NORDESTE EM DISPUTA: *corpo e territorialidades no brega funk de Recife (PE) e no pagotrap de Salvador (BA)* [1]

NORTHEAST IN CONTROVERSY: body and territorialities in Recife's brega funk (PE) and Salvador's pagotrap (BA)[2]

Henrique Tenório[3]
Kelven Figueiredo[4]
Nadja Vladi Gumes[5]
Tatiana Rodrigues Lima[6]

***Resumo**:O artigo analisa as reverberações do pagotrap de Salvador e do brega do Recife na música pop, destacando suas conexões com o corpo, a territorialidade e as dinâmicas culturais periféricas, por meio da performance (Schechner, 2019; Taylor, 2013). A partir do conceito de "corpomídia" de Christine Greiner (2004) e do "tempo espiralar" de Leda Maria Martins (2021), o corpo é entendido como agente ativo nas interações e meio pelo qual as performances capazes de ressignificar experiências se materializam. O brega e o brega funk são abordados como expressões que emergem das periferias do Nordeste, articulando questões de classe, gênero e raça, ao passo que o pagotrap, herdeiro do pagode 'baiano', conecta ritmos afro-diaspóricos e contemporâneos. Esses gêneros demonstram como práticas periféricas se desdobram na música pop nacional, ressignificando narrativas e corpos racializados, ao projetar identidades culturais brasileiras em diálogo com a diáspora africana e as expressões globais da música pop.*

***Palavras-Chave:** Nordeste1. Música Pop 2. Performance 3. Brega Funk 4. Pagotrap 5*

***Abstract**: The article analyzes the reverberations of Salvador's pagotrap and Recife's brega in pop music, highlighting their connections with the body, territoriality, and peripheral cultural dynamics through performance (Schechner, 2019; Taylor, 2013). Based on Christine Greiner's (2004) concept of "body media" and Leda Maria Martins' (2021) "spiral time," the body is understood as an active agent in interactions and a means through which performances capable of reframing*

---

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

[2] Este artigo é resultado do Projeto de Pesquisa Audiovisualidades, territorialidades e corporeidades: o Nordeste como espaço-problema, vencedor do edital CNPq/MCTI Nº 10/2023, sob a coordenação do professor Jeder Janotti Jr. (UFPE). O artigo original inclui outros autores que não participam dessa versão para a Compós.

[3]Henrique Tenório é mestre em Comunicação e doutorando no PPGCOM/-UFPE, professor do Departamento de Comunicação Social e Fotografia da UNINASSAU Recife, unidade Graças. E-mail: ohenriquetenorio@gmail.com

[4]Kelven Figueiredo é jornalista e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom da UFBA. E-mail: kelvenisf@gmail.com

[5] Nadja Vladi Gumes é professora associada do CECULT/UFRB. É docente permanente do PPGCOM/UFRB e do PósCultura/UFBA. E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br

[6] Tatiana Rodrigues Lima é professora associada do CECULT/UFRB e professora colaboradora do PòsCom/UFRB. E-mail: tatianarodrigues@ufrb.edu.br

experiences materialize. Brega and brega funk are approached as expressions that emerge from the peripheries of the Northeast, articulating issues of class, gender, and race, while pagotrap, heir to Bahian pagode, connects Afro-diasporic and contemporary rhythms. These genres demonstrate how peripheral practices unfold in national pop music, reframing racialized narratives and bodies, while projecting Brazilian cultural identities in dialogue with the African diaspora and global expressions of pop music.

Keywords: *Northeast 1. Pop Music 2. Performance 3. Brega Funk 4. Pagotrap 5*

1. Introdução

Imagens de cangaceiros, vaqueiros, retirantes, coronéis. Uma terra seca, partida, habitada por uma população considerada atrasada. Uma paisagem sonora de zabumbas, triângulos, foles e sanfonas. Esse repertório simbólico consolidou, ao longo do século XX, a ideia do Nordeste como um território viril, patriarcal e anacrônico. Mas que experiências territoriais, raciais, de gênero e de classe foram soterradas sob essa representação? Quais corpos, da Bahia ao Maranhão, foram reduzidos a uma identidade homogênea? Como aponta Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2001), o "nordestino" é uma invenção discursiva historicamente produzida e associada a uma masculinidade heterocisnormativa e à ideia de resistência rústica. Essa construção, como propõe Aníbal Quijano (2005), opera sob a lógica da "colonialidade do poder", que não se restringe apenas ao controle econômico e político, mas incide sobre as formas de subjetividade e de produção de conhecimento.

Dessa forma, ao propor pensar o Nordeste neste estudo não é tomar a região como uma identidade estável ou um espaço dado, mas como um espaço-problema, atravessado por trânsitos, negociações e disputas. A relação entre essa problematização e os objetos analisados neste artigo, o brega funk de Recife, em Pernambuco, e o pagotrap de Salvador, na Bahia, permite observar como as fronteiras do que se entende como "dentro" e "fora" do Nordeste são constantemente tensionadas. Nosso interesse é ir além de identidades fixadas para compreender como essas práticas musicais acionam engajamentos afetivos em torno de uma ideia de afrolatinidade, articulada, de um lado, às territorialidades específicas de Recife e Salvador e, de outro, aos fluxos transnacionais do Atlântico Negro (Gilroy, 2001).

A desconstrução dessas imagens, forjadas por sotaques e estereótipos, nos convoca a refletir sobre as bases coloniais das relações sociais fundantes do Brasil. Neste sentido, propomos desarticular a noção de um "Nordeste homogêneo" e tensionar o constructo

discursivo do "nordestino" a partir de práticas da música pop[7] periférica de Salvador e Recife. O brega funk e o pagotrap são os caminhos analíticos que nos permitem investigar como essas expressões musicais, ao acionarem corpo, performance e territorialidade, ressignificam o Nordeste em sua multiplicidade. Neste sentido, pensar o Nordeste como espaço-problema implica reconhecer as camadas e contradições que moldam as regionalizações em diferentes contextos geográficos e históricos (Haesbaert, 2014). A multiplicidade de práticas culturais desafia a ideia de um lugar fixo e nos provoca a compreender as territorialidades negras urbanas e periféricas como campos de disputa frente ao pensamento homogêneo colonial. Nas palavras de Quijano (2005, p. 138): "[...] é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos".

Buscamos, portanto, compreender como os corpos que performam o pagotrap e o brega funk (re)configuram os sentidos dos espaços urbanos, da periferia, da música pop e da própria ideia de Nordeste. Essas práticas musicais produzem corporeidades e territorialidades que, por vezes, escapam das amarras coloniais e propõem outras formas de habitar e significar o mundo. Nos apoiamos na noção de *performance* como prática incorporada e meio de produção de conhecimento (Schechner, 2019; Taylor, 2013). O corpo aqui é compreendido pelo conceito de *corpomídia*, entendido como um meio ativo, sensível e relacional que negocia, traduz e transforma informações a partir das interações com o ambiente (Katz; Greiner, 2005). Já a noção de *tempo espiralar*, proposta por Leda Maria Martins (2022), auxilia na compreensão de como práticas musicais agenciadas por corporeidades negras acionam temporalidades não lineares, atualizando memórias e saberes em performances contemporâneas.

Por fim, mobilizamos o conceito de *música pop periférica*[8] (Pereira de Sá, 2021) para destacar como essas expressões se configuram como práticas estético-políticas que mobilizam corporeidades dissidentes e reconfiguram narrativas hegemônicas sobre o Nordeste, frequentemente retratado como árido e masculino. O pagotrap e o brega funk

[7] Ao trazer o conceito de música pop neste capítulo, pensamos em uma música surgida no século XX (Janotti Jr., 2006), que se ambienta em um espaço midiático, em uma lógica mercadológica e, como coloca Shuker, em "uma mistura de tradições, estilos e influências musicais" (Shuker, 1999, p. 7).

[8] Simone Pereira de Sá (2021, p. 26) classifica a música pop periférica como "um rótulo guarda-chuva, que abriga um conjunto de expressões musicais que compartilham sentidos estéticos amplos e são valorados negativamente por camadas da audiência e da crítica".

tensionam fronteiras entre o popular e o periférico, local e global, reposicionando sujeitos e corpos historicamente invisibilizados. Assim, transformam a escuta, a cena e o território, abrindo espaço para pensar a diversidade como força motriz das culturas musicais contemporâneas.

2. Corpo, performance, escuta conexa e território

Na tentativa de compreender o brega funk e o pagotrap como operadores das ressignificações do Nordeste, consideramos o papel central do corpo nos fenômenos culturais e nas dinâmicas comunicacionais. Ele atua como lugar de memória, resistência e criação, sendo o elemento protagonista para a elaboração das performances que atravessam territorialidades e temporalidades. O corpo é um lugar sensível, político e epistêmico, no qual as práticas musicais produzem histórias de pertencimento, subjetividades e modos de habitar o espaço. Para essa dimensão, conceitos como performance, corpomídia e tempo espiralar ajudam a compreender os modos como os corpos tensionam estéticas, desestabilizam estereótipos e reconfiguram formas de escuta, visibilidade e existência no Nordeste.

Como colocam Janotti Jr., Queiroz e Pires (2023), o corpo é uma categoria essencial de experienciar o mundo e, em decorrência disto, ocupa um lugar central e indivisível nas interações subjetivas e no processo de escuta musical. Ele não é uma estrutura fragmentada, mas uma totalidade em constante relação com o contexto, atravessada por processos históricos, afetivos e simbólicos. Essa perspectiva dialoga com Helena Katz e Christine Greiner (2005), que criticam as dicotomias clássicas (mente/corpo, interior/exterior, sujeito/objeto) e propõem uma reconstrução da corporeidade, rejeitando visões reducionistas e dualistas.

A partir da concepção foucaultiana do corpo-máquina e sua dimensão política, Katz e Greiner (2005) desenvolvem a ideia de corpo-espécie, suporte de processos biológicos e sociais, que compõem o biopoder, com suas facetas de anátomo-política e biopolítica. Avançando além dessa perspectiva, as autoras propõem o conceito de *corpomídia*, de acordo com o qual o corpo não é um receptor passivo, mas um espaço dinâmico de negociações de informações em interações com o ambiente, em constante transformação por disputas e mudanças.

> O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas

abrigadas (Katz; Greiner, 2005, p. 131).

As performances, por sua vez, como aponta Schechner (2019), são moldadas por repetições que estabilizam e desestabilizam as práticas cotidianas, transformando modos de agir conforme o contexto. Os comportamentos restaurados, recombinados a partir de experiências anteriores, oferecem uma chave de análise:

> [...] todo comportamento é um comportamento restaurado - todo comportamento consiste em recombinar pedaços de comportamentos previamente realizados. Claro, na maioria das vezes as pessoas não estão cientes de que estão fazendo tal coisa. Elas simplesmente 'vivem a vida' (Schechner, 2019, p. 35, tradução nossa).

Essa conexão entre corpo e performance é significativa para compreender o brega funk e do pagotrap não apenas como expressões estéticas e comunicacionais, mas também como práticas de engajamento afetivo. Como define Grossberg (2010, p. 312), o afeto envolve "investimentos que organizam as formas como nos engajamos com o mundo e com as práticas culturais". Em diálogo com Itania Gomes (2023), entendemos os engajamentos afetivos como vínculos que articulam afeto, identidade e tecnicidade, permitindo compreender a comunicação como experiência vivida e situada. Assim, observamos como os corpos em fluxo conectam memórias, sensibilidades e disputas políticas, instaurando pertencimentos e reorganizando cartografias culturais.

Ao analisarmos artistas de Salvador e Recife, veremos que, inseridos em processos contínuos de escuta e disputas visuais, eles mobilizam seus corpos como instrumento de contestação e ampliação das fronteiras das categorizações musicais. No pagodão baiano, por exemplo, o gesto e a dança são inseparáveis da experiência musical, de modo que o gênero se reconhece no corpo e pelo corpo. Não por acaso, a imprensa baiana chegou a apelidá-lo de "bunda music", destacando a centralidade do movimento corporal em sua percepção e circulação (Barbosa, 2024; Cerqueira, 2019).

Em performances acionadas por corporeidades negras e periféricas, os percursos de escuta se aproximam do que Leda Maria Martins (2022) denomina de tempo espiralar. Nessa lógica, passado, presente e futuro não são etapas lineares, mas instâncias que se entrelaçam continuamente no corpo em movimento, reativando memórias e projetando possibilidades de futuro. O chamado "tempo Kalunga" permite ao corpo acessar o passado e moldar o futuro continuamente:

> O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *páthos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo

> volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuia recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar (Martins, 2022, p. 14).

Trata-se de um tempo que acumula em vez de se perder e soma em vez de subtrair, em um movimento de (re)torno, diferenciação e devires. No nosso entendimento, o tempo espiralar delineado por Martins (2022) não deve ser pensado como se uma linha temporal girasse em torno de um ponto central originário em um movimento crescente, circum simétrico e ascendente. Entendemos o tempo espiralar como campo de forças descentrado que produz anelações irregulares, as quais se aproximam e se distanciam, se expandem e se retraem, percorrendo direções variadas e pluridimensionais que produzem entrecruzamentos e conexões de intensidades, características e dimensões diversas.

O corpo em performance aciona e materializa os cruzamentos entre estas anelações. É a instância de manifestação do novo que vem do passado e de memórias presentes e futuras não documentadas nos arquivos formais ocidentais, interagindo com o repertório contemporâneo midiatizado, em processos de transformação mútua. Assim, nas conexões musicais, os corpos são vias por onde transitam repertórios do tempo espiralar, configurando atravessamentos de sentidos advindos de diferentes marcos temporais. O pop contemporâneo do brega funk e do pagotrap é expressão de cruzamentos que se (re)fazem e se somam a todo tempo, sendo a encruzilhada o referencial para pensá-lo. “O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferentes e diversos” (Martins, 2021, p. 34).

Se, por um lado, a música pop está também atravessada pelas temporalidades lineares do capitalismo, que organiza o ciclo produtivo da indústria fonográfica, seus eventos e ritualizações em produtos midiáticos, por outro, as práticas da música pop periférica tensionam essa lógica ao atualizar saberes e expressividades corporais ancestrais de forma rizomática, múltipla e não-progressiva. Schechner (2019) observa que o caráter processual das performances nos permite observar padrões que estruturam a experiência, enquanto Gutmann (2020) mostra como a performance audiovisual opera em ciclos de naturalização e

ruptura, disputando novas convenções.

Nesse sentido, a performance atua como uma epistemologia. Para Diana Taylor (2013, p. 17), "a prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a ela, oferecem um modo de conhecer". Contudo, o que é reconhecido como performance depende dos enquadramentos culturais e contextuais nos quais ocorrem. Ao tratar das performances nos estudos de gênero musicais, Janotti Jr. (2003, p. 37-38) observa que o conceito "aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da execução musical". Nesse contexto, a comunicação musical é sempre encarnada, territorializada e historicizada.

Os percursos de escuta musical também são modificados em suas interações com outras formas de visualidades (fotografia, cinema e videoclipes), dispositivos tecnológicos e acionamentos em plataformas digitais. Essa articulação configura o que Janotti Jr. e Queiroz (2021) e Janotti Jr., Queiroz e Pires (2023) denominam de *escuta conexa*, uma forma de recepção sinestésica atravessada por mediações estéticas, socioculturais e tecnológicas. Essa escuta se organiza em torno de "territorialidade narrativa e conectividade" que se desdobra em "tessituras" que envolvem tanto a materialidade dos corpos quanto os territórios (Janotti Jr.; Queiroz, 2021, p. 5).

As discussões propostas sobre corpo, performance e escuta para repensar o discurso sobre "Nordeste" nos permitem reconhecer que as práticas musicais não apenas expressam experiências sociais, mas também produzem conhecimento, reconfiguram histórias e tensionam dispositivos e poder. Compreendendo o corpo como corpomídia (Katz; Greiner, 2005) e performance como prática epistemológica (Taylor, 2013), torna-se possível analisar como sujeitos racializados e dissidentes intervêm nas estruturas simbólicas hegemônicas a partir das corporalidades e sonoridades.

A seguir, discutimos o brega e sua trajetória de *popficação*, para compreender como essas dinâmicas se materializam em expressões musicais que emergem das periferias, tensionando categorias normativas de gosto, gênero e pertencimento, ao mesmo tempo em que produzem deslocamentos nas gramáticas da música pop brasileira.

3. O brega e sua popficação

Como música popular voltada para o grande público, a música brega se difundiu entre as décadas de 1970 e 1980, ecoando a Jovem Guarda e a seresta. Segundo Thiago

Soares (2017), um marco inicial do brega no estado de Pernambuco é o lançamento do álbum *Reginaldo Rossi*, em 1966, pelo selo Chantecler - CMG 2417, que inaugura o eixo estético nomeado pelo pesquisador como masculino-galanteador. Trazendo como temática "o homem que corteja a mulher em narrativas de amor romântico, insinuações sexuais e devires etílicos" (Soares, 2017, p. 45).

A partir de uma perspectiva temporal e também de gênero, Soares elenca um segundo eixo estético, o feminino-romântico, que tematiza "a mulher que responde ao homem, luta por amor, sofre com a infidelidade e com questões do feminino" (Soares, 2017, p. 45). A presença das cantoras das bandas de brega romântico nesse eixo, como Michelle Melo, Palas Pinho e Eliza Mell, converge com o ápice dos programas televisivos de auditório estaduais nos anos 2000 como principais difusores das canções.

É neste mesmo período que o impacto do brega foi aumentando em alcance e visibilidade midiática e populacional, por conta do grande volume de pirataria de CDs e DVDs, que facilitou a produção e propagação das bandas através das letras que retratavam, de maneira amorosa, o cotidiano e as experiências que se relacionavam com a classe trabalhadora e periférica. Em seguida, o barateamento de equipamentos, como computadores e smartphones, permitiu o amplo acesso às tecnologias e à digitalização da música, sendo essenciais para que muitas bandas e artistas conseguissem produzir e divulgar seus trabalhos em redes digitais, ampliando o alcance e visibilidade do brega para as novas gerações.

Um terceiro eixo estético, nomeado por Soares como masculino-provocador, emerge do contato do brega com o funk. No início dos anos 2000, os bailes do Recife eram marcados por MCs que cantavam funks cariocas, o que levou, anos depois, à criação de músicas autorais por esses artistas, que rivalizavam com outros MCs ao cantarem sobre as comunidades. Esse contexto de disputas marca os primeiros passos do brega funk.

Ainda na mesma década, o funk não parecia rentável para os cantores, uma vez que a retratação da violência, em conjunto com a espetacularização dos programas policialescos de Pernambuco, criava uma demonização dos bailes e MCs a partir de estereótipos racistas e classistas. Em diálogo com isso, GG Albuquerque (2018) explica:

> Diante de um beco sem saída, cercados por um panorama cultural de terra arrasada, os jovens funkeiros da periferia de Pernambuco incorporaram o brega por uma tática de sobrevivência. Mas o fizeram com uma atitude inventiva, transformando a música ao seu redor e criando um ritmo próprio, só deles — uma inquietação imaginativa que não está tão distante assim do que ocorreu em paralelo com o Mangue Beat (Albuquerque, 2018, *on-line*).

Inicialmente marcado por artistas como os MCs Sheldon, Leozinho, Boco, GG, Menor e Troinha, o brega funk tematiza o masculino-provocador a partir da figura do "homem que 'atiça' e provoca a mulher, num embate que envolve o flerte, sexualidade, jogos de sedução e poder" (Soares, 2017, p. 45).

Após as experiências iniciais entre 2008 e 2009, o brega funk foi definindo-se melhor enquanto ritmo um pouco mais tarde, cerca de três anos depois (Albuquerque, 2018), quando o gênero musical passou a se reinventar constantemente até o surgimento da fusão de batidas eletrônicas em um ritmo dançante. Marcadamente vinculado ao digital, seu crescimento nas redes sociais e plataformas foi importante como uma forma de democratização para o acesso e transmissão dos trabalhos, que impulsionaram novos artistas e ampliaram o impacto do brega funk. Esse foi também um período de "popficação" do brega através do contato com o funk, ou seja, tendo um direcionamento como música pop brasileira e não mais só do estado de Pernambuco.

O processo que nomeamos aqui como de "popficação" do brega, não obstante o vínculo inato desta música com o pop, está conectado com a maneira como o gênero passa a dialogar mais intensamente com a indústria musical e com estéticas globais associadas ao pop. Mais do que uma mera inserção midiática, trata-se de um movimento de reconfiguração do popular, em que ritmos periféricos passam a circular em plataformas digitais, em redes nacionais e transnacionais, e a disputar narrativas sobre gosto e pertencimento (Pereira de Sá, 2019). Nesse sentido, a partir dos anos 2000, o contato com o funk ampliou o horizonte do brega, intensificando sua presença no cenário da música pop periférica brasileira e deslocando-o de uma cena restrita a Pernambuco.

A nacionalização do brega funk só viria a ocorrer no final da década de 2010, com o sucesso viral do videoclipe *Envolvimento*, de MC Loma e As Gêmeas Lacração, em 2018, e com o protagonismo nas paradas de *streaming* de faixas como *Surtada*, de Tati Zaqui, OIK e Dadá Boladão, entre os meses de novembro de 2019 e fevereiro de 2020 (Soares; Bento, 2020). Esse período é marcado não só pelos números de *streams*, mas também pela ampliação de colaborações de MCs de Recife com artistas e produtoras musicais do Sudeste do Brasil. Apesar da popularidade, o movimento brega, formado majoritariamente por pessoas pretas e periféricas, segue em luta por espaço e reconhecimento por parte da mídia tradicional e da indústria cultural brasileira, enquanto o próprio brega funk, mesmo já tendo

sido usado por políticos para autopromoção, continua sendo discriminado.

Entre vários tensionamentos, em 2021, o brega foi reconhecido oficialmente como patrimônio imaterial do Recife por meio de lei sancionada pelo então prefeito João Campos (G1 PE, 2021, *on-line*), sob a premissa de que o movimento representa as experiências da população pernambucana, especialmente as comunidades urbanas e periféricas. Longe de um ato desinteressado, o reconhecimento municipal, ao mesmo passo que corrobora a inclusão do gênero musical nas principais festividades promovidas pela Prefeitura do Recife, também é impulsionado pelo embranquecimento do gênero (Rodrigues, 2023).

Podemos então pensar o brega e seus desdobramentos como o brega funk como parte da "Rede de Música Brasileira Pop Periférica" (Pereira de Sá, 2017), pois se conforma principalmente por meio digital, seja em plataformas, redes sociais ou serviços de *streaming*. Possui também comportamento inclusivo e colaborativo, ao imaginar o brega funk como a mistura de ritmos e expressões culturais periféricas, compartilhando sua relação com a indústria cultural e sociedade, além de fatores de identidade de uma população marginalizada.

É neste contexto que, em março de 2023, a revista *Forbes*, ao destacar "10 novas (e promissoras) cantoras brasileiras para conhecer" (Assef, 2023, on-line), apresentou a recifense Uana. Ao descrever a artista, pontuou referências do pop internacional, como a estadunidense Beyoncé, e a banda Cordel do Fogo Encantado, de Arcoverde, Pernambuco, salientando que Uana tem como objetivo "transformar o brega recifense em algo mainstream, a exemplo do que Anitta fez com o funk" (Assef, 2023, *on-line*).

Entre 2021 e 2023, Uana lançou uma sequência de singles e um EP que prepararam o caminho para seu álbum *Megalomania*, lançado em 2024. Suas composições mesclam as batidas do brega funk com elementos da música eletrônica, do trap e de sonoridades populares de Pernambuco. Em 2025, ela apresentou o projeto *Fervo 90!*, que evidencia sua conexão com as tradições musicais do estado, ao reinterpretar clássicos do carnaval recifense sob a estética do brega funk.

A partir desse cruzamento de referências, é possível observar como Uana agencia diferentes camadas da música popular, do repertório periférico ao universo das divas pop, na construção de sua identidade musical e performática. Em entrevista ao programa "Sons da Folia", a cantora comenta sobre sua relação com essas sonoridades:

> Acho que eu tenho essa relação muito próxima ao carnaval, às culturas populares por conta disso. E aí fui transformando meu trabalho numa coisa mais pop, porque eu também tenho outras referências. Também fui um adolescente que cresci

> assistindo MTV e vendo todas as divas, e eu queria de alguma maneira, juntar isso. Eu acho que minha voz tem essa assinatura aí da cultura popular, porque realmente foi onde eu aprendi a cantar, foi cantando Coco, foi cantando forró, mas eu tenho essas outras referências também. Eu tô muito ligada na música que tá acontecendo, na atualidade e eu morava em Casa Amarela, próximo a vários produtores, então queria também testar essa coisa da música eletrônica (Sons…, 2025, *on-line*)[9].

Ao pensar o encontro de referências e articulações sonoras nas canções e colaborações de Uana, percebe-se a noção de uma Rede da Música Pop Periférica, marcada pela fluidez entre gêneros e pela articulação de ritmos periféricos do Recife. Essa rede evidencia como os sentidos do popular se entrelaçam e se reconfiguram na esfera musical contemporânea.

Para além das sonoridades, as performances visuais de Uana também revelam estratégias de construção estética ligadas à popficação. Em videoclipes como o da música *Se você não me queria* (2023), é possível perceber essa dinâmica: ao longo do vídeo, a artista aparece em três cenários distintos, sendo um deles um palco onde performa caracterizada como uma diva pop das décadas de 1940 e 1950. A referência à figura da diva pop, especialmente em sua dimensão internacional, dialoga com as memórias de Uana como espectadora da MTV na adolescência, como ela mesma relata em entrevista.

Figura 1 - Uana no videoclipe de *Se você não me queria*

[9] Disponível em: https://youtu.be/6qhM7mavLGk?si=d0QTQko7fZ5v4xw_. Acesso em 06 fev 2026.



Fonte: YouTube (Uana, 2023, *on-line*)

A artista carrega em sua performance musical diversas referências que trazem novas perspectivas para o segundo eixo estético do brega, o feminino-romântico, atrelando-o à diva pop em narrativas sonoras e imagéticas, fazendo "a articulação entre esses gêneros sem supor um processo de homogeneização das diferenças entre eles; nem, por outro lado, ignorar os diálogos, misturas e reconfigurações" (Pereira de Sá, 2019, p. 31).

Um dos aspectos presentes na performatividade de Uana é a subversão das normas de gênero, especialmente em relação às representações do masculino no brega e no brega funk. No videoclipe de *Vidro Fumê* (2022), a artista constrói uma narrativa inspirada no universo da máfia, protagonizada por um casal heterossexual: o homem assume o papel de mafioso e Uana interpreta sua esposa. Ao longo da trama, ela o trai, assume o controle dos negócios e, no desfecho, rompe com o padrão esperado ao se envolver com outra mulher, sua motorista.

Figura 2 - Uana no videoclipe de *Vidro Fumê*



Fonte: YouTube (Uana…, 2022, *on-line*)

Segundo Butler (2018, p.33), a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos. Desta forma, Uana aciona outros modos de pensar a sexualidade no brega funk, apresentando novas possibilidades de narrativas em suas canções e produções audiovisuais, como também repensar a ideia do nordestino que, mesmo remodelado, é centralizado na ideia do masculino no brega.

A performance de Uana tensiona imagens cristalizadas sobre o ser nordestino ao incorporar o brega funk em diálogo com estéticas globais da cultura pop. Ao invés de reforçar uma identidade regional fixa, sua obra se move por entre ruínas simbólicas de uma tradição idealizada, não para apagá-la, mas para reorganizá-la em novas formas de existência. Assim, "a destruição de valiosos ambientes construídos e da infraestrutura que nos sustenta é a destruição do que idealmente deveria organizar e sustentar a vida de modos que sejam suportáveis" (Butler, 2018, p.47). Através da popficação do brega funk, Uana reinscreve maneiras de se pensar o nordestino, em que o popular, o periférico e o pop global se encontram em performance.

Tanto no brega funk recifense quanto no pagotrap soteropolitano, vemos como artistas periféricos elaboram estéticas híbridas, que dialogam com o pop global sem perder a

marca territorial. Assim como o brega funk em Recife, o pagotrap em Salvador também articula o popular periférico ao pop global, mas a partir de outras matrizes sonoras e identitárias. Se em Recife, Uana reinscreve "o nordestino" no campo na performance queer-pop, em Salvador, veremos a seguir como Nêssa explora o encontro entre pagodão e trap, produzindo um "pop baiano".

4. Pagotrap: o pop "genuinamente" baiano?

"Eu canto um pop que é genuinamente baiano. Costumo misturar com os ritmos periféricos e, principalmente, o pagodão". Essa é a fala da cantora e compositora baiana Nêssa em uma entrevista ao programa Mosaico, da TV Bahia, na época do lançamento do videoclipe da música *Atrevida*, em parceria com O Poeta[10]. Nêssa é um dos principais nomes do pagotrap, sonoridade que combina surdo, timbal e repique com batidas graves e sequências rápidas e sincopadas, aliadas a instrumentos característicos da música pop, como teclado, baixo, bateria e metais, com letras que tratam da sexualidade ao consumo.

Ao afirmar que canta um "pop genuinamente baiano", Nêssa, que já gravou com Pabllo Vittar, Iza, Psirico e ÀTTØØXXÁ, desloca a noção de música pop para uma territorialidade marcada por sonoridades afro-baianas. O pagotrap emerge como uma estratégia afrocentrada e diaspórica, enraizada nas sonoridades do pagodão, do samba duro, do samba de roda, e do samba junino[11], em diálogo aos fluxos globais da black music e do hip-hop. É uma sonoridade que surge em comunidades negras periféricas de Salvador, navega pelo Atlântico negro (Gilroy, 2001) como parte da Rede de Música Brasileira Pop Periférica (Pereira de Sá, 2021), tensionando representações do Nordeste como anacrônico e folclórico.

Nesse atravessamento transnacional, mediado por corpos jovens negros, o ritmo reinscreve novos sentidos para Salvador como uma encruzilhada atlântica de memórias, sons e disputas. Ao articular pagode baiano, trap e funk, o pagotrap aciona o que Gilroy (2001)

[10] John Ferreira, ou O Poeta, é um dos expoentes da nova safra do pagodão.
[11] "O samba duro é uma das principais características do Samba Junino, por sua 'pegada' mais acelerada e corrida, através dos instrumentos essenciais a sua rítmica – timbal, tamborim e surdo, com a possibilidade de inserção de outros instrumentos musicais. Entretanto, muitos grupos tocam também samba de roda com os mesmos instrumentos musicais, ao fazer uma melodia mais cadenciada, acompanhado por palmas (os mais antigos utilizavam tabuinhas) e um refrão recorrente, deixando o samba duro apenas para o momento mais propício, ou seja, para o auge, quando desejavam fazer a poeira subir" (Salvador, 2020, p. 20).

identifica como uma política cultural da diáspora: a música como resistência e invenção. Nesse sentido, a imagem do navio no Atlântico Negro, apresentado por Gilroy como unidades "culturais e políticas", funciona como metáfora de identidades em movimento (Gumes, 2024), não como destino fixo, mas como processo em trânsito. A noção de "tática sonora", de Houston A. Baker Jr. (1984), ajuda a compreender esse processo como estratégias de sobrevivência e invenção dentro da diáspora. O pagotrap articula linguagem estética, política e epistemológica da experiência negra, ao mesmo tempo em que contesta os enquadramentos coloniais da modernidade.

A historicidade do pagotrap conecta-se à espiral da música negra em Salvador, cuja visibilidade ganha força com o surgimento do bloco afro Ilê Aiyê, em 1974. Na segunda metade do século XX, o pagode baiano se consolidou em diálogo com referências musicais locais e globais. Entre as décadas de 1990 e 2000, grupos de sucesso midiático como Terra Samba, Gera Samba (que se tornou É o Tchan!), Gangue do Samba, Harmonia do Samba, Saiddy Bamba, Parangolé, Psirico e O Fantasmão renovaram a cena ao incorporar novos timbres, explorar o grave do baixo, experimentar pedais no cavaquinho e inserir solos de guitarra. O pagotrap herda essas transformações, reinscrevendo práticas do samba duro, do samba junino e do pagodão, ao mesmo tempo em que dialoga com gêneros transnacionais. Assim, configura-se como parte do que Soares (2015) denomina "territorialidades pop".

Um marco decisivo neste *turning point* do pagode baiano é a música *Não Vá Que É Barril*, da banda Fantasmão, no álbum Pluralidade (2008). Com o *groove arrastado*, a substituição do cavaquinho por guitarras roqueiras produz uma nova ambiência sonora, que influenciou artistas como Léo Santana (ex-Parangolé), ampliou os cruzamentos com funk, rap e trap (Gumes *et al.*, 2025). Além de transformações sonoras, as letras de Fantasmão passam a incorporar o cotidiano periférico, a crítica social e a identidade racial. Posteriormente, as letras também dialogam com sexualidade e ostentação, sinalizando os deslocamentos discursivos do gênero.

Assim como, nos anos 1970, o Ilê Aiyê combinou ijexá e soul music para afirmar a negritude, o pagotrap atualiza esse legado ao reunir samba duro, pagode, trap, funk e o rap. Corpos jovens e negros performam a experiência urbana periférica de Salvador em movimentos espirilares (Martins, 2022), reativando memórias e temporalidades negras. Nesse processo, o corpo se torna corpo-memória (Touam Bona, 2020), agente vivo de atualizações, saberes e pertencimentos.

O videoclipe *Atrevida*, de Nêssa, em feat com O Poeta, exemplifica essa dimensão estético-política. Inspirada em figuras como a cantora estadunidense Beyoncé, Nêssa coloca em cena uma corporeidade afrodiaspórica, em beats e movimentos sensuais, que operam como gestos de produção de engajamentos afetivos. Essa performance inscreve a periferia como território simbólico e relacional (Haesbaert, 2005), articulado-se simuntaneamente a redes afetivas, midiáticas e políticas do Atlântico Negro.

O pagotrap, nesse sentido, narra Salvador por meio da sua sonoridade, de suas letras e de seus corpos, reescrevendo, nas bordas, expressões de temporalidades negras. Ao se afirmar como "pop baiano", incorpora significantes que o situam em Salvador, mas tensiona esse pertencimento ao dialogar com "um senso cosmopolita", que envolve "espaços reais e imaginários [...] e diferenças que funcionam como eficientes chaves de fruição" (Soares, 2015, p. 14).

Figura 3 - Nêssa e O Poeta em imagem do videoclipe de *Atrevida*



Fonte: YouTube (Atrevida, 2021)

Lançado em 2021, o videoclipe *Atrevida* se apresenta como uma materialidade

privilegiada para compreender o pagotrap como uma cultura pop afro-diaspórica. A letra aborda temas de sexualidade e empoderamento feminino por meio de uma linguagem provocativa e afirmativa, que reivindica a autonomia dos corpos femininos e racializados na rede musical pop periférica: "Toda atrevida, toda atrevida, toda atrevida, jogando esse rabo/ Toda atrevida, toda atrevida, na hora H você pede e eu faço".

Ao mesmo tempo, a canção tensiona essa autonomia ao situá-la em um espaço privado e sigiloso ("é melhor ficar em segredo, tudo que acontece fica no quarto"), o que sugere disputas de visibilidade em torno da liberdade sexual feminina. Esse tensionamento se explicita ainda quando Nêssa sugere que O Poeta, seu "par" no clipe, tome a iniciativa, enquanto ela o espera no quarto. As imagens reforçam essa leitura, ao concentrar a narrativa na relação do casal protagonista dentro do espaço doméstico, reiterando a atmosfera de intimidade e segredo que condiciona a performance de *Atrevida*.

A sonoridade de *Atrevida* combina *riffs* de guitarra (executados por Chibatinha, da banda ÀTTØØXXÁ), metais e batidas graves características do pagotrap, em que o baixo substitui o surdo tradicional do pagode baiano e assume papel central. Esse deslocamento marca uma recriação sonora do pagode no século XXI, alinhada ao que o produtor musical e DJ Rafa Dias, também do ÀTTØØXXÁ, define como *ghetto-tech*: "[...] como algo que fosse pra pista, ou que comunicasse, com pessoas de outros lugares" (Dias *apud* Argôlo, 2021, p. 180). A partir dessas células rítmicas reconfiguradas pelos beats, os artistas constroem uma música pop periférica capaz de dialogar com diferentes circuitos culturais sem causar estranhamentos.

As influências de Nêssa transitam entre o pop estadunidense (Beyoncé, Rihanna e Ariana Grande), o funk carioca e a música pop nacional (Ludmilla, Iza), em diálogo constante com o pagode e a cena pop baiana (Ivete Sangalo, BaianaSystem e ÀTTØØXXÁ). No videoclipe *ÊTA!*[12] (2023), logo na abertura, um quarto simulado da cantora exibe pôsteres desses artistas na parede e CDs na mesa de cabeceira, compondo uma cartografia visual de referências musicais que a situam tanto em circuitos locais quanto transnacionais.

O vídeo se passa inteiramente neste quarto, que funciona como um espaço de intimidade e preparação para a festa. Entre trocas de roupa e ensaios diante do espelho, Nêssa compartilha com uma amiga, interpretada pela cantora e compositora Maya, momentos de

[12] Disponível em: https://youtu.be/-WnBCN87GjQ?si=mA6d3owCAWcDLmAJ. Acesso em 06 fev. 2026.

cumplicidade e flerte, ora voltados ao reflexo, ora diretamente uma para a outra. A letra reforça essa ambiguidade: "Vem ni mim/ Pra quê esconder?/ É tudo uma questão de querer / Não é difícil de escolher,/ Mas se você quiser pode ser nós duas" (Nêssa, 2023, *on-line*). A insinuação de um romance lésbico, ou de um affair a três - as duas amigas e um(a) terceira personagem a quem o eu-lírico se dirige e chama para vir - coexiste com menções a espaços e ambiências de sociabilidade de Salvador, o bairro do Rio Vermelho, o samba e a feira, que, na canção, ganham o tom de celebração pública. No entanto, o desejo homoafetivo permanece resguardado no espaço privado do quarto, sugerindo que a liberdade feminina ainda é mediada por fronteiras de visibilidade.

Figura 5 - Nêssa e Maya em imagem do videoclipe de *ÊTA!*



Fonte: YouTube (ÊTA!, 2023)

Outro ponto significativo é o título da canção e o contexto em que é utilizado. A expressão "êta!" é uma variação linguística de "eita", apontada por alguns estudiosos da língua portuguesa como de origem nordestina, carregando sentidos ambíguos que podem expressar prazer ou surpresa. No clipe, essa ambiguidade opera com a metáfora da sexualidade de Nêssa e de sua performance pública: um jogo entre exposição e segredo, entre o desejo que se mostra e se oculta. Assim como a interjeição, sua performance sugere uma

experiência simultânea de afirmação e suspensão, de reconhecimento e dissimulação.

Visualmente, o videoclipe mobiliza referências a estéticas globais, especialmente de Beyoncé, Rihanna e Ariana Grande, que evocam cenas típicas de "pré-festa" com amigas, em *Party* ou *7 Rings*. Tais referências são reinscritas em chave afro-baiana, a partir de gestualidades e expressividades dissidentes. Ao deslocar códigos heteronormativos do pop internacional, Nêssa reabre sentidos e projeta um possível romance lésbico ou envolvendo três pessoas no centro da narrativa. O quarto, assim, se converte em espaço de reinscrição simbólica, onde Salvador é narrada por corpos que performam outras possibilidades de existência.

Essa reinscrição se dá em camadas temporais e sonoras. Como observa Leda Maria Martins (2022), o tempo espiralar da performance não é linear, mas reperformado, "nunca como na primeira vez". O clipe mobiliza essas repetições espiraladas ao atualizar imagens do pop internacional em chave afro-brasileira. Do mesmo modo, sua sonoridade conecta-se ao que Gilroy (2001) denomina de "cultura do Atlântico Negro": uma tecnologia de travessia que tensiona noções fixas de identidade e autenticidade, ao mesmo tempo em que traduz e ressignifica códigos estéticos transnacionais em práticas musicais periféricas.

Com letras e coreografias sexualizadas, Nêssa tensiona o papel das mulheres no pagode baiano. Se, nos anos 1990, as figuras femininas eram majoritariamente dançarinas e backing vocals, como evidenciado pelo sucesso nacional do grupo É o Tchan!, hoje elas ocupam os lugares de cantoras, compositoras e produtoras. Essa presença, no entanto, não deve ser lida como um percurso linear de emancipação: a dança continua sendo um espaço de agência e autonomia, mas permanece atravessada pela sexualização e por estruturas machistas que limitam suas possibilidades. Como observa Barbosa (2024, p. 66), "[...] dentro do pagodão, as mulheres apareceram durante décadas como coadjuvantes, nos papéis de dançarinas e backing vocals (e numa fusão dessas duas funções que contemporaneamente ganha força, as back dance, dançarinas que também cantam partes de músicas"). Nesse sentido, cantar ou dançar não define maior ou menor protagonismo, mas revela formas distintas de negociar poder dentro da cultura pop , na qual música e dança são frequentemente indissociáveis.

O encontro entre o pagode baiano e o trap amplia e transforma não apenas a sonoridade, mas também as narrativas sobre o Nordeste. Ao articular dois ritmos produzidos majoritariamente por artistas negros, o pagotrap insere-se na rede musical pop periférica que

Rafa Dias denomina *Global Ghettotech*, caracterizada por circuitos transnacionais marcados pela combinação de ritmos locais e música eletrônica, atravessados por fluxos afrodiaspóricos. Como coloca Gilroy (2001), esses fluxos se inscrevem em uma "continuidade cultural" que conecta experiências negras no Atlântico. O pagode e o trap são experiências musicais racializadas que possibilitam o exercício de "uma corporalidade subversiva e disruptiva" (Pinho, 2005, p. 132). No pagotrap, essa corporalidade mobiliza jovens, negros e periféricos em performances que operam como práticas estético-políticas simultaneamente locais e globais. Em sua inscrição na música pop, o gênero ativa memórias e territorialidades, nas quais temporalidades se entrelaçam, produzindo novas formas de existir, dançar, escutar e cantar.

5. As multiterritorialidades do "Nordeste"

Pensar o Nordeste como territorialidade implica reafirmar que, como pontua Haesbaert Costa, o território não deve ser visto como "algo 'dado', um conceito implícito ou a priori referido a um espaço absoluto" (Haesbaert, 2014, p. 31), tampouco a partir do que ele não é, ou seja, em contraste com outros territórios. Na nossa compreensão, um território é um amplo campo de significantes de onde são acionados e/ou acentuados sentidos conforme o repertório, memórias e experiências, tendo como disparador, no caso dos nossos estudos, as produções culturais relacionadas à música. Não apenas as visualidades dos produtos musicais são referentes territoriais, é possível reconhecer, por exemplo, o território nas sonoridades urbanas da pernambucana Uana, nas quais indiretamente ecoam o coco e os diversos gêneros relacionados ao forró, como a própria artista assinala em entrevista citada adiante. No videoclipe oficial de Uana, *Vidro Fumê* (2022)[13], os ambientes internos de uma sala de estar, um interior de carro e um escritório aparentemente clandestino não trazem marcas espaciais nordestinas. Entretanto, esses espaços sem vínculos locais, que remetem a ambientações comuns em territórios de todo o ocidente, são territorializados pelo canto da artista e pelo ritmo ternário de acento afrolatino do brega funk.

Não entendemos que seja produtivo pensar em desterritorialização, nem em uma subsequente reterritorialização - como se o cenário do clipe desterritorializasse o brega funk e a sonoridade reterritorializasse o clipe. Longe disso, entendemos os territórios para além dos

[13] Disponível em: https://youtu.be/uLE4ghp89O0?si=PGS5mn-lfCfukoez. Acesso em: 06 fev. 2026.

dualismos: como fontes criativas acionadas de maneira múltipla. Em consonância com Haesbaert, buscamos atentar para a "ebulição da diversidade de experiências e reconstruções do espaço em curso não só nas chamadas periferias do planeta como no interior das próprias metrópoles centrais" (Haesbaert, 2014, p. 32).

Os cenários dos dois videoclipes da baiana Nêssa analisados neste estudo são também exemplos da "ebulição de diversidade" citada acima. Em *Atrevida* (2021)[14], um feat com O Poeta, os dois artistas simulam um jogo de sedução em uma casa ampla, com decoração em estilo aconchegante, com móveis de design combinados a peças convencionais, muitas plantas, luminárias, detalhes de cor discretos. Já no videoclipe *Êta!* (2023)[15], feat de Nêssa com Maya, o ambiente é um quarto decorado com objetos baratos, em um estilo adolescente: cartazes e recortes sem moldura fixados na parede, óculos pendurados num cabide, objetos coloridos e um armário de loja popular, no qual está pendurado um espelho de feira. Enquanto as duas cantoras experimentam roupas igualmente coloridas neste ambiente, entre um look e outro vemos uma janela, através da qual se descortina um cenário de periferia, com casas populares e vegetação. Nos dois videoclipes de Nêssa, o som e a letra atuam como elementos de territorialização, visto que tanto a casa mais abastada quanto o quarto modesto poderiam estar em diferentes cidades ocidentais.

Observamos assim que a música pop periférica instaura multiterritorialidades, no interior das quais estão presentes territorialidades globais, partilhadas no mundo interconectado e carregadas de sentidos, e territorialidades vinculadas a materialidades locais, igualmente plurissignificantes. Como já observava Milton Santos, na ambiência das conexões contemporâneas, os lugares podem ser vistos como intermédios entre o mundo e o indivíduo e "a cultura popular deixa de estar cantonada numa geografia restritiva e encontra um palco multitudinário [...] graças aos efeitos ubiquitários trazidos por uma aparelhagem tecnotrônica multiplicadora" (Santos, 2006, p. 227). A localidade não se opõe à globalidade, em vez disso se constitui em repertório global à medida em que circula nas mídias.

Breves conclusões

Procuramos demonstrar como o pagotrap de Salvador e o brega funk de Recife operam como práticas estético-políticas que tensionam e ressignificam representações

[14] Disponível em: https://youtu.be/RjPqsOGabVc?si=dMZlHwJ5-HK2sEHp. Acesso em 06 fev. 2026.
[15] Disponível em: https://youtu.be/-WnBCN87GjQ?si=f9PIbZThRkqcqRlU. Acesso em 06 fev. 2026.

hegemônicas do Nordeste brasileiro. Partindo da crítica à ideia de um Nordeste homogêneo, historicamente construído como viril, rústico e anacrônico, buscamos evidenciar como essas expressões musicais, originadas em comunidades negras urbanas, articulam corporeidades dissidentes, performances culturais e territorialidades que escapam aos enquadramentos convencionais.

O corpo, entendido aqui como agente em constante interação e negociação com o ambiente (Katz; Greiner, 2005), é percebido como via de acesso a um tempo não cronológico que se converge no ato da performance, um conhecimento incorporado e ato político (Taylor, 2013). É na performance que se desafiam padrões da normatividade, fazendo do corpo um agente central em um território atravessado por disputas.

A partir das trajetórias de artistas como Uana e Nêssa, analisamos como essas sonoridades operam cruzamentos entre o local e o global, entre o popular e o periférico, desafiando convenções de gênero, sexualidade, territorialidade e gosto musical. Se, por um lado, o pagotrap e o brega funk tensionam noções consolidadas de música pop brasileira ao dialogarem com fluxos midiáticos transnacionais, por outro, reafirmam sua ancoragem nas experiências de corpos periféricos profundamente conectados com as cidades de Salvador e Recife, territórios urbanos assumidos como espaço simbólico de reinvenção do pop. Nesse processo, a performance emerge não apenas como forma expressiva e criativa, mas como estratégia de resistência, capaz de produzir novos imaginários sobre as identidades nordestinas e sobre o que se entende por cultura pop no Brasil contemporâneo.

Pagotrap e brega funk não são lidos aqui apenas como gêneros musicais, mas como linguagens críticas que reescrevem narrativas historicamente silenciadas. Do mesmo modo, entendemos o Nordeste não como um dado natural, mas como espaço-problema, historicamente construído e atravessado por disputas simbólicas (Albuquerque Jr., 2001). Neste contexto, essas práticas musicais performam o Nordeste em sua multiplicidade e instabilidade, mostrando como territorialidades, corporeidades e performances desestabilizam representações homogêneas e projetam novos imaginários. Ao reinscreverem corpos e vozes negros e periféricos na cena pop nacional, essas expressões apontam caminhos para pensar este espaço-problema em movimento, atravessado por afetos, disputas, travessias e contemporaneidade.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife: Massangana, 2001.

ARGÔLO, Marcelo Pinheiro. ***A minha pele de ébano: música pop e ativismo negro em Salvador.*** 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2021.

BAKER JR., Houston Alfred. ***B*lues, Ideology, and Afro-American Literature***:* A Vernacular Theory. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

BARBOSA, Amanda de Oliveira. **"Elas que se bancam": uma contextualização radical da mulher negra no pagodão**. 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BUTLER, Judith. ***C*orpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CERQUEIRA, Cid Kaique Cerqueira dos Santos. **Pagodão baiano: música, performance e comunicação**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, Itania Maria Mota. Consciência afetiva, modificações de presença e fluxo: comunicação e experiência nos estudos culturais. *In:* LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (Org.). **Teorias da comunicação e experiência: aproximações.** Cachoeirinha: Editora Fi, 2023. p. 41-66.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies in the Future Tense**. Durham: Duke University Press, 2010.

GUMES, Nadja Vladi. O navio pirata singra os mares do Atlântico Negro: o sotaque pop da banda BaianaSystem na cena musical afrolatina diaspórica de Salvador. *In:* HERSCHMANN, Micael *et al.* (Org.). **Cidades musicais (in)visíveis**. Porto Alegre: Sulina, 2024. p. 249-266.

Gumes, Nadja Vladi; LIMA, Tatiana Rodrigues; AMORIM, Lucas; SANTOS, Melina. **Pagode com groove arrastado: o álbum Pluralidade nas espirais da cena musical de Salvador.** Goiânia: Música Hodie, 2025.

GUTMANN, Juliana. **Audiovisual em redes na cultura pop: materialidades, mediações e dimensões de análise.** 2020. Projeto de Pesquisa (Pós-Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. *In:* ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: USP, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

JANOTTI JR., Jeder Silveira; QUEIROZ, Tobias Arruda; PIRES, Victor. ***D*eixe a gira girar: corporeidades musicais em tempos de escuta conexa**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

JANOTTI JR., Jeder. **Dos gêneros musicais aos gêneros de discurso: música popular e performance.** Recife: Editora Universitária UFPE, 2003.

JANOTTI JR., Jeder. **Música popular massiva, gêneros e estilos: a música pop no século XX**. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JR., Jeder (Org.). **Comunicação e música popular massiva.** Salvador: EDUFBA, 2006. p. 47-70.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. *In:* GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares.** São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá.** 2a ed. Revisada. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. 1a reimpressão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica**. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 21, n. 2, p. 21-32, jul. 2019.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital.** Editora Appris, 2021.

PINHO, Osmundo de Araújo. **Corpo, raça e masculinidade**. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-137, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.** Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RODRIGUES, Camila Estephania Pereira. **Nem melhor nem pior, o diferencial: o brega funk no Carnaval do Recife.** 2023. Monografia (Especialização em Gestão de Projetos Culturais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
SALVADOR (Bahia). Secretaria de Cultura e Turismo. **Samba junino: plano de salvaguarda.** Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2020.
SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4a ed. 2a reimpressão. São Paulo: Edusp, 2006.
SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2019.
SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. *In:* SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio (Org.). **Cultura pop.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 19-34.
SHUKER, Roy. **Vocabulário da música pop**. São Paulo: Hedra, 2017.
TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Referências webgráficas e audiovisuais

ALBUQUERQUE, Gabriel G. O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife. *In:* VICE MEDIA LLC. *Vice,* [on-line], 2018. Disponível em: https://tinyurl.com/54abtvam Acesso em: 9 ago. 2025.
ASSEF, Claudia. 10 novas (e promissoras) cantoras brasileiras para conhecer. *In:* FORBES BRASIL. *Forbes,* [on-line], 8 mar. 2023. Disponível em: https://tinyurl.com/f49jrtf4 Acesso em: 10 out. 2025.
ATREVIDA - Nêssa e O Poeta (Clipe Oficial). 2021. 1 vídeo (2min 27seg). *In:* GOOGLE LCC. *YouTube,* [on-line], 7 jan. 2021. Publicado pelo canal Nêssa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RjPqsOGabVc Acesso em: 18 mar. 2025.
G1 PE. Movimento brega é transformado em patrimônio imaterial do Recife. *In:* GRUPO GLOBO. *G1,* [on-line], 1 jul. 2021. Disponível em: https://tinyurl.com/p9jwws2c Acesso em: 20 set. 2025.
NÊSSA e Maya - ÊTA! (Visú Oficial). 2023. 1 vídeo (3min 02seg). *In:* GOOGLE LCC. *YouTube,* [on-line], 6 dez. 2023. Publicado pelo canal Nêssa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-WnBCN87GjQ Acesso em: 18 mar. 2025.
SONS da Folia #01 - Entrevista com Isaar e Uana Mahim. 2025. 1 vídeo (42min 5seg). *In:* GOOGLE LCC. *YouTube,* [on-line], 10 fev. 2025. Publicado pelo canal Leia já. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6qhM7mavLGk Acesso em: 18 mar. 2025.
UANA | Vidro Fumê (Clipe Oficial). 2022. 1 vídeo (3min 12seg). *In:* GOOGLE LCC. *YouTube,* [on-line], 14 abr. 2022. Publicado pelo canal UANA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uLE4ghp89O0 Acesso em: 18 mar. 2025.
UANA | Se Você Não Me Queria (Clipe Oficial). 2023. 1 vídeo (3min 46seg). *In:* GOOGLE LCC. *YouTube,* [on-line], 19 maio 2023. Publicado pelo canal UANA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dCItOcadgB4 Acesso em: 18 mar. 2025.