

Dossiê: “Território, desejo e erotismo: cenas da vida sexual e libidinal no contexto brasileiro”

Corpos que dançam nas ruas e encarnam desejos: o “passinho dos maloka” na ordem do erotismo

Danilo Silva de Meireles

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
meirelesdanilo9@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-7899-5250>

Toni Lucas Bento Carneiro

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
tonnilucas@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-2934-6181>

Daniel Meirinho

Universidade Federal do Rio de Janeiro
danielmeirinho@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4658-5556>

RESUMO

Este artigo analisa o “passinho dos maloka”, focando nos corpos dançantes que usam as ruas como espaço político de afirmação e expressão de sexualidade. O objetivo é investigar como as performances articulam território, sexualidade e erotismo, desafiando normas sociais enquanto se readequam a demandas mercadológicas. A metodologia é a netnografia, aplicada a vídeos dos perfis [@frajolaaofc](#) e [@robertinhoficial_](#) no Instagram. Com base em Bataille (2017), Butler (2015) e Soares (2021), os resultados indicam que o erotismo explícito funciona como transgressão e veículo da performance. Argumenta-se que a dança constrói uma “masculinidade alternativa”, subvertendo normas hegemônicas pela intimidade física entre homens e por gestos feminilizados (o rebolado). Conclui-se que, embora configure resistência, essa performance é imediatamente agenciada como capital erótico/sexual e comercializada no Instagram, transformando o corpo “maloka” em mercadoria de influência.

Palavras-chave: Corpo; Erotismo; Sexualidade; Passinho dos maloka; Masculinidade alternativa.

Bodies dancing in the streets and embodying desires: the “passinho dos maloka” in the realm of eroticism

ABSTRACT

This article analyzes “passinho dos maloka”, focusing on the dancing bodies that use the streets as a political space for affirmation and expression of sexuality. The objective is to investigate how the performances articulate territory, sexuality, and eroticism, challenging social norms while readapting to market demands. The methodology is netnography, applied to videos from the Instagram profiles @frajolaaofc and @robertinhoficial_. Based on Bataille (2017), Butler (2015), and Soares (2021), the results indicate that explicit eroticism functions as both transgression and the vehicle for the performance. It is argued that the dance constructs an “alternative masculinity”, subverting hegemonic norms through physical intimacy between men and the incorporation of feminized gestures (rebolado). It is concluded that, although it constitutes resistance, this performance is immediately managed as erotic/sexual capital and commercialized on Instagram, transforming the “maloka” body into an influence commodity.

Keywords: Body; Eroticism; Sexuality; Passinho dos maloka; Alternative masculinity.

Cuerpos que bailan en las calles y encarnan deseos: el “passinho dos maloka” en el orden del erotismo

RESUMEN

Este artículo analiza el “passinho dos maloka”, centrándose en los cuerpos danzantes que utilizan las calles como espacio político de afirmación y expresión de sexualidad. El objetivo es investigar cómo las performances articulan territorio, sexualidad y erotismo, desafiando normas sociales mientras se readecúan a demandas mercadológicas. La metodología es la netnografía, aplicada a videos de los perfiles @frajolaaofc y @robertinhoficial_ en Instagram. Basado en Bataille (2017), Butler (2015) y Soares (2021), los resultados indican que el erotismo explícito funciona como transgresión y vehículo de la performance. Se argumenta que la danza construye una “masculinidad alternativa”, subvirtiendo normas hegemónicas mediante la intimidad física entre hombres y por gestos feminizados (el meneo). Se concluye que, aunque configura una resistencia, esta performance es inmediatamente agenciada como capital erótico/sexual y comercializada en Instagram, transformando el cuerpo “maloka” en una mercancía de influencia.

Palabras clave: Cuerpo; Erotismo; Sexualidad; Passinho dos maloka. Masculinidad alternativa.

Introdução

De acordo com Sodré (2002), a narrativa sobre uma cidade e seu território reflete a forma como seus habitantes estabelecem suas conexões com os espaços. Essa narrativa se materializa em um território, que costuma representar o espaço distinto e organizado das interações comunitárias na busca por uma identidade coletiva (Sodré, 2002). O espaço territorial das ruas, onde acontecem trocas econômicas, o trânsito de mercadorias, o vai e vem de pessoas e os fluxos de capital, divide lugar com as camadas de produção simbólica. Essas camadas podem ser compreendidas pelas intervenções políticas de resistência e das disputas por visibilidade de sujeitos subalternizados e seus modos de existir (Ferreira da Silva, 2014).

No que diz respeito a essa produção de sentido e mobilização simbólica, os corpos dos dançantes do “passinho dos maloka” (a falta de concordância respeita a maneira como os sujeitos falantes intitula a prática) constroem cenas a partir das ruas, e a noção de território integra-se à prática desses sujeitos não só como elemento de cena, mas como um lugar de interação erótica e de encenação do desejo.

Ao ocuparem o espaço público com suas performances, esses corpos mobilizam olhares e provocam reações, fazendo do gesto, a partir da dança, uma prática que inscreve gestos eróticos no cotidiano das ruas. Isso se dá por meio de uma intensa exploração da corporalidade, evidenciada na ênfase e no jogo com o apelo sexual em movimentos e gestos, na crueza das letras das músicas e nas composições coreográficas que envolvem o movimento pélvico e a exibição de contornos corporais, elementos que, em conjunto, atuam na criação de um corpo libido.

A relação entre dança e erotismo, no entanto, tem sido alvo de discursos moralizantes e regulatórios que buscam enquadrar tais expressões dentro de uma agenda de controle dos corpos e da sexualidade periférica. Tais discursos operam pela criação de imagens de controle, que funcionam como estereótipos regulatórios para desqualificar e estigmatizar essas performances corporais periféricas, solidificando narrativas que justificam a intervenção e a repressão sobre esses corpos no espaço público (Collins, 2019). O “passinho dos maloka”, que é uma expressão de dança associada ao bregafunk, tem coreografias que frequentemente exploram noções de prazer, de excitação, e é precisamente essa exibição pública do desejo que desperta reações de censura e criminalização. Essa tensão entre o erotismo exposto e os dispositivos de moralidade revela um embate constante sobre quem pode performar o desejo e em quais espaços essa performatividade se torna aceitável a depender da instrumentalização do contexto. Por

dispositivos de moralidade entendemos, neste contexto, o conjunto de normas não escritas, de discursos midiáticos, de regulamentos sociais e de atuações do poder público que buscam delimitar o que é considerado apropriado, funcionando como mecanismos de controle e disciplinamento, especialmente sobre as manifestações culturais e os corpos das periferias urbanas.

Essa visibilidade e recorrência de aparecimento nas diversas mídias também chamou a atenção do poder público quando em 2019 a deputada estadual do Pernambuco, Clarissa Tércio, do Partido Social Cristão (PSC), propôs o Projeto de Lei Ordinária nº 494/2019, que buscava proibir, no âmbito escolar pernambucano ou nas atividades desenvolvidas pelas escolas do estado, bem como aquelas divulgadas na mídia ou redes digitais, a prática da dança do “passinho dos maloka”. O “passinho dos maloka” no PL 494/2019 foi descrito indiretamente como “manifestação cultural pernambucana” e compreendido pela deputada como dança que aludia a sexualização precoce, a erotização infantil, a exposição pornográfica ou obscena. Ou seja, no regime de visibilidade havia uma disputa de narrativas morais que estavam sendo geradas no seio da instituição política, como noticiado pelo jornal Diário de Pernambuco¹.

Contudo, é crucial distinguir a instrumentalização política do tema da dimensão social da erotização. De um lado, há de se reconhecer que o fenômeno da exposição da sexualidade infantil e juvenil (em diferentes graus e mídias) é uma preocupação real que escapa à intencionalidade da dança e deve ser enfrentada com políticas públicas de proteção. De outro, fica evidente que, com atuação no poder público, a referida deputada não estava primariamente voltada para a articulação de políticas que abordassem essa complexidade de forma integral, mas sim em utilizar o argumento da erotização infantil como uma tática de controle moral para cercear essas manifestações culturais, inserindo-as em uma agenda de vigilância e disciplinamento que visa silenciar as expressões artísticas e os corpos da periferia urbana.

O embate sobre quem pode encenar o desejo e em quais espaços essa performatividade se torna aceitável (pela sociedade e pelos agentes do estado) é o cerne da disputa que atravessa o “passinho dos maloka” (Soares, 2021). Historicamente, o desejo e a sexualidade expressos por corpos subalternizados, como os jovens negros/racializados e periféricos têm sido alvo de discursos moralizantes e regulatórios que buscam enquadrar

¹Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/09/projeto-de-lei-quer-proibir-passinho-nas-escolas-publicas-de-pernamb.html>. Acesso em: 20 jan. 25.

tais expressões em uma agenda de controle (Louro, 2000). A figura oposta ao sujeito “maloka” é encarnada por essa moralidade institucional (evidenciada, por exemplo, na proposta do PL 494/2019) e pelo controle social que tenta impor o ideal do “corpo dócil” (Foucault, 1999). O conceito foucaultiano refere-se àquele que, por meio de técnicas disciplinares (vigilância, hierarquia, sanções), é tornado ao mesmo tempo submisso (obediente e controlável) e útil (apto a ser explorado e aperfeiçoado para o trabalho ou funções sociais). Em relação ao passinho, os corpos dos dançantes se recusam a ser meramente úteis ou submissos, usando a performance e a erotização no espaço público para afirmar uma autonomia corporal e sexual que contesta o enquadramento imposto pelos dispositivos de moralidade e vigilância.

Nesse cenário, o “maloka” corporifica os espaços por onde passa ao demarcar e ressignificar o território (ruas, becos, praças) como um espaço político e midiático de afirmação e resistência. Os espaços, por sua vez, agenciam a corporeidade do “maloka” ao servir como palco para os discursos de resistência, ostentação (Silva; Barros, 2022) e empreendimento midiático. Diante desse cenário, este artigo busca responder à seguinte questão: de que forma o “passinho dos maloka” encena o erotismo por meio da dança e das letras do bregafunk, desafiando discursos moralizantes e expandindo as formas de expressão do desejo no espaço urbano?

A pesquisa parte do pressuposto de que as performances dos dançantes não apenas encenam a sensualidade, mas fazem do corpo erótico um elemento central da dança, onde o prazer, o jogo com o olhar e a provocação se tornam parte da gramática do gesto e entram em uma lógica mercadológica de nicho desse tipo de conteúdo.

Para desenvolver essa análise, recorremos a um quadro teórico-conceitual que perpassa pelas dimensões da sexualidade (Louro, 1997, 2000, 2013), do território (Sodré, 2002; Soares, 2021), do gênero (Butler, 2002, 2015), do erotismo (Bataille, 2017) e da geografia do desejo (Parker, 1999; Soares, 2021). Neste artigo, esses conceitos são mobilizados para construir um arcabouço analítico que possibilite compreender as múltiplas camadas de significado presentes no passinho e sua interseção com a política dos corpos e dos territórios.

Metodologicamente, utilizamos a netnografia (Amaral; Natal; Viana, 2009), aliada à abordagem qualitativa (Gil, 2006) e a métodos de pesquisa para internet (Fragoso; Recuero; Amaral, 2011). O estudo baseia-se na análise de seis vídeos publicados nos perfis

dos dançantes² @frajolaaofc³ e @robertinhoficial_⁴ no Instagram, considerando a temporalidade de três meses para @frajolaaofc e três anos para @robertinhoficial_. Essa abordagem permitiu compreender como suas performances corporais e digitais articulam-se com as categorias de território, sexualidade e gênero, desejo e erotismo, revelando como a dança funciona como um dispositivo de encenação do erotismo e exibição do desejo, desafiando as fronteiras entre prazer privado e exposição pública.

Dessa maneira, ao analisar o “passinho dos maloka” dentro do contexto da dança e da música, este estudo propõe uma reflexão sobre como o erotismo é produzido, encenado e negociado na esfera pública, especialmente por corpos periféricos historicamente vigiados. As performances analisadas não apenas evidenciam uma sexualidade explícita, mas fazem do corpo um território de excitação e provocação, onde o desejo é estético, performático e visualmente comunicado por meio da dança.

Metodologia

Para Mesquita, Matos, Machado, Sena e Baptista (2018), nos últimos vinte anos, a internet tem mudado profundamente a vida social por meio de suas variadas ferramentas tecnológicas, estabelecendo um ambiente virtual de interação onde a sociedade e seus membros se envolvem constantemente. Essa interação social no ambiente virtual da internet promoveu elaborações ricas para o debate acadêmico, como a cibercultura e ciberespaço (Pierre Lévy, 1999; Michel Maffesoli, 2001; André Lemos, 2002; Lúcia Santaella, 2003) e o Bios midiático (Sodré, 2013).

Em linhas gerais, a cibercultura e o ciberespaço são conceitos que se referem ao impacto das tecnologias digitais na cultura e nas interações sociais, mas têm nuances diferentes. Para Lévy (1999), a cibercultura é um novo contexto cultural que surge com a

² Neste artigo, optamos por identificar os criadores de conteúdo pelos nomes de seus perfis nas redes sociais, precedidos de “@”. Essa escolha acompanha a própria lógica de autoria nas plataformas digitais, nas quais o identificador público do usuário funciona como marca de reconhecimento, busca e indexação. Ao manter a forma original dos nomes de perfil, preservamos também a rastreabilidade dos conteúdos analisados.

³ Disponível [em: https://www.instagram.com/frajolaaofc?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNI%2Dc0MzIxNw==](https://www.instagram.com/frajolaaofc?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNI%2Dc0MzIxNw==) Acesso em: 27 jan. 2025.

⁴ Disponível [em: https://www.instagram.com/robertinhoficial/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNI%2Dc0MzIxNw==](https://www.instagram.com/robertinhoficial/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNI%2Dc0MzIxNw==) Acesso em: 27 jan. 2025.

internet, caracterizado pela interatividade, pela colaboração e pela produção coletiva de conhecimento. Ele vê a cibercultura como um espaço de potencialização da inteligência coletiva.

Maffesoli (2001) analisa a cibercultura em relação à noção de “sociedade do efêmero”, onde as relações são mais fluídas e baseadas em afetos. Ele destaca a importância das comunidades virtuais e das interações emocionais na era digital. Lemos (2002) aborda a cibercultura como um fenômeno que transforma as práticas culturais, sociais e políticas, enfatizando a relação entre tecnologia e sociedade. Ele discute como as mídias digitais alteram a forma como nos comunicamos e construímos identidades. Santaella (2003) considera a cibercultura uma nova forma de cultura que emerge da convergência das mídias digitais, abordando as implicações para a educação, comunicação e identidade. Ela também discute como as novas tecnologias impactam o modo de pensar e agir das pessoas.

O ciberespaço é frequentemente visto como o ambiente virtual criado pela interconexão das redes digitais. É o espaço onde ocorrem as interações mediadas por tecnologias. Lévy (1999) também discute o ciberespaço como um novo espaço de comunicação e interação que transcende as limitações físicas. Lemos (2002) complementa essa visão ao considerar o ciberespaço como um local de construção de novas realidades sociais, onde a informação e as relações são mediadas por dispositivos tecnológicos. Ou seja, enquanto a cibercultura refere-se mais aos aspectos culturais, sociais e comportamentais que emergem com o uso das tecnologias digitais, o ciberespaço é o ambiente virtual em si onde essas interações acontecem.

O conceito de “Bios midiático” proposto por Muniz Sodré (2013) refere-se à forma como os indivíduos constroem e expressam suas identidades na era da comunicação digital e das mídias. Para ele, o “bios” diz respeito à vida, ao modo como as pessoas vivem e se relacionam, enquanto o termo “midiático” enfatiza a influência das mídias na formação dessas identidades. O autor argumenta que as interações mediadas por tecnologias digitais moldam não apenas a maneira como nos comunicamos, mas também a forma como percebemos a nós mesmos e aos outros. Nesse contexto, a identidade torna-se um fenômeno dinâmico e multifacetado, influenciado pelas trocas culturais que ocorrem nas plataformas digitais. Portanto, o “Bios midiático” abrange as experiências, interações e narrativas que emergem nesse novo ambiente de comunicação, onde a vida cotidiana é cada vez mais entrelaçada com as mídias.

Visando evitar anacronismos relacionados ao momento em que alguns desses autores desenvolvem suas pesquisas, vale ressaltar que os estudos sobre uso de internet e de redes sociais mediadas por computadores foram evoluindo de acordo com as novas mídias e plataformas para uso da internet. Nesse sentido, pontuamos que essas concepções são transportadas para leitura e análise do Instagram enquanto rede social digital que aglutina comportamentos, rituais, e estabelece um campo de sociabilidade e de expressão cultural.

No sentido das elaborações sobre o espaço digital midiático, em que os sujeitos encontraram maneiras de socializarem e reverberar suas práticas culturais e formas de vida, nos inspiramos na proposição metodológica de estudos na internet e na abordagem de cunho interpretativo e investigativo do comportamento cultural de comunidades online (Kozinets, 1997) para, a partir das atualizações de Amaral, Natal e Viana (2009), fazer uso da abordagem metodológica designada de netnografia.

O conceito de “netnografia” é uma abordagem científica que serve para observar comunidades presentes na internet, com destaque para as práticas e comportamentos da vida de seus membros. É frequentemente utilizada por pesquisadores nas áreas de marketing e administração, enquanto a expressão “etnografia virtual” é mais prevalente entre antropólogos e cientistas sociais (Amaral; Natal; Viana, 2009). Segundo as autoras (*apud*, Braga, 2001, p. 05), a expressão “netnografia” (nethnography = net + ethnography) foi introduzida nos campos de estudos em 1995 por um grupo de acadêmicos norte-americanos, como Bishop, Star, Neumann, Ignacio, Sandusky e Schatz, para abordar um desafio metodológico: manter a riqueza dos detalhes da observação etnográfica ao utilizar meios eletrônicos para seguir os participantes.

Com isso, não podemos incorrer na simples observação, enquanto uma atitude voyeurista de um observador sem engajamento sobre o fenômeno, mas sim, com uma atitude ativa e participante. Com isso, nossa apreensão é de uma ordem que compartilha algumas das preocupações, afetos, emoções e compromissos com os sujeitos pesquisados.

As autoras, Amaral, Natal e Viana (2009), discordam da compreensão da “netnografia” apenas como uma transposição do método etnográfico para ambientes online. Acreditando que as interações comunicativas tanto entre os sujeitos observados quanto na relação entre pesquisador e objeto podem apresentar diferenças significativas, especialmente no que diz respeito às percepções de tempo e espaço, como discutem Amaral, Natal e Viana, (2009), adotamos, tal qual as autoras, ambos os termos como

sinônimos (“netnografia” e “etnografia virtual”) para efeito de simplificação e para a feitura deste trabalho.

A “netnografia” é adotada aqui, com suas diferenças, mas também pontos em comum com os recursos etnográficos, por exemplo, “[...] a imersão do pesquisador no grupo a ser estudado e a sua convivência com a cultura local para entender, ou melhor, mergulhar no modo de ver e pensar o mundo daquele grupo, a fim de poder falar sobre ele” (Martins, 2012, p. 01). Pois visamos colocar em perspectiva os achados do campo, no sentido do que está posto no Instagram dos dançantes do “passinho dos maloka”, a saber @fajolaaofc e @robertinhoficial_. Dada a variabilidade das linguagens que constituem o campo é que sugerimos a produção desta “netnografia”.

Nesse sentido, a netnografia busca estudar essas comunidades culturais sem uma localização física fixa, por estarem alocadas no ciberespaço, mas que influenciam a cultura, em relação ao modo de ser, agir e pensar, dos grupos e pessoas frequentadoras desses novos ambientes constituídos no ciberespaço.

Compreender a relação entre o corpo, o território e a mídia, enquanto uma redescrição dos sujeitos (Moita Lopes, 2006) contribui para os desdobramentos epistemológicos que funcionam para desessencializar as práticas deles e reconhecê-las como produto de um tempo, atravessados por camadas de significações que os sujeitos vão construindo sobre esse corpo e mídia, a partir da relação.

Para se estudar esse outro campo constituído pela internet (Fragoso; Recuero; Amaral, 2011; Kozinets, 2014; Sá, 2002), reconhecemos substancialmente as diferenças entre a netnografia e a etnografia. Christine Hine (2000, p. 13 *apud* Fragoso; Recuero; Amaral, 2011, p. 172) define netnografia a partir de uma compreensão de que:

A metodologia de uma etnografia é inseparável dos contextos nos quais ela é empregada e é uma abordagem adaptativa que floresce na reflexividade sobre o método. A abordagem etnográfica descrita aqui tem como objetivo fazer justiça à riqueza e complexidade da Internet e também defender a experimentação dentro do gênero como uma resposta a novas situações.

Sendo assim, assenta-se na possibilidade adaptativa que corresponde aos contextos de pesquisa e na reflexividade que incide sobre o método e as práticas de pesquisa. O que configura possibilidades para apreensão ou aproximação da complexidade dos fenômenos que se manifestam na internet, no nosso caso especificamente no Instagram.

A netnografia, portanto, traz as noções fundamentais da etnografia, mas adaptadas à formulação de um novo campo de pesquisa. Para aplicar esta metodologia ao nosso estudo, seguimos os elementos norteadores propostos por Kozinets (2014), que estruturaram a imersão do pesquisador no ambiente digital. Tais elementos — a saber: o campo, a comunidade a ser estudada, o procedimento de entrada, as adoções de medidas éticas e a coleta dos dados — funcionaram como o roteiro prático da nossa investigação.

O Quadro 01, apresentado a seguir, detalha a operacionalização de cada uma dessas etapas. Ele funciona como o mapa da nossa aplicação metodológica, explicando como definimos “O campo” (o Instagram), “A comunidade a ser estudada” (os perfis dos dançarinos), e os critérios que guiaram o “Procedimento de entrada” e a “Coleta dos dados”, que resultou na análise de seis vídeos específicos.

Aspecto norteador	Detalhamento
O campo	<p>O Instagram é uma rede social digital que opera na internet de forma gratuita para os usuários e faz parte da empresa Meta Platforms, Inc. Nessa plataforma, destacam-se as linguagens fotográficas e audiovisuais, que permitem aos usuários aplicar filtros e realizar edições em suas publicações. Além disso, o Instagram possibilita o compartilhamento simultâneo de conteúdo em outras redes sociais, a divulgação ampliada a diferentes públicos e o alcance direcionado por meio de postagens patrocinadas.</p> <p>A rede também conecta sujeitos, marcas e figuras públicas, estabelecendo um circuito de trocas e divulgações que se retroalimentam continuamente. Desse modo, as interações geradas resultam em seguidores, visualizações e engajamento, compondo uma dinâmica comunicacional baseada na visibilidade e na performance.</p>
A comunidade a ser estudada	<p>Dançantes do “passinho dos maloka” que tenham como base de produção de vídeos a dança praticada em Recife-PE. Foram acompanhados os perfis de dois dançarinos e Mc’s: @frajolaaofc e @robertinhoficial_.</p>
O procedimento de entrada	<p>Dá-se no Instagram, nele foram escolhidos os dois perfis em questão, considerando como critérios de inclusão:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) a quantidade de seguidores, sendo, respectivamente, 157 mil (Frajola) e 1 milhão (Robertinho), considerando esses números

	<p>fatores de impacto no sentido de uma audiência considerável na rede;</p> <p>2) a atualização frequente dos perfis com conteúdos relacionados à dança.</p> <p>Para além desses critérios, foi realizada uma incursão teórica sobre o “passinho dos maloka”, com o objetivo de embasar a análise e possibilitar uma apreensão mais consistente do campo. Essa etapa permitiu compreender o contexto da dança e suas especificidades.</p> <p>Buscou-se entender do que se trata o passinho, o significado de alguns gestos, a origem e as transformações dessa prática ao longo do tempo, bem como quem são os sujeitos que a realizam, os espaços em que dançam e os meios pelos quais veiculam seus vídeos. Também foram observadas suas relações com outros gêneros musicais e estéticos, como o funk, a swingueira e o bregafunk.</p>
A adoção de medidas éticas	Está consolidada nos limites estabelecidos pelo próprio código de uso da plataforma, desde que sejam devidamente cedidos os créditos. Assim, o uso das imagens e vídeos para fins de estudo restringe-se aos perfis em que esses conteúdos estejam disponíveis publicamente. Além disso, os sujeitos que performatizam em rede são nomeados como detentores de suas próprias imagens, uma vez que não se pretende suprimir nomes, rostos ou quaisquer outras formas de identificação.
A coleta dos dados	Deu-se a partir do acompanhamento dos dois perfis em questão. O critério de seleção dos perfis se consolidou conforme a eleição dos principais sujeitos de destaque no movimento de dança, considerando os com mais seguidores e influência no Instagram, no nicho de dançantes do “passinho dos maloka”. Foram levantados dados arquivais, tais quais vídeos, considerando:

- 1) as publicações da seção *Reel*;
- 2) a temporalidade de três (03) meses no perfil de *@Frajolaaoficial_* e de três (03) anos no de *@robertinhoficial_*. Essa temporalidade diversa se configura como uma proporção diferenciada, abordagem possível pela análise comparativa (Velho, 2011; Souza, 2018), em que se examina e se analisa dados de fontes ou contextos diferentes, levando em consideração as diferenças de escopo, tempo e relevância. Nesse sentido, e para além da formulação netnográfica, a abordagem da construção dos dados, via proporção diferenciada,

constitui a nossa pesquisa numa abordagem de métodos mistos (Paranhos; Filho; Rocha; Júnior; Freitas, 2016);

- 3) a extração de seis vídeos do Instagram, sendo três do perfil de Frajola:

- vídeo F01⁵, setembro de 2024;
- vídeo F02⁶, outubro de 2024; e
- vídeo F03⁷, novembro de 2024;

e mais três do perfil de Robertinho, a saber:

- vídeo R01⁸, julho de 2021;
- vídeo R02⁹, janeiro de 2023; e
- vídeo R03¹⁰, setembro de 2024. (Antecede a numeração dos vídeos a inicial dos nomes dos sujeitos pesquisados.)

Os vídeos foram organizados a partir da seguinte caracterização:

Frajola:

vídeo F01, de 23 de setembro de 2024. Com 94,1 mil visualizações. Reel de 18 segundos. Colaboração com @cauabrazof e @peuzinhodove1.

vídeo F02, de 23 de outubro de 2024. Com 42,2 mil visualizações. Reel de 25 segundos.

vídeo F03, de 8 de novembro de 2024. Com 50,9 mil visualizações. Reel de 26 segundos. Colaboração com @cauabrazof.

Roberto:

vídeo R01, de 29 de julho de 2021. Com 221 mil visualizações. Reel de 30 segundos.

vídeo R02, de 30 de janeiro de 2023. Com 4,7 milhões de visualizações. Reel de 30 segundos. Colaboração com @aleoliveiracm (10,2 milhões de seguidores).

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DARQBO-PqZB/> Acesso em: 27 jan. 2025.

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DBe-na4OmBA/> Acesso em: 27 jan. 2025.

⁷ Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DCHf_Qou_YH/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWF1ZA%3D%3D Acesso em: 27 jan. 2025.

⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CR7OZ4zj7cO/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWF1ZA%3D%3D Acesso em: 27 jan. 2025.

⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CoDpdSLL2A/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWF1ZA%3D%3D Acesso em: 27 jan. 2025.

¹⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/reel/C_YP6AmATa9/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWF1ZA%3D%3D Acesso em: 27 jan. 2025.

vídeo 03, de 1 de setembro de 2024. Com 623 mil visualizações. Reel de 29 segundos. Colaboração com @turma_da_mata_mouros_ (503 mil seguidores) e @wesleyofcpb (210 mil seguidores).

- 4) na produção dos dados de análise, os vídeos escolhidos foram retirados de um montante de vídeos em que a recorrência enunciativa se dava pela percepção dos temas: território, sexualidade, performance de gênero e erotismo.

Quadro 01 – aspectos norteadores da netnografia. Fonte: Pelos autores, 2024, baseado em Amaral; Natal; Viana, 2009.

Destacamos que, embora a nossa escolha metodológica seja a netnografia, refletimos os limites dessa abordagem, como o acesso somente às manifestações linguísticas e visuais contidos numa quantidade limitada de vídeos postados em rede, o que nos leva a perda da experiência do contato com o território, os aromas, tatos e sentidos somente produzidos no espaço físico.

Alertamos também para o fato de que os perfis analisados não oferecem condições de generalização sobre o movimento completo do “passinho dos maloka”. As nossas apreensões são limitadas aos dois perfis dos dançantes do “passinho dos maloka”. Com eles, apontamos para pistas interpretativas restritas à manifestação desses sujeitos no momento em que elas acontecem, e se cabe alguma expansão generalista sobre o movimento de dança em si, isso fica evidente na dimensão do fenômeno. Sendo assim, o tópico sobre metodologia que toma como abordagem principal a netnografia, nos ofereceu condições para promover os desdobramentos da pesquisa no ambiente digital, o que articula em si as relações propostas até aqui.

O “passinho dos maloka” e o território

O passinho, de modo geral, trata-se *a priori* de um movimento de dança surgido nos bailes funk carioca, por volta dos anos 2000 (Lima, 2017), é praticada por sujeitos das periferias e que, dentre outras coisas, configura-se enquanto “estratégias de visibilidade social e midiática a partir de práticas de comunicação empreendidas por jovens” brasileiros, segundo Lima (2017, p. s.n.). A autora destaca, ainda, que os dançantes do passinho “são idealizadores, promotores e participantes de festivais e batalhas de passinho”, Lima (2017, p. s.n.).

Essa dança, inicialmente embalada pelo funk carioca, desabrocha como uma atualização das possibilidades de linguagem e expressão cultural que atrai cada vez mais jovens no Brasil inteiro. Isso se deve ao fato da popularização dos smartphones com acesso à internet e a apropriação das redes sociais digitais como espaço de publicização da dança, o que leva o passinho a ter ganhado uma ampla visibilidade nas mídias.

O movimento de dança adquire características próprias em cada região do país, sendo elaborada a partir dos símbolos e das linguagens locais de cada porção da população jovem que adere ao movimento. Ele destaca vivências compartilhadas entre os moradores de periferias e favelas, abordando questões do dia a dia que envolvem decisões sobre os rumos a tomar, conflitos entre interesses pessoais e familiares, além da conexão com o território e também de caráter mercadológico, pois esses sujeitos se relacionam intimamente com o desejo de mudança de suas realidades e se articulam por uma lógica de celebrização/influência.

Em resposta ao estigma associado à sua origem, essa relação tem sido transformada em um sentimento de orgulho e afirmação da identidade do sujeito periférico ou favelado (Lima, 2017). Essa manifestação leva em conta também a “singularidade do corpo performático, o passinho posiciona o dançarino nas questões coletivas que o aproximam de outros em condições semelhantes” (Lima, 2017, p. s.n.).

O “passinho dos maloka”, especificamente o praticado por sujeitos de uma vertente do movimento recifense, toma como construção estética uma gestualidade maloqueira, o termo “maloka” vem de “maloqueiro”, forma como frequentemente se referem a pessoas da periferia (Kondzilla, 2020). Essa vertente recifense se diferencia das outras modalidades de passinhos praticadas no Brasil, ao ser inspirada pela swingueira e pelo brega romântico, ritmos pernambucanos que colocam o foco da dança nos movimentos da pelve, ombros, braços e quadris (Rocha, 2019), um apelo para o corpo como o ponto nodal dessa manifestação. No Recife, o “passinho dos maloka” emerge no final de 2015 nas periferias da Região Metropolitana, mesclando passos do funk, da swingueira e do *street dance* (Rocha, 2019).

O “passinho dos maloka” de Recife possui passos básicos característicos. Um deles é o “chapletei”, que se assemelha à “sarrada”. A diferença é que no “chapletei” os braços não terminam na direção do quadril. Enquanto a pelve está em movimento, os braços se alternam: um fica estendido para frente na altura do ombro, e o outro vai para trás. Outra variação do movimento de “sarrada” é a “brecada” na qual apenas um braço se move em

direção à pelve, enquanto o outro permanece estendido à frente, alternando-se em seguida (Fernandes, 2023).



Figura 01 – Passos “chapulei” e brecada Descrição da imagem. Fonte: Kondzilla (2020)¹¹.

Em relação aos movimentos, que ilustram o gingado corporal, existe o passo chamado “ombrinho de mola” o qual é executado com os braços semiflexionados, movendo os ombros de forma alternada (um de cada vez) em um movimento para cima e para frente. Quanto aos movimentos de quadril, tem-se o passo “de ladin”, no qual o dançarino move a cintura de um lado para o outro, descrevendo um semicírculo para trás, enquanto acompanha o ritmo com marcações nos pés. Por fim, no que diz respeito aos pés, um passo bastante empregado no passinho de Recife é o “trap”, que consiste em apenas trocar o peso de uma perna para a outra, seguindo o ritmo marcado do bregafunk (Fernandes, 2023).

Os dançantes vestem-se com o “kit maloka” (Silva; Barros, 2022), a estética dos jovens dançantes do “passinho dos maloka”, especialmente em Recife, é um pilar central na construção de sua identidade e performance, materializando-se no chamado “kit maloka”. Essa composição estética engloba vestimentas, acessórios, estilizações capilares e até mesmo recursos de som, sendo intrinsecamente o maior sustentáculo exteriorizado pelos jovens adeptos.

O “kit maloka” funciona como um dispositivo para construção de identidade e pertencimento aos espaços urbanos e à cultura pop periférica, atuando como um texto

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p6EUdPXdxJo> Acesso em: 22 out. 2025.

visual que comunica os valores do grupo (Silva; Barros, 2022). O uso de certas marcas possui um valor de “assemelhação” e é considerado uma espécie de “porta de entrada” no universo dos “maloka”. No vestuário, as camisas de times são corriqueiras para os meninos. Contudo, a marca *Cyclone* é a predileta, sendo um verdadeiro desejo de consumo, comparável a um item de luxo para outras classes. O uso de peças da *Cyclone* ou da *Seaway* confere pertencimento, e essa relação de consumo e desejo é alimentada pela lógica da moda e pela identificação com a comunidade (Silva; Barros, 2022).

Além das roupas, a estética é marcada por acessórios de ostentação, como cordões de prata, relógios grandes e joias, cuja importância é medida pelo valor (quanto mais custoso, melhor) (Silva; Barros, 2022). Nos pés, são comuns os chinelos unissex da marca *Kenner*. No corpo, as estilizações capilares funcionam como fator de extrema diferenciação e constituem vigorosamente o kit. Os cortes “na régua” e as customizações chegam ao ponto de replicar a logomarca da *Cyclone* no cabelo, demonstrando um alto nível de “veneração” pela marca (Silva; Barros, 2022). Além disso, as tatuagens também são dispositivos de *status* e diferenciação.

Esses elementos estéticos demonstram valor para a performance existencial desses sujeitos (Silva; Barros, 2022). A dança, aliada ao “kit maloka”, é um veículo para a comunicação verbal e corpórea. Para as garotas, por exemplo, blusas e *shorts* curtos, combinados com rebolados com ênfase nas nádegas, atuam como dispositivos para “alavancar” a sensualidade. A incorporação de elementos masculinizados, como os chinelos *Kenner* e casacos *Cyclone*, por parte das meninas, sugere um hibridismo estético que transita entre as esferas “maloka” e “periguete” (Silva; Barros, 2022). Em suma, o “Kit Maloka” e a performance que ele habilita são eficazes para operar as trocas simbólicas do fenômeno, oferecendo aos jovens uma maneira de resistir e expressar orgulho por sua cultura, transformando sua estética em um modo de ser e de comunicar-se com o mundo.

Para além disso, os sujeitos dançantes performam com base nas músicas produzidas com a junção do funk e do brega, produzindo assim o bregafunk (Soares, 2021) extremamente popular no Recife-PE e que ganhou as plataformas de mídias do Brasil com hits de famosos, como MC Loma e As gêmeas Lacração “Envolvimento” (2018), Mc Troinha (2018), Pablo Vittar “Amor de que” (2019) e tantos outros. Esse estilo realiza o que temos entendido como “trocas simbólicas na cultura digital, fazendo com que o brega funk seja percebido como um gênero musical com ‘acento’ regional, mas para consumo em âmbito nacional” (Soares; Bento, 2020, p. 209). Para Soares (2021, p. 260):

No final de 2015, emerge nas periferias da Região Metropolitana do Recife uma dança que mesclava passos do funk, da swingueira e do street dance: o “passinho dos malokas”. Os “malokas” (gíria para “maloqueiro”, “meninos da periferia”, “galeroso”) realizavam coreografias em que movimentam os braços e a região da virilha, simulando movimentos sexuais e mesclando conotação erótica com irreverência. Sarrada, puxada, laço e ombrinho são alguns dos nomes atribuídos aos principais movimentos coreográficos que iriam habitar vídeos dispostos em redes sociais e instaurar novos movimentos de intensificação dos processos de celebrização de anônimos no contexto da música brega de Pernambuco. A dança, mais uma vez, se consagra como um elemento intensificador da presença em rede social e das disputas de valores que surgem dentro do gênero musical.

Essa dança pode ser interpretada como uma renovação do tradicional brega recifense, surgindo das experiências e da inventividade das comunidades nas áreas periféricas da região metropolitana do Recife. O passinho, enquanto fenômeno cultural, é um reflexo da rica diversidade artística dessa capital, diversidade que se mantém viva ao longo do tempo e foi essencialmente o reservatório para o “passinho dos maloka” ser elaborado para e pela população dos bairros mais marginalizados da cidade (Ribeiro, 2022).

É importante reconhecer que o movimento do “passinho dos maloka”, em sua essência, congrega dois estilos musicais historicamente estigmatizados: o funk e o brega. Por essa razão, o “passinho dos maloka” herda e carrega consigo as reverberações desses estigmas sociais, que são anteriores à sua própria formação. Na dimensão da performance, essa é uma dança altamente comunicativa que se utiliza da ironia, da hipersexualização dos corpos e de gestos específicos. Tais gestos atuam diretamente na redefinição de símbolos e na forma como os indivíduos se relacionam com o território, cumprindo uma função discursiva que articula dimensões da cultura popular, do agir político e de uma luta antirracista (Moreau, 2022).

Soares (2021) parte da compreensão da cena brega como elemento que ressignifica, de certo modo, o cotidiano dos sujeitos, conferindo-lhe outros significados e outras dinâmicas territoriais. “A música da periferia do Recife é, sobretudo, o brega romântico rasgado, sensual e pernicioso” (Soares, 2021, p. 15), essas características são absorvidas pelo bregafunk que, por sua vez, “faz comentários que podem ser facilmente considerados vulgares, insistindo em uma linguagem sexual em que a mulher é geralmente representada como um objeto” (Moreau, 2022, p. 82), e essas referências de cunho sexual à sexualidade são frequentes nas performances (Soares, 2021). Nesse sentido, “a imagem da mulher é hipersexualizada em performances, letras de músicas e danças” (Moreau, 2022, p. 82).

Silva e Barros (2022), ao analisarem as práticas do “passinho dos maloka”, mencionam que:

A estética e o corpo são, com efeito, os denominados “dispositivos para construção de identidade e pertencimento”, pertencimento esse aos espaços urbanos, à comunicação, tanto verbal quanto corpórea, em que todos esses ingredientes, correlacionados, são eficazes para proporcionar um ambiente bastante fértil para operar as trocas simbólicas desse fenômeno da cultura pop periférica, como uma cultura subalterna efetivamente legítima (Silva; Barros, 2022, p. 10).

Esse pertencimento ao espaço e as trocas simbólicas rompem com noção do espaço urbano apenas como via de tráfego e comunicação entre espaços geográficos (Sodré, 2002), estabelecendo, assim, “novas cartografias e mapas sonicos-musicais da cidade” (Soares, 2021, p. 91), como é possível perceber no vídeo F03 em que Frajola dança com um grupo de meninos. É na evidência do território, no registro, na publicização das ruas em que residem e nas que querem ocupar, que a imagem do grupo evoca a noção de apropriação do território, de disputas de poder, pertencimento, tensionamento das esferas de sua vida às questões de condições materiais, buscam nas manobras que incluem o território, o corpo, a dança, o bregafunk e o Instagram como formas de se projetarem.



Figura 02 – o passinho na demarcação de um território. Fonte: foto capturada do vídeo F03, de 8 de novembro de 2024.

No vídeo que corresponde a imagem 01, os dançantes performam com base na música “Vai sua cavalona” (MC Menor MT, Yuri Redicopa e MC Pelé, 2022), a partir de uma remixagem feita pelo próprio Frajola, em que os dançantes executam descalços os passos (desde as “sarradas” no ar, o rebolado intenso, até os movimentos de braços e ombros relaxados), demonstra um léxico coreográfico que explora e marca o espaço público. Essa coreografia, de fato, veicula valores e modos de existir baseados na autonomia e na visibilidade desses sujeitos. No entanto, essa exibição da corporeidade erótica não deve ser lida apenas como um gesto de liberdade desvinculado das forças estruturais do capital. O corpo que se manifesta é, inevitavelmente, atravessado pelas dinâmicas de um mercado cultural que também se alimenta da periferia.

A intensa exploração e modelagem do erotismo, do prazer e da energia libidinal não constituem um ato puramente emancipatório; elas são, simultaneamente, uma forma de codificação do corpo enquanto ativo midiático e lugar de consumo. A visibilidade alcançada pelo erotismo performatizado no passinho é rapidamente integrada à lógica da espetacularização. Assim, a exibição da sexualidade desinibida torna-se mercadoria, sendo um valor de troca que atrai olhares, cliques, seguidores e patrocínios. Essa dinâmica complexa faz com que a manifestação seja, ao mesmo tempo, uma resistência e um produto cultural moldado para ser vendido no circuito da cultura pop e da indústria do entretenimento.

O corpo aparece neste trabalho não apenas como instrumento, mas como categoria interpretativa para a compreensão do “passinho dos maloka”. Inicialmente, apoiamo-nos em autores canônicos para delinear nossa compreensão: o corpo é tomado como o “ponto zero do mundo” (Foucault, 2013, p. 14) e a “evidência primeira” (Merleau-Ponty, 1999), sendo a referência central para a experiência do sujeito e o lugar de partida para a compreensão das vivências individuais e coletivas. Nessa perspectiva, o corpo dos dançantes é concebido como um vetor semântico (Le-Breton, 2012) capaz de significar, comunicar e simbolizar por meio de sua presença, produzindo sentidos continuamente e inserindo o indivíduo ativamente em seu espaço social e cultural (Le-Breton, 2012), um “corpo vivo, sexuado, que deseja, que sofre, que sorri, que fala” (Nóbrega, 2016, p. 142).

Apesar dessa compreensão simbólica, o corpo também é compreendido como um texto da cultura (Bourdieu, 2017) e, sobretudo, como um lugar prático de controle social (Foucault, 1999). Ele é alvo de investimentos para sua “educação e adequação aos meios de convivência, ‘critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos’” (Louro, 2000, p. 11),

o que pode transformá-lo no corpo dócil (Foucault, 1999). No entanto, os dançantes do “passinho dos maloka” se contrapõem a essa disciplina utilitarista, explorando o gozo e as artimanhas de uma conduta brincante que busca arruinar os princípios de controle.

Embora esse arcabouço teórico canônico seja importante para estabelecer as bases da nossa interpretação, ele é insuficiente para capturar a complexidade do fenômeno. Isso se deve ao fato de que, frequentemente, esses autores trabalham a noção de corpo em um registro de universalidade. Ao tratarmos de um fenômeno localizado e dissidente como o “passinho dos maloka” (cujos sujeitos são predominantemente jovens, racializados e periféricos) torna-se fundamental transcender a universalidade das categorias. Assim, para aprofundar a análise do corpo negro/racializado, do corpo marginal e do corpo que performa outras masculinidades e sexualidades no espaço urbano, faremos uso de uma bibliografia complementar que nos permita desessencializar essas práticas e reconhecer-las como produto de um tempo e de relações sociais específicas

Para se aproximar da complexidade do “passinho dos maloka”, é necessário mover a discussão sobre o corpo para além das perspectivas canônicas e da lógica que o entende apenas como receptáculo ou aglomerado de funções (Silva, 2018). Embora o corpo seja, de fato, o “veículo de intenções e identidades que atendem a desejos de dominação e de resistência” (Mauss, 1974 *apud* Silva, 2018, p. 24), essa visão inicial de “receptáculo” e “mediador” (Silva, 2018, p. 24) não é suficiente para a análise de um fenômeno cultural localizado e dissidente.

O corpo, como manifestação visível do homem, possui um complexo externo (percebido pela figura, flexibilidade e movimento) e outro interno (ligado à noção de entradas e à capacidade de experimentar sentimentos), constituindo-se em um referencial histórico, social e de individualização (Leite, 1995, p. 5). Contudo, olhar para o corpo dos dançantes do “passinho dos maloka” de maneira crítica e afirmativa implica em reconhecer as camadas de multiplicidade da experiência brasileira, o que demanda levar ao centro do debate a histórica despossessão, descorporificação e desumanização dos sujeitos e saberes negros (Silva, 2018).

Neste contexto, a análise se interliga aos estudos africanos e antropológicos, refletindo sobre as culturas da diáspora negra em movimento, suas dinâmicas sociais e as realidades alteradas por seus sujeitos (Silva, 2018). Isso se torna premente porque a “colonialidade, entendida como a reverberação atualizada das engrenagens coloniais, deshistoriciza e inferioriza os corpos subalternizados” (Silva, 2018, p. 33), reservando-lhes lugares prescritos nas esferas da vida social.

A colonialidade atua no corpo, na percepção de mundo e na autoimagem (Silva, 2018), estando presente até mesmo nas linguagens que o corpo produz, lembrando que a tentativa de uniformização da linguagem foi fundamental para neutralizar tensões das culturas consideradas inferiores (Silva, 2018). Nos contextos coloniais, houve um processo de expropriação das dimensões de africanidade relacionadas ao espaço e ao corpo, fruto da presença eurocêntrica como mediadora e legitimadora do estatuto dos sujeitos negros e de suas produções culturais (Silva, 2018).

Em virtude das questões apresentadas, é crucial que levemos ao centro do debate o que os povos negros/racializados sabem sobre si mesmos, seu passado, presente e futuro (Silva, 2018). A vasta produção intelectual e ativista de Beatriz Nascimento (1982) contribui nesse sentido, destacando a complexidade da identidade negra brasileira forjada na diáspora atlântica. Seu trabalho aborda, sobretudo, a memória do corpo negro, que, quando destituída de referências próprias, se perde em virtude dos processos de dominação (Silva, 2018). Ao dançarem o passinho, os sujeitos negros/racializados e periféricos do Recife ressignificam seus corpos e gestos como um discurso atual sobre essa experiência afro-diaspórica, reinventando-se em contextos de violência e opressão (Silva, 2018).

Para a análise do “passinho dos maloka”, é essencial adotar uma perspectiva que reconheça essa imbricação entre corpo, violência histórica e resistência cultural, o que exige ir além dos cânones para entender como esses corpos marginalizados criam e recriam suas existências no espaço urbano (Silva, 2018). É nesse contexto que as performances, embaladas pelo funk e bregafunk, emergem no território como possível “provocação sexual masculina, que expressam sua disponibilidade corporal como mercadoria de prazer” (Moreau, 2022, p. 35).

Essa expressão, contudo, transcende a mera provocação. Essa negociação entre os limites da dança, música, território e sexualidade funciona como moeda de articulação no jogo da visibilidade do Instagram. Quando esses meninos assumem as ruas e as mídias digitais, eles demarcam uma territorialidade que busca comunicar por vínculo, através do espaço em que transitam, mas também pela elaboração de desejos que se manifestam nos diversos apelos realizados no vídeo. Com isso, eles cumprem uma demanda de mercado que os absorve, tal qual o mercado da música funk que segue tendências e se articula com a linguagem erótica, pornográfica e de descrição da realidade de determinadas periferias. Dessa forma, eles enfrentam as interdições morais e as investiduras de uma parcela da sociedade que condena tanto o passinho quanto o próprio funk.

A função midiática, que se conecta à produção de narrativas com o território, visa a possibilidade também de influência, visto que esses dançantes quando se destacam no Instagram e outras redes digitais, eles além de “figuras célebres do ‘passinho dos maloka’ lançam a carreira como dançarinos ou influenciadores digitais, recomendando marcas ou recebendo cachês para divulgar produtos e parcerias” (Soares, 2021, p. 265). Portanto, ocupar as ruas, becos, avenidas e orlas torna-se uma atividade de empreendimento midiático, de demarcação dos territórios disputados, de produção de lazer, de emulação de desejos, mas também de pertencimento.

No vídeo R03 (Imagem 03), em que Robertinho dança na frente de uma casa em um condomínio de luxo, ele e seus parceiros de dança, Wesley e Turma da Mata Moura, assinalam sua corporeidade em espaços antes negados e inacessíveis para esses sujeitos. A celebrização desses dançantes (Soares, 2021) como influencer, quando cooptados por empresários ou quando se destacam na cena musical como MC’s os leva a gozar dos privilégios que melhores condições financeiras podem oferecer.



Figura 03 – Robertinho e seus parceiros de dança. Fonte: captura do vídeo R03, de 1 de setembro de 2024.

O sujeito “maloka” se posiciona na escala regional/local como um agente de insurgência cultural. Sua inventividade reside na fusão de ritmos locais (swingueira, brega

romântico) com o funk, criando o bregafunk e o “passinho dos maloka”. Essa produção de sentido transforma os corpos em territórios de luta e constrói “novas cartografias e mapas sônicos-musicais da cidade” (Soares, 2021, p. 91).

Mesmo mantendo uma base política ligada aos interesses desenvolvidos nas comunidades, ao bregafunk e às linguagens maloqueiras, esses sujeitos dançantes, ao alcançarem destaque e ascensão financeira, passam a territorializar outros espaços. Condomínios de luxo, casas e cenários urbanos diversos tornam-se novos territórios de afirmação, marcados por seus corpos e práticas.

Nesses ambientes, ficam impressos o discurso da ostentação e a valorização do consumo, sem que se neguem as práticas e linguagens maloqueiras que possibilitaram essa ascensão. Essa dinâmica revela um diálogo constante entre a estética periférica e os interesses midiáticos, consolidando um novo lugar de destaque para esses sujeitos.

Contudo, percebeu-se que à medida que esses meninos se destacaram na mídia, as postagens de vídeos na rua, em grupo, nos espaços públicos como praças, ginásios e outros, relacionados às demandas sociais dos sujeitos periféricos diminui a frequência. Como é o caso analisado no perfil de Robertinho, em que ele começa dançando nas ruas de uma comunidade com colegas de seu território, mas atualmente, no momento desta análise, Robertinho tem postado vídeos dentro de sua casa, em um condomínio de luxo e em seus shows.

O projeto individual do “maloka” é o desejo de sucesso e mudança de vida através da celebrização (Soares, 2021). No entanto, ao enveredar para a escala nacional e o mercado, o sujeito enfrenta o risco de pasteurização. O capital que ele agencia (a visibilidade e o dinheiro) o leva a territorializar outros espaços, como Robertinho dançando em um condomínio de luxo, distanciando-o das demandas sociais de sua base periférica original.

Embora o “maloka” use as linguagens da ostentação para demarcar seu sucesso, essa cooptação pelo capital midiático nacional neutraliza a potência política e a insurgência cultural que o tornaram relevante regionalmente. A manifestação regional é cooptada e diluída em um produto mais palatável para o consumo em âmbito nacional. Assim, o sucesso individual de alguns “malokas” reflete a articulação de um nicho de mercado (o “Bios midiático”), mas também levanta a questão da manutenção da inventividade e da luta política da comunidade periférica que deu origem ao movimento.

Para finalizar este tópico, ao mobilizarem seus passos e performances, marcando o território como espaço simbólico e ao construírem uma cartografia musical e corporal que se espalha de maneira performática na modificação da vida cotidiana, esses sujeitos emergem como atores de suas próprias vidas, mobilizando questões de sexualidade, gênero, desejo, visibilidade midiática e transgressão dos destinos e de suas condutas.

Analizando o “passinho dos maloka” no contexto do erotismo e nas camadas de sexualidade, desejo e gênero

O erotismo que se conecta aos prazeres da carne pode ser visto como belo, social, amoroso, sagrado e saudável. Ele nos convida a explorar a intimidade e a conexão entre os corpos, revelando a profundidade da experiência humana (Bataille, 2017). Essa expressão multifacetada do erotismo é refletida nas artes, desde as esculturas e pinturas até poesias, canções e filmes, onde ganha formas sofisticadas e significativas.

O erotismo na obra de Bataille diz respeito a uma quebra dos limites. “É a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 2017, p. 35) a abertura da vida para além das interdições. Nesse enfrentamento corajoso da exposição do sujeito frente às formas de controle da vida, aprovar as subversões sexuais e pornográficas que podem habitar o erótico, seria uma forma de aprovar a vida diante das ameaças e até da morte (queira essa física ou simbólica), é, portanto, “uma forma particular à atividade sexual de reprodução” humana, a manifestação de reserva de excessos (Bataille, 2017, p. 35).

Nesse elemento rico para a apreensão do “passinho dos maloka”, encontramos a pornografia, que se posiciona nos limites do erótico. Ela aborda temas considerados baixos ou escandalosos, explorando aspectos físicos e viscerais como o suor, o sangue e o esperma. A pornografia muitas vezes enfatiza o grotesco e o chocante, utilizando elementos como fezes, feridas e hematomas, além de recorrer a uma linguagem repleta de palavrões que desafiam normas sociais (Maingueneau, 2010). Essa dicotomia entre erotismo e pornografia nos leva a refletir sobre as diversas maneiras como a sexualidade é vivida e representada na sociedade contemporânea (Alexandrian, 1993).

Para Alexandrian (1993, p. 08):

Ninguém consegue explicar a diferença entre um e outro [pornografia e erótico]. E com razão não há diferença. A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres da carne, o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de

uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais.

A partir daqui tomamos como sinônimos o erótico e o pornográfico, compreendendo que a dimensão da sexualidade está imbuída na discussão, não por uma relação de cunho biologizante, mas decorrente de um exercício, que pode ser lido como uma forma de viver os desejos, de se produzir sentido e de atuação política (Louro, 1997).

Nos seis vídeos analisados, o corpo é o veículo primário de comunicação (Louro; Felipe; Goellner, 2013; Foucault, 2013). Com exceção do vídeo R02, todos os outros apresentam os dançarinos descalços e sem camisas, exibindo seus corpos nas ruas e permitindo que o movimento amplifique sua sexualidade explícita. A escolha dos calções curtos, que evidenciam seus corpos, é possivelmente uma estratégia de erotização visível, mas também faz parte de uma estética do “rolêzinho” que caracteriza no “passinho dos maloka” o vestir como um dispositivo para a construção de identidade (Silva; Barros, 2022).

Essas características dão pistas para a concepção de um capital erótico/sexual (Soares, 2021) que se constitui também através da intenção de “conquistar o outro, flertar, paquerar, convencer, seduzir” (Soares, 2021, p. 151), do apelo sexual que visa estabelecer conexão com os desejos do outro, nesse caso, da audiência e focalizar o corpo como fonte desse desejo e prazer. Ainda nos aspectos de determinação erótica, o suor e o brilho nos corpos, presente nos vídeos F02, F03 e R03, também atuam como uma metáfora da sexualidade em movimento — corpos suados, imersos em insinuações e estímulos de prazer, que expressam o desejo através da corporeidade.

Esses elementos são evidenciados principalmente no vídeo F02 (Imagen 04), onde a escolha do ambiente ensolarado e do calção folgado faz com que o corpo de Frajola se destaque, especialmente pelo volume do pênis evidente em sua região genital. O tecido leve do calção, associado aos movimentos rápidos da pélvis e às simulações de penetração, não deixam dúvidas de que o exercício da sexualidade está no centro da sua performance. O balançar da pélvis de forma rápida e repetitiva, além da simulação com as mãos abertas representando o ato de “segurar” outro corpo no jogo sexual, emulam uma imagem de erotismo, especialmente no momento em que Frajola simula o ato de penetrar de forma frenética.



Figura 04 – Frajola performando. Fonte: foto capturada do vídeo F02, de 23 de outubro de 2024.

Esse movimento, em que o corpo é o suporte visual para o exercício do desejo sexual, não é apenas uma representação do prazer individual, mas também uma afirmação de poder e controle sobre a narrativa do desejo via falocentrismo, sobretudo porque há uma preservação da prática de enaltecimento do falo enquanto símbolo da masculinidade e do poder (Adaid, 2016). Em seus movimentos genitais, e no exercício daquilo que se pode fazer com esse membro, acoplam-se os gestos de “sarrada”, macetada e umbigada que se equalizam com a música de fundo (no estilo swingueira) explicitando o “Tira daqui, bota lá (4x) / Tá gostoso, tá?” da música “Tira daqui, bota lá”, cantada por Lucas VD (2013).

A associação com um corpo suado e brilhante, pode sugerir um excesso de ensaio pré-produção do vídeo, quanto uma atmosfera quente de prazer ou de sensualidade. Também pode evocar uma ideia de corpo como objeto de desejo de si para consigo, e também exposto para o olhar do espectador. Essas apreensões cumprem uma espécie de função estesiológica (Chaves, 2019), que é essa dimensão perceptiva de si e do outro, da afetividade, da sexualidade e do corpo indo ao encontro de outrem.

Ainda no vídeo F02, Frajola ironiza as regras dos gestos convencionados pela masculinidade quando traz para sua apresentação elementos performáticos lidos socialmente como feminino. O gesto é compreendido aqui como uma produção de sentido que pertence ao sujeito que age, mas também àqueles que o percebe (Lima, 2013).

Nesse sentido, o gesto constitui um sistema que se dá tanto pelo sentir quanto pelo perceber particulares, sendo assim, o sentir e o perceber são uma construção de relação complexa que está em frequente mudança em decorrência dos sujeitos e do ambiente desses sujeitos, que são mutáveis (Lima, 2013). A dança, que permite a Frajola gozar de práticas da ordem do erotismo e do desejo, também o possibilita ironizar, brincar e jogar as regras e com os limites das gestualidades conformadas pelas normas de gênero.

No vídeo F01, Frajola aparece acompanhado de @cauabrazof e @peuzinhodove em um espaço privado, que sugere uma espécie de ducha. Embora tratemos da questão do território e da rua como lugar de execução das performances, consideramos frutíferas as análises provenientes desses outros espaços, pois em meio aos movimentos característicos do passinho, os dançantes performam ao som do bregafunk “Sacanagem”, dos Mc’s Menor, Jeanzinho e Dogmal No Beat (2023), de maneira íntima com toque entre si que são extremamente interditados pela regra da condução das condutas masculina.

Tomando banho esses homens se abraçam, dançam, requebram e apoiam seus corpos um no outro. Encenam uma virilidade e uma sexualidade violenta, quando da ênfase nas suas genitálias sincopando no mesmo ritmo do beat da música. Eles articulam a performance com a letra da música que diz “Pro seu amor foi bay, bay / Na sua buceta foi pau” nesse momento eles gesticulam um coração, um aceno e uma triangulação com os dedos polegar e indicador, que representaria uma vagina. Nesse momento fazem a simulação de sexo oral em uma vagina (Imagen 04).

Esses gestos fazem parte de uma linguagem corporal em que a sexualidade é performada como um ato de prazer compartilhado. Esse ato, em especial, transita entre o erotismo, a encenação de desejos e a performance de uma libido que não se limita às interdições (Bataille, 2017), no qual os rapazes não estão apenas realizando um movimento, mas criando uma imagem de atuação sexual explícita.

Essa performance, realizada em um espaço privado e pequeno, entre três homens tomando banho juntos, reconfigura os limites das práticas que se convenciona para o exercício da masculinidade. É uma demonstração de que esses jovens estão confortáveis em seus corpos e em sua proximidade, desafiando o tabu cultural de que o contato físico entre homens deve ser evitado para preservar a heteronormatividade.

Mas quando os gestos emulam uma vagina, eles reafirmam o poder do macho sobre os sujeitos com vagina, a subalternização do desejo desses sujeitos e a prevalência de uma atuação sexual que privilegia o desejo masculino em detrimento do desejo de outrem. Simular uma vagina, por si só, não caracteriza atenção ao desejo de quem a possui.



Figura 05 – Simulação do sexo oral com as mãos. Fonte: foto capturada do vídeo F01, de 23 de setembro de 2024.

Seguindo para o vídeo R01, temos Robertinho (@robertinhoficial_) em conjunto com outros dois dançarinos, @aellysson7 e @felypinhu_ performando na rua, em um ambiente público, ao ar livre, repetindo alguns dos elementos estéticos e corporais que foram observados nos outros vídeos. No entanto, o que se destaca aqui é a incorporação de gestos que remetem à violência, como os socos e os movimentos abruptos, que se conectam diretamente com a letra da música “Os Crias da Base”, que contém versos como “fode com a minha xota, acaba comigo, [dá] murro nas costelas que a puta gosta”. A violência verbal e simbólica na música é trazida para o gesto corporal na dança, criando uma interação entre prazer e agressão.

Essa face da violência que constitui a performance dos dançantes pode ser compreendida numa das nuances da performatividade de gênero associada aos homens (Butler, 2015). A noção de performatividade de gênero, que é fundamental para a compreensão de gênero, refere-se à repetição estilizada de atos, baseada em gestos, performances e encenações que, por meio da linguagem e dos discursos, molda e regula tanto a sexualidade quanto o gênero e o sexo, com base em padrões considerados normativos (Brito, 2016). Além disso, a performatividade de gênero possibilita deslocamentos em seus significados.

Nesse sentido, a afirmação de Bataille (2017, p. 40) ao dizer que “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” coaduna sobre o padrão da

repetição de gestos agressivos, como os socos, não apenas reforçando a presença de uma linguagem de violência, mas também estabelecendo um contexto de violência simbólica que pode ser lido como uma espécie de projeção de poder e dominação. Nesse sentido manifesta o erótico que “extrapolou os limites de sua apreensão teórica, ele vaza nos olhares, na forma que os corpos se movem, se tocam e que as expressões faciais se contornam. Constitui-se na desordem, na transgressão à contenção e aos interditos” (Meireles; Bezerra, 2024, p. 71), também “na destruição da estrutura do ser fechado” (Bataille, 2017, p. 41). Nesse caso, o corpo não é apenas um canal para a expressão de desejo sexual, mas também de uma assertividade masculina, que mistura prazer e violência em uma dinâmica complexa.



Figura 06 – Simulação de socos na performance. Fonte: captura do vídeo R01, de 29 de julho de 2021.

A letra da música de fundo desempenha um papel crucial na configuração da dança e no modo como os dançarinos a interpretam. O verso “fode com a minha xota, acaba comigo, [dá] murro nas costelas que a puta gosta” é explícito ao associar o prazer sexual à violência, sugerindo que o desejo se entrelaça com práticas de submissão e agressão. Sendo assim, ao exercitar o erotismo, “os humanos precisam quebrar suas próprias regras e as normativas estabelecidas. O erotismo é uma transgressão. É a elaboração dos excessos produzidos pelas leis que organiza e determina os indivíduos” (Meireles; Bezerra, 2024, p. 71).

O erotismo “é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 2017, p. 35). Em Bataille (2017) é a sensação de perda dos limites, ainda que seja por um período curto de tempo. Nesse sentido, pode ser uma sensação de prazer proveniente de um orgasmo, da vibração em um momento sagrado, a euforia violenta de um grito de aleluia ou de gol, ou mesmo um impulso que tira o compromisso com os ordenamentos todos.

Portanto, a performance no vídeo R01, representado pela imagem 05 pode ser interpretada como uma tentativa de normalizar a violência sexual dentro do contexto da dança, algo que transita entre a realidade da periferia e a estética da agressão. A agressividade nos gestos, agora associados a uma expressão sexual, pode ser vista como uma forma de afirmação de poder do corpo masculino, e também como uma maneira de reafirmar a masculinidade dentro de um espaço de resistência cultural e dentro de uma territorialidade estigmatizada.

Sexualidade e performatividade: uma masculinidade alternativa

Aqui, retomamos o vídeo F01 para discutirmos sobre outro aspecto importante encontrado na performance: a proximidade entre os rapazes. Os toques corporais entre Frajola e seus companheiros e a maneira como eles compartilham um espaço íntimo, tradicionalmente associado à privacidade, demonstram uma forma de masculinidade alternativa, que não tem medo de explorar os limites do toque e da sensualidade entre homens.



Figura 07 – Cena do chuveiro. Fonte: foto capturada do vídeo F01, de 23 de setembro de 2024.

Essa cena sugere um rompimento com a masculinidade tradicional hegemonic (Connel; Messerschmidt, 2013), que valoriza a distância emocional e física entre homens, e aponta para um espaço onde a intimidade e a proximidade podem ser expressas sem o peso do julgamento social. A naturalidade com que esses gestos são realizados reforça uma outra masculinidade, que não é ameaçada por manifestações de afeto ou toques os quais, em outros contextos, poderiam ser lidos como homoeróticos.

Cabe aqui dizer que a nossa apreensão de gênero e performatividade de uma masculinidade tradicional deve ser pensada “na ordem das efemeridades, dos acontecimentos em situações, de uma certa ordem enunciativa que se faz e se desfaz constantemente” (Soares, 2021, p. 155). Nesse sentido, pode ser se “afirmando e negando na mesma proporção, na mesma intensidade, provocando anulações, deslocamentos, inclinações, desníveis” (Soares, 2021, p. 155).

O vídeo R02 também evidencia essa reconstrução da masculinidade. Em um momento crucial da coreografia, a música que repete “soca, soca no rabetão” leva @robertinhoficial_ e @aleoliveiracm a virarem de costas e a empurrarem as suas bundas para trás, em um movimento de simulação de penetração. Esse gesto, com forte conotação sexual, é associado à passividade sexual, atribuída ao feminino ou ao homem gay passivo. A performance desses rapazes, que são heterossexuais, ao incorporarem esse movimento na dança, pode ser lida como uma subversão de gênero e orientação sexual.

Pensar na maneira como a masculinidade e o papel de gênero são subvertidos aqui e fixar o olhar para esse acontecimento sem problematizar possíveis ironias e rebaixamentos de uma gestualidade convencionada feminina “significa reconhecer os jogos de poder, sem dúvidas, mas, sobretudo, como estes jogos são jogados, durante, aquilo que se constrói diante dos olhos, fazendo aparecer algo” (Soares, 2021, p. 155). Nesse sentido, e como ainda afirma Soares (2021, p. 155), “a discussão sobre gênero acopla outra premissa: a da performance. Como corpos encenam gêneros, em que contexto, diante de que agenciamentos”.



Figura 08 – O rebolado na performance. Fonte: captura do vídeo R02, de 30 de janeiro de 2023.

Esse gesto, que poderia ser visto como feminizado, é performado com confiança e sem medo ou vergonha, refletindo uma flexibilidade de gênero e uma desconstrução das normas tradicionais que definem a dança, e a sexualidade, como rígidas e binárias.

Tanto no vídeo do chuveiro quanto no rebolado de @robertinhoficial_ e @aleoliveiracm há um elemento claro de subversão. Em ambos os casos, os dançarinos desafiam a ideia de que a masculinidade precisa ser rígida, distante ou exclusivamente heterossexual em suas expressões sob convenção. Eles mostram que o corpo masculino também pode ser sensual, acessível e até mesmo vulnerável.

Essas performances, ao contrário de reforçar a masculinidade tradicional, expandem seus limites. O toque físico entre os homens no chuveiro e a adoção de gestos convencionados como femininos na dança sugerem uma forma de masculinidade alternativa, que transgride as interdições e estabelece outras maneiras performáticas de ser e estar na mídia.

A masculinidade alternativa é a grande contribuição analítica deste artigo, pois articula a territorialização com a transgressão de gênero (Butler, 2015). A exibição de proximidade, o toque físico entre homens (vídeo F01) e a incorporação de gestos convencionalmente lidos como feminilizados, como o rebolado/passividade sexual (vídeo R02), subvertem a masculinidade tradicional hegemônica ocidental (Connell; Messerschmidt, 2013).

Essa transgressão, no entanto, é imediatamente comercializada no nicho de mercado do bregafunk e do Instagram. O capital erótico/sexual (Soares, 2021) dos dançantes é agenciado pelo mercado. A comercialização se dá pela troca da performance sexual, seja ela heterossexual explícita (como a simulação frenética de penetração no vídeo F02) ou subversiva (o rebolado e a intimidade no chuveiro), por visibilidade, engajamento, seguidores e cachês, transformando o corpo “maloka” em uma mercadoria de prazer e influência digital. A dança, assim, funciona como um dispositivo de encenação do erotismo que alimenta uma lógica mercadológica de nicho.

Considerações finais

Por meio de gestos explícitos, territórios ressignificados e corpos expostos, o “passinho dos maloka” revela-se como uma manifestação cultural multifacetada, no qual a dança transcende a estética e o entretenimento para se tornar um ato político e de resistência, bem como de reivindicação de visibilidade e adequação às demandas mercadológicas desse nicho de mercadorias. Esse movimento desafia normas sociais e reivindica visibilidade, utilizando o erotismo e a sexualidade como ferramentas centrais de expressão. O território das ruas e das plataformas digitais é apropriado pelos dançarinos como espaço de performance, onde o corpo, muitas vezes marginalizado, é reposicionado como agente de poder e desejo.

As análises dos perfis de @frajolaaofc e @robertinhoficial_ evidenciaram como as categorias de sexualidade, erotismo e território permeiam essas performances. Os movimentos ritmados, o brilho nos corpos e os gestos de provocação revelam uma linguagem corporal que afirma o desejo em sua forma mais explícita e desafia limites impostos pela moralidade tradicional. Além disso, a presença de elementos de proximidade e toques entre os participantes sugere uma construção de masculinidade alternativa, flexível e desprovida de temor frente à subversão de papéis de gênero. Contudo, essas considerações não devem funcionar para uma generalização do “passinho dos maloka” enquanto movimento, mas da apreensão possível de análise a partir dos perfis analisadas, o que limita a nossa interpretação aos sujeitos pesquisados.

Nesse sentido, ao se inserirem no espaço público e nas redes sociais, os dançarinos que investigamos ressignificam seus corpos como locais de resistência e criatividade, transformando o erotismo em um discurso político e cultural e de busca por visibilidade e em rede, bem como relacionam esses apelos aos interesses do mercado da música e da

produção de conteúdo para o Instagram. Ainda assim, essa dança, que emerge das periferias, transcende os limites geográficos e simbólicos, unindo a estética urbana, a performance sexual e o desejo como ferramentas para a construção de identidades.

Dessa forma, o “passinho dos maloka” nos mostra que dançar é, ao mesmo tempo, um ato de existir, resistir e reivindicar interesses individuais, mas também pautar interesses coletivos, quando, por exemplo, buscam ressignificar a produção de cultura e a noção de periferia. Sua potência reside na capacidade de transformar corpos em territórios de luta, desejo e identidade, oferecendo novas perspectivas, inclusive controversas, sobre as relações entre corpo, erotismo e espaço urbano. Assim, este estudo reafirma a relevância de olhar para essas práticas culturais periféricas como expressões legítimas de poder e resistência no Brasil contemporâneo.

Referências

ADAID, Felipe. Uma discussão sobre o falocentrismo e a homofobia. *Revista Brasileira de sexualidade humana*. v. 27, n. 1, 2016. Disponível em: https://www.rbsh.org.br/revista_sbrash/article/view/123. Acesso em: 31 de jan. 2025.

AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia; VIANA, Lucina. *Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital*. II colóquio binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação. São Paulo: Brasil, 2009.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 1^a ed. 2^a reimpressão, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4^a ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In.: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (ed). *Sexualidades transgressoras: uma antologia de estudos queer*. Barcelona: Icária, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Revisão Técnica de Joel Birman. 8^a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BRITO, Leandro Teófilo de. Performances de masculinidades na história da educação física em fins do século XIX. *Revista Dia-logos*, v. 10, n. 02, p.41-51, jul.-dez. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/dia-logos/article/view/28685>. Acesso em: 31 de jan. 2025.

CHAVES, Paula Nunes. *Corpo e desejo no cinema: experiências educativas estesiológicas*. Tese (Doutorado em Educação) UFRN, Centro de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/28099>. Acesso em: 31 de jan. 2025.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHIMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n.1, p. 241-282, 2013. DOI: 10.1590/S0104-026X2013000100014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 31 de jan. 2025.

FERNANDES, Bruna. *Cultura funk: do passinho ao rebolado*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Educação Física). Centro de Desportos da Universidade Federal de Santa Catarina, 2023.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Ninguém: Direito, racialidade e violência. *Meritum*, v.9, n.1, 2014. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/meritum/article/view/2492>. Acesso em: 31 de jan. 2025.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2006.

KOZINETS, R. V. "I want to believe": a netnography of the X-Philes' subculture of consumption. *Advances In Consumer Research*, v. 24, n. 1, p. 470-475, 1997.

KOZINETS, Robert. V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso, 2014.

LEMOS, André. *Cibercultura. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia Fuhrmann. 6^a ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2009.

LIMA, Dani. *Gesto, corporeidade, ética e política: pensando conexões e diálogos*. II Simpósio Internacional do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, repensando mitos contemporâneos – Babel: tradições, traduções e traições, 2013.

LIMA, Aline Silva Corrêa Maia. *Rabisca e pública: Juventudes e estratégias de visibilidade social e midiática do passinho carioca ao ativismo de Nova Orleans*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) no Programa de Pós-graduação da PUC-Rio, 2017. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_RIO-1_a54549b16c4157af476e1e7a9d141cf3. Acesso em: 30 de jan. 2025.

KONDZILLA, Portal. *Como Dançar o Brega Funk? O Passinho do Recife*. YouTube, 14 jan. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p6EUDPXdxJo>. Acesso em: 15/06/2024.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 2ª edição, Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. FELIPE, Jane. GOELLNER, Silvana Vilodre. *Corpo, gênero e sexualidade. Um debate contemporâneo na educação*. 9ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARTINS, T. M. O. *A netnografia como metodologia para conhecer o trabalho de professores da cultura digital*, 2012. Disponível em: http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170509161801.pdf. Acesso em: 30 jan. 2025.

MEIRELES, Danilo Silva de. BEZERRA, Josenildo Soares. Práticas discursivas sobre o corpo feminino: o discurso erótico e pornográfico nas capas e no caderno variedades do jornal Já. *Revista Temática*, ano XX, v. 20, n. 9, setembro, 2024. DOI: 10.22478/ufpb.1807-8931.2024v20n9.71136. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/71136>. Acesso em: 31 de jan. 2025.

MESQUITA, Rafael Fernandes de; MATOS, Fátima Regina Ney; MACHADO, Diego de Queiroz; SENA, Augusto Marcos Carvalho de; BAPTISTA, Maria Manuel Rocha Teixeira. Do espaço ao ciberespaço: sobre etnografia e netnografia. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.23, n.2, p.134-153, abr./jun. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/RKjXmkrHsPfHM4h4LmLWvKp/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 de jan. 2025.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da., et al. *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editora, 2006.

MOREAU, Franckel. *O brega funk como estratégia identitária e de resistência dos jovens da periferia recifense*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) em Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/49941>. Acesso em: 30 de jan. 2025.

NASCIMENTO, Beatriz. Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso.

Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, v. 6-7, CEAA/UCAM, p. 259-265, 1982.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. *Corporeidades: Inspirações merleau-pontianas*. Natal: IFRN, 2016.

PARANHOS, Ranulfo. FILHO, Dalson Britto Figueiredo. ROCHA, Enivaldo Carvalho da. JÚNIOR, José Alexandre da Silva. FREITAS, Diego. Uma introdução aos métodos mistos. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 18, n. 42, p. 384-411, mai/ago, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/WtDMmCV3jQB8mT6tmpnzkKc/>. Acesso em: 31 de jan. 2025.

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

RIBEIRO, Pedro Henrique Soares. *Práticas do passinho por jovens do Ibura-Recife: a pedagogia do corpo malokeiro*. Dissertação (Mestrado em Educação, culturas e identidades) do Programa de Pós-graduação em Educação, culturas e identidades da Universidade Federal Rural de Pernambuco/Fundação Joaquim Nabuco, 2022. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede/bitstream/tede2/9045/2/Pedro%20Henrique%20Soares%20Ribeiro.pdf>. Acesso em: 30 de jan. 2025.

ROCHA, Guilherme Lúcio. Conheça o “passinho dos maloka” de Recife. *Kondzilla*. 06 fev. 2019. Disponível em: <https://kondzilla.com/conheca-o-passinho-dos-maloka-de-recife/>. Acesso em: 22 out. 2025.

SÁ, Simone Pereira de. *Netnografias nas redes digitais*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Tecnologias Informacionais de Comunicação e Sociedade, X Compós, UnB, Brasília, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 23–32, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.2003.22.3229. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3229>. Acesso em: 31 de jan. 2025.

SILVA, Alexandre F. BARROS, Simone. *Corpo e estética: imersão em um rolêzinho do “passinho dos maloka” no Recife*. REAMD, Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 01-19, fev./mai. 2022. DOI: 10.5965/25944630612022e0149. Disponível em:

<https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/20149/13970>.
Acesso em: 30 de jan. 2025.

SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

SOARES, Thiago. BENTO, Emannuel. *A nacionalização do brega funk*. Revista Temática, v. 16, n. 08, p. 207-224, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.1807-8931.2020v16n08.54541. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/54541>. Acesso em: 31 jan. de 2025.

SOARES, Thiago. *Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco*. Editora Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2021.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear em rede*. 8^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Editora; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Luciana A. S. de. *Pesquisa qualitativa: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2018.

VELHO, Gilberto. *O que é pesquisa qualitativa?* 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

Recebido em 31 de janeiro de 2025.

Aceito em 05 de outubro de 2025.