ESCUTAR AS CURVAS DOS GESTOS VITAIS: epistemologias coreográficas afro caribenhas e afro indígenas do passinho dos malokas [1]

LISTENING TO THE CURVES OF VITAL GESTURES: afro-caribbean and afro-indigenous choreographic epistemologies on passinho dos malokas

Thiago Soares[2]
Luane Fernandes Costa[3]
Tiago de Jesus Santos Costa[4]

Resumo: *A partir de uma perspectiva contracolonial, propomos dimensionar a escuta do gesto como uma forma de acessar a sobrevivência de expressões coreográficas contemporâneas. Tomamos o passinho dos malokas do bregafunk como uma encruzilhada sônico-visual (Fernandes Costa e Soares, 2026) que condensa gestos vitais que resistiram ao epistemicídio colonial. Diante de performances do tempo espiralar (Martins, 2021), propomos inventariar coreografias fabulares que conectam gestos contemporâneos com lacunas arquivais sobre expressões afro caribenhas e afro indígenas. As curvas gestuais do passinho seriam, assim, espirais ambíguos que sustentam estigmas morais, resistências, êxtases corpóreos e delírios insurgentes que conectam passados fabulados e futuros possíveis.*

Palavras-Chave: *Escuta. Gesto. Performance. Passinho. Bregafunk.*

Abstract: *From a counter-colonial perspective, we propose to scale listening to gesture as a way of accessing the survival of contemporary choreographic expressions. We take the passinho dos malokas of bregafunk as a sonic-visual crossroads (Fernandes Costa & Soares, 2026) that condenses vital gestures which have resisted colonial epistemicide. In the face of performances of spiraling time (Martins, 2021), we propose to inventory fabulatory choreographies that connect contemporary gestures with archival gaps concerning Afro-Caribbean and Afro-Indigenous expressions. The gestural curves of the passinho thus emerge as ambiguous spirals that sustain moral stigmas, resistances, corporeal ecstasies, and insurgent deliriums, connecting fabulated pasts and possible futures.*

Keywords: *Listening. Gesture. Performance. Passinho. Bregafunk.*

---

[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] Professor e pesquisador do Departamento de Comunicação Social (Dcom) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq e coordenador do Grupo de pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop/ CNPq) e do Simpósio Popfilia, thiago.soares@ufpe.br

[3] Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Bolsista CAPES, luane.costa@ufpe.br

[4] Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Bolsista CNPQ, tiago.jscosta@ufpe.br.

1. Escutar o passinho

O passinho dos malokas é a principal expressão coreográfica do bregafunk, a derivação dançante da música brega de Pernambuco (Soares, 2017), que ganha grande capilaridade nas redes sociais e plataformas digitais a partir do processo de nacionalização do bregafunk (Soares e Bento, 2020) em 2018 e diante de um quadro de consolidação da dimensão associativa entre lançamentos musicais e gestualidades coreográficas (Soares e Lima, 2023) com a consagração do TikTok como ambiente impulsionador de *hits* da música pop. Tomando o bregafunk como também parte de um processo de racialização da música brega de Pernambuco (Soares, 2023), a vertente musical passou a traduzir e corporificar a expressão do racismo e dos enquadramentos morais a fenômenos oriundos das periferias nordestinas e brasileiras. Inúmeros projetos de lei, em sua maioria propostos por políticos da extrema direita (Billboard Brasil, 2025), propunham a proibição do passinho dos malokas em intervalos recreativos das escolas e em espaços públicos (Oliveira, 2025), fazendo revelar um traço central de um contexto de polarização política: o pânico moral (Miskolci, 2021) diante de expressões da cultura periférica.

Mesmo frente aos ataques e rechaços públicos, o bregafunk foi sendo incorporado, como parte do movimento da música brega de Pernambuco, pelas disposições legislativas e pelas políticas públicas de Pernambuco. Em 2017, a Lei Estadual n. 16.044/2017 reconheceu a música brega como expressão cultural do Estado de Pernambuco e incluiu o brega na lista de manifestações artísticas com espaço em eventos custeados pelo Estado, como Carnaval, São João e outras festividades. Em 2021, a Lei municipal n. 01/2021 situou o brega como Patrimônio Imaterial do Recife, na tentativa de "valorizar artistas, dançarinos, empresários e toda cadeia cultural envolvida no Brega" reconhecendo sua origem periférica e resgatando a importância econômica e cultural. A gradação de alcance do debate público sobre o brega chegou à aprovação em 2025 da Lei n. 15.136 que instituiu o Dia Nacional do Brega na data de 14 de fevereiro, em homenagem ao nascimento de Reginaldo Rossi, cantor pernambucano classificado como "Rei do Brega".

A historicidade da música brega em Pernambuco passou pelo acionamento de variáveis estéticas e políticas que resultaram na apresentação de três eixos estéticos (Soares,

2017) que caracterizam a produção musical brega no território de Pernambuco e que funcionam como formas de organizar as transformações do gênero musical no Estado - musical, social e performativamente. São eles:

a) eixo estético do brega romântico: consagra a figura do homem galanteador de onde emerge a figura de Reginaldo Rossi, sendo localizado historicamente no final da década de 1960, demarca relações com a Jovem Guarda e o movimento de serestas populares e fortemente amparado pelas rádios populares e comunitárias;

b) eixo estético do brega-pop: surge por volta do início dos anos 2000, quando há uma inflexão em torno das bandas com vozes femininas e influências dos ritmos caribenhos, tecnobrega do Pará. A presença da Banda Calypso no Recife é importante nesse momento como catalisadora dessas influências incidindo numa série de mudanças visuais e performáticas nos shows, na cultura de espetáculos, com a incorporação do videoclipe como dispositivo midiático e com circulação majoritária na televisão e, posteriormente, no YouTube;

c) eixo estético do bregafunk: se consolida nos anos 2010, instaurando dois processos de marcadores sociais importantes como a jovialização (faixa etária), com artistas adolescentes, e a racialização, a partir da consagração de artistas negros caracterizando também episódios de racismo (associação de cantores como "maloqueiros", classificação de festas de brega como moralmente perigosas). O bregafunk mistura elementos do funk carioca com as batidas do brega, centrando performaticamente na figura do MC (o Mestre de Cerimônia do baile funk) com ampla circulação digital no YouTube, redes sociais e plataformas digitais - o termo "passinho" também se refere às práticas coreográficas oriundas do funk carioca.

É a partir das disputas em torno do bregafunk e da sua capilaridade numa agenda de debates estéticos e políticos de expressões artísticas e musicais periféricas que este artigo se desenha. A perspectiva aqui proposta é a de condensar resultados de duas pesquisas em curso no Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop/ CNPq) e propor uma virada sônico-performática na abordagem sobre o bregafunk, a partir de uma ênfase na dimensão coreográfica do passinho dos malokas como parte de uma primeira etapa de investigação do projeto "Aportes Teóricos e Metodológicos para Estudos das Dimensões Comunicacionais da Música Brega", contemplado no edital APQ - Humanidades da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Pernambuco (Facepe). Ao enfatizar a

dimensão coreográfica do passinho, propomos cotejar esteticamente essa expressão da dança popular, reconhecendo um conjunto de estigmas e enquadramentos morais mas também conjecturando sobre suas relações com expressões afro caribenhas e afro índígenas, que acionariam pensar na sobrevivência dos gestos vitais de expressões afrodiaspóricas.

Como primeiro movimento, apresentamos os resultados da pesquisa "Brega Funk e Dembow: paralelos entre música pop periférica brasileira e dominicana" (Costa, 2025), em que ao realizar um estudo comparativo entre o gênero musical derivado do brega pernambucano e a música dançante da República Dominicana, chegou-se a resultados de que eles partilham de paralelos rítmicos, vocais, temáticos, territoriais, raciais, gestuais, de gênero e nas danças, enquanto demonstrativos de um "mesmo mutável" (Gilroy, 2001) através das diásporas negras. Neste trabalho, trazemos o enfoque do caráter performático, em torno das danças, propondo o debate coreográfico sobre a partilha da erótica nos gestos dos passinhos do bregafunk e dos *perreos*[5] no dembow, observando a relação entre corpo, movimento, território e disputa, através de um *corpus* de videoclipes de ambos os gêneros musicais.

Um segundo movimento é parte dos debates do projeto de tese "Performatividades afro-indígenas e periféricas: por uma Epistemologia Contracolonial nos Estudos de Comunicação e Música"[6], que busca compreender as relações de encruzilhamento e de aliança que se estabelecem entre os povos de periferia, o sagrado e a ancestralidade afroindígena. Interessa refletir sobre os diversos elementos que fazem parte das expressões musicais periféricas, que envolvem a religiosidade, a dita "cultura popular" ou ambos. Nesse sentido, a pesquisa se aprofunda nos artistas periféricos de Recife que evocam um pertencimento indígena e/ou em confluência com as matrizes africanas, trazendo em suas músicas, aspectos sagrados de sua vivência, a exemplo do coletivo Caboc'urbano, grupo de rap indígena de Camaragibe que entoa os pontos da Jurema Sagrada em cima das batidas eletrônicas de rap, ao mesmo tempo em que performa o caboclinho e os passinhos do bregafunk, desafiando as categorizações musicais. O estudo também deriva da pesquisa de dissertação intitulada "Performatividades ritualísticas das ialodês nos videoclipes da música negra brasileira contemporânea" (Fernandes Costa, 2024), em que se percebe o videoclipe como uma ferramenta importante de mediação, exibindo como música e religiosidade são indissociáveis para os povos pertencentes à afrodiáspora.

[5] Termo comumente utilizado para se referir às danças de Dembow.
[6] A pesquisa refere-se a uma tese que encontra-se em andamento. O projeto ainda não foi publicado.

A hipótese que norteia a confluência dessas investigações remonta a problemáticas dos Estudos de Performance na Comunicação (Amaral, Soares e Polivanov, 2018), a partir do reconhecimento de duas dinâmicas que convergem e fazem permanecer a expressividade do passinho dos malokas e do bregafunk no contemporâneo: uma primeira, que sintetiza a relação das expressões coreográficas afro brasileiras e seu processo de arquivamento, revelando, através desses arquivos (Taylor, 2013), os estigmas e enquadramentos racistas dessas expressões como traço da violência do Estado contra populações negras e periféricas; em consonância com essa perspectiva, pensamos sobre os limites do arquivo, das relações de poder que eles encenam e, assim, reconhecemos a potência do corpo como reserva de memória gestual, a partir da ideia de imagem-tela (Martins, 2021) numa afrografia coreográfica da memória e de sua sobrevivência como um vento fabular que permite conduzir expressividades por trajetos imprevistos.

Numa tentativa de refletir sobre os encalços do bregafunk, apontamos um conjunto de hipóteses que auxiliam a dimensionar o alcance de nossas questões:

1. o passinho de malokas seria resultado de um conjunto de enquadramentos morais e racistas em torno de expressões culturais e musicais negras, presentes nos arquivos coloniais do século XIX, que remontariam a episódios sobre a circulação de ex-escravizados nas sociedades urbanas (Abreu, 2024), à tentativa de incorporação destes sujeitos como artistas (Abreu, 2017) e da permanência dos estigmas num processo de exotização, caricatura e eugenismo caracterizado como negrofilia (Gorberg, 2022);

2. O passinho dos malokas também convocaria uma dinâmica residual (Canclini, 1998) e espiralar (Martins, 2021) de um conjunto de movimentos coreográficos que evocariam corpografias (Jacques, 2008) aliadas a expressões coreográficas afro brasileiras, operando dentro de um continuum afro-diaspórico de corporalidade, marcado por invenção, improviso e fabulação do gesto;

3. O passinho dos malokas apontaria para uma poética do chão (Lepecki, 2006) em que os corpos grafariam gestos curvos e circulares evocando a firmeza dos pés e do corpo do jongo e do caxambu (Guerra, 2009), aliado ao corpo solto, no jogo de cintura e da movência da umbigada do samba de roda (Lima Silva, 2010), próxima também da batida forte dos pés, da marcação rítmica corporal e da energia coletiva presentes no coco (Moraes, 2020), em todos esses gestos associativos impera uma dinâmica de repetição e improviso, que vai gerando movimentos novos, atualizando a marcação corporal, fazendo dissolver a rigidez do

arquivo, na medida em que o arquivo é o próprio corpo que vai se desfazendo e refazendo em gestos inacabados, com a duração da beleza da efemeridade e também da impermanência;

4. O passinho dos malokas seria uma tecnologia afrodiaspórica (Albuquerque, 2024) que conjuga o corpo como materialidade da duração do gesto, numa constituição de corpo-tela (Martins, 2017 e 2021) que passa a habitar superfícies tecnológicas em contextos sócio-históricos distintos, da dinâmica analógica das pinturas que registraram as danças, passando pela fotografia, pela imagem em movimento, confluindo para o digital e sua circulação em rede e plataformizada, fazendo com que o passo vire passinho, no funk, no bregafunk, ganhe substrato na imagem em rede, evocando ao mesmo tempo, ancestralidade e mímese, ritualidade e banalidade, desejo de conexão e de sobrevivência, na precariedade da existência do gesto;

5. Na medida em que o passinho dos malokas seria da ordem da permanência do gesto, na resiliência do corpo coreográfico que excede o arquivo, seria também parte de uma fabulação afrodiaspórica (Nyong'o, 2018), de um conjunto de conjecturas que aproximam e afastam sensibilidades afro atlânticas, dando musculatura coreográfica à poéticas do Atlântico Negro (Gilroy, 2001), enfatizando inclusive um recorte ainda mais caribenho sobre o conceito, fazendo submergir força dos ventos que conectam arquipélagos (Glissant, 2021) em suas grafias corpossônicas.

2. Videoclipes como encruzilhadas sônico-visuais

Este conjunto de problemáticas permite reconhecer as aberturas do fenômeno do passinho dos malokas para além da resposta cartesiana e enciclopédica, antes, convoca uma metodologia da escuta do gesto, dentro de um conjunto de protocolos que chamamos de artesanias decoloniais da escuta (Cardoso Filho e Soares, 2025), ou seja, um acionamento ético-metodológico e poético-político que emerge em resposta às insuficiências do arquivo, da tecnologia e do epistemicídio colonial. A noção de artesania aparece numa espécie de ética manual, situada, paciente e relacional no modo de produzir conhecimento a partir de lacunas, ausências e silêncios. Trata-se de uma formulação que não confia plenamente na mediação técnica, no registro totalizante ou na lógica da preservação colonial, uma vez que os arquivos são corrompidos por princípios do poder situado. A escuta artesanal do gesto surge onde o

arquivo falha, onde há apagamento histórico, sobretudo de corpos negros, indígenas, dissidentes e subalternizados.

Neste sentido, a artesania da escuta não buscaria "recuperar" o som e o gesto perdidos no arquivo, seria da ordem de uma fabulação crítica (Hartman, 2020), em que corpos-telas emergem numa imaginação ética a partir de rastros, indícios, vazios e violências do arquivo, questionando a colonialidade do poder que hierarquiza vozes, sons e experiências e, de alguma forma, denunciando a escuta como aparato do capitalismo, do patriarcado e do extrativismo cultural. A perspectiva é deslocar conhecimento para o descentramento dos saberes populares e ancestrais, assumindo os riscos da fabulação em suas dimensões coletivas, afetivas e mediadas.

A dimensão comunicacional desta proposta emerge na materialidade investigada: pensaremos o passinho dos malokas a partir de videoclipes que condensam e conjugam corpos e ritmos em imagens. O videoclipe compõe assim uma encruzilhada sônico-visual (Costa e Soares, 2026)[7], recorrendo a premissas dos Estudos de Performance a partir de Leda Maria Martins (2017 e 2021) na sua formulação sobre a noção de encruzilhada, em costura com matrizes da sociologia crítica no contexto brasileiro e também da crítica decolonial (Quijano, 2005, Mignolo, 2017 e Segato, 2012) e contracolonial (Santos, 2023). A noção de encruzilhada, formulada como um traço da afrografia da memória, refere-se a um espaço-tempo de cruzamento de linguagens, memórias, temporalidades e regimes de sentido, profundamente vinculado às epistemologias afro diaspóricas. Trata-se de um lugar simbólico onde corpo, voz, som, imagem, gesto e palavra não se organizam de forma hierárquica, mas relacional e simultânea.

Assim, propõe-se debater o videoclipe como uma encruzilhada sônico-visual, pois articula, de maneira indissociável, imagem em movimento, musicalidade, performatividade corporal, ritmo, edição e espacialidade em articulação com atravessamentos afro diaspóricos, caribenhos, indígenas ou populares, mobilizando saberes corporais, musicais e performáticos operando no campo da presença, da evocação e da performance. A partir de recursos de edição e de enquadramento da imagem o videoclipe articula simultaneidade e sobreposição (Soares, 2013), rompendo com a linearidade narrativa e aproximando-se do que Leda Maria Martins conceitua como tempo espiralar, no qual passado, presente e futuro coexistem e se reatualizam continuamente na presença performática. Elementos como repetição rítmica,

[7] O artigo mencionado encontra-se no prelo.

cortes, refrões visuais e gestos reiterados funcionam como inscrições da memória no corpo e na imagem, fazendo emergir o videoclipe como um espaço de produção de sentido onde som, imagem e corpo se encontram como afrografia da memória, da ancestralidade e da experiência coletiva.

O artigo se divide em duas partes que se sobrepõem. Pensaremos a escuta e a sobrevivência das curvas dos gestos vitais do passinho dos malokas diante de dois contextos: aquele que encontra na erótica dos gestos espiralares, a vitalidade que compõe as músicas dançantes, numa associação entre passinho e o *perreo* e outro, indissociado a este, que recorre ao gesto da luta como balé insurgente que mantém acesa a chama das lutas afro indígenas nos contextos artísticos, performáticos e sociais. Esses dois enquadramentos são pontos de partida (e de fuga) no tratamento das potências dos gestos coreográficos afro brasileiros como parte de um imaginário coreográfico e dimensional.

3. A sobrevivência erótica dos gestos

Ao falarmos sobre passinho no bregafunk, não estamos delimitando uma coreografia específica, mas um conjunto de movimentos que dão sentido a variadas possibilidades dançantes, em constante adaptação e renovação, consoante às novas tendências dessa musicalidade[8]. Quando a ideia de passinho surge nos primórdios do gênero musical, como na música e videoclipe de "Sou Favela" (2012), da dupla Schevchenko & Elloco, a dança consistia num leve remexer do corpo e movimentos braçais semelhantes ao empinar de uma pipa, que os músicos chamam na letra da canção de "torei e aparei". Até meados de 2016, o passinho se transformou, ganhou maior freneticidade e complexibilidade, incorporando novas possibilidades gestuais até se estabilizar como "passinho dos malokas", mesclando passos de funk, swingueira baiana e *street dance* (Soares, 2021), referenciais facilmente reconhecíveis de gestualidades que demarcam variados conjuntos de danças afrodiaspóricas no Brasil e em demais territórios do continente.

São variados os autores que trabalham com a ideia da resistência de formas culturais negras, ao passo que reconhecem o dinamismo das transformações ocorridas em meio às

[8] Entre as constantes recriações do passinho pode-se mencionar o Passinho do Jamal, que viralizou nas redes sociais digitais em 2025. Mais informações: https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2026/01/10/passinho-do-jamal-conheca-danca-que-viralizou-e-conquistou-ivete-sangalo-joao-gomes-e-outros-famosos-video.ghtml. Acesso em 02 de fev 2026.

diásporas, constituindo múltiplas formas e identidades, que estão unidas e ao mesmo tempo dispersas nas estruturas de sentimentos das culturas afrodescendentes. Lélia González (1998) fundamenta na categoria da amefricanidade o processo de "adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas" na formação cultural negra nas Américas. Paul Gilroy (2001), em sua elaboração do Atlântico Negro, propõe a noção "mesmo mutável" para refletir a igualdade e ao mesmo tempo diferenciação operante nas formas culturais negras, não olhando para uma essência ou origem intocada se reproduzindo enquanto tradição, mas sim a partilha de formas em constante alteração, mutação e transcessão ao longo do tempo. Nas culturas negras, pode-se encontrar um "mesmo", mas entendendo a inerência da mutação em suas trajetórias. Além disso, deve-se pontuar ainda a não-linearidade desses percursos, pois em suas rotas de transmutação, essas formas culturais podem convergir a partir de suas semelhanças e dialogar com as transformações já ocorridas no interior dessas culturas.

É com base nessa fundamentação que podemos observar como musicalidades, danças e gestualidades se assemelham ao longo do continente, mesmo que nem sempre as mesmas interatuem diretamente na contemporaneidade. Esse é o ponto de partida para refletir como os passinhos de bregafunk se colocam em paralelo aos *perreos* de dembow, um gênero musical associado às periferias de Santo Domingo, na República Dominicana, que tem vazado as hierarquias da indústria fonográfica hegemônica e conquistado sucesso massivo nos países caribenhos e latinos. Em ambos os gêneros musicais, se delineiam em suas danças, uma erótica dos gestos curvos em comum, que deflagram o repúdio moral de camadas da sociedade, ao passo em que apontam para formas de co-existência do erótico e da cidadania, através da visualidade e da gestualidade.

Argumentamos que o bregafunk e o dembow não são expressões sonoras e dançantes atreladas de forma direta, não havendo uma mútua influência operante entre elas, tampouco um consumo paralelo em seus territórios de origem. Postularemos, entretanto, reconhecer que ambos pactuam, em suas dimensões coreográficas, de rotas diaspóricas que levaram à formação de encruzilhadas que se condensam em gestos que sobreviveram, em diferentes territórios, pela força de sua eroticidade. Estudar as relações entre o passinho (bregafunk) e o *perreo* (dembow) implica em reconhecer a insuficiência dos arquivos na preservação dos gestos análogos. Ao contrário, é o corpo que manteve a áudio-imagem-tela dos gestos espiralares que se converteram em rebolados, coreografias pélvicas e *perreos*. Para a análise aqui proposta, se delimita não buscar factualidades das influências que geraram cada uma das

formas culturais e como as mesmas se entrelaçam, mas observar através de suas gestualidades o que as aproximam e o que as afastam, se atendo à dimensão performática.

Tomamos, então, um *corpus* de quatro videoclipes de bregafunk e de dembow como encruzilhadas sônico-visuais, que revelam os pontos de convergência coreográfica dos passinhos e *perreos*, evocando a sobrevivência dos gestos vitais do erotismo, como parte de uma lógica fecunda entre corpo, imagem e som. São dois clipes de bregafunk ("Gera Bactéria" (2018), da dupla Schevchenko & Elloco; e "Sigilo Perigoso" (2021), uma parceria entre Anderson Neiff, Danilo Chatinho, Mc Laranjinha e John Johnis) e dois de dembow ("*Corre Corre*" (2021), um *featuring* entre os artistas El Cherry Scom, Shadow Blow, El Panda 15, Yailin La Más Viral e Chuky Lewa; e "*Hoy Si*" (2024), colaboração de La Perversa com Lomiiel). A escolha dos objetos integrou uma curadoria que levou em consideração o posicionamento dos artistas em seus gêneros, em questões como *status*, popularidade e influência, assim como a dimensão estética e coreográfica presentes no audiovisual.

Ao observar as gestualidades dançantes nos videoclipes, percebe-se a centralidade ocupada pelos quadris e nádegas, sobretudo nas obras "Sigilo Perigoso" e "*Corre Corre*" (Figura 1). Exercidas preponderantemente pelos corpos femininos, essas movimentações balançam, agacham, sobem e "jogam" as nádegas, em movimentações frenéticas, que acompanham o frenesi rítmico das batidas e vocais das canções. Haveria, nestes clipes, a encenação de uma "ciência do rebolado" (Machado, 2020), ajudando a compreender como gêneros como o bregafunk e o dembow se inserem em uma rede de saberes corporais da afrodiáspora, apresentando semelhanças estéticas com passos coreográficos do funk, dancehall, kuduro e twerk.

Taísa Machado elabora sua reflexão sobre o rebolado como uma gestualidade derivada de uma memória corporal coletiva e diversificada, que se atualiza em sua fractalidade de outros gestos, compondo quadros complexos e associativos em que se torna possível pensar o passinho do bregafunk e o *perreo* do dembow como derivações ou zonas de influências do funk e dancehall a partir de formas culturais negras que perpassam os corpos em diáspora.

A nossa proposta é acrescentar o léxico espiralar, a partir de Leda Maria Martins, ao estudo do rebolado, na medida em que propomos escutar a sobrevivência da erótica dos gestos curvos. O rebolado, presente tanto no passinho do bregafunk quanto no *perreo* do dembow, seria uma espécie de espiral gestual que teria sobrevivido ao epistemicídio arquival colonial a partir da força da gestualidade erótica que engravidaria a fabulação de um tempo

outro. O que se assiste nos videoclipes são encruzilhadas sônico-visuais residuais de um conjunto de gestos que remontam ao susto moral das danças afrodiaspóricas em contextos coloniais. Observá-las em videoclipes contemporâneos implica em fabular gestos permanentes, mas também inacabados, elaborando relações entre a erótica do presente e a violência sexual colonial do passado, de forma a compor uma imagem-tela que conjuga a sobrevivência do gesto curvo do rebolado como uma ciência (Machado, 2020) mas sobretudo como afro fabulação (Nyong'o, 2018).

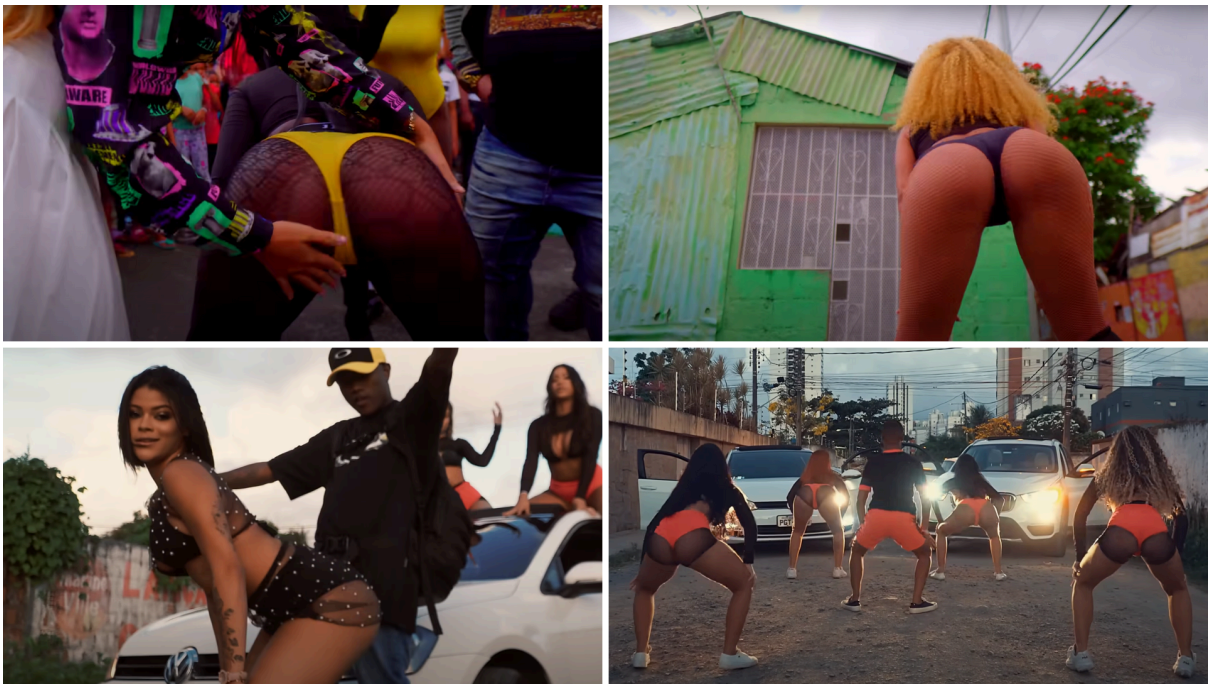


Figura 1 - Frames dos videoclipes de "Corre Corre" (superior) e "Sigilo Perigoso" (inferior)
FONTE: PRINTSCREEN DO YOUTUBE

A erótica dos gestos curvos do rebolado também encontra os movimentos corporais abertos, com o flexionamento de membros superiores e inferiores. No videoclipe "Gera Bactéria", se canonizam os gestos coreográficos que elevaram o passinho dos malokas ao sucesso nacional, com alternância constante entre apoio e suspensão de movimentos das pernas, deslocamentos curtos e descontínuos, que produzem um efeito visual de "quebra" e recomposição do corpo além de acentuação rítmica nos pés, com batidas no solo, deslizamentos laterais e trocas abruptas de direção. Já em "*Hoy Si*", em variados momentos, são demonstradas as formas mais populares de dançar *perreos*, com a flexão contínua dos

joelhos, que reduz o centro de gravidade e favorece a absorção do impacto rítmico e isolamento segmentar, sobretudo entre quadris, tronco e membros inferiores, produzindo autonomia entre partes do corpo, dando a impressão de que dançarinos estão "contorcendo" suas pernas.

Ao observar a dimensão coreográfica nos dois videoclipes (Figura 2), a cinética das canções congrega a similaridade entre o passinho e *perreo* não apenas na erótica do rebolado, mas nos movimentos cíclicos e reiterativos, em consonância com padrões rítmicos graves e repetitivos tanto do bregafunk quanto do dembow. A erótica do gesto se dá em função da execução em proximidade corporal (a dança em pares ou grupos), mas também na ausência de sequências fixas, favorecendo a improvisação e a adaptação situacional. No plano performativo, o passinho e o *perreo* operam como uma prática de enunciação corporal, na qual gestos associados à sexualidade são deslocados do campo privado para o espaço público e midiático.



Figura 2 - Frames dos videoclipes de "Gera Bactéria" (superior) e "Hoy Si" (inferior)
FONTE: PRINTSCREEN DO YOUTUBE

Os videoclipes não somente sugerem dinâmicas coreográficas análogas, mas também apontam para as intensidades em que são realizadas e, sobretudo, onde são executadas: nos

espaços urbanos das metrópoles latino americanas. Todos enquadram as ruas das periferias de onde essas sonoridades emanam enquanto ambientação central – as favelas e subúrbios de Recife e os *barrios* de Santo Domingo. Em adendo, os vídeos de "Sigilo Perigoso" e "*Hoy Si*" também recorrem a locações de boates/ casas de show, que atrelam as sonoridades ao noturno e festivo. Em todas as obras, os artistas cantam seus versos, que englobam temáticas festivas, relacionais e sexuais, enquanto interagem com uma população que dança, com exceção de "Sigilo Perigoso", que mais diretamente trabalha com dançarinos profissionais.

Na intensidade cinética do mover de corpos, parece residir a reivindicação da liberdade do gesto, desatado dos passos contidos das tradições eurocêntricas. E na aplicação coreográfica nas ruas, pode-se observar o requerimento do espaço público, o direito de estar, transitar e disputar o lugar que esses corpos podem e devem ocupar. Essas movimentações trazem incômodo no contemporâneo, com tentativas de coibir o passinho no Brasil e polêmicas em torno dos *perreos* na República Dominicana[9]. Mas essas gestualidades já haviam sido discriminadas antes, com a histórica perseguição às danças advindas da África. A memória e força desses gestos, entretanto, permanecem grafadas e se reproduzindo nos corpos, sobrevivendo de forma curva ao espiralar do tempo.

4. A permanência espiralar dos gestos de luta

O passinho dos malokas congrega, no gesto, a dimensão erótica, como vimos anteriormente, mas também reproduzindo a força da luta. A sobrevivência dos gestos curvos do passinho nos leva a observar a sua relação com o caboclinho, brincadeira popular oriunda do Nordeste brasileiro em que "se dança guerreando e se guerreia dançando" (Acserald, 2022). Unindo tempo, corpo, oralidade e episteme, a performance do caboclinho nos leva a entender quando Leda Maria Martins afirma que "no corpo o tempo bailarina" (Martins, 2022, p. 13). O passinho dos malokas envolve movimentos nos ombros, braços, pernas e pés, assim como o caboclinho, que em determinados instantes se assemelha a outras expressões que envolvem o corpo e a dança, como o frevo e a capoeira. "Não obstante, falar de dança entre os caboclinhos é, necessariamente, falar de guerra" (Morais e Silva, 2023, p. 193).

[9] Monegro, José P. Más allá del ruido: el dembow como testimonio incómodo de un país real. EL DÍA. 02 de junho de 2025. Disponível em: <https://eldia.com.do/el-dembow-como-reflejo-de-la-realidad-social-en-republica-dominicana/>. Acesso em: 12 de fev 2026.

Assim, o caboclinho é como uma guerra dançada, por isso, a semelhança com a capoeira que também combina elementos coreográficos e de luta e remonta do tempo colonial. Tais semelhanças exemplificam como estas dimensões performáticas são modos de episteme que tecem relações de aliança entre os povos nativos e afrodiáspóricos, atravessando o Atlântico (espaço) e as memórias (tempo).

O caboclinho, que também se assemelha a uma luta, surge em um contexto de resistência, diante do inóspito da colonização e escravidão. Além disso, possui dimensões sagradas, uma vez que os caboclos são também entidades cultuadas pela Jurema Sagrada, religiosidade indígena nativa e anterior à colonização. Até a atualidade, os caboclinhos persistem em dançar guerreando, como uma forma de continuidade de suas expressões culturais, assegurando a permanência de sua sobrevivência e vitalidade. São gestos que a todo momento se transformam e se reconfiguram, como estratégia insurgente de permanência, não somente nas aldeias, mas nas plataformas e mídias digitais.

A perspectiva agora é conectar a coreografia do passinho dos malokas a visualidades e sonoridades afroindígenas no Brasil, entendendo que as matrizes africanas e indígenas - ou, simplesmente, afroindígenas - possuem formas de transferências de saberes que privilegiam a voz e o corpo, não somente a escrita, como no modo eurocentrado de ver e absorver o mundo. A hipótese que se desenha é que as dimensões de luta, de guerra e de resistência do caboclinho persistem na gestualidade do passinho dos malokas, a partir da recorrência de artistas que trazem estas referências em seus protocolos artísticos e performáticos. Tomando o videoclipe como uma encruzilhada sônico-visual, delimitamos três audiovisuais para o cotejamento analítico. São eles: “Fogo no Canavial” (2023), do coletivo Caboc’Urbano; “Não toque no meu cocar” (2025), de Siba Puri e “Tá Calor Lá Fora” (2026), de Anderson Neiff.

A escolha dos videoclipes tenta situar o debate em diferentes âmbitos performáticos e discursivos: os dois primeiros, “Fogo no Canavial” e “Não toque no meu cocar” fazem referências explícitas à dimensão afroindígena da música pop pernambucana, construindo um discurso artivista (Rocha, 2021) que situa estas obras dentro de projetos artísticos conectados com agenciamentos políticos e agendas identitárias e territoriais. Já o clipe de “Tá Calor Lá Fora” não recorre em sua letra, tampouco como protocolo estético do artista Anderson Neiff, a menções sobre identidades afroindígenas, entretanto, no videoclipe, performaticamente e coreograficamente, a questão se apresenta.

"Fogo no Canavial" (2023) é um videoclipe e também documentário que mescla imagens de depoimentos dos brincantes do caboclinho, em formato de entrevista, ao mesmo tempo em que revela imagens da performance da brincadeira, onde os sujeitos (Figura 3) realizam os movimentos do caboclinho misturados aos passinhos dos malokas. As imagens mostram gestos em *looping*, hora focando nos membros superiores, hora nos membros inferiores. Os gestos dos brincantes envolvem ainda coreografias que remetem ao arco e flecha, uma das principais ferramentas bélicas dos povos indígenas. A edição visual do clipe segue repetindo as imagens em movimentos de vai e vem, assim como o corpo dos caboclos também executam movimentos circulares e espiralados, seja no passinho ou no caboclinho - que a todo momento se confundem - os brincantes fazem gestos em espirais de *reverse* com o ombro, com as pernas e com os braços, abaixando-se e levantando-se.



Figura 3 - Frames de "Fogo no Canavial"
FONTE - PRINTSCREEN DO VÍDEO NO YOUTUBE

No próprio videoclipe de "Fogo no Canavial", Poeta de Malunguinho, cantor e compositor da canção, entoa os cânticos sagrados de sua religião em cima das batidas eletrônicas de Zoe Beats. São pontos sagrados de pedidos de licença para entrar na mata, mas

também pontos de luta e de combate, que evocam os principais instrumentos de guerra dos povos originários[10]. A obra exibe, na contemporaneidade, o videoclipe como uma ferramenta pedagógica, ativista e bélica, que encruzilha performances, visualidades e sonoridades a partir da aliança entre as coreografias dos passinhos de bregafunk, os beats eletrônicos de hip hop e as brincadeiras e danças da cultura popular. A circularidade do gesto de luta sugere uma epistemologia em que "o tempo (...) é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia" (Martins, 2022, p. 13).

É no contemporâneo, que o mesmo corpo não branco, seja ele negro, indígena ou caboclo, que dança o caboclinho, muitas vezes também dança o passinho, toca o seu tambor no terreiro e canta o seu ponto sagrado e, por sua vez, também rima nas batalhas de rap. Ou seja, as performances e manifestações culturais dos territórios periféricos - os terreiros de Jurema, Umbanda, Candomblé, as periferias urbanas, as aldeias e os quilombos - materializam os atravessamentos urbanos e espiralam temporalidades.

O segundo videoclipe que recorremos para pensar a dimensão afroindígena do passinho é "Não toque no meu cocar", da artista Siba Puri, que consta de uma apresentação musical junto à DJ Synesthezk na TV Brasil, no projeto "Psydub Originário". Na faixa musical, Puri entoa: "Eu danço o Toré, também danço o passinho. Cada um no seu lugar, esse é o caminho". Para, em seguida, atestar: "Se liga, meu comparsa, vamo deixar de heresia. Minha identidade não é tua fantasia. Na cidade e na aldeia a tapuia vai dançar. Mas não chegue muito perto, não toque no meu cocar!". A música é um bregafunk que mescla a polissemia de sonoridades indígenas.

No clipe, a artista dança o passinho realizando analogias coreográficas com o toré, expressão indígena que envolve danças circulares, cânticos, maracás e o sagrado (Figura 4). Utiliza da linguagem da periferia recifense - a exemplo do termo "comparsa" - mas também afirma a presença indígena em contexto urbano e se autointitula Tapuia[11], termo que designa os indígenas que não falam a língua Tupi. O projeto artístico de Siba Puri integra e coloca em plataformas estético-musicais princípios da etnia Puri. Sua produção musical une o maracatu,

[10] "É pau, é pedra, é flecha. É pedra, é flecha, é pau. Revolta de caboclo é fogo no canavial". O próprio nome da canção já denuncia seu caráter combativo, com a relação direta a ação de destruição à monocultura, uma das principais estratégias de escravização, colonização e expopriação dos corpos e terras não brancas.
[11] Atualmente, também tornou-se uma forma de designar os povos que estão localizados nos interiores e nos semi-áridos.

o coco, o frevo, o caboclinho e o bregafunk, elementos da cultura nordestina e pernambucana, com referências pop globais, como o reggae e o dub jamaicano, o hip hop e o rock. A artista reivindica a impureza das expressões artísticas afroindígenas como forma de criar significações e sonoridades que contrariem o imaginário romântico sobre a existência indígena somente na aldeia, performando sonoridades e ritos específicos de sua comunidade, como o Toré. Trata-se de um conjunto de reivindicações que aproximam-se dos argumentos de Cusicanqui (2021), para quem:

> Ao falar de povos situados na 'origem', nega-se a contemporaneidade dessas populações, excluindo-as das disputas da modernidade. Outorga-se a elas um status residual, de fato convertendo-as em minorias, reduzidas a estereótipos indigenistas do bom selvagem guardião da natureza (Cusicanqui, 2021, p. 97).

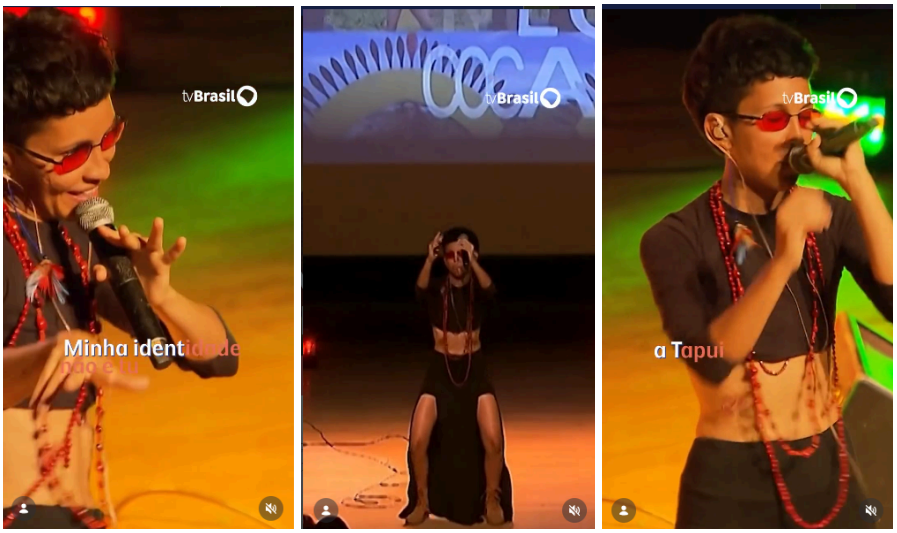


FIGURA 4 – Frames de Siba Puri cantando "Não Toque no meu Cocar"
FONTE - PRINTSCREEN DO INSTAGRAM DE @SIBA.PURI (2025)

De alguma maneira, estes videoclipes são contrapartidas às imagens de controle (Collins, 2019) do indígena enquanto primitivo e bom selvagem, guardião da natureza. Siba Puri, assim como o coletivo Caboc'Urbano, reivindicam politicamente a presença indígena em contextos urbanos mostrando a confluência indígena com as periferias nordestinas. É esse o movimento de aliança que percebemos ao pensar a ancestralidade afroindígena como linguagem e como caminho, da ordem do devir (Mello, 2014).

Já no terceiro videoclipe, "Tá Calor Lá Fora" (2026), Anderson Neiff expressa relações entre o bregafunk e a cultura popular, ao exibir sombrinhas de frevo, caboclos de lança, la ursas, papangus e referências ao Manguebeat numa narrativa dançante e frenética - típica dos videoclipes de bregafunk. Para seguir no argumento que estamos desenvolvendo, vamos focar a análise na presença (e no salutar estranhamento) de caboclos de lança num videoclipe de bregafunk. Ao posicionar estas figuras simbólicas do Carnaval pernambucano, percebemos a estratégia de aliança na cultura periférica, popular e nordestina de Pernambuco. Os caboclos de lança são guerreiros que simbolizam heranças ancestrais e afroindígenas de combate ao *status quo*[12].

No vídeo, os gestos coreográficos dos caboclos de lança se enlaçam com aqueles dos dançarinos de passinho - assim como o próprio Anderson Neiff (Figura 5). Temos, então, um conjunto coreográfico ambíguo, aberto a interpretações múltiplas, ora remetendo ao toré, ora ao caboclinho, ora à capoeira, ora ao passinho, ora à própria circularidade do caboclo de lança. A permanência, neste caso, diz respeito à dimensão espiralar e circular que congrega os movimentos. A sonoridade da canção remonta ao movimento de *reverse*, *looping*, eterno retorno. "Ela vai subindo e descendo", canta Neiff, enquanto seus dançarinos fazem uma série de passos com as nádegas, quadris, braços e pernas, a exemplo do passinho do Jamal e de outros gestos presentes em vídeos de plataformas como o Tik Tok.

A presença do caboclo de lança, entretanto, de alguma forma, coloca camadas em torno do erotismo do gesto e do rebolado, compondo um quadro de corpo-tela complexo, em que sexualidade, sensualidade, luta, resistência, passado e presente conjugam uma experiência festiva que remonta à luta, mas não nega o erotismo.

[12] A sua presença busca garantir a permanência vital de sua cultura. O maracatu da Zona da Mata Norte de Pernambuco e o contexto de marginalização a que foi submetido reforçam o seu caráter resistente, assim como segue na contemporaneidade a marginalização do bregafunk.



FIGURA 5 – Frames do videoclipe de Tá Calor Lá Fora
FONTE - PRINTSCREEN DO INSTAGRAM DE @anderonneiff (2026)

O videoclipe de Neiff reforça o argumento sobre a performance enquanto episteme dentro das plataformas digitais. A presença dos caboclos de lança do maracatu, expressão da cultura popular pernambucana que também já sofreu tentativas de criminalização, ressalta que as expressões contemporâneas da periferia estão entrelaçadas com as manifestações culturais do passado.

Considerações Finais

Ao evocar a sobrevivência dos gostos vitais no passinho dos malokas, propomos avançar no debate sobre a performance a partir do reconhecimento do corpo como dispositivo de memória gestual, ingerência de erotismo e luta. Na medida em que apresentamos resultados de investigações que comparam o passinho dos malokas (bregafunk) e o *perreo* (dembow), além de relações entre o passinho dos malokas e a gestualidade dos caboclinhos, apontamos para duas performances espiralares que congregam as curvas da sobrevivência dos gestos: a dimensão erótica do rebolado e a circularidade da luta. Estas dimensões coreográficas são verificáveis em conjuntos de videoclipes que funcionam ora como

constelações audiovisuais que propõem reiterações e permanências, ora como ferramentas bélicas espiralares que asseguram a continuidade das expressões de cunho ativista. O videoclipe é, assim, uma encruzilhada sônico-visual capaz de fabular conexões coreográficas e gestuais em diferentes temporalidades.

Estas análises condensam argumentos contra coloniais mostrando como os povos afro diaspóricos conseguem reinventar-se como estratégia de sobrevivência em meio as colonialidades (Quijano, 2000; Lugones, 2020). A confluência entre as diversas expressões e linguagens dos povos não brancos funciona como um antídoto e uma epistemologia, mas também como um contra ataque diante das disputas simbólicas e culturais, projetando futuros possíveis para as periferias, seja no Brasil, na República Dominicana. Ao pensar as relações de convergência entre dimensões afro caribenhas e afro indígenas, recorremos a uma ampliação do léxico interpretativo que toma a tecnologia como aparato técnico, suporte que conecta e media culturas, mas também pensamos o próprio corpo como tecnologia, que resiste na sua impermanência, no gesto dos corpos-telas que grafam gestos fabulares.

De alguma forma, tomar o passinho como fractal afro caribenho e afro indígena implica em debater aquilo que Nego Bispo dos Santos (2023) chama de afroconfluência, ou seja, manifestações que insistem em sobreviver mesmo diante dos epistemicídios arquivais e do genocídio étnico-racial do processo colonial, a partir da metáfora da confluência, que evocaria a imagem do rio como um "permanente em movimento" que se atualiza e se renova, circularidade como correnteza, confluindo e transfluindo, evocando os saberes afroconfluentes como respostas a temporalidades próprias e curvas, não lineares, hierarquizadas ou estáticas.

Com isso, reforçamos que a temporalidade é central para os estudos que envolvem as cosmopercepções afroconfluentes, pois estas expressões artísticas operariam no limiar entre o presente banal, inóspito e insurgente, a ancestralidade coletiva para suportar este tempo presente, quebrando as regras da sequencialidade, pois o futuro está operando no passado (Ferreira da Silva, 2019). Ao encruzilhar sonoridades musicais distintas, seja por meio de elementos percussivos, visuais, corporais ou orais, percebemos os artistas fazendo o gesto de grafar o saber de maneira corporificada, brincando com as categorizações e com o tempo colonial.

Assim, percebemos que as estratégias à colonialidade são espiralares: estão nas encruzas do território e mesclam diferentes saberes, sons e brincadeiras, sem hierarquizar

povos originários nativos e povos africanos raptados. Como atesta Leda Maria Martins, grafar o saber seria sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. "Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores" (Martins, 2022, p.23).

Referências

ABREU, Martha. Festas negras: direitos e modernidade musical no Rio de Janeiro, séculos XIX/XX. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 26, n. 49, p. 14-34, 2024.

_____. Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930. 1. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017. 201 p.

ACSELRAD, Maria. 2022. **Avança Caboclo!:** A dança contra o Estado dos caboclinhos de Pernambuco. Recife: Editora da UFPE. 191 p.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Barulhinho do vapo vapo: pensando através do som e das pretitudes sônicas. **Revista Música**, v. 24, n. 1, p. 1-28, 2024.

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63-79, mai. 2018. DOI: https://doi.org/10.1590/1809-5844201813. Disponível em: https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3044. Acesso em: 30 dez 2025.

BILLBOARD BRASIL. **Brega funk divide parlamentares em Pernambuco com propostas opostas.** Billboard Brasil, São Paulo, 30 set. 2025. Disponível em: https://billboard.com.br/brega-funk-divide-parlamentares-em-pernambuco-com-propostas-opostas/. Acesso em: 02 de fev 2026.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 1998.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; SOARES, Thiago. Sons que não Couberam na Tecnologia (sobre as artesanias decoloniais da escuta). **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 48, p. e2025104pt, 2025.

COSTA, Luane Fernandes. **Performatividades ritualísticas das ialodês nos videoclipes da música negra brasileira contemporânea.** Orientador: Dr. Daniel Rodrigo Meirinho de Souza. 2024. 129f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2024.

COSTA, Tiago de Jesus Santos. **Brega Funk e Dembow: paralelos entre gêneros musicais afrodiaspóricos da América Latina.** Trabalho apresentado no 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, Faesa – Vitória (ES), 11–16 ago. 2025. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/nacional/23/06222025231939685 8b9bbea8b3.pdf. Acesso em: 30 de jan 2026.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa:** uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores. Tradução de Ana Luiza Braga e Lior Zisman Zalis. São Paulo: N-1 Edições, 2021. 128 p. ISBN 978-65-86941-69-2.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável.** São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

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

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. São Paulo: Bazar do tempo, 2021.

GONZÁLEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de Amefricanidade**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, pp. 69-82, 1988.

GORBERG, Marissa. **Entre a negrofilia e a negrofobia:** caricaturas dos anos 1920 em perspectiva transnacional. Revista Brasileira de História, v. 42, p. 61-92, 2022.

GUERRA, Denise. Danças brasileiras de matriz africana:"Quem dança, seus males espanta!". **Revista África e Africanidades. Ano I**, n. 4, 2009.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos.** Revista Eco-Pós, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas.** Arquitextos, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165. Acesso em: 26 nov 2025.

LEPECKI, André. **Exhausting dance: Performance and the politics of movement.** New York, London: Routledge, 2006.

LIMA SILVA, Renata de. **O corpo limiar e as encruzilhadas: A capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporanea**. 2010. Tese de Doutorado. Unicamp, Campinas, SP. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/615943. Acesso em: 07 nov 2025.

LUGONES, María. **Colonialidade e gênero.** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória:** o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017.
_____. **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo tela.** Rio de Janeiro: Combogó, 2021.

MELLO, Cecília Campello. **Devir-afroindígena:** "então vamos fazer o que a gente é". Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), v. 23, p. 223-239, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/ISSN.2316-9133.V23I23P223-239>. Acesso em: 16/11/2025.

MIGNOLO, W. D. **Colonialidade:** o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 32, n. 94, 2017.

MISKOLCI, Richard. **Batalhas morais: Política identitária na esfera pública técnico-midiatizada.** São Paulo: Autêntica, 2021.

MONEGRO, José P. **Más allá del ruido: el dembow como testimonio incómodo de un país real**. EL DÍA. 02 de junho de 2025. Disponível em: https://eldia.com.do/el-dembow-como-reflejo-de-la-realidad-social-en-republica-dominicana/. Acesso em: 12/02/2026.

MORAES, Peticia Carvalho de. **Corponegociações: dança, brincadeira e improvisação no coco de roda**. São Paulo: Editora Dialética, 2020.

NYONG'O, Tavia. **Afro-fabulations: The queer drama of Black life**. New York: NYU Press, 2018.

OLIVEIRA, Jeniffer. **Brega funk vai de movimento cultural a foco de disputa ideológica.** Marco Zero Conteúdo, 24 set. 2025. Disponível em: https://marcozero.org/brega-funk-vai-de-movimento-cultural-a-foco-de-disputa-ideologica/. Acesso em: 10 de fev 2026.

ROCHA, Rose Melo. **Artivismo musical e feminismos:** arte e política nas disputas visuais e no direito de existir das dissidências sexuais e de gêneros. Reciis, v. 15, n. 2, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade:** em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial», e-cadernos CES [Online], 18 | 2012, posto online no dia 01 dezembro 2012, consultado o 10 fevereiro 2026. URL: http://journals.openedition.org/eces/1533; DOI: https://doi.org/10.4000/eces.1533

SILVA, Noshua Amoras de Morais. **ACSELRAD, Maria. 2022. Avança Caboclo!: a dança contra o Estado dos caboclinhos de Pernambuco. Recife: Ed. UFPE. pp. 191.** Anuário Antropológico, vol. 48, núm. 3, 2023, Septiembre-Diciembre, pp. 192-195 Universidade de Brasília Brasília, Brasil

SOARES, Thiago; BENTO, Emannuel. **A nacionalização do brega funk.** Temática, João Pessoa, v. 16, n. 08, p. 207-224, ago. 2020. DOI: 10.22478/ufpb.1807-8931.2020v16n08.54541. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/54541. Acesso em: 10 fev 2026.

SOARES, Thiago; LIMA, Daniel de Andrade. A mecânica performática das dublagens: o videoclipe como epicentro estético de vozes e gestos nas plataformas digitais. In: **Anais do 32° Encontro Anual da COMPÓS**, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos…, Galoá, 2023. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/a-mecanica-performatica-das-dublagens-o-videoclipe-como-epicentro-estetico-de-vo?lang=pt-br. Acesso em: 10 fev 2026.

SOARES, Thiago. Disputas morais nas músicas pop periféricas: Estudo a partir do bregafunk. **Revista Mídia e Cotidiano**, Niterói (RJ), v 17, n. 3, dez 2023. DOI: 10.22409/rmc.v17i3.57565. Disponível em: https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/57565. Acesso em: 10 fev 2026.
_____. Bregafunk, A Racialização do Brega. In: SOARES, Thiago. **Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: A Música Brega em Pernambuco.** 2ed. Recife: Outros Críticos, 2021.
_____. **Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: A Música Brega em Pernambuco.** Recife: Outros Críticos, 2017.
_____. **A Estética do Videoclipe.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório:** Performance e Memória Cutural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

QUIJANO, Aníbal. QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder y clasificación social.** Journal of World-Systems Research, v. I, n. 2, p. 342-386, 2000.
_____. **Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina.** Dossiê América Latina. Estudos Avançados, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 109–126, dez. 2005. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000300002. Acesso em: 30 de abril 2025.

VIDEOCLIPES

ANDERSON NEIFF. **Sigilo Perigoso**. Intérpretes: Anderson Neiff, Danilo Chatinho, Mc Laranjinha e John Johnis. Direção: Future Mangue Boy. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dx34kycFbsk>. Acesso em: 12 fev. 2026.

ANDERSON NEIFF. **Tá Calor Lá Fora.** Intérprete: Anderson Neiff: Direção: UHGO. YouTube, 2026. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PXBTSnpR2WM> Acesso em: 05 fev. 2026.

CABOC'URBANO. **Fogo no canavial.** Intérprete: Poeta de Malunguinho. Direção: Jota Carmo. YouTube, 2023.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kt4sgb471V0> Acesso em: 05 abr. 2025.

EL CHERRY SCOM. **Corre Corre Rmx**. Intérpretes: El Cherry Scom, Shadow Blow, El Panda 15, Yailin La Mas Viral e Chuky Lewa. Direção: Raymond-HD. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q4RrcUTjJRg>. Acesso em: 12 fev. 2026.

LA PERVERSA. **Hoy Si**. Intérpretes: La Perversa e Lomiiel. Direção: Chris Films. YouTube, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hO1lW5Ow1aE>. Acesso em: 12 fev. 2026.

SHEVCHENKO & ELLOCO. **Gera Bactéria**. Intérpretes: Shevchenko & Elloco. Direção: Maker Filmes. YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5rWKGdtjRY>. Acesso em: 12 fev. 2026.

SHEVCHENKO & ELLOCO. **Sou Favela**. Intérpretes: Shevchenko & Elloco. Direção: Pepito Produções. YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MtcjxV5BzV0>. Acesso em: 12 fev. 2026.