

Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de *piriguetes* e *cafuços*

Convenience performances in a brega show in Recife: Sexualized spaces and sliding desires of piriguetes and cafuços

Thiago Soares | thikos@gmail.com

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professor do Departamento de Comunicação e Turismo (Decomtur) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (1999) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2003). Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação, videoclipe, fotografia, semiótica, jornalismo e linguagem da televisão.

Resumo: Uma noite num show de brega no Recife traduz questões: artistas encenam pólos de feminilidade e masculinidade em suas canções e se utilizam de formas consagradas midiaticamente de encenação. A materialização destes embates se dá em espaços sexualizados, que configuram uma geografia do desejo nas casas noturnas do Recife, onde emergem as performances de *piriguetes* e *cafuços*.

Palavras-Chave: Performance; Gêneros; Periferia; Brega.

Abstract

A night in a brega show in Recife translates questions: artists perform poles of femininity and masculinity in their songs and make use of consecrated forms of performatization by media. The materialization of these topics occurs in sexualized spaces, which design a geography of desire in the nightclubs of Recife, where appears the performances of piriguetes and cafuços.

Keywords: Performance; Gender; Suburbs; Brega.

Sexta-feira, 22h, calçada defronte ao Atlético Clube de Amadores, no bairro de Afogados, cidade do Recife. Cartazes afixados nas paredes externas convocam: “A Noite das *Novinhas*”. Trata-se de um show com atrações do brega do Recife. Os nomes em destaque nos cartazes são dos cantores MC Sheldon e Michelle Melo. Os encontros dos dois, no mesmo palco, sintetiza mais um “plus” na festa. MC Sheldon e Michelle Melo não são apenas os chamarizes de grande parte dos cartazes de shows do gênero do Recife. Eles são os expoentes de uma cena musical que tem artistas reconhecidos localmente, casas de shows específicas, produtores de músicos e bandas, produtoras de videoclipes, ambientes virtuais de compartilhamento de músicas e fóruns de debates também virtuais para fãs.

MC Sheldon e Michelle Melo subirão ao palco do Atlético Clube de Amadores para, juntos, cantarem “Se Me Trair, Vou Te Trair Também”, faixa cujo videoclipe já ultrapassava, na época da realização da pesquisa para este artigo (fevereiro de 2012), mais de 350 mil visualizações na plataforma de compartilhamento de vídeos digitais Youtube. Estamos na calçada, em frente ao Atlético Clube de Amadores. E a calçada é reconhecida como o espaço do “esquenta” para a noite regada a brega. Na calçada, estão dispostos carrinhos de cachorro-quente e de espetinho – todos oferecendo cerveja barata a R\$ 1,50 (o latão de 500 ml). A fumaça dos espetinhos e o forte odor de carne/frango sendo assados emoldura a chegada dos frequentadores. Ali, na entrada do clube, já se dispõem as pessoas. Homens e mulheres com idades entre 16 (embora menores sejam “oficialmente” proibidos) e 35 anos – alguns homens aparentando os 40/50 anos são vistos. Mulheres com mais de 40 anos (as chamadas “coroas”) aparecem muito discretamente.

A calçada, como este ambiente de “aquecimento” para a noite, é sobretudo local de paquera, flerte. Homens estacionam suas motos, carregam capacidade. Alguns, menos “abastados”, param a bicicleta. Outros, fazem questão de expor o carro. Estacionam o veículo próximo às mesas e cadeiras de plástico dos carrinhos de cachorro-quente e espetinho. Um deles abre a porta do automóvel e liga o rádio. Canções de brega – aquelas que, daqui a cerca de uma hora, eles ouvirão, ao vivo, dentro do clube – são escutadas no volume máximo. Notamos uma relação de esconder/revelar a situação econômica dos homens através de onde eles estacionam os meios de transporte: bicicletas (que denotam homens mais pobres) são quase que “escondidas” na rua lateral ao clube; motos ficam paradas defronte à entrada do clube e os carros estão localizados exatamente na rua principal, bem próximos dos “focos” de grupos femininos.

Esta calçada de frente ao Atlético Clube de Amadores, nos dias de shows de brega, se configura num espaço de sociabilidade extensivo ao próprio clube. Alguns frequentadores chegam a atestar que ficam somente ali, “aquecendo”, e nem entram no evento. É o que eles dizem em tom popular “tomar uma na frente” e ir para casa. Muitas vezes, a compensação do valor do ingresso de um show (R\$ 10) é convertida informalmente, pelos frequentadores, em cerveja. “Dá para tomar seis Skol (cerveja) latão e ainda sobra”, calcula um deles. “E aqui, você ainda vê as *novinhas* cheirosinhas e arrumadinhas”, pondera outro.

As *novinhas* são como o MC Sheldon e o MC Boco, autores da música “Nós Gosta é de *Novinha*” (sic) chamam as adolescentes freqüentadoras dos seus shows, que têm “franjinha de lado” e são “gostosinhas”.

A disseminação do termo *novinha* no brega recifense reverbera o imaginário de sexualidade e performance de gêneros (masculino e feminino) que habita canções e encenações performáticas nos shows e casas noturnas dedicadas a este segmento musical. A *novinha* é o eco da ninfeta, da lolita, a menina jovem e sedutora, sexualmente voraz e apta a convocar o homem para a noite de sexo¹. Utopia da conquista masculina, a *novinha* aparece como encenação da dicotomia da menina/mulher que parece ser o “troféu” de uma noite que começa no flerte com mulheres e *novinhas* nas calçadas. A impressão que se tem é que, quando um homem “pega” uma *novinha*, na noite, e a leva para o “espelhado” (que, na verdade, é o “quarto espelhado”, metáfora para o motel), ele adquire status em seu grupo de amigos. *Coroas* seriam mulheres mais “fáceis” porque estão, segundo entrevistados, “carentes e fogosas”. *Novinhas*, em contrapartida, são mais “difíceis” porque se configuram em “presas” muito assediadas. A oferta de parceiros para as *novinhas* é maior, portanto, elas podem escolher.

A geografia do desejo e a resignificação dos espaços

O Atlético Clube de Amadores e sua calçada são ambientes de performatização de jogos de sedução e flerte. É nesta perspectiva que nossa observação se delinea. Temos ali o que Richard Parker (1999) classifica como uma “geografia do desejo” do clube noturno, espaços que são resignificados diante de uma lógica de performance de flerte e “pegação”, ambientes que existem para serem etapas nas fases de paquera, abordagem e “pegada”. Este ambiente banhado por pouca luz, muitos becos e ambientes apertados é o lugar ideal para “se esbarrar”, roçar os corpos, tocar no outro. Tocar este, que pode se reverter, num beijo, numa “pegada” no quadril ou mesmo num dispor os corpos juntos, quase como se num passo de tango ou de forró. Aproximação intensa e excessiva.

Naturalmente que estes ambientes sexualizados são uma instância enunciativa das canções e da imagética do brega. A cena brega da cidade do Recife apresenta uma curiosa dicotomia: de um lado, observa-se a profusão de bandas com vocais femininos sussurrados exaltando o poder feminino; de outro, a aparição de MCs (mestres de cerimônias, assim como no funk carioca) que discorrem nas suas letras sobre o caráter sedutor da figura masculina. Bandas como Metade, Lapada, Musa do Calypso². Swing do Pará, Toda Boa, entre outras, são a própria performatização das mulheres sedutoras. Letras sobre traição (que popularmente se chama de “gaia”), superação, “dar o troco” num homem traidor, entre outras abordagens, fazem parte da dinâmica das canções de brega. Duas faixas presentificam estas instâncias de enunciação: “Meu Novo Namorado”, que fez sucesso através da banda Mistura do Calypso, e “Primeira Vez no Carro”, da banda Toda Boa. A primeira é uma canção sobre superação, volta por cima. Depois de ser abandonada pelo namorado, a personagem da música atesta: “Pintei o meu cabelo, me valorizei/ Entrei na academia, eu

malhei, malhei/ Dei a volta por cima e hoje te mostrei meu novo namorado”. Sobre uma camada de teclados e a pontuação da guitarra típica do brega, o refrão da faixa traz a voz da cantora em tom de revanche: “Pensou que eu ia chorar por você?/ Que eu ia sofrer de amor?/ Que eu ia pedir pra voltar?”. O vocal da cantora Priscylla Malta, da banda Mistura do Calypso, parece acentuar um certo padrão de feminilidade evocado por artistas de bandas de forró e calypso, como Aviões do Forró e banda Calypso.

Já a canção “Primeira Vez no Carro”, sucesso da banda Toda Boa, trata do “jogo de forças” entre um namorado afoito e uma garota, de certa forma, precavida. Os personagens da canção estão prestes a entrar “naquela fase do namoro” em que o sexo se faz presente. Ele quer fazer amor com a namorada no carro, com o vidro “embaçado”, mas ela retruca cantando: “A nossa primeira vez não vai ser no carro/ Não pode ser em qualquer esquina, qualquer beco/ Tem que ser algo especial/ Fora do normal/ Algo sem igual”. Desejo e utopia entram em embate numa melodia que lembra em andamento a canção “Touch My Body”, da diva pop americana Mariah Carey.

Os clubes em que acontecem as festas de brega são, portanto, palcos de performatizações das canções. A menina chega, circula, mostra o “novo namorado”, exhibe o corpo malhado. Seja na calçada, dentro do clube, há um jogo de acionar as feminilidades e as instâncias de poder feminino. Perfumes de aromas doces, batom vermelho, olhos marcados por delineadores. Cara de desdém. Unhas pintadas. Os carros estacionados nas imediações do clube podem funcionar como extensão do flerte. Se os dois estiverem muito bêbados e não conseguirem ir a um motel, é no carro que pode “acontecer”. Daí a questão evocada pela canção “Primeira Vez no Carro”: a primeira vez não deve ser ali, tem que ser algo “especial”. Mas, numa noite de loucuras, quem sabe se a *novinha* não termina a noite mesmo “embaçando” o vidro de um carro?

Novinhas ou coroas, todas viram *piriquetes*

A geografia do desejo, como proposta por Richard Parker, parece nos acionar uma questão: diante de um espaço sexualizado, em que os desejos são deslizantes e móveis, as identidades também acompanham este percurso, são identidades-passagens, acionadas naquele momento, diante da conveniência do flerte. Ou seja, na geografia do desejo, os habitantes dos espaços se amalgamam, eles mesmos, com o ambiente, fazendo emergir, por exemplo, facetas e encenações performáticas que estão articuladas às linguagens em fluxo naquele ambiente. Por isso, parece ser sintomático pensar, por exemplo, que uma certa estética do sussurro na fala feminina, diante da abordagem masculina, está intimamente articulada à performance de cantoras do brega. Os corpos se deslocam com movimentos que soam ser análogos aos passos coreografados pelas bandas. É diante deste quadro enunciativo que mulheres acionam seu lado *piriquete* – e eu me refiro a “acionar”, pois a ideia de *piriquete* é um tanto quanto pejorativa e as mulheres simplesmente – e deliberadamente – acionam a identidade, no momento que lhes é conveniente.

A questão de “acionar” uma identidade de forma estratégica, dentro de uma determinada situação, de forma deliberadamente efêmera, autônoma

e, de algum forma, política, nos remete à problemática debatida pela teórica Judith Butler, que, em 1990, publicou o seu *Problemas de Gênero* (“Gender Trouble”), onde busca uma desconstrução das configurações de identidade de gênero e propõe um pensamento que se desloca da análise recorrente da questão relacionada a homem e mulher, inclui na questão os indivíduos inadequados ao ideal normativo. O objetivo de Butler é indicar uma incapacidade de coerência da identidade de gênero, que, se pensada em uma estrutura binária e linear, pressupõe uma necessidade de ajuste à norma por parte daqueles que não se enquadram em tais estruturas.

Butler aponta que essa configuração do modelo comportamental exigido pela sociedade deixa de lado particularidades anatômicas ou psicológicas que escapam à classificação de normalidade, e exclui a sexualidade como uma multiplicidade de combinações que não surgem a partir da imposição psicossocial³. Com a idéia da performatividade, Judith Butler redireciona os indivíduos excluídos pela norma ao mesmo patamar dos gêneros dominantes, ou seja, o ideal normativo não pode ser determinante na classificação de identidades sexuais enquanto “normais”. O corpo não acata completamente as normas que impõem sua materialização. Nesse sentido, o corpo resiste tanto às intenções do sujeito quanto às normas sociais. O que Butler busca é dar visibilidade à importância das discussões de sexo, gênero e sexualidade, para chamar a atenção para a necessidade de legitimar existências que o ideal normativo relegou ao status de “abjetas”.

É neste sentido que queremos trabalhar a noção de *piriguete* como um deslocamento de um certo eixo normativo sobre a constituição do feminino e da mulher. A *piriguete*, em sua acepção de mulher fatal, sedutora e sexualmente ativa, se constitui numa espécie de deslize da normatização social da mulher inscrita nas retrancas de uma premissa patriarcal, masculina e heteronormativa. Obviamente, como expressão nascida na fala popular, não se sabe a origem do termo *piriguete*. Há quem suponha que o termo tenha sua gênese na etimologia de “pretty girl” (“garota bonita”, numa tradução), convertida em *piriguete* pela pronúncia “diferente” dos falantes. Também é possível que o termo *piriguete* esteja relacionado à palavra “perigo”, ou seja, uma mulher “no perigo” de atacar homens, expor seu desejo.

O que parece consensual é de que *piriguete* é uma classificação de mulheres conhecidas por estarem na balada, geralmente solteiras, que escolhem com quem e quando querem “ficar”, autosuficientes e que não se importam com a opinião alheia⁴. A *piriguete* não costuma ser bem vista pelo público feminino e muitas vezes nem mesmo com o masculino. Tachada de vulgar, ocupa um espaço de identidade invisível, uma vez que reforça um deslocamento de um certo caráter moral e de um *habitus* socialmente inscrito. Trata-se de uma expressão bastante usada de forma cômica, em tom de brincadeira. Foi através da cantora Ivete Sangalo que a expressão *piriguete* acabou sendo disseminada midiaticamente quando ela própria se intitulou “Vevete *Piriguete*” ou “*Piriguete* Sangalo” na apresentação no Festival de

Verão de Salvador, no ano de 2006⁵. Deslizante, móvel: uma identidade “na penumbra”, assim podemos pensar na *piriguete*. A ideia de uma identidade na penumbra nos aciona espaços de claro e escuro para a performatização de gêneros. A *piriguete* estaria se deslocando constantemente do escuro para o claro, num jogo de revelar e esconder que se materializa nos embates entre a sombra do status quo patriarcal e masculino e uma maneira premente de acionar o desejo e a sexualização dos discursos e prazeres do feminino. A ida ao clube noturno, no show de brega, aciona um descortinamento da noção de *piriguete*. Ali, este fluxo identitário não só se aciona, como ganha destaque valorativo, passa a ser uma moeda de troca diante das possibilidades de encontros e tensões sexuais. Ou seja, ser *piriguete* num show de brega não é só bem-vindo como também aparece como uma extensão da mulher cantora de música brega. De maneira cômica, o site Tô com Fritas fez uma síntese do que seria o clichê da “*piriguete*” (Fig. 1).

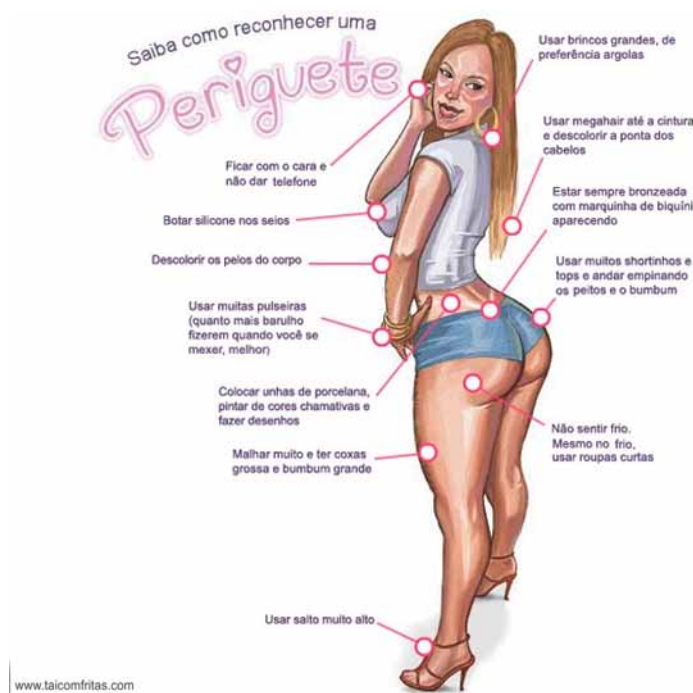


Fig. 1 – Infográfico exhibe características da “*piriguete*” / Fonte: site Tô com Fritas

Importante destacar que a noção de *piriguete* pode ser relacionada a classe social – meninas/mulheres de periferia – no entanto, vale ressaltar que, como performatização acionada a partir de uma lógica da cultura da noite, é possível reconhecer que a *piriguete* perpassa a noção de classe social, faixa etária ou normatizações desta natureza. A partir de uma dinâmica evocada por uma certa geografia do desejo, a noção de *piriguete* se angaria, portanto, num momento, numa conveniência, numa ocasião. Talvez seja possível pensarmos que não se é *piriguete*, se está *piriguete* – “estar” aqui evocando como um estado, uma efemeridade, um momento.

Michelle Melo: diva-*piriguite* e o sussurro como performance

Acionar a *piriguite* na balada tem como cúmplice as próprias cantoras que se assumem nesta condição. Aqui, falarei mais detidamente de uma artista do brega recifense chamada Michelle Melo (vocalista da banda Metade). Ela se intitula como “a primeira que gemeu na cena bregueira” do Recife ao simular sussurros e gemidos na canção “Topo do Prazer”, no ano de 2003. Os gemidos e sussurros de Michelle Melo criaram uma espécie de padrão vocal na cena do brega recifense, inclusive funcionando como um fator de diferenciação da dinâmica vocal de artistas femininas do forró eletrônico e da axé music – mais “gritados”, digamos. O tom mais “baixo” encenado por Michelle Melo reporta a um tipo de performatização da *piriguite*: mais sorradeira, silenciosa, agindo de maneira escusa – como supõe a letra do funk “Piriguite” (que atesta que a mulher-*piriguite* gosta de homem casado, seria uma “destruidora de lares”).

O sussurro de Michelle Melo é uma espécie de forma de agir da *piriguite* em cena, na balada, na cultura da noite. Podemos pensar, por exemplo, no sussurro como uma performance: um corpo deslizante, que convoca a sua visibilidade de forma específica, que se aproxima de forma também suave, quase sem ser percebido. Corpo este que fala ao pé-do-ouvido, que balbucia palavras em tom mais baixo, como parte integrante do jogo de sedução. Esta forma de agir e performatizar o sussurro e o gemido por Michelle Melo também evidencia reverberações da imagética das cantoras da música pop internacional, como Mariah Carey, Whitney Houston, Beyoncé, Shakira, Madonna e Britney Spears, entre outras. O que se delineia é uma apropriação pela cantora de brega de formas consagradas midiaticamente de encenação/performatização da mulher: neste caso, a ideia da diva pop. Percebemos, enquanto encenação performática, o encontro entre a ideia da diva pop internacional e a *piriguite* de periferia presentificado na figura de Michelle Melo, que é chamada também de “Madonna do brega”, em função de uma postura assumidamente sexualizada nos seus shows. A cantora performatiza, na periferia do Recife, a imagética sexualizada e extremamente feminina das divas internacionais, evocando, inclusive, em seus shows, referências a Madonna, Britney Spears, Shakira e Janet Jackson. Num dos seus espetáculos, assim como já fizeram Janet Jackson e Britney Spears, ela chamava um homem da platéia para amarrá-lo numa cadeira e cantar dançando em sua frente e ainda tocando no seu corpo. A presença de bailarinos musculosos e sem camisa (**Fig. 2**), em cena, também dialoga com premissas da cultura gay bastante freqüentes em shows de divas pop internacionais. “Eu adoro ficar vendo DVDs de shows de cantoras internacionais para me inspirar nos figurinos. Não faço cópia, é inspiração, admiração pelo trabalho delas”, diz Michelle Melo. (**Fig. 2**)



Fig. 2 – Figurinos inspirados em divas pop

A performatização de Michelle Melo que reverbera nas encenações no Atlético Clube de Amadores, com as mulheres (*novinhas* ou coroas) assumindo a sua dinâmica *piriguete*, tem um sentido: seduzir o *cafuçu*, este homem másculo, ligeiramente rude, possivelmente musculoso, que habita também as calçadas e áreas internas dos clubes que tocam brega, no Recife. Mais uma vez, é preciso compreender como estas identidades amorfas são convocadas no jogo de encenação da noite.

O *cafuçu* e performatização do masculino

Talvez, a ideia de definição do que seria o *cafuçu* seja ainda mais complexa que a da *piriguete*. De maneira simplista, poderíamos definir *cafuçus* como homens de camadas populares que acentuam a masculinidade com cabelos curtos, roupas justas evidenciando braços e peitorais definidos e também performatização do poder através do desdém em relação às *piriguetes*. Ao contrário da ideia da *piriguete*, que já foi legitimada, por exemplo, por uma artista como Ivete Sangalo, o *cafuçu* ainda segue obscuro em sua dinâmica de inserção nas formas de encenação social. Sobretudo porque um homem que seja *cafuçu* dificilmente se assume *cafuçu*. Há um saber-implícito e uma permissividade para que ele seja “chamado de”. Em outras palavras, chama-se alguém de *cafuçu*, mas este alguém dificilmente se intitula *cafuçu* – exceto em situações mais cômicas ou extremas de questionamento sobre sexualidade (não à toa, no Carnaval, há dois blocos carnavalescos que levam o nome de *cafuçu*: um em João Pessoa (PB) chamado de “*Cafuçu*” e um em Recife (PE) de nome “*I Love Cafuçu*”). Há, naturalmente, uma lógica de banalização do termo *cafuçu*, mas reconhecemos que tal uso excessivo busca evidenciar aquilo que a teórica e ensaísta Susan Sontag já havia mencionado em seu texto “Notas Sobre o Camp”:

possivelmente, *cafuçu* é mais uma sensibilidade, um estar, algo de fato intangível que passa pela noção de masculinidade e é acionado sempre que possível, sem poder, claramente, localizar simplesmente que o *cafuçu* faz parte de grupo social, uma faixa etária, uma classe social.

O termo *cafuçu* pode, etimologicamente, estar próximo da denominação étnica “cafuzo”, embora também saibamos que não se trata de algo estritamente étnico, nos usos contemporâneos do termo. O “cafuzo” é a designação dada no Brasil os indivíduos resultantes da miscigenação entre índios e negros africanos ou seus descendentes. Em regiões do Brasil, são também conhecidos como “taioça”, “*cafuçu*” ou “cariboca”, como no Maranhão, na Bahia e em algumas áreas do Pará e do Amapá. Se lembrarmos, por exemplo, de toda premissa sexualizada que havia entre os escravos e as “sinhas”, os embates sociológicos já traduzidos por Gilberto Freyre em seu “Casa Grande & Senzala”, não é difícil constituirmos a formatação do imaginário em torno da figura sexualizada do *cafuçu*. Trata-se de uma construção histórica e sociológica. É, portanto, a perspectiva sexual que está em jogo ao se usar o termo *cafuçu*.

Nos usos contemporâneos, chama-se *cafuçu* também aquele homem com grande disposição e competência sexual. Eles podem ser rígidos com palavras, mas são doces como amantes - não costumam deixar mulheres “carentes”. Adentrando na esfera do clichê, marcas de masculinidade, de uma certa aura rude, podem fazer com que o termo *cafuçu* também seja empregado: homens que exacerbam a “testosterona” em jogos de futebol, em lutas livres, que xingam, falam alto, coçam a genitália, cospem. Figuras masculinas de barba por fazer, ligeiramente descuidados, avessos a vaidades, etc. De aspecto físico, cabelo com algum efeito de gosto duvidoso, corpo trabalhado nas academias de ginástica também podem evocar uma busca por exacerbar o masculino. Embora, a barriga saliente de chope, o pé “rachado”, os pêlos no corpo, o gostar de comidas pesadas também possam ser registros de “cafucice”.

O termo *cafuçu* pode estar atrelado a profissões. Algumas são a própria performatização deles: motoboys, jogadores de futebol, entregadores de pizza, garçons, caixas de supermercados, policiais, bombeiros, instrutores de auto-escola, etc. Podemos nos remeter ao *cafuçu* como o trabalhador braçal, que sabe trocar uma lâmpada, um botijão de gás, pintar uma parede – uma espécie de utopia de modelo de masculino almejada dentro da cultura gay e dos fetiches em torno do masculino. “*Cafuçu* é aquele sujeito que não tem muito requinte intelectual nem disposição financeira. Tampouco liga para moda. Mas que te leva no brega e te faz sentir mulher”, diz uma amiga. Estamos diante de uma questão que parece ser a de evidenciar uma hiper-masculinidade, talvez, um contraponto à premissa metrossexual e de “homem sensível” tão disseminada midiaticamente.

Na cultura noturna do brega, a identidade *cafuçu* também é acionada pelos homens frequentadores. Muito embora, assim como a questão da *piriguete*, o *cafuçu* também não seja algo deliberadamente evidenciado. Trata-se de uma conveniência acionada em momentos específicos, sobretudo nos jogos de poder do flerte. Na verdade, há uma micropolítica no flerte: estamos diante de

um embate de forças, de convencimento e de conquista. “Ficar” com alguém na noite significa, antes de tudo, convencer alguém. E um dos “argumentos” para esta conquista é o poder. No caso do homem freqüentador do brega, um dos sintomas do poder é o meio de transporte e a presentificação dele diante do automóvel ou moto. A questão econômica parece ser uma determinante na lógica de poder e distinção do homem. Por isso, a questão da masculinidade exacerbada e da premissa *cafuçu* funcionam articuladas a lógicas de poder.

Ao contrário da *piriguete* que precisa atuar sorrateiramente, quase que na surdina, o *cafuçu* adota a performatização da “greia” como ethos de seu discurso. Ele pode falar alto, “chegar junto”, usar do humor, da “malandragem” para conquistar. Explicitar seus gostos por “cafucices” e também trazer à tona indícios de que é sexualmente interessante. Assim como Michelle Melo evidenciava aspectos da *piriguete*, outro artista do brega recifense aciona a questão do *cafuçu*, o MC Sheldon.

MC Sheldon, o gangsta-cafuçu do brega

O artista MC Sheldon se notorizou no Recife por disseminar em suas canções o termo “*novinha*” (referindo-se às adolescentes presentes nos seus shows) e a perspectiva de “dar pressão” (fazer sexo voraz) com elas. Trata-se de um cantor (MC de “mestre de cerimônia, análogo ao funk carioca) que apareceu na cena brega do Recife entre os anos de 2008 e 2009, ficando mais famoso em 2010, quando foi acusado pela Justiça de Pernambuco como “incitador da pedofilia”, em função do conteúdo que disseminaria o interesse sexual por meninas menores de idade. A partir deste episódio, MC Sheldon ocupou páginas policiais de jornais locais e compôs canções como “Vem *Novinha* Tomar Toddynho”, cujos versos dizem: “Mas se eu mato, eu vou preso/ Se eu roubo, eu vou preso/ Se é pra pegar *novinha*/ Eu vou preso e satisfeito”.

Neste sentido, é possível reconhecer que MC Sheldon cristaliza o discurso do “bad boy”, tão comum na música pop. Sua postura está próxima das experiências consagradas pelo “gangsta rap”, subgênero do rap, que tem por característica a descrição do dia-a-dia violento dos jovens urbanos. A palavra “gangsta” deriva de “gângster”, soletrando-a na pronúncia do inglês com acento negro. As suas letras são violentas e normalmente tendem a criticar a sociedade e revelar a dura realidade das ruas. Geralmente, os autores tinham problemas com a lei ou já tiveram envolvimento com gangues⁶. Ice-T, Tupac Shakur, Notorious BIG, Snoop Dogg, entre outros, passaram pelos tribunais por atividades relacionadas com o tráfico de drogas, porte de armas, assassinatos, etc. O “gangsta rap” também é conhecido pelas acusações, de promover crimes como assassinatos e tráfico de drogas; além da promoção do machismo, promiscuidade, preconceito, vandalismo e desrespeito às autoridades.

A questão não é assumir um tom moralista nem reconhecer que MC Sheldon “imita” os integrantes do “gangsta rap”, mas desvelar nuances de construções de discursos e performances midiáticas que são próximas, compondo um quadro em que é extremamente problemático não olhar o “entre” as duas expressões. O que queremos apontar nesta aproximação entre uma certa estética

da masculinidade e do “*cafuçu*” do brega recifense com a lógica do “gangsta rap” é que se observa contornos particulares nos atos performativos em análise. Se já apontamos anteriormente aqui a imagética consagrada pela cultura midiática das mulheres fortes, cheias de atitude, mas que fraquejam em alguns momentos (a questão da diva do pop incorporada na lógica do brega); há também o embate com o homem másculo, rude, marginal e que é difícil de “se apaixonar” (como este que é acionado também na cultura de periferia do Recife). É desta zona de atritos que observamos as movimentações e embates das identidades.

Trazemos à tona também contornos de que “ser fora da lei”, “outsider” e “bad boy” pode funcionar, de alguma forma, como um valor dentro da construção de uma masculinidade atrelada ao mercado de música. E, no caso específico do MC Sheldon, que é um dos expoentes da cena de brega do Recife, esta dinâmica identitária perpassa por uma imagética cristalizada do “gangsta rap” e da cultura do hip hop que foi incorporada pelo funk carioca e reprocessado no tecnobrega recifense. A própria imagem do MC Sheldon já nos dá indícios de suas filiações associadas ao “rapper” norte-americano: casaco, correntes de ouro, a faixa na cabeça ligada a uma marca fashion-esportiva (neste caso, a marca Nike) e a configuração da cultura Black. (Fig. 3)

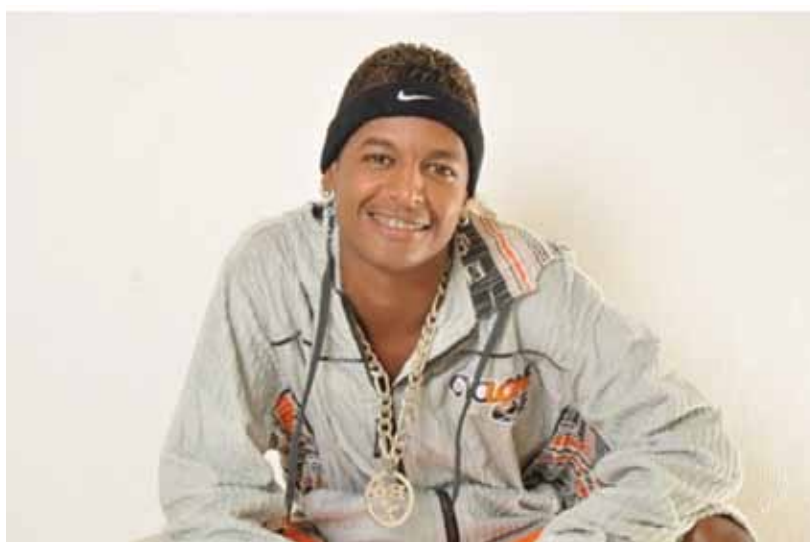


Fig. 3 – MC Sheldon e a imagética atrelada às culturas hip hop e funk

Apontamentos

Neste artigo, nossa tentativa foi de compreender o brega do Recife a partir de três eixos de investigação: 1. Os discursos encenados pelos artistas em suas canções, shows, atos performativos e DVDs largamente difundidos através da pirataria, como aportes que dialogam com formas consagradas de mediação de matrizes identitárias do feminino (a figura da diva pop) e do masculino (a imagética do “gangsta rap”); 2. Os ambientes nos quais estes atos performativos acontecem, suas geografias, performatizações e encenações de gênero através do jogo de sedução e, conseqüentemente, a presentificação do universo das letras das músicas em espaços codificados e 3. No acionar das identidades de “*piriguete*” e “*cafuçu*” dos frequentadores dos bailes de

brega do Recife como uma maneira de desenvolver os embates de identidades marcadamente angariadas no desdém e no “ar de superioridade” e “atitude” quase como uma performatização do universo cantado por artistas como Michelle Melo e MC Sheldon e as materializações de poder encenadas através da posse de celulares, câmeras fotográficas e distinção em ambientes como shopping centers, praias e clubes noturnos.

Importante pensarmos em relativizar categorias estanques de identidade e reconhecer que a noção de performance é útil como categoria de análise para fenômenos calcados na efemeridade. Sim, as performances acionam o fato de que há conveniências em encenar jogos de sedução e flerte na noite e que é preciso entender contextos de enunciação para tratar mais detidamente destas lógicas performáticas. Tratadas, no senso comum, a partir de retrancas humorísticas ou jocosas, as noções de *piriguetes* e *cafuçus* – mulheres excessivamente femininas e homens também exageradamente masculinos – são, portanto, conveniências da situação comunicacional da cultura noturna. É, portanto, importante tratar da investigação de fenômenos efêmeros socialmente inscritos a partir da ideia de performance e suas formas variadas.

Entender os movimentos em torno das performances dos artistas, do público e das lógicas de poder e de uma geografia do desejo dos espaços ocupados no brega de Recife é uma chave para interpretar outras cenas, outros gêneros musicais e outras experiências na cultura contemporânea.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Paulo Henrique Guerreiro. *Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia*. Disponível em [http://xa.yimg.com/kq/groups/17912635/2055702402/name/GUERRERO+DO+AMARAL,+2009+\(TESE\).pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/17912635/2055702402/name/GUERRERO+DO+AMARAL,+2009+(TESE).pdf). Acesso em 01/11/2011.

BARROS, Lydia. *Tecnobrega, entre o Apagamento e o Culto*. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/351/308>. Acesso em 01/11/2011.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1998.

BRITO, Bruno. *A indústria do brega*. In: Revista Continente, ano VIII, n. 92, agosto/2008. p. 19-23.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

_____. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge, 1993.

FONTANELLA, Fernando Israel. *O Fenômeno Brega*. In: Revista Continente, ano VIII, n. 92, agosto/2008. p. 12-15.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Jóvenes: comunicación e identidad*. Disponível em <http://www.campusoei.org/pensariberoamerica/ric00a03.htm>. Acesso em 01/11/2011.

PARKER, Richard. *Beneath the Equator: cultures of desire, male homosexuality, and the emerging gay communities in Brazil*. New York: Routledge, 1999.

PORSHAT, Patrícia. *Respirar, Desejar, Amar e Viver*. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/respirar-desejar-amar-e-viver/>. Acesso em 12 de dezembro de 2011.

SONTAG, Susan. *Notas sobre o Camp*. In: _____. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. *Cultural Diversity and Cultural Rights*. Disponível em http://hispanicissues.umn.edu/assets/pdf/YUDICE_HRLAIC.pdf. Acesso em 01/11/2011.

Notas

1. Na letra “Tá Querendo o Quê, *Novinha?*”, o MC Sheldon canta versos em que sugere que a *novinha* vai querer tomar “Toddynho” (marca de leite achocolatado comum entre jovens, mas que funciona como metáfora do sexo oral).
2. Uma das questões mais problemáticas no brega do Recife é o debate sobre autoria das canções. Quando uma faixa faz sucesso, é disseminada nos “carrinhos de CD pirata”, aparece nas programações das rádios comunitárias, ela passa a entrar no repertório de praticamente todas as bandas – ao mesmo tempo. O que problematiza ainda mais o reconhecimento de quem primeiro cantou a faixa ou é, de fato, seu autor.
3. Por “imposição psicossocial”, entende-se na idéia de que gênero é um ato intencional e performativo: palavras ou gestos que, ao serem expressos, e repetidos de uma forma estilizada, produzem um efeito ontológico, levam a crer na existência de seres homens e seres mulheres. Os gêneros, portanto, são performances sociais. (PORSHAT, 2010, p. 2)
4. O funkeiro carioca MC Papo compôs uma canção chamada “*Pirigüete*”, de levada próxima do reaggeton, cujo trecho diz: “Ela curte funk quando chega o verão/ No inverno, essa *mina* nunca sente frio/ Desfila pela *night* de short curtinho/ Ela gosta é de cara comprometido/ Não tem carro, anda de carona (...)/ Todo mundo já conhece, sabe o que acontece/ Quando vê a gente ela se oferece/ Mexe o seu corpo como se fosse uma mola/ Dedinho na boquinha, ela olha e rebola/ Chama atenção, vem na sedução, essa noite vai ser quente/ Eu vou dar pressão”.
5. Na ocasião, Ivete Sangalo usou da identidade de “pirigüete” para incluir em seu show um bloco de canções ligadas ao pagode popular e ao arrocha – gêneros musicais marcadamente presentes na periferia de Salvador, Bahia. A partir de então, Sangalo recorria à alcunha de “pirigüete” para cantar desde faixas como “Piriri Pom Pom”, da banda Um Toque Novo; passando por “Mulher Brasileira (Toda Boa)”, do Psirico e até “Você não Vale Nada”, sucesso na voz de Calcinha Preta.
6. O gênero desenvolveu-se durante os anos 80 nos Estados Unidos. Um dos pioneiros do “gangsta rap” foi o rapper Ice-T com seus singles “Cold Wind Madness” e “Body Rock/Killers”, de 1983 e 1985. O “gangsta rap” foi popularizado também pelos artistas terem envolvimento com a polícia.