mundo sem preconceito e um mundo sem homofobia. Vivendo uma sociedade racista e machista deixa de preconceito paga visão deixe todo do seu ódio da sua rejeição tá ligado todos tem os seus direitos sociais da liberdade e a segurança deixa de preconceito e esculta o que eu vou dizer Respeita a população LGBT Respeita a população IAV.

Paralelo ao domínio da vulgaridade assumida no brega-funk, o interesse político, econômico e social dos jovens promove a sua dimensão militante a partir da valorização de uma identidade de periferia e ação afirmativa. Essas intenções podem ser lidas em termos de decolonialidade.

Segundo Mignolo (1995, 2002), a decolonialidade é produzida pelo “pensar da fronteira”, resultante de uma análise dos discursos das ciências sociais, levando em conta as narrativas ocultas dos dominados em suas formas de expressão linguística e semiótica. Quijano (2012) destacou a dimensão do conceito “colonialidade do poder” em que analisou as relações de poder por meio da exploração econômica, classificação social e racial e conflitos sociopolíticos. É nesse sentido que a imposição de uma ordem societária a uma ordem cultural hegemônica nega os significados imaginários daqueles que não estão à imagem dessa ordem societária.

Durante as pesquisas de campo, pôde-se constatar pelas entrevistas que seu discurso inspirado na luta contra a desigualdade social inclui o peso da política na vida das pessoas e implica um certo distanciamento.

O brega-funk ganhou reconhecimento no Brasil e até no mundo e cada vez mais consolida seu espaço no cenário musical. Ele representa a grande parcela marginalizada da população recifense que reivindica seu espaço mediante a cultura da própria cidade retratando os anseios e dia a dia da classe não privilegiada. Então, assim como em outras comunidades, o ritmo brega-funk está presente no cotidiano de seus moradores que o consomem e o constroem que assim como eu fazendo dele (umas das) fontes de sobrevivência (Entrevista realizada com Thiago Silva, no dia 25 de setembro 2020, Recife).

---

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=getxlrevXHE>

Dessa forma, verifica-se que a interpretação de uma certa essência dessa cultura musical alimenta o imaginário de seus fãs, uma vez que oferece um discurso simbólico sobre a apropriação pela produção cotidiana da música e mensagens emancipatórias e libertadoras.

Como exemplo, « Eu sou favela » (2018), de MC Bruninho, Vitinho Ferrari:

Roda becos e vielas  
 E não encontrei ninguém que tenha a beleza dela  
 Sou do morro, sou favela  
 Mas meu coração se apaixonou por essa Cinderela  
 Ela é da Zona Sul, loirinha do olho azul  
 E o impasse é o pai dela  
 Só porque sou neguin, moro num barraquin  
 Guardei a chave do meu coração pra ela  
 Hoje ela vem me ver  
 Eu vou bater uma real pra ela  
 Hoje ela vem me ver  
 Eu vou bater uma real pra ela  
 Fala pro seu pai que eu não quero dinheiro  
 Eu já tenho uma riqueza, que é você  
 Se quiser casar, eu caso  
 Vamos brincar de amar, somente eu e você  
 Abre o som do paredão  
 E bota Barão pra tocar, papai!  
 Chama!<sup>13</sup>

Sendo assim, a atuação dos textos cria e contribui para o reconhecimento da periferia. Ela Surge como uma forma de esses jovens se responsabilizarem por suas condições sociais, denunciarem qualquer intolerância, interferência e injustiça por parte das autoridades. Pôde-se ver nessa cultura musical uma plataforma de reivindicações, um meio excepcional de avançar sua causa ao apresentar seu próprio

---

<sup>13</sup> Este texto está disponível no youtube e na letra da Chanel de GR6 Fluxos, <https://youtube.com/channel/UCOAFqj-NfUNISgvNPjEC2g>, il a atteint plus de 11 M views, Aout 2018.

estilo de vida vinculado a uma reflexão sobre suas emaranhadas dificuldades sociais. Tudo isso explica o poder de identificação que o brega-funk projeta para os jovens. O próximo capítulo apresentará as considerações sobre o significado dessa nova identidade.

## **5 BREGA FUNK E A ESTRATÉGIA DE IDENTIDADE DE JOVENS DA PERIFERIA**

Este capítulo tem como objetivo compreender a estratégia identitária dos jovens da periferia de Santo Amaro. Nesse sentido, a apropriação dos espaços públicos pelos jovens visa interpretar uma resposta vinculada ao seu lugar na sociedade, mostra uma relação complexa que define sua experiência pessoal na comunidade. Portanto, a principal contribuição deste capítulo está na observação de que os jovens do Recife tendem a avaliar os espaços periféricos a partir das dificuldades sociais, econômicas e políticas que produzem estigmatização, pobreza, insegurança. Essas são essas dificuldades que condicionam a apropriação dos bairros periféricos e forjam identidades locais através das performances do brega- funk.

Para que essas reflexões possam ser compreendidas em marcos mais amplos sobre a lógica cultural e identitária dos jovens da periferia, torna-se imperioso introduzir alguns elementos teóricos. A análise das representações, a transformação e mesmo a reconfiguração dos espaços, sobretudo no contexto periférico, favorecem a participação dos jovens numa perspectiva defensiva, num movimento cultural em que o acolhimento é muito importante.

### **5.1 PARA UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DA IDENTIDADE**

Em primeiro lugar, a identidade é um assunto que é estudado em vários campos da disciplina nas ciências humanas e sociais. É entendido do ponto de vista social e cultural. Além disso, para observar as relações que existem entre os indivíduos e as práticas culturais, é necessário aqui vincular o brega-funk à dimensão do discurso e das imagens, pois juntos constituem uma dinâmica apreciada por diversas origens sociais e culturais, embora o brega-funk possa ser interpretado como moralidade perturbadora. Nesse caso, a identidade cultural pode constituir uma fonte de adaptação cultural para diferentes grupos de pessoas (AMSELLE, 2010), tudo o mais se transmite por meio da performance, porque se constitui por meio das interações entre os sujeitos.

Em uma notável obra de Agier (2001), a identidade cultural é abordada como um processo construído em relação às histórias locais, ao imaginário, à realidade social e que depende dos critérios de escolha de cada indivíduo. Para o autor, a

identidade cultural consiste em conectar, por um lado, imaginários locais que devem sempre acomodar a gravidade dos lugares, sua sociabilidade, suas memórias e, por outro lado, as técnicas, imagens e discursos da rede global que, por sua vez, circulam praticamente sem entraves, como que sobrecarregados por qualquer ancoragem histórica (CIFFORD, 1996; AGIER, 2001).

Com efeito, a relação que existe entre os indivíduos e essa cultura contextualiza a legitimação da prática cultural no sentido das periferias urbanas. Essa relação reflete a significativa transformação social no que diz respeito à modernidade, que permite que as sociedades vivam em constantes mutações, adaptação e criatividade. Nesse sentido, pode-se compreender a força de identificação promovida pelo brega-funk como resposta a essas constantes tensões socioculturais pelas quais passam os jovens das periferias de Recife. Agier (2001) argumenta que a noção de cultura da diferença ajuda na identificação da comunidade. As comunidades orientam suas vidas a partir de seus interesses pessoais, mas também por meio de novos hábitos, estabelecendo assim suas próprias dinâmicas culturais.

Appadurai (1996), em seu trabalho intitulado “Modernity at Large; Cultural Dimensions of Globalization”, destaca que a cultura é uma construção social na qual os grupos sociais interagem, ou seja, é construída no contato com os outros. Assim, esse processo identitário é constituído por elementos tangíveis que geralmente existem em um determinado contexto, uma visão local dos indivíduos, como no caso do brega-funk, o desejo de representar bairros periféricos por meio de seu ritmo, uma dança, como uma prática de vida que envolve um processo de construção vinculado a um ambiente local.

Nesse caso, o brega-funk abriu caminho e ampliou o quadro da música urbana da periferia. A identidade pode, assim, ser constituída a partir do lugar que reflete as relações sociais de diferença entre os estratos sociais. Agier (2001) destaca que a identidade em sua relação com os grupos constrói um momento específico, dependendo do contexto em que a cultura é trabalhada e transformada pelo processo identitário. Agier e Appadurai convergem acerca do fenômeno da identidade: esta é um modo de categorização usado por grupos para organizar e trocar. Além disso, Castells (2003) menciona uma reconfiguração do espaço habitado que remete à situação de estigmatização em que essa identidade é construída, portanto uma

identidade de resistência. Assim, a performance coreográfica do brega-funk é um vetor fundamental para os jovens do Recife em sua estratégia identitária, principalmente durante seus encontros para espetáculos. A seguir, discutir-se-á sobre como esse modo de vida constitui o espaço usando seus próprios códigos.

### **5.1.1 A produção musical do brega funk**

Trata-se agora de observar a produção do brega-funk como oriunda de uma cultura subalternizada. Trotta (2013) defende a ideia de que a música é um elemento fundamental no contexto dos movimentos contemporâneos que têm possibilitado a valorização e o reposicionamento do universo periférico. Segundo ele, a modalidade de pertencimento a um movimento cultural é construída em uma ambiguidade altamente significativa e produtiva (TROTТА, 2013). Essa consideração está centrada em todos os valores que estão ligados ao fenômeno musical, mas o brega-funk apresenta uma diferença na região, nomeadamente pela paixão que gera em torno da dança. Os jovens das favelas não se deixam invadir por outros ritmos e, além disso, consideram esse ritmo como sua arma.

Segundo Castells, a identidade cultural dos grupos se deve à atenção sustentada, no sentido de que a identidade é construída de significados a partir de um atributo cultural ou de um conjunto de atributos culturais inter relacionados, e que consiste em uma forma de autorrepresentação social do Individual (CASTELLS, 2003). Essa interpretação destaca a construção social do indivíduo em relação ao outro. Segundo Hall (2005), identidades culturais são pontos de identificação ou costuras instáveis, que fazem parte dos discursos da história e da cultura. Eles não são uma essência, mas um posicionamento.

Castells (2002) destaca que toda identidade é construída entre coletividade e individualidade:

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos

culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/ espaço (CASTELLS, 2002, p. 23).

Conseqüentemente, o fenômeno musical brega-funk pode ser entendido como uma estratégia identitária para os jovens, em especial pela possibilidade de integração do mercado cultural como produtor, e não apenas como consumidor. Os profissionais do brega-funk constroem uma cultura baseada em sua própria realidade por meio de uma prática que conecta os lugares de sua atuação com seus públicos e é a partir disso que emerge sua identidade compartilhada. É interessante notar que esse estilo musical se espalhou para além das fronteiras das cidades brasileiras e aparece hoje como representação de uma identidade periférica até mesmo fora do Brasil.

Hall (2005) postula que as identidades modernas são descentralizadas, isto é, deslocadas ou fragmentadas. Ele destacou que indivíduos e sociedade são inseparáveis, pois aqueles estão imersos na estrutura desta, e o movimento desses indivíduos não é unificado, homogêneo e idêntico, mas fragmentado, atravessado por culturas diferentes e, novamente, modificado por mudanças estruturais e institucionais. Assim, um processo de identificação é ele próprio temporário, instável e problemático. Para Hall (2005), a identidade é uma "partida em movimento" e historicamente não biologicamente definida, portanto o sujeito pós-moderno é concebido como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. Sua contextualização pós-moderna cria, portanto, uma subjetividade complexa, ou seja, produto das relações com os outros.

O brega-funk mantém uma identidade musical e pretende estar o mais próximo possível da população jovem, modificando o cotidiano dos indivíduos através da criação de um código local da periferia. A percepção de uma imagem pública pelos jovens da periferia de Santo Amaro caracteriza-se pela conquista de um espaço de entretenimento que corresponda à sua condição social. Nas entrevistas durante a pesquisa, as respostas sempre visavam mostrar a construção de si mesmo, uma lógica de estratégia identitária que supõe mobilizar os meios disponíveis e os talentos para tirar as dificuldades e enfrentar o estigma da peça. Essa estratégia não enfraquece a identidade nacional, mas através dela se reconfigura um novo modo de vida cotidiana dos jovens em um contexto de transformação local.

## 5.2 BREGA FUNK, PERFORMANCE E CRIATIVIDADE PERIFÉRICA

A identidade do brega funk também é composta de uma estética e criatividade dos atores das quais emerge seu potencial de identificação para os jovens da periferia.

Essa comunidade musical emerge da periferia no sentido de que, segundo Trotta (2013), existe uma periferia de massa que se traduz num circuito cultural no centro do qual se encontra a música, que é o cotidiano dos habitantes e um produto de primeira classe para os consumidores. Trotta mostra que o sentido do discurso da periferia facilita o reconhecimento dos grupos, pois implica uma requalificação das pessoas. O autor chama atenção para a existência de diferentes setores da sociedade que negociam valores e reposicionam qualitativamente a periferia, por meio da tradicional divisão entre “centro” e “periferia”.

“Periferia” é o espaço físico e simbólico que se opõe ao “centro”. “As categorias “centro” e “periferia” fazem parte de um fenômeno de demarcação geográfica hierárquica, que produz ideais qualitativos em uns e respectivas ausências e atrasos em outros, afetando inclusive imaginários e estruturas sociais” (TROTТА, 2013, p. 30).

O autor aborda a periferia como um espaço geográfico hierárquico, dentro do qual há uma estratégia de deslocamento de gêneros musicais, mais dinâmicos em comparação com outros porque se manifestam de várias maneiras, dependendo dos artistas e de sua época (TROTТА, 2013).

Assim, a periferia acelera o deslocamento das culturas musicais. O sociólogo Bazin (1995), ao analisar a cidade a partir desses códigos, apontou a disparidade de vastas extensões da periferia pelo fenômeno da urbanização, hoje espaços de rápida circulação, mesmo que ainda obscuros no imaginário social. Assim, a problematização da periferia na cidade supõe uma subjetividade complexa, marcada pela virada de uma determinada cultura que só pode ser compreendida a partir de uma história bem situada.

O papel dessa subjetividade é de expressar no imaginário social essa realidade, que se mostra a partir do discurso e que é constituída por uma imagem possível (BAZIN, 1995). Essa dinâmica do imaginário social é esclarecida por Castoriadis (2004), para o qual há um poder de criação nas comunidades humanas, chamado imaginário social instituinte, composto de fluxos incessantes de representações, desejos, afetos. Através da socialização, de certa forma, esse

imaginário é abafado, então se produz uma certa heteronomia, como expressão de conformidade e repetição.

Dessa forma, os sujeitos sociais produzem significados sociais capazes de se exibir em um espaço de autorrepresentação. A periferia é reconhecida como o espaço local de afirmação da identidade e do imaginário coletivo. Para tanto, o imaginário social é criado por meio da linguagem, das instituições, dos novos modos de vida e costumes, e cada vez que os indivíduos se reúnem, uma figura é instituída para existir segundo essas modalidades (CASTORIADIS, 2004).

É relevante ressaltar que essa subjetividade é criada por meio de representações identitárias pessoais que também são expressas nos discursos, imagens, performances entre jovens de bairros periféricos, ou seja, manifestações simbólicas que seguem uma trajetória particular. Mais uma vez, chama-se atenção para os efeitos de uma nova construção de um modo de vida em ambientes periféricos, um espaço que constitui a experiência emocional dos indivíduos, que, na maioria das vezes, estão sob o choque das tensões, estigma, e forjam sua própria cultura musical para se identificarem dentro da comunidade.

É nessa perspectiva que busco, a partir de análises locais da “periferia”, compreender o desenvolvimento dessa prática musical produzida a partir de elementos comuns que exibem sua identidade. Os agentes se unem e afirmam essa identidade a partir da performance, da relação com a experiência dessa cultura musical resultante das circulações e que transforma a periferia em lugar de resistência e apropriação de modos de entretenimento e criatividade.

No que diz respeito ao vestuário, nota-se a influência dos modelos culturais de hip-hop, funk e sertanejo, com adaptação ao contexto local. Esses jovens parecem assumir seu pertencimento cultural já composto, com roupas de futebol como Nike, Adidas, camisas do time do Barcelona, do Real Madrid, Bayern Munich etc., e outros comunicadores esportivos como Bermudes, Cyclone, Seaway, Quick silver, entre outros. Essas marcas, associadas a um grande sistema de som, pretendem mostrar um certo poder de compra.

Além disso, a sociedade local opera sobre valores específicos baseados em redes de solidariedade entre os habitantes que resistem e reconfiguram seu estilo por

meio dessas marcas e de sua performance artística. Assim, o uso dessas marcas participa da dinâmica de sua identidade cotidiana e de sua experiência cultural.

Numerosos são os antropólogos que tratam a performance, entre eles Erving Goffman, Clifford Geertz, Richard Baumann e Charles Briggs em particular. De acordo com as contribuições de Briggs do ponto de vista metodológico (1990), performance é um termo oriundo da antropologia linguística, é definido como um ato pelo qual a fala (e o discurso) ocorre. Assim se vê o significado na prática de uma realidade física que emerge onde o corpo desempenha um papel importante na realização do discurso.

A performance do brega-funk se estabelece com a dança e o trabalho dos corpos em interação com o público, bem como pelos acessórios usados pelos participantes, uma verdadeira oportunidade de criatividade que contribui para seu imaginário cultural. As práticas culturais transformam as pessoas, participando da definição de sua personalidade. Como prática musical de entretenimento e resistência que contribui para a construção social da periferia, a performance do brega-funk acontece tanto no palco quanto nas esquinas, onde se podem ver encontros em pequenos grupos que reproduzem a coreografia.

Nesse caso, a dança como prática performativa desperta o interesse da antropologia na medida em que amplia a compreensão da prática cultural (GODINHO, 2014). Vê-se na prática que os movimentos são centralizados na altura do quadril, os saltos subindo e os movimentos dos braços, todos repetidos e executados de forma idêntica pelos bailarinos. A relação da dança com o movimento dos corpos dos bailarinos permite compreender não só o nível emocional desse fenômeno musical, mas também ver a reação do público. A performance coreográfica dos funkeiros bregueiros contribui para a afirmação da sua identidade cultural no contexto da encenação dos bailarinos, a partir da atmosfera musical

[...] que considera a relação cultura-dança como uma relação de influência-reflexo, não reconhece que as transformações na dança operadas pelos próprios indivíduos que são, em si, transformações da cultura e, por outro lado, não dá conta dos significados que essas transformações têm para os próprios indivíduos (GODINHO, 2014, p. 59).

O brega-funk continua sendo uma cultura de periferia que reivindica um espaço de entretenimento, mas também de luta pela emancipação, firmada em códigos musicais e coreográficos. Portanto, essa cultura de identidade se forma no momento, através da performance dos bregueros funkeiros. Observa-se o potencial artístico expresso do qual emerge a dimensão identitária.

**Figura 6 - Dança dos Malokas do Passinho da periferia de Santo Amaro**



Fonte: Os Magnata Do Passinho, 2019.

A Figura 6 apresenta os movimentos dos jovens bailarinos e pode-se perceber a atenção que eles dão à prática. Além disso, observa-se o sucesso concedido aos bailarinos por sua comitiva. Assim, em termos de um evento performativo, a dimensão comunicativa e interativa com o público é significativa. Os movimentos, posturas, gestos, às vezes gírias vulgares, corpos incluem indivíduos durante a performance. Brasil (2013) sublinha que a performance se encontra na paisagem entre a forma de vida e as formas de imagem, entre o vivido e o imaginado. De fato, as atividades performativas estimulam o compartilhamento de emoções nas pessoas, facilitam a interação. Frith (1996) salienta que a performance é definida como uma função social e um processo de comunicação via movimentos, os sinais corporais que são acionados e o uso da voz de forma a “colocar o público em transe”. Frith analisa a dinâmica da performance na perspectiva da teoria pós-moderna, uma teoria

that post modern theorists (also much concerned with performance issues) have more to learn from a study of popular music than popular music theorists have to learn from postmodernism [...], he stop to consider to what extent such instability and questioning have always been an aspect of popular performance-something as much to do with the social basis of the event as with the intentions or principles of the performers (SIMON, 1996, p. 204).

A performance das culturas subalternas é revisada teoricamente na perspectiva pós-moderna à medida que novas subculturas são geradas. Entende-se que a performance permite a visibilidade dos sujeitos e ao mesmo tempo identifica os signos culturais compartilhados através das manifestações da dança, e assim emerge a identidade.

Os bregueros funkeiros criam sua cultura por si mesmos, técnica e simbolicamente. Assim, a adesão das pessoas a essa cultura também participa de seus movimentos, circulações, redefine sua própria periferia, mas também a cultura da periferia em maior escala ao mesmo tempo que se consolida sua apropriação local em termos de identidade.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fenômeno brega funk seguiu uma trajetória interdependente e rápida na cidade do Recife e no restante do país. Suas apresentações musicais são cada vez mais improvisadas e visíveis na rua, nos bares, nas torcidas esportivas e, principalmente, encenadas nas redes sociais, interagindo com um número considerável de pessoas com perfis bastante heterogêneos. Ela fala com a periferia local, mas também com o mundo, apresentando um discurso em que a performatividade tem um lugar essencial.

Essa cultura parece privilegiar a liberdade de seus praticantes em seu espaço de encontro (não apenas da periferia), entretenimento e afirmação. Além disso, essa cultura recifense local, periférica, atingiu uma espécie de representação pernambucana da periferia, com seu modo de vida e sua prática da inter-relação entre o espaço onde ocorre e sua própria produção técnica. Isso se baseia nos valores da música de resistência para jovens a partir do potencial de apropriação cultural que ela oferece para esses jovens.

Apesar dos constrangimentos impostos à periferia urbana, os artistas e o seu público participam numa espécie de reconstrução social que parece animar o seu cotidiano. Essa dinâmica de reconstrução social redefine a localização dos indivíduos com seus pares, mas também para além das fronteiras sociais da periferia. Assim, a (re)definição do espaço periférico por meio da criatividade cultural continua sendo, em última análise, um poderoso meio de resistência e autoidentificação.

Com efeito, longe de ser uniforme e compreensível num único movimento homogêneo, essa produção identitária está sujeita a variações, consoante os mercados de distribuição dos seus produtos culturais, a sua circulação e a sua recepção. Assim, pode-se saudar também a inversão dos valores da colonialidade por esse fenômeno cultural e identitário, pois testemunha um certo poder de identificação e transformação de valores antes estigmatizados, mas que hoje parecem ser acolhidos, ou seja, tornarem-se fatores de representação para diversos grupos socioculturais.

Os bregueiros afirmam seu compromisso com a continuidade de sua invenção cultural, consolidando suas expressões simbólicas, que consideram democráticas. De fato, essa democracia parece traduzir-se justamente na capacidade do brega-funk de

dar sentido a tudo, ao mesmo tempo que dissemina seu modelo específico de socialização. Essa cultura tem, assim, um forte potencial de reversão do estigma em sua dinâmica de mobilização, cuja dimensão identitária se apresenta de forma positiva e conflitual.

Essa cultura oscila constantemente entre a designação de uma comunidade de pertença, reunindo pessoas que partilham uma experiência corporal, social e cultural, e o desejo de se destacar a todo custo das dificuldades que encontram no seio da comunidade. Ainda que certos grupos sociais da sociedade recifense vejam o brega-funk como marcador de classe, racialização e etnicidade, esse ritmo – e até mesmo essa cultura – é amplamente consumido e vivo no cotidiano de uma maioria. Ou seja, deve-se admitir essa aparente contradição segundo a qual hoje o brega-funk é cantado e dançado em todos os "guetos", "favelas", "zonas de ilegalidade", "de criminalidade", entre outros, uma música que os jovens da periferia reivindicam como seu espaço, reafirmando uma identidade marginalizada, mas também sua igualdade em relação a outras comunidades socioculturais, que passa pela possibilidade de criar e consumir.

De acordo com Brasil, na performance em sua relação com o jogo, e o jogo com a gestão, a imagem que constrói é a de indivíduos autônomos, em que um substrato de ordem consensual se desenvolve através das imagens e das ficções que reproduzem (2013). É por isso que essa cultura deve ser valorizada e continuar circulando em espaços periféricos em que reconfigura identidades estigmatizadas em identidades autônomas, criativas, capazes de fazer sentido em outros lugares e de ser apropriadas por outros, embora enraizadas e reivindicando seu espaço sociocultural.

Assim, ressalta Lévi-Strauss (2013): "os homens desenvolvem culturas diferentes por causa da distância geográfica", [porém,] "ao lado das diferenças que resultam do isolamento, há aquelas, igualmente importantes, pela proximidade: o desejo de opor-se a si mesmo, ser si mesmo" (LÉVI STRAUSS, 2013).

Ao final, o brega-funk transforma uma cultura musical local da periferia em um modo de vida que favorece a promoção do talento local e a apropriação do espaço de vida. Da mesma forma, apresenta-se como um movimento musical militante e de resistência aos códigos normativos da sociedade civil, insistindo em uma

subalternidade que não pode mais ser considerada passiva e intransponível. Portanto, cada cultura tem uma trajetória e percorre diversos caminhos para produzir e reproduzir de um espaço a outro. Nesse sentido, sugere-se a realização de outras pesquisas para melhor compreender as dinâmicas e circulações do Brega-funk, um movimento ainda recente e extremamente vivo, na comunidade local e em outros lugares.

## REFERÊNCIAS

ADALGISA, Leôncio Eusébio de et al. **Santo Amaro revisitado (Bairro, Recife)**. Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, [2019]. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/> . Acesso em: 28 jun. 2021.

ALBINO, Chiara. **Economia performativa da infregatividade: estado, subjetividades, política e corpos em movimento no contexto da música eletrônica bagaceira**, Universidade Federal de Santa Catarina, Revista Visagem, Belém do Pará, v. 05, n. 01, p. 253-289, 2019.

ALBUQUERQUE, G. G. **O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife**. Vice [on-line], abr. 2018. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte](https://www.vice.com/pt_br/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte)-Acesso em: 16 out. 2019.

ALUIZIO, R. Trinta. **Marshall McLuhan, essencial**. Lumina, Juiz de Fora, v. 6, n. 1/2, p. 1-14, jan./dez. 2003.

AMSELLE, Jean-Loup. 2010, **Logiques métisses: anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs**. Paris: Payot, 2010.

ANDREWS, George R. **Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)**. Bauru: Edusc, 1991.

BAIRROS do Recife. **Causos, histórias e manifestações culturais**. Revista Algo Mais, Santo Amaro, ano 3, n. 3, 2013.

BAUMAN R.; BRIGGS, C. **Poetics and Performance as Critical Perspectives on language and social life**. Annual Review of Anthropology, [s. l.], v.19, p. 59-88, 1990.

BRASIL, Marcus Ramusyo de Almeida. **Reggae Funk, Tecnobrega: fragmentoscintilantes e ressonâncias culturais do Atlântico Negro e do Caribe no Brasil**. [S. l. : s. n.], 2014.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CASTORIADIS, C. **Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto VI**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). **Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

CESAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Présence Africaine, 1998.

CESAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme (1950) suivi de Discours sur la Négritude (1987)**, rééd. Paris-Dakar: Présence Africaine, 2004.

COLLIER JR, John. **Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa.** [S. l.: s. n.], 1967.

COSTA, Jean Henrique. **A atualidade da discussão sobre a indústria cultural em Theodor W. Adorno.** Trans/Form/Ação, Marília, v. 36, n. 2, p. 135-154, ago. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010131732013000200009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131732013000200009&lng=en&nrm=iso) . Acesso em: 21 ago. 2020.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica.** Mediações: revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan-jun. 2005.

DUSSEL, Enrique. 1492. **L'occultation de L'autre.** Paris: Ouvrières, 1993.

FANON, Frantz. **Les Damnés de la Terre.** Paris: Découverte poche, 2002.

FERNANDA, Carla de Castro. **O jovem de periferia nos quadros de Regina Casé: um estudo de sua representação e recepção.** 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FERREIRA, Gabriela. **A estileira do bregafunk com Shevchenko e Elloco.** [S. l. : s. n.], 2019. Disponível em : <https://kondzilla.com/a-estileira-do-bregafunk-com-shevchenko-e-eloco/>. Acesso em : 23 out. 2021.

FERREIRA, Jairo. **La médiatisation: de la production à la circulation des nouvelles.** Dans Les Enjeux de l'information et de la communication, [s. l.], v. 2010, n. 1, p. 121-143, 2010.

FLORENCE, Giust-Desprairies. **L'imaginaire collectif.** [S. l.]: Editions Erès, 2003.

FREDERICO, MARANGON et al. 2015, **Mídia, cultura de massa e cultura local: conflitos culturais. Alfenas:** Unifal-MG, 2015. Disponível em: <http://www.unifal-mg.edu.br/geografia/workshopdegeografiacultural> . Acesso em: 23 out. 2020.

FRIEDMAN, Jonathan. **From roots to routes, trips for trips. Anthropology theoretical,** London, v. 2/1, p. 21-36, 2002.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music,** 1996, p.345.

GEORGES, E. Marcus. **Ethnography in/ of the world system: The Emergence of multi-sited Ethnography,** Annual Review of Anthropology vol. 24 (1995) pp.97-130.

GILROY, Paul. **O ATLÂNTICO NEGRO Modernidade e dupla consciencia.** Tradução Cid Knipel Moreira, 1993, p.421.

GOFFMAN, Erving. **La presentación de la persona en la vida cotidiana.** Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

GRAVITZ (M.), 1993, **Méthodes des sciences sociales**, Paris, Dallos, 1102 p.  
 GROSFOGUEL Ramón, 2004, **Race and ethnicity or racialized ethnicities.**  
 Identity within global coloniality, *Ethnicities*, 4. 3, pp.315-306.

HALL, Stuart. 2007. **Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies**: Paris, 2007 ed. Amsterdam, pp.119-125.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_.2005.**A identidade cultural na pós-modernidade** - 10ªED.,p.104.  
 Jairo Ferreira, **La médiatisation : de la production à la circulation des nouvelles**,  
 Dans Les Enjeux de l'information et de la communication 2010/1. Mis en ligne sur  
 Cairn.info le 08/01/2011, <https://doi.org/10.3917/enic.010.0700> , pages 121 à 143.

JEAN-CLAUDE, Richez. **L'image de soi chez les jeunes, éléments pour un état de la question**, Paru dans la collection « dossier documentaire sur la jeunesse »no 13, Mai 2005, édité par l'INJEP.

JEAN-PIERRE, Olivier De Sadan. **La politique du terrain sur la production des données en Anthropologie, Enquête**. Ed. Parenthèses, 1 octobre 1995, pp 71-109.

LACROIX, J.-G. (1986). **Pour une théorie des industries culturelles**. Cahiers de recherche sociologique, 4 (2), 5–18. <https://doi.org/10.7202/1002001ar>, document généré le 20 août 2020 17:13.

LAURIER, Turgeon e et alli. **Les espaces de l'identité**, 1997, les presses de l'Université Laval

MAGNANI, J. G. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**.  
 Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.17, n.49, p. 11-29, 2002.

MAGNANI, J.M. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

MAGNANI, José Guilherme C. 1996. **QUANDO O CAMPO É A CIDADE: FAZENDO ANTROPOLOGIA NA METRÓPOLE**, Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo,p.30.

MAGNANI, José Guilherme C. **DE PERTO E DE DENTRO: notas para uma etnografia urbana**, RBCS Vol. 17 no 49 junho/2002, p.30.

MIGNOLO, W. **Delinking: the rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality**. *Cultural Studies*, v. 21, n. 2-3, p. 449-514, 2007.

MIGNOLO, W. 2007. **La idea de América Latina. la herida colonial y la opción decolonial** Barcelona: Gedisa editorial.

MIGNOLO, Walter D. 2012. **Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking**, Princeton: Princeton University Press.

Moraes Katarina. **O Spotify lançou o documentário sobre Brega-Funk, o ritmo da periferia do Recife.**<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2019/11/14/>.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva, **Criação, Circulação e Transmissão Musica I: Inter-relações e (Re)Definições a Partir dos Cenários Tecnológico e Midiático Contemporâneos,** <https://doi.org/10.5216/mh.v11i1.21724>, v. 11 n. 1 (2011).

QUIJANO Aníbal, « **Race** » et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, 2007/3 (n° 51), pp. 111-118. DOI : 10.3917/mouv.051.0111. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-111.htm>.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina.** In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 116-142.

QUIJANO, A. e WALLERSTEIN, I. **Americanity as a Concept in the America in the model world system,** 1992. In *International Social Science Journal*, No. 134, UNESCO, Paris, Nov. 1992, pp.549-558.

RIBEIRO, Alexandre Alvarenga. **O conceito sistêmico de viralização em redes sociais na internet.** Nexi.Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC, SP, São Paulo, PUC,SP, n. 4, jun 2018. Disponível em: [http://pt.aleteia.org/2016/07/24/cantor\\_sertanejo\\_faz\\_publico\\_chorar\\_com\\_arrepiante\\_testemunho\\_d\\_e\\_fe\\_em\\_nossa\\_senhora/](http://pt.aleteia.org/2016/07/24/cantor_sertanejo_faz_publico_chorar_com_arrepiante_testemunho_d_e_fe_em_nossa_senhora/) Acesso em 4 abr. 2018.

ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip Hop: a periferia grita.** São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUE, Landry, **Autonomie culturelle cultures sociétales et vitalité des communautés de langue officielle en situation minoritaire au Canada,** 2012, <https://www.researchgate.net/publication/273010725>.

SANDRONI, Carlos. 2010. **Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940.** *Revista USP*, 87, p. 134-143.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil.** Salvador: Edufba; Pallas, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo no Brasil.** 2.ed. São Paulo: Publifolha, 2012.

SHERIFF, Robin. **Como os Senhores Chamavam os Escravos: Discursos sobre Cor, Raça e Racismo num Morro Carioca.** In: MAGGIE, Y.; REZENDE, C. B. *Raça como Retórica: a Construção da Diferença.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 215-43.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo : Editora 34, 1998.

SOARES, Thiago.2017. **Ninguém é perfeito e a vida é assim: A música brega em Pernambuco**, Brasil, ed. Carlos Gomes, p.190.

TAUSSIG, Michael.1993. **Mimesis and Alterity: a particular History of the Senses**, London, Routledge, p.315.

TROTTA, Felipe C. **Fugidinha: gêneros musicais, periferias e ambiguidades**. Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, BOITATÁ, Londrina, n. 16, ago-dez, 2013. ISSN 1980-4504. Disponível em: [http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/N16\\_ARTIGO\\_2.pdf](http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/N16_ARTIGO_2.pdf).

TROTTA, Felipe C. **Música popular e qualidade estética: estratégias de valorização na prática do samba**. In: III Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Anais do III Enecult, Salvador, Bahia, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/FelipedaCostaTrotta.pdf>.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. «**O debate sobre a questão racial no Brasil urbano: passado e presente**». Biblio 3w: revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales, [en línea], 2007, Vol. 12, <https://www.raco.cat/index.php/Biblio3w/article/view/72935> [Consulta: 4-09-2020].

**APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI ESTRUTURADA – CULTURA E IDENTIDADE NO BREGA FUNK NAS RUAS EM RECIFE...**

1. Qual é o seu nome?
2. Quantos anos você tem?
3. Onde você mora
4. Você mora com seus pais?
5. O que você faz para viver?
6. Qual é a sua posição no grupo Magnatas do Passinho S.A.?
7. Quantos anos você teve desde que começou o bregafunk?
8. O que bregafunk significa para você? Como definiria o bregafunk?
9. Que lugar esse gênero musical representa em sua vida?
10. Você pode explicar o que esse gênero musical representa em Recife, particularmente em a periferia Santa Amaro?
11. Como você entende a recepção de bregafunk a nível da população?
12. O bregafunk tem uma mensagem para a população? Qual ?
13. Qual é a referência do discurso do bregafunk na comunidade? na política? sobre sexualidade? Sobre racismo?
14. Qual é a forma de expressões da dança bregafunk? como se chama? (é passinho) como se caracteriza? quais os nomes dos movimentos?
- 16-Quais referências em dança e musica o bregafunk retoma de outras tradições? exemplo: break, hip-hop, brega...
16. Como a comunidade vê praticantes de bregafunk?
17. Você se sente bem enquanto pratica bregafunk?
18. Considerando a ascensão do bregafunk na comunidade, você sofreu perseguição porque pratica bregafunk?
19. Por que você acha que o bregafunk sofreu discriminação?

20. Qual é a sua opinião sobre o desacordo de pessoas que não querem ouvir sobre a música bregafunk?
21. Você sofreu desigualdade social na comunidade porque você é um praticante de bregafunk? ?
22. Como você pode expressar essa desigualdade social através do bregafunk no contexto atual?
23. Qual é a causa dos conflitos entre bregafunk e estratos sociais?
24. Você pode considerar o bregafunk como uma cultura pernambucana? É representativo da pernambucanidade?
25. Que ligação existe entre bregafunk e os jovens de pernambuco?
26. Algumas camadas atribuem isso à música violenta. O que você acha ?
28. Qual você acha que é o lado bom do bregafunk? Qual é a sua desvantagem?
29. O bregafunk tem a aprovação das autoridades estaduais de Pernambuco?
30. Você pode falar sobre bregafunk como música de identidade para jovens da periferia?
31. Como você se identifica através do bregafunk?
32. Quais marcas de roupas estão associadas ao bregafunk? Quais estratégias de marketing da cultura do bregafunk?
33. bregafunk tem uma referência no hiphop? Qual?
34. Quais são as representações que o público da bregafunk produz por si só?
35. O que você acha que será do bregafunk em sua vida?
36. Existe uma « cultura » bregafunk? Ou é um movimento? Ou é uma pratica artística... o que é para você? Por que tem dificuldade em ser patrimonializado?
37. qual é a relação dos bregueiros-funkeiros com a internet? redes sociais? Qual a importância da divulgação do seu trabalho e de suas artes pelo WEB?