

A nacionalização do brega funk*The nationalization of brega funk*Thiago SOARES¹
Emmanuel BENTO²**Resumo**

Este artigo aborda o processo de nacionalização do gênero musical brega funk, oriundo das periferias do Recife, até a sua consagração no ano de 2020, quando quatro das dez músicas mais tocadas nas plataformas de streaming musical eram filiadas ao gênero musical. Diante de um quadro midiático que apresenta o YouTube como plataforma de circulação de música e audiovisual e os influenciadores digitais como mediadores da construção de valores sobre músicas e artistas, percebe-se a formação de redes sociotécnicas que conectam gêneros musicais oriundos das periferias das grandes cidades brasileiras, intensificando a noção de Música Pop Periférica apresentada por Simone Pereira de Sá (2017). O brega funk seria, portanto, resultado de um processo de abertura dos gêneros musicais populares, a partir de ideais de modernização, cosmopolitismo e conexão intensificando o diálogo entre diferentes cenas musicais e refletindo sobre territorialidades da música pop brasileira e suas estéticas musicais.

Palavras-chaves: Música popular. Brega funk. Gêneros musicais. Redes sociotécnicas.

Abstract

This article discusses the process of nationalization of the brega funk musical genre, from the peripheries of Recife, until its consecration in 2020, when four of the ten most played songs on musical streaming platforms were affiliated with the musical genre. Faced with a media framework that presents YouTube as a platform for the circulation of music and audiovisual media and digital influencers as mediators in the construction of values about music and artists, the formation of socio-technical networks that connect musical genres from the peripheries of large cities can be seen Brazilian, intensifying the notion of Peripheral Pop Music presented by Simone Pereira de Sá (2017). Brega funk would therefore be the result of a process of opening popular musical genres, based on ideals of modernization, cosmopolitanism and connection, intensifying the dialogue between different musical scenes and reflecting on the territorialities of Brazilian pop music and its musical aesthetics.

Keywords: Popular music. Brega funk. Musical genres. Socio-technical networks.

¹ Professor doutor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bolsista Produtividade 2 do CNPq. E-mail: thiago.soares@ufpe.br

² Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
E-mail: emmanuelbento@gmail.com

Introdução

Entre os meses de novembro de 2019 e fevereiro de 2020, as paradas musicais de plataformas de música por streaming foram ocupadas por canções com batidas metálicas, sonoramente próximas ao funk, com letras de duplo sentido sobre insinuações sexuais, jogos de flerte e metáforas em torno de atos sexuais. A canção “Surtada”, cantada por Tati Zaqui, OIK e Dadá Boladão, alcança 200 milhões de visualizações no Youtube e chega a um invejável pódio de canção mais ouvida nas plataformas digitais no mês de dezembro (dados do Spotify e Deezer). Seguiram roteiro semelhante, as faixas “Hit Contagiate”, remix do cantor Felipe Original sobre canção de Kevin o Chris; “Senta-dão”, de Pedro Sampaio, Felipe Original e JS o Mão de Ouro, chegando na consagração de “Tudo OK”, parceria de Thiaguinho MT, Mila e (mais uma vez) JS o Mão de Ouro.

A centralidade do brega funk como música pop brasileira em 2020 aponta para a necessidade de compreensão das tramas midiáticas que ensejaram esta consagração. O artigo que apresentamos tem como proposta apresentar diferentes atores sociais que formaram as redes sócio-técnicas que deram sustentáculo ao processo de nacionalização do gênero musical. Através da apropriação que Simone Pereira de Sá (2017) faz da Teoria Ator-Rede, do sociólogo Bruno Latour, inclinando para refletir sobre fenômenos musicais e midiáticos das periferias brasileiras, sugere-se que a nacionalização do gênero musical brega funk é parte de um processo que envolve atores humanos (artistas, músicos, produtores e mediadores culturais) e atores não-humanos (plataformas digitais de compartilhamento de vídeos, aplicativos musicais, aparelhos de celulares, entre outros) conectando-se em redes sócio-técnicas que se movem, agrupando interesses em torno de ações performáticas compartilhadas e retroalimentadas por novas redes que se ampliam a partir de sistemas de recomendação. A formação e a retroalimentação destas redes dependem de dispositivos tecnológicos que se tornaram acessíveis a partir do acesso das classes populares a tecnologias móveis, do barateamento dos dispositivos tecnológicos, alterando a forma de produzir e consumir música nas periferias do Brasil.

A maior presença da sujeitos da periferia na internet viabilizou o surgimento de redes sócio-técnicas responsáveis por conectar gêneros musicais oriundos das periferias brasileiras, ampliando a visibilidade a expressões musicais locais no âmbito nacional. Nesse contexto, o YouTube é a principal plataforma de circulação de música e audiovi-

sual, criando um cenário em que ouvintes, fãs, influenciadores digitais e celebridades são mediadores da construção de valores através das redes sociais digitais.

Este artigo está estruturado em três partes. Na primeira, debate-se o processo de abertura estética de gêneros musicais fazendo com que se operem gêneros híbridos (nesse caso, o brega funk seria um híbrido entre o brega e o funk), promovendo o encontro entre sonoridades, imagéticas e valores inscritos nos gêneros musicais. Na segunda parte, localiza-se na consagração de MC Loma e As Gêmeas Lacração através do videoclipe “Envolvimento”, a formação de redes sócio-técnicas que intensificam as 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. Na terceira parte, problematiza-se a ideia de nacionalização do brega funk a partir do reconhecimento de que há assimetrias regionais no Brasil e que, na indústria do entretenimento brasileira, ser “nacional” passa por ocupar espaços (produtoras, gravadoras, empresários) ou ser mediado por atores sociais que agem como “recomendadores” musicais que se localizam no Sudeste do Brasil, mais especificamente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A progressão destas discussões forma um quadro de problemáticas do que se chama de nacionalização do brega funk como um processo que envolve atravessamentos estéticos, políticos e geográficos e se inserem nos quadros de desigualdades presentes na sociedade brasileira.

A abertura do brega para o funk

É através do consumo musical em rede que gêneros musicais vão se abrindo esteticamente para outros. Neste sentido, é importante realçar que o brega funk é parte do processo de “funkização do brega” (SOARES, 2017), ou seja, o momento em que artistas do brega do Recife passam a se aproximar esteticamente das matrizes do funk como uma nova dinâmica do gênero musical, a partir de contaminações, resíduos culturais, sonoros e imagéticos das músicas populares periféricas. O brega funk resulta da necessidade de agenciamento do brega sob a alcunha de uma música brasileira e não apenas pernambucana, na tentativa de ampliação de mercado e de um processo de jovialização do gênero musical.

Dois movimentos são importantes de serem destacados no processo de jovialização de um gênero musical como o brega. O primeiro, diz respeito ao histórico da música

brega em Pernambuco e sua associação ao universo das serestas, dos clubes de bairro e de cantores como Reginaldo Rossi – amplamente chamado de “O Rei do Brega” - e o esgotamento do modelo econômico centrado em grandes bandas (entre cinco e dez integrantes no palco). O encarecimento das estruturas de espetáculos musicais de bandas de brega romântico favorece a aparição de artistas “mais enxutos” e portanto mais baratos – como os MCs (“Mestres de Cerimônia” tais quais no funk) como MC Leozinho, MCs Metal e Cego, MC Sheldon e MC Tróia, além de grupos musicais como a banda Vício Louco, que se apresenta com bases musicais pré-gravadas. Acrescente-se ao fator econômico determinante no encarecimento das estruturas musicais das bandas de brega romântico, a necessidade de expansão de público e jovialização das plateias consumidoras de música brega no contexto de Pernambuco e adjacências.

Outro episódio impõe uma crise - desta vez moral – ao cenário da música brega em Pernambuco: a condenação, no ano de 2008, do apresentador Denny Oliveira, responsável pelo mais importante programa de auditório da TV pernambucana dedicado a exhibir artistas de música brega, por estupro e atentado violento ao pudor em um concurso de artistas locais, impondo a perda de uma importante peça midiática no ecossistema audiovisual da música brega em Pernambuco.

As crises econômica e moral da música brega convivem com uma pulsante cena de funk no contexto de Pernambuco (ALBUQUERQUE, 2018) com a presença de festas em clubes de bairro e equipes de som comandadas por DJs que se inspiravam em ídolos do funk carioca como MC Galo e DJ Malboro (da produtora Furacão 2000). Esta cena de festas de funk em clubes de bairro do Recife funciona como uma espécie de formação performática de artistas que viriam se consagrar no cenário do brega funk posteriormente, como MC Leozinho e MC Elloco. É no contexto midiático de crescimento das redes sociais digitais e na consolidação do YouTube como plataforma de compartilhamento de vídeos que se destaca a abertura da música brega pernambucana ao funk.

A abertura de um gênero musical de forte apelo local para outro oriundo de um contexto diferente é possível a partir de trocas simbólicas intensificadas pelos dispositivos midiáticos. Neste sentido, cabe pensar no que Motti Regev (2013) chama de “cosmopolitismo estético”, ou seja, um conjunto de processos que envolvem teorizações sobre globalização cultural e formas de entrada e saída do que se considera ser moderno. “Hibridismo, creolização, complexidade, mistura, fusão e desterritorialização são conceitos-chaves para entender as aproximações e distanciamentos que encenam fluxos cul-

turais multidirecionais e globais” (REGEV, 2013, p. 7) À vista disso, quando pensamos nas inúmeras conexões possíveis entre o brega e a música pop global, anglófona, seja a partir das versões das canções cantadas pelos artistas locais, seja pelas corporalidades presentes nestes artistas, evidencia-se fluxos também difusos que envolvem não só o brega em conexão com o pop global mas também o brega com os gêneros populares e periféricos do contexto brasileiro, neste caso, o funk prioritariamente.

A forma tradicional e moderna de perceber o mundo como composta por distintos e unidades culturais separadas (por exemplo, o nacional, o étnico, o local) passa a ser recolocada diante do reconhecimento de que a cultura mundial é composta por inúmeras sub-unidades que interagem entre elas de uma forma complexa. (REGEV, 2013, p. 7)

Aquilo que outrora era reivindicação de singularidade cultural passa a ser colocado sob o espectro da abertura para novos mercados, novas estéticas, apontando para o deslocamento do que poderíamos chamar de um “nacionalismo metodológico” para um “cosmopolitismo metodológico”. Neste sentido, a proposta de refletir sobre a nacionalização do brega funk a partir da abertura de um gênero musical (brega) a outro (funk) insere-se não num debate em que o nacional passa a ser um projeto fechado e bem definido. Pelo contrário. Os processos de nacionalização de músicas pop periféricas operam numa zona porosa em que o nacional passa a ser o cosmopolita, o global em articulações improváveis com que o que chama de “nacional”. Debate-se portanto o funk sob a alcunha da hegemonia da música popular periférica brasileira e das zonas de contato e tensão entre o funk e seus rearranjos em outros contextos fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

A abertura do brega para o funk envolve portanto um duplo movimento: trata-se de uma dinâmica de nacionalização de um conjunto de artistas da cena de música brega em Pernambuco mas também uma “novidade” no contexto do funk – que já passava a ser visto como “música pop brasileira”. As batidas sonoras do brega “oxigenam” o funk e passam a operar esteticamente na formação de novas matrizes híbridas sonoras que se retroalimentam apontando para múltiplas possibilidades performáticas. A abertura do brega para o funk seria intensificada a partir da formação de redes sócio-técnicas que conectariam primeiramente atores sociais das periferias brasileiras para dispor de vasos comunicantes que levariam gêneros musicais oriundos das periferias para públicos mais

amplos. A seguir, debateremos estas dinâmicas a partir dos pressupostos metodológicos propostos por Simone Pereira de Sá.

Redes sócio-técnicas e a consagração de MC Loma e as Gêmeas Lactação

A aparição de artistas de brega funk conecta-se com o barateamento de estúdios portáteis e com a troca de arquivos digitais pela Internet, somada às possibilidades de circulação da produção permitindo aos artistas uma maior visibilidade de suas produções em circuitos midiáticos autônomos, através dos sites e redes sociais e à margem das grandes gravadoras. Simone Pereira de Sá (2008 e 2014) explica que o advento da cultura digital vai estabelecer redes sócio-técnicas entre cenas musicais periféricas, aumentando a intensidade de diálogo entre diferentes gêneros musicais que surgem nas periferias capitais do país e criando uma rede de ampla visibilidade que a autora chama de música pop periférica.

Trata-se, pois, de um movimento que se inicia nas redes e amplia-se para outros ambientes, tais como, por exemplo, a televisão, o rádio e o sistema midiático *mainstream*. Ou seja: longe de uma definição essencialista ou homogeneizadora das diferenças, vamos compreender a noção de música pop periférica como um rótulo que confere organicidade e para onde faz convergir o diálogo entre gêneros ao mesmo tempo que garante o fluxo e a circulação das diferentes entonações da ideia de periferia, na sua articulação com os vários sentidos do popular na esfera musical”. (PEREIRA DE SÁ, 2017, p. 7)

É justamente nesse contexto de intensificação entre cenas periféricas que o brega funk enlaça o cancionário romântico do Nordeste (brega) e o funk primeiramente do Rio de Janeiro e, em seguida, de São Paulo, através de marcas estéticas sonoras que combinam a instrumentação do brega (baixo, guitarra e bateria) com batidas do funk (sobretudo o “tamborzão”), resultando em uma instrumentação complexa e diversificada que vai incorporando diferentes texturas sonoras em geral criadas eletronicamente. Neste processo, os artistas do brega funk assumem a performatividade dos MCs (mestres de cerimônia), uma herança da cultura hip hop norte-americana que foi incorporada pelo funk

carioca e caracteriza-se por um processo de jovialização da música brega e intensificação das narrativas sexuais no cancioneiro³.

Paralelamente à consagração dos MCs, vão se intensificando as redes sócio-técnicas entre atores sociais do brega funk em Pernambuco. Inicialmente, o compartilhamento de canções do gênero musical se dá por sites de download como o 4Shared, Palco MP3 e a página *Blog dos Bregueiros*, sendo consolidado mais tarde com o YouTube e o Spotify. Nessa lógica de produção, três atores sociais podem ser destacados: 1. o produtor musical Danny Bala⁴, principal referência na produção das músicas no início do brega funk; 2. a produtora audiovisual PRO REC, comandada por Ítalo Monteiro, que se torna a principal criadora de videoclipes para artistas do gênero musical; 3. o canal do YouTube Thiago Gravações que funciona como plataformas de publicação do conteúdo (tanto músicas, quanto clipes), que posteriormente passa a circular pela lógica de compartilhamento no Facebook, no Instagram e no WhatsApp.

Dentro da “rede de ampla visibilidade” da música pop periférica, o YouTube se consagra como uma ferramenta fundamental para dar visibilidade e ao mesmo tempo reconfigurar os gêneros musicais periféricos, que antes circulavam por ambientes mais restritos ou locais. Ao mesmo tempo em que se consolidou como uma plataforma de consumo de entretenimento, o YouTube agenciou a distribuição e a curadoria de conteúdo pela própria audiência e pelos algoritmos que agem nos sistemas de recomendação e consumo audiovisual. A plataforma YouTube se torna um ator não-humano central na circulação de videoclipes “pós-MTV” (PEREIRA DE SÁ, 2017), em que artistas independentes, sem vínculos à gravadoras, conseguem sucessos significativos de audiência publicando vídeos através da plataforma digital. Este fenômeno também traz consequências estéticas: vídeos amadores, muitas vezes, se apropriam de sucessos já existentes para a realização de paródias ou homenagens de grandes produções.

Essa “democratização”, tanto na permissividade ao amadorismo quanto na faci-

³ Soares (2017) intitula esse terceiro e mais recente eixo estético-temático do brega como “masculino-provocador”, sendo um “homem que ‘atiça’ e provoca a mulher, num embate que envolve flerte, sexualidade, jogos de sedução e poder. Imaginário do motel, da cultural digital, da ostentação integram as máximas performáticas”.

⁴ Nome artístico de Daniel Joaquim da Silva, multi-instrumentista que começou a carreira tocando para bandas do brega romântico, posteriormente realizando experimentações em softwares de áudio, mesclando o brega com ritmos eletrônicos. A virada na sua carreira (e para a cena do brega local) foi “Posição da Rã”, de Metal e Cego, música que ganhou projeção nacional com uma regravação da banda Reginho e Banda Surpresa (incluindo uma apresentação do Programa do Gugu, no SBT) e de grupos nordestinos de forró eletrônico.

lidade de circulação do audiovisual, viria a ser uma das características importantes para esse processo de nacionalização do brega funk. Em janeiro de 2018, uma menina 15 anos aparece pela primeira vez na plataforma YouTube com o nome artístico MC Loma, protagonizando o clipe de “Meu Ritmo”, canção gravada em um celular e com um instrumental encontrado no YouTube - fruto de uma brincadeira entre as amigas. (BENTO, 2018) A música emulava um funk e, no vídeo, MC Loma dança coreografias improvisadas em cenários com uma linha de trem e no quintal de uma casa. A pernambucana também aparece deitada no chão com uma maquiagem de tons vibrantes enquanto seu rosto é filmado. Antes de ser deletado da plataforma por infração de direitos autorais⁵, “Meu Ritmo” conseguiu acumular 2 milhões de visualizações.

O caráter amador, que consagrou uma primeira estética de videoclipes de brega funk, vai dialogar com o que Burgess e Green (2009) chamam de “youtubidade”, um fenômeno em que pessoas comuns se inserem numa lógica das redes sociais, indo além da dicotomia entre usuários comuns (amadores) versus profissionais. No universo do YouTube, vídeos caseiros como o de MC Loma constituem uma espécie de categoria viral, baseado em “espontaneidade, sinceridade, humor, simplicidade e diversão a câmera o tivesse flagrado - elementos que sobressaem na filmagem caseira, granulada e sem edição mais elaborada”. (PEREIRA DE SÁ, 2014, p. 166)

É importante ressaltar também que, por mais que vídeos como o de MC Loma evoquem sinceridade e espontaneidade, a mediação da câmera é um importante dispositivo estético da “youtubidade”. Peter e Seides (2009, p. 189), ao analisar vídeos de dança caseiros, chamam de “automediação” o fenômeno em que os dispositivos de captação agem sobre a performatividade dos sujeitos expostos, em que poses e gestos já reconhecidos e consagrados passam a ser reencenados.

O clipe viral de “Meu Ritmo” estimulou as meninas a produzirem uma outra música acompanhada de clipe. Desta vez, a faixa não seria criada de forma improvisada em uma brincadeira e sim por um dos principais produtores do brega funk naquele momento: DG - apelido de Diego Henrique, que se destacou na cena local por produzir sucessos para nomes de destaque como Danilo Bolado, Tocha e Troia. Trata-se da canção que originou o videoclipe “Envolvimento”. O clipe contou com uma produção um pouco mais elaborada com um roteiro que precede o início da música: MC Loma aparece

⁵ Para construir a canção, as meninas utilizaram um instrumental encontrado no YouTube. O autor reivindicou os direitos.

pedindo um Uber para ir ao cinema, mas acaba optando por pegar carona com um rapaz em uma bicicleta.

Ao longo do vídeo, MC Loma também aparece com o rosto pintado com marcas de tintas neons coloridas, dançando em cenários que permeiam seu cotidiano: a rua de sua casa, a varanda de casa de uma vizinha. É importante frisar que o clipe foi gravado por um vizinho das amigas, sendo completamente editado por Mirella, o que dá ênfase em como o maior acesso da periferia aos equipamentos de produção (câmera filmadora, computador, softwares de edição).

Publicado no YouTube em 20 de janeiro de 2018, o vídeo atingiu 1 milhão de visualizações em dois dias. No clipe “Envolvimento”, vemos uma performatividade que resgata símbolos e padrões do videoclipe da cultura pop, mas que destoa da “mulher sensual” consagrada pelo brega funk, optando por um tipo de performance mais infantilizada, “desajeitada” e improvisada, como uma paródia amadora dos videoclipes de divas do pop *mainstream*⁶.

Em um intervalo de seis dias, o vídeo acumulou quase dois milhões de visualizações. No dia 26 de janeiro, a produção audiovisual foi alvo de um vídeo de *react*⁷ do youtuber Felipe Neto, que detinha na ocasião o título de “segundo canal do Youtube mais seguido do país”. Receber a chancela positiva de uma espécie de “autoridade” no universo do YouTube foi um dos fatores que elevou a popularidade de MC Loma na web, realçando seu potencial de alcance em todo o território nacional.

A formação de uma rede sócio-técnica em torno do videoclipe “Envolvimento” é fundamental para o entendimento do processo de nacionalização do brega funk. Depois da chancela de Felipe Neto, MC Loma foi citada pela cantora Anitta. Enquanto estava de férias na França, Anitta publicou, na função Stories de seu Instagram, vídeos imitando o início do clipe de Loma, incluindo as falas da MC recifense. A paródia repercutiu em portais de todo o Brasil, também apresentando MC Loma e as Gêmeas Lacreção aos 30 milhões de seguidores (na ocasião) de Anitta nas redes sociais digitais. Se Felipe Neto consagrou Loma em uma posição de “viral da internet”, a aprovação de Anitta deslo-

⁶ Em sua primeira entrevista ao Diário de Pernambuco, MC Loma disse ser inspirada por Anitta, Lady Gaga e Fifth Harmony. No vídeo, as meninas utilizam de suas memórias afetivas em torno da cultura pop global.

⁷ Vídeos em que os youtubers “reagem” ao um vídeo enquanto o assistem, fazendo comentários em torno do conteúdo de forma geral. Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=sBXtk8fiwQY&t=7s>>, acessado em 11 de novembro de 2018.

ca a pernambucana para a lógica da “cantoras pop”. A partir desse momento, é possível perceber uma adesão considerável de MC Loma e as Gêmeas Lacreção ao público LGBT através de compartilhamentos de ações em rede e vinculações da artista de brega funk ao universo das cantoras pop.

Quando produtos ou atores sociais vão se engendrando na cultura digital, surgem grupos de usuários que atuam como mediadores do gosto, articuladores de poder e legitimação que se conectam às performances em rede. Admiradores ou fãs emergem para elogiar/defender um artista ou criticá-lo, sendo uma ferramenta importante para sublinhar “conflitos, dissensos ou disputas” que se dão em torno de “amor e ódio” por objetos culturais. Estas disputas atuam naquilo que Hennion (2001 e 2002) chama de “performance de gosto”, ou seja, “a dimensão processual e coletiva que envolve a expressão valorativa dos afetos, a forma como expressamos nosso amor pelos objetos socioculturais”. (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 55)

A mediação das produtoras paulistas e chegada ao Spotify

Consagrada como “hit do carnaval”⁸ de 2018, a canção “Envolvimento” funciona como primeira ação no processo de nacionalização do brega funk, que vai se sedimentando sobretudo através das mediações culturais. MC Loma e as Gêmeas Lacreção assinam contrato com a Start Music, produtora de destaque da cena musical de funk paulista. A entrada de MC Loma e as Gêmeas Lacreção na Start Music legitimou um status mercadológico para o brega funk. É portanto no deslocamento da artista para São Paulo e na sistematização de sua carreira pela produtora paulista que o brega funk se sedimenta. Entra em cena, portanto, através dos vasos comunicantes midiáticos, a ação de produtoras musicais que conectam o brega funk ao chamado funk paulista ou funk ostentação.

Embora tenha surgido nos morros cariocas nos anos 1980, o funk brasileiro chegou no estado de São Paulo com MCs da Baixada Santista na década de 1990. A mudança de territorialidade não agiu tão decisivamente na estética vigente e os artistas continuaram seguindo a “gramática” do gênero musical carioca: batidas do *Miami Bass* e letras sobre as vivências da periferia. Esse funk produzido em São Paulo ganha uma es-

⁸ Categorização de cunho popular e midiático feita para reunir canções de sucesso efêmero durante o período carnavalesco. Desde os anos 1990, a grande maioria dos sucessos foram da axé music. A tradição foi quebrada em 2017 com o funk *Deu Onda*, de MC G15.

tética mais particular no final da década de 2000, com o surgimento do funk ostentação. Essa vertente se consagra junto à ascensão das classes populares sobretudo no final da primeira década de 2000, além de estar ligado ao fenômeno dos “rolezinhos”⁹ em diferentes capitais do país.

Em 2012, o funk paulista consagra MC Guimê, com o hit *Plaquê de 100*¹⁰. As composições, como sugere o termo, fazem ode a bens materiais como carros, roupas, joias e notas de dinheiro. Enquanto o funk carioca passava a investir em segmentos como o proibidão¹¹ e o funk pop¹², a sonoridade oriunda das produtoras de São Paulo apresentava um instrumental acelerado (mais batidas por minuto), mais próximo a uma sonoridade do hip hop norte-americano, evocando um “um imaginário cosmopolita desterritorializado, que dialoga com os ícones da música pop global – [...] no caso do ostentação, os rappers do *hip hop bling*”. (PEREIRA DE SÁ, 2017)

O êxito do funk ostentação fez surgir uma proliferação de produtoras com enfoque em agenciamento de carreira de MCs, incluindo produção de músicas, clipes, eventos e relacionamento com veículos de comunicação. GR6 Eventos, Start Music, KondZilla Records, Funk de Elite, KL Produtora e RW Produtora são alguns nomes de produtoras de destaque. Start Music e GR6 Eventos passam a manifestar interesse considerável no brega funk, funcionando como importantes mediadores culturais nesse processo inicial de nacionalização do gênero musical. Embora variem os catálogos de artistas e produtores musicais, as produtoras possuem características em comum: o YouTube como “principal plataforma” para a circulação das músicas, seguido do Spotify.

A Start Music ficou responsável pela produção de músicas e clipes, estratégia de divulgação e planejamento de carreira de MC Loma e As Gêmeas Lacração. Para isso, empreendeu a gravação do videoclipe “Envolvimento” produzido e publicado no KondZilla¹³, em que MC Loma e as Gêmeas Lacração aparecem em mansão e carros

⁹ Neologismo criado para definir um tipo de *flash mob* de centenas de pessoas que ocorriam em locais como praças, parques públicos e *shopping centers*. Os encontros eram marcados pela internet, quase sempre por meio de redes sociais como o Facebook.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gyXkaOODxB8>> Acesso em 11 de novembro de 2018.

¹¹ Vertente bastante popular nos “bailes de favela”, que usam termos chulos e um forte apelo sexual. Foi o estilo do grupo Gaiola das Popozudas, responsável por apresentar Valesca Popozuda ao universo funk.

¹² O funk melody apresentava melodias mais leves e letras focadas em relacionamentos. Foi desse estilo que Anitta conquistou a periferia do Rio de Janeiro e, posteriormente, se tornou cantora pop.

claramente evocando a estética “ostentação” consagrada pelo funk paulista. Assistir aos traços da youtubidade e do amadorismo ganhando uma estética *mainstream* (também nas fotos de divulgação) foi um dos grandes atrativos para a longevidade da circulação de MC Loma e as Gêmeas Lacração no ecossistema midiático.

É através da mediação das produtoras paulistas que o brega funk adentra de forma institucional as plataformas de streaming, com a criação da playlist oficial de *Brega Funk* no Spotify. O serviço, cujo país de origem é a Suécia, foi lançado em outubro de 2008, mas só chegou ao Brasil em janeiro de 2014 e começa a se popularizar em 2015. Apesar do protagonismo do YouTube para a música pop periférica, o Spotify também passa a ser um ator não-humano importante para a fruição desse gênero ao oferecer aos ouvintes o acesso a músicas de forma gratuita ou de baixo custo, realizando acordos com produtoras musicais e trabalhando com GDD (Gestão de Direitos Digitais).

Dentro do Spotify, há destaque para as playlists, que podem ser criadas pelos usuários ou pela própria plataforma de acordo com desejos, humores, ocasiões e estilos. Um dos principais parâmetros para criação das playlists são os gêneros musicais: *Funk Hits*, *Pop*, *Sertanejo*, *Rock*, *Eletrônica*, entre outros. Nesse contexto, a criação da playlist *Brega Funk* passa a ser um reconhecimento e institucionalização do gênero musical em sistemas *mainstream* de consumo musical. O Spotify também conta com playlists que configuram paradas musicais, elencando as músicas mais reproduzidas do serviço no mundo e em cada país. *Envolvimento*, de MC Loma e as Gêmeas Lacração, atingiu o número 1 na lista *As 50 mais tocadas do Brasil* e também na global *As 50 virais do mundo*, que relaciona as canções de rápido crescimento em reproduções na plataforma global no ano de 2018. Mais tarde, o Spotify iria financiar um mini documentário chamado *O brega funk vai dominar o mundo*¹⁴.

O brega funk despertou a curiosidade de diversos veículos de mídia nacionais, que desenvolveram registros jornalísticos para apresentar o gênero musical ao público

¹³ A KondZilla é a produtora do diretor audiovisual Konrad Cunha Dantas que iniciou seu trabalho em 2011, especializando-se em videoclipes de funk e introduzindo algumas características que se tornaram sua assinatura: utilização de equipamentos profissionais para filmagem e edição, locações de mansões e outros bens do consumo de luxo, a exemplo de carros, motocicletas e jóias, evocando o “bling 21”, referência estética do universo do hip hop internacional. O sucesso do canal KondZilla foi tamanho que se tornou o terceiro maior canal de música do mundo e o maior do Brasil. Todas as produtoras mencionadas anteriormente fazem parcerias para que Konrad produza clipes para suas apostas, com um retorno quase sempre na casa dos milhões de visualizações. Mais tarde, a KondZilla opta por expandir negócios e se também uma produtora de artistas nos moldes mercadológicos, gerenciando carreiras de nomes como Kevinho, MC Kekel, MC Guimê e Tati Zaqui.

¹⁴ Disponível em: bregafunk.com.br> Acessado em 6 de maio de 2020.

brasileiro. A exemplo, temos os portais Uol (*Mas, afinal, o que é o brega-funk?*)¹⁵, o *GI* (*Arrocha, brega e funk: como os MCs e o batidão do Nordeste estão se espalhando pelo Brasil*) e Vice (Série de reportagens feitas pelo jornalista pernambucano GG Albuquerque)¹⁶, além de um documentário da GloboNews (*Capital do Brega*, produzido por Wანessa Andrade com edição de Renata Baldi)¹⁷. Dessas aparições na mídia, é interessante observar a capa da revista *Rolling Stone Brasil* (edição 144), que simbolizou a chegada do brega funk a uma publicação que historicamente teve o rock'n roll como cânone. MC Loma e as Gêmeas Lactação posaram ao lado de Cynthia Luz, Hungria, Gustavo Miotto, Gloria Groove e o empresário Emmanuel Zunz sob a manchete *O Futuro da Música*¹⁸.

Após o sucesso de MC Loma, outros artistas do brega funk de Pernambuco ganham destaque nacionalmente através de narrativas midiáticas baseadas em sucessos virais, posteriormente auxiliados por grande produtoras do funk. O pernambucano Felipe Original ganhou alcance nacional com a música “Hit Contagante” e Dadá Boladão grava clipe no KondZilla, em parceria com a funkeira Tati Zaqui e o rapper Oik, ambos de São Paulo. O produtor JS, O Mão de Ouro (apelido de Jhonatan Ramos dos Santos) se consagra como um produtor de amplo destaque e é convidado pela Los Panchos (nome de uma nova empresa, ramificada da Start Music) para produzir canções, a exemplo de “Tudo OK”, de Thiaguinho MT em parceria com Mila. A música foi considerada o hit do carnaval de 2020¹⁹.

Dança em rede e intensificação das trocas simbólicas

Com o intuito de evidenciar a multimodalidade das redes sócio-técnicas que

¹⁵ Disponível em: <<https://www.uol/entretenimento/especiais/o-brega-funk-do-principe-mc-bruninho-que-quer-reinar-no-brasil.htm#mas-afinal-o-que-e-o-brega-funk>> Acesso em 12 de novembro de 2018.

¹⁶ Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte-1> Acesso em 12 de novembro de 2018.

¹⁷ Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/globonews/v/7148460/>> Acesso em 12 de novembro de 2018.

¹⁸ A expressão “o futuro da música” se refere ao modelo de distribuição e consumo. A reportagem de destaque é sobre a empresa brasileira ONErpm, plataforma de distribuição digital de música e engajamento de fãs fundada em 2010 por Emmanuel Zunz e Matthew Olim. De toda forma, o êxito de MC Loma na cultura digital a levou para a capa de uma das revistas culturais mais importantes do país.

¹⁹ Para mais informações: <https://oglobo.globo.com/cultura/tudo-ok-do-carnaval-2020-bregafunk-foi-musica-mais-tocada-durante-fofia-24275776>. Acesso em 6 de maio de 2020.

permitiram o processo de nacionalização do brega funk, ressalta-se a importância das redes sociais digitais, sobretudo o Instagram, na intensificação dos fluxos de consumo do gênero musical. Como atestam Jeder Janotti e Simone Pereira de Sá (2018), antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiência estabeleçam balizas para as disputas de gosto,

ao mesmo tempo em que permitem a construção de assinaturas específicas, a marca distintiva do artista. Este processo ocorre a partir de uma ampla rede de articulações que envolve sonoridade, audiovisual, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas, etc. (JANOTTI e PEREIRA DE SÁ, p. 4, 2018).

Destaca-se assim que o processo de celebração de MC Loma e as Gêmeas Lacerção passa a integrar uma rede de fãs, admiradores e fruidores do brega funk que vai aderir a uma série de disposições estéticas do próprio gênero musical. Uma vez nas redes sociais digitais, o brega funk passa a ser disputado por novos artistas, por anônimos dublando e imitando seus artistas favoritos e sobretudo dançando. Em meados em 2018, emergiu nas periferias da Região Metropolitana do Recife uma dança que mescla passos do funk, da swingueira e da street dance: o “passinho dos malokas”²⁰. Os malokas (gíria para “maloqueiro”, “meninos da periferia”) evocam coreografias que movimentam os braços e a região da virilha, simulando movimentos sexuais e mesclando conotação erótica com irreverência. “Sarrada”, “puxada”, “laço” e “ombrinho” são os nomes dos principais movimentos. É neste contexto que a dança se destaca como um elemento intensificador da presença em rede e das disputas de valores que surgem dentro do brega funk.

O termo passinho se populariza nacionalmente no ano de 2013, com o processo de viralização do vídeo “Passinho do Volante”, de MC Federado e os Leleks, quando quatro jovens e seus vizinhos em diferentes locações na Vila Leôncio, no Rio de Janeiro, executam coreografias a partir da gíria “lelek” (corruptela de “moleque”), repetida à exaustão (PEREIRA DE SÁ e EVANGELISTA, 2014) e quando a cantora Beyoncé também dança a coreografia em seu show no Rock in Rio²¹. Na época, os jovens já fazi-

²⁰ Para ver a informação: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/01/o-fenomeno-do-passinho-dos-malokas-no-grande-recife.html>> Acesso em 6 de maio de 2020.

²¹ Para ver a informação: <http://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2013/noticia/2013/09/beyonce-encerra-noite-pop-com-show-vigorooso-e-toca-funk-carioca.html>. Acesso em 6 de maio de 2020.

am sucesso com a coreografia do “passinho” durante bailes funk em diferentes pontos da Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

As batalhas de passinho do Rio de Janeiro, com disputas entre exímios dançarinos de funk, passam a retroalimentar as redes sociotécnicas das periferias brasileiras com evidências coreográficas virtuosas que passam a ser disputadas também em redes sociais digitais. No contexto do brega funk, as disputas de passinho dos malokas voltam a territorializar o gênero musical no contexto das redes sociais digitais, fazendo com que artistas e anônimos converjam interesses a partir do compartilhamento de ações de dança, números de curtidas e recomendações de exímios dançarinos envolvendo uma série de capitais simbólicos: desde aqueles envolvendo a performatividade da dança até o capital erótico como beleza e sensualidade.

No processo de nacionalização do brega funk, os vasos comunicantes das redes sócio-técnicas fazem surgir novos atores sociais na cena musical, como os dançarinos de passinho dos malokas. Grupos como Magntas do Passinho S.A, ou dançarinos como San do Passinho e dançarinas como Clarinha do Passinho passam a ser reconhecidos através de seus números de seguidores e de curtidas como exímios “quebradores”. Vídeos como “Gera Bactéria”, da dupla Shevchenko e Elloco, reivindicam que “esse passinho é louco e nasceu na favela” como localização de uma autenticidade que se conecta a uma narrativa encenada pelos artistas do funk carioca.

Valores compartilhados por admiradores do passinho dos malokas em comentários nas redes sociais dos artistas destacam que o virtuosismo da dança do passinho está articulado à violência da “kikada” (gesto em que pode ser compreendido como a “sentada” num gesto bastante semelhante ao do funk) ou pela “bingada” (em que o dançarino projeta a pélvis simulando um coito). A hipersexualização de danças do passinho dos malokas traz à tona um conjunto de controvérsias morais em torno deste tipo de dança. Na conexão das danças populares, o passinho dos malokas encena uma articulação da relação do corpo, com a pélvis e as nádegas, algo bastante presente em formas de danças como o samba ou o forró.

As dinâmicas em redes sociais digitais voltam a articular atores sociais da cena brega funk em processos de nacionalização. O passinho dos malokas vai ser amplamente dançado por artistas e cantores, youtubers de dança e figurar como um gênero de dança em canais como FitDance. Posteriormente vai servir de coreografia de uma série de vídeos com ampla circulação no Youtube. Este processo de nacionalização do bre-

ga funk também incidirá numa reafirmação do brega funk como “pernambucano”, a exemplo da ostentação da bandeira do Estado de Pernambuco como marcação de origem, como é possível ver no videoclipe “Ninguém Fica Parado”, de Shevchenko e Elloco e Maneirinho do Recife²².

Considerações finais

Se considerarmos a música pop periférica como uma rede de ampla visibilidade, podemos dizer que o brega funk em seu processo de nacionalização conjugou fluxos em redes sócio-técnicas que tanto apontaram para a deslocamentos geográficos (entre Recife e São Paulo, sobretudo), mas também engendraram lógicas internas de retroalimentação da cena musical do Recife, a partir da emergência de novos atores sociais como as dançarinas e dançarinos de passinho dos malokas que, por sua vez, também funcionaram como rearticuladores em rede.

Da centralidade do Youtube para os fluxos em torno de redes sociais digitais como o Instagram, o brega funk fez emergir um conjunto de controvérsias estéticas e também morais na cultura brasileira a partir da reiteração da narrativa em torno das expressões culturais periféricas como “menores”, “ofensivas” ou excessivamente sexualizadas.

As disputas simbólicas em torno da nacionalização do brega funk voltam a incidir sobre o tecido urbano da cidade do Recife, quando dançarinos e dançarinas de passinho dos malokas se reúnem em parques e praças da cidade e são hostilizados por grupos de policiais, evidenciando traços de desigualdade e exclusão social²³ que permeiam a sociedade brasileira. Bairros nobres do Recife quando “invadidos” por jovens negros oriundos das periferias fazem emergir tensões nas redes de comunicação das cidades.

Diante de um contexto de polarização política deste a emergência de grupos de extrema-direita nas redes sociais digitais a partir de 2016 e a mobilização de uma pauta moral em torno de costumes, o brega funk passa a ser disputado também do ponto de vista político, como acentuador de uma pedagogia do corpo, de uma erótica da dança popular e dos dispositivos flutuantes das performances de gênero.

²² Para assistir ao videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=7tzDburY9ec>.

²³ Para ler: <https://www.leijaja.com/cultura/2019/02/14/mcs-sao-expulsos-do-parque-da-jaqueira-ao-gravar-clipe/>. Acesso em 6 de maio de 2020.

Referências

ALBUQUERQUE, Gabriel. **O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife**. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte-1>. Acesso em: 2 novembro 2018.

BENTO, Emmanuel. O “envolvimento diferente” de MC Loma e as gêmeas lacração: a produtora start music e a nacionalização do brega-funk. In: **XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Bahia, 2018. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-1003-1.pdf>>

BURGESS, J.; GREEN, J. **YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. EUA: Harvard University Press, 1996.

JANOTTI, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro. UFRJ. Vol. 6, n.2, 2003, p31-46.

JANOTTI, Jeder e PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galaxia** (São Paulo, online), n. 41, mai-ago., 2019, p. 128-139.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: CLAYTON, M., HERBERT, T. And MIDDLETON, R. (eds). **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. London: Routledge, 2002.

HENNION, Antoine. Music Lovers. Taste as performance. **Theory, Culture, Society**, n.18, v.5., 2001. p. 1-22.

MONTANO, Sonia. **Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEREIRA DE SÁ, S. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. **XXVI Encontro Anual da Compós**. São Paulo, 2017.

PEREIRA DE SÁ, S. The Numa Numa Dance e Gangnam Style: vídeos musicais no Youtube em múltiplas. São Paulo: **Galáxia**, núm. 28, dezembro, 2014. p. 159-172.

PEREIRA DE SÁ, S. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! Brasília, In: **Revista E-Compós**, vol. 10, 2007.

PEREIRA DE SÁ, S. Somos todos fãs e haters? cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes sociais. **Revista Eco Pós**, v. 9, n.3, Rio de Janeiro, 2016.

PEREIRA DE SÁ, Simone; EVANGELISTA, Simone. Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro. UFRJ. Vol. 17, n.3, 2014.

REGEV, Motti. **Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013

SOARES, T. **Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco**. Recife: Outros Críticos, 2017.

SOARES, T. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2013.