



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRUNA CORRÊA VILELA

“BH É QUEM?”:

Caminhos Sônicos Performáticos do Funk Mineiro Enredado

Recife

2023

BRUNA CORRÊA VILELA

“BH É QUEM?”: Caminhos sônicos performáticos do funk mineiro enredado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre/a em Comunicação. Área de concentração: Comunicação. Linha de Pesquisa: Estéticas e Culturas da Imagem e do Som.

Orientador (a): Jeder Silveira Janotti Júnior

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Vilela, Bruna Corrêa.

BH É QUEM?: Caminhos sônicos performáticos do funk mineiro enredado /
Bruna Corrêa Vilela. - Recife, 2023.

117 p. : il.

Orientador(a): Jeder Silveira Janotti Júnior

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

1. Funk de BH; . 2. Territorialidade;. 3. Escuta Conexa;. 4. Performance;. 5.
Audiovisual em Rede. I. Janotti Júnior , Jeder Silveira . (Orientação). II. Título.

070 CDD (22.ed.)

BRUNA CORRÊA VILELA

“BH É QUEM?”: Caminhos sônicos performáticos do funk mineiro enredado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre/a em Comunicação. Área de concentração: Comunicação. Linha de Pesquisa: Estéticas e Culturas da Imagem e do Som.

Aprovada em: 21/09/2023.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Jeder Silveira Janotti Júnior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Nina Velasco e Cruz (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Juliana Freire Gutmann (Examinadora externa)
Universidade Federal da Bahia

Professor Doutor Bruno Souza Leal (Examinador externo)
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Márcia e Rômulo, por todo apoio e todo amor que sempre foram incalculáveis. Do sul ao norte de Minas, estou onde estou e sou o que sou também por ter vocês. Obrigada por me inspirarem e por me lembrarem que, a despeito de tudo, movimentar-se é a coisa mais importante. E que a gente sempre dá um jeito.

Ao meu irmão Chico, quem me ensinou a me apaixonar por BH, pelo Cruzeiro e pelo jornalismo.

Ao meu orientador, Prof. Jeder Janotti Jr, por toda atenção, compreensão, confiança na minha caligrafia de pesquisa e inúmeras contribuições/empurrões.

À FACEPE pelo financiamento desta pesquisa.

A Thiago Soares e a Juliana Gutmann pela inspiração e por contribuições valiosas na banca de qualificação que, tenho certeza, ainda irão se estender comigo para além deste texto.

A Bruno Leal e a Nina Velasques que aceitaram participar da avaliação deste trabalho na banca de defesa da dissertação.

Aos queridos companheiros dos grupos de pesquisa L.A.M.A e Interseccionalidades Em Cena, por todos os debates, trocas e carinho compartilhado. Cada microfone aberto no Google Meet está presente, em maior ou menor grau, nestas linhas e suas frestas.

À turma da disciplina de Sociologia da Comunicação do curso de Rádio, TV e Internet da UFPE, com quem experimentei as delícias e os desafios da sala de aula. Cada manhã de sexta-feira que tive ao lado de vocês me impulsionou, me ensinou e me deu a alegria necessária para a conclusão do mestrado.

À Fernanda Capibaribe, por todas as palavras, pela inspiração e pela orientação generosa no primeiro artigo escrito nesta trajetória do mestrado. Obrigada pelas diversas narrativas cruzadas entre o afeto e a vida acadêmica.

Ao Pedro Henrique, grande amigo que ganhei no trajeto, por ter embarcado na missão do estágio docência comigo e por todas as angústias, trabalhos, aprendizados e pequenas vitórias compartilhadas. Tenho você como referência sempre.

Aos demais colegas que me acolheram e me apresentaram a alegria de estar em corpo, pele, som e ouvidos abertos no Recife.

Ao Thiago Pereira, que veste a capa poderosa interseccionada de professor, amigo, irmão, pai, colega na academia, no jornalismo e parceiro na música. Em tudo o que eu fizer nestas intersecções que nos dão tanto sentido, você provavelmente estará presente. Obrigada por segurar a minha mão com entusiasmo em todos os momentos decisivos de todos estes anos.

A Vitor Pires e a Rafael Andrade, pela amizade construída para além do coleguismo acadêmico e pela generosidade imensa em realizarem leituras, elaborações e tranquilizações comigo. O caminho foi menos solitário e mais prazeroso com vocês.

À Thay, minha parceira, namorada, companheira na vida, por todo amor, impulsionamento, paciência e aprendizados cotidianos. Obrigada por me lembrar sempre do que sou ou posso ser capaz e também de que sempre “ainda vai melhorar”.

À Natália, com quem aprendi e cresci tudo que pude desde que cheguei em BH. Seus abraços, suas palavras e nossa irmandade sempre me mostraram a saúde possível e desejável das relações e do exercício de estar/ser no mundo.

Às minhas sapatonas, Bê e Mamô, pelas noites de teorização de boteco, pelas leituras e pelas partituras de funk escritas em uma tarde no WhatsApp. Obrigada por me lembrarem de quem eu sou e por tirarem graça e não culpa das minhas ausências em nossos encontros.

A Luciano, Marcelo e Nezt, que me acolheram e confiaram no meu trabalho na equipe da produtora Quente nos últimos meses de dissertação. Estar na nossa correria cultural me impulsionou e me fortaleceu para a finalização deste trabalho. E a vista desta cidade e suas músicas ganhou mais outra beleza quando mirada das janelas daquele escritório.

Ao Álvaro Oliveira, que me ajuda a trilhar o caminho árduo mas inescapável da saúde mental - quem me ouviu duvidar sobre a conclusão de um TCC em meio a vida de musicista e quem agora me vê corajosa frente à conclusão de uma dissertação após uma pandemia e tantos lutos.

À Tinoca e ao Deize, lembrando que a companhia felina é uma das mais potentes e calorosas para se vencer qualquer desafio.

Aos amigos da música, vocês são muitos. Em especial, à Marcela. Os trânsitos que aqui aparecem se iniciam, de certa forma, em nossas pesquisas por palcos, públicos e faixas compartilhadas organicamente.

A todas as pessoas que compõem esta pesquisa, estas descobertas, escritas e vivências. MC'S, DJ'S, empresários, produtores e produtoras culturais, dançarinos, pesquisadores, pesquisadoras, musicistas e fruidores e fruidoras do funk mineiro. A DJ Pitty, DJ Marcelo Mattos, Negona Dance, MC Morena, MC Mika, MC Papo, MC VH Diniz, Xapi 7LC, Douglas Henrique (Doug Filmes), GG Albuquerque e Guilherme Lúcio. Uma gratidão imensa pela paciência, disponibilidade e confiança em conversarem comigo e dividirem seu trabalho, sua vivência e seu conhecimento. Sem vocês, esta trajetória nem teria começado.

Um agradecimento especial a DJ Pitty e a MC Papo, com quem pude ter conversas presenciais que me modificaram e me ensinaram tanto. Obrigada Pitty por me receber com tanto carinho no Serrão para maladezas que vão além das trocas desta pesquisa.

A Belo Horizonte e a Recife. Mesmo em meio à morte, a tantas desesperanças e encerramentos, mostraram-me que ainda há muita vida para se encontrar e cantar em cada rua.

RESUMO

O gênero funk no Brasil tem os primeiros passos de sua construção marcados no Rio de Janeiro, mas atualmente é reconfigurado globalmente. Em Belo Horizonte, as expressões desta categorização musical têm desenvolvido estéticas e sonoridades eletrônicas particulares desde meados da década de 2010, reivindicadas a uma singularidade local, que encontra simbolismo no bordão: “BH é quem? BH é nós”. Utilizo tal bordão, amplamente difundido pela produção funkeira mas também escoado por diversas expressões comunicacionais em diferentes contextos da cidade, como um gatilho para percorrer camadas performáticas que emergem através do som e dizem da articulação entre música-território-corpo. Junto às noções de performance/oralitura (MARTINS, 2021), escuta conexa (JANOTTI JR, 2023) e audiovisual em rede (GUTMANN, 2021), analiso singularidades sônicas do funk de Belo Horizonte, entre os rearranjos do gênero musical em contextos fora eixo Rio-São Paulo, e passeio por seus *statements* midiáticos, entendendo as dinâmicas de hegemonia e contra-hegemonia que são encenadas em diversas espirais nas categorizações musicais. Trago elaborações acerca de práticas musicais eletrônicas como as “montagens” enquanto fonografias (JAMES, 2019) e pensamentos sonoros afrodiáspóricos que possibilitam a emergência de outras visões de mundo, os quais tomam o saber corporificado como constituinte inescapável da produção e da escuta musical. Busco, assim, também apontar para outras coletividades no imaginário musical da capital mineira, atravessadas por marcadores interseccionais.

Palavras-chave: Funk de BH; Territorialidade; Escuta Conexa; Performance; Audiovisual em Rede.

ABSTRACT

The funk genre in Brazil has the first steps of its construction marked in Rio de Janeiro, but is currently reconfigured globally. In Belo Horizonte, expressions of this genre, which began in the 1980s, have developed particular electronic aesthetics and sounds since the mid-2010s, claiming a local uniqueness, which finds symbolism in the catchphrase: “BH é quem? BH é nós” (BH is who? BH is us). I use this catchphrase, widely disseminated by funk production but also drained by various communication expressions in different contexts of the city, as a trigger to go through performative layers that emerge through sound and speak of the articulation between music-territory-body. Along with the notions of performance/oralitura (MARTINS, 2021), connected listening (JANOTTI JR, 2023) and networked audiovisual (GUTMANN, 2021), I analyze sonic singularities of Belo Horizonte’ funk, among the rearrangements of the musical genre in contexts outside the Rio-São Paulo axis, and walk through its media statements, understanding the dynamics of hegemony and counter-hegemony that are staged in different spirals in musical categorizations. I bring elaborations about electronic musical practices such as “montagens” as phonographies (JAMES, 2019) and afrodiasporic sound knowledges that enable the emergence of other worldviews, which take embodied knowledge as an inescapable constituent of musical production and listening. I seek, therefore, also to point to other collectivities in the musical imaginary of the capital of Minas Gerais, which are crossed by intersectional markers.

Keywords: Funk from BH; Territoriality; Connected Listening; Performance; Audiovisual in Network.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Print de comentário do clipe “Me Orienta” de Djonga e MC Rick.....	13
Figura 2 – Print de comentário do clipe “Me Orienta” de Djonga e MC Rick.....	13
Figura 3 – Print de comentário do clipe “Me Orienta” de Djonga e MC Rick.....	14
Figura 4 – Coleção de imagens que contém aparições dos bordões “BH É NÓIS”, “BH É QUEM?” e “BH é o setor”	30
Figura 5 – Mapa da cidade de Belo Horizonte contendo o traçado destacado da Avenida do Contorno.....	35
Figura 6 – Postagem de divulgação do perfil Bailes da Serra no Instagram.....	41
Figura 7 – Página de Instagram do perfil “031 É O FLUXO”	41
Figura 8 – Postagem de divulgação da lista dos bailes no perfil de Instagram do Bailes de Rua BH.....	43
Figura 9 – Páginas de Instagram dos perfis Bailes de Rua BH e Bailes de Rua BH 2 e postagem de stories sobre suspensão da lista de bailes do perfil Bailes de Rua BH.....	43
Figura 10 – Frame do videoclipe “BH é o Texas”, de MC Papo.....	47
Figura 11 – Frame do videoclipe “BH é o Texas”, de MC Papo.....	48
Figura 12 – Frame do videoclipe “Na Ponta Ela Fica”, de MC Delano.....	58
Figura 13 – Grupo União Rap Funk (primeiro grupo de rap de Belo Horizonte) no estúdio em 1987.....	65
Figura 14 – Capa do LP “Fábrica Ritmos” (1992)	67
Figura 15 – Mc Ellu.....	69
Figura 16 – Frame do videoclipe “Fé na Vitória”, de MC Dodô.....	72
Figura 17 – Primeira edição do Baile da Serra itinerante, realizada na Praça da Caixa D'água..	74
Figura 18 – Seção de comentários do videoclipe “Bala Love”, de MC Anjim, DJ PH da Serra e DJ LV do MDP.....	81
Figura 19 – Postagem de vídeo de dança do Passinho Malado no perfil de Instagram de Isabely Thompson em parceria com MV Oliveira.....	85
Figura 20 – Frame de vídeo de dança do Passinho Malado no canal de YouTube BH Passinhos.....	85
Figura 21 – Sequência de tweets sobre o funk de BH em resposta a uma postagem do perfil de Agazero.....	94
Figura 22 – Tweets sobre o bloco FUNK YOU.....	94
Figura 23 – Tweets sobre o bloco FUNK YOU.....	96

Figura 24 – Frame do videoclipe “Não é TikTok”, de DJ WS da Igrejinha, DJ TJ do MDP, MC Xangai e MC Bicho Solto.....	99
Figura 25 – Frame do videoclipe “Não é TikTok”, de DJ WS da Igrejinha, DJ TJ do MDP, MC Xangai e MC Bicho Solto.....	99
Figura 26 – Frame do videoclipe “Não é TikTok”, de DJ WS da Igrejinha, DJ TJ do MDP, MC Xangai e MC Bicho Solto.....	99
Figura 27 – Frame do videoclipe “Não é TikTok”, de DJ WS da Igrejinha, DJ TJ do MDP, MC Xangai e MC Bicho Solto.....	100
Figura 28 – Frame do videoclipe “Não é TikTok”, de DJ WS da Igrejinha, DJ TJ do MDP, MC Xangai e MC Bicho Solto.....	100
Figura 29 – Frame do videoclipe “Não é TikTok”, de DJ WS da Igrejinha, DJ TJ do MDP, MC Xangai e MC Bicho Solto.....	101
Figura 30 – Frame do videoclipe “Não é TikTok”, de DJ WS da Igrejinha, DJ TJ do MDP, MC Xangai e MC Bicho Solto.....	101

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1. “BH É O SETOR”: Cidades enredadas no corpo-tela	26
1.1 Colocar-se em escuta enredada na cidade	27
1.2 Contornar o quê? contornar quem?: Avenida do Contorno e a interseccionalização na ocupação da cidade pelos corpos-música	33
1.3 “BH é o fluxo”: Multiterritorialidades no corpo-tela	39
1.4 “BH é o Texas”: Imaginários musicais cruzados	46
2. BELO HORIZONTE ENTRA EM CENA: <i>insights</i> e vislumbres históricos do funk mineiro	52
2.1 A <i>virada minimal</i> e o <i>pique BH</i> em rede (anos 2010 e 2020)	55
2.2 Bailes de quadra, ocupação da cidade e clivagens com o rap (anos 80 e 90)	62
2.3 Ineditismo do disco “Fábrica Ritmos” e o pioneirismo feminino (anos 90)	66
2.4 Criminalização, ‘consciente de BH’, cultura digital e bailes de favela (anos 2000)	70
3. PIQUE BH (É QUEM?): entre o embrazamento e a maladeza	75
3.1 O agogô de Delano como negociador da singularidade mineira e do imaginário afro-brasileiro	77
3.2 “Rebola lentim” ou “Como os cria é solto”: Ritmos lentos e temporalidades curvilíneas	82
3.3 “Se fizer perfeito, vai soar estranho”: Ruídos conectados	88
3.4 “Essa porra aqui não é <i>Tiktok</i> ”: Ruas amplificadas	93
4. NOTA AO AFTER DO BAILE	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS: É nós?	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Eu tentava encontrar um lugar centralizado entre as calçadas que delimitavam cada lado da rua, posicionando-me intencionalmente em meio à “muvuca”, porém com alguma visão relativamente sem obstáculos para o palco montado na Orla da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, naquela noite de agosto de 2017. Diferentemente dos movimentos e da ocupação da ‘pista’ que se deram durante os shows vespertinos naquele dia do Festival Transborda, a espera pelo show do rapper Djonga, já à noite, não foi tão marcada por espaçamentos amplos entre as pessoas presentes e mãos tranquilas segurando as cervejas. Ao invés disto, o anseio era urgente em se posicionar, se espremer e apenas permanecer, garantindo a presença até as luzes se ascenderem.

Eu estava comemorando meu aniversário neste dia e, três dias antes, havia tocado no mesmo festival com minha banda de rock alternativo à época (a Miêta) em um outro espaço (a casa de shows A Autêntica) — dentro de uma programação dedicada a artistas emergentes da cena independente, dividindo o palco com a banda indie baiana Vivendo do Ócio. No primeiro semestre daquele ano, estive fazendo pequenas turnês na maioria dos finais de semana e me deslumbrando ingenuamente com a ideia de, para além de ser uma jornalista cultural em formação e fã de música, ser guitarrista de banda independente que, finalmente, estava na estrada em diálogo com outros e outras artistas brasileiros e brasileiras em importantes festivais.

No sábado de encerramento - e também de line-up principal, que contava com entrada gratuita - do Festival Transborda, eu e uma colega de banda nos posicionamos em frente ao palco perto do Museu de Arte da Pampulha. E nutrimos a expectativa, junto de outros colegas músicos da mesma cena, de ver Djonga¹, que havia acabado de divulgar seu primeiro álbum, “Heresia”. Quando o beatmaker e parceiro do MC, Coyote, começou a esboçar os primeiros ruídos de beat e as luzes dançaram no palco, ouvimos a voz do rapper, ainda sem vê-lo, saudando a cidade e o início do show: “Beagá! Eu sou daqui memo! Coyote, muita gente acha que eu não sou daqui, Djonga é de BH memo...”

Após o caminho catártico permeado por *moshs*, pulos, outros olhares deslumbrados (e também surpresos), o show finalizava e um colega — que, como eu, também guitarrista de rock

¹ Crescido na Zona Leste de Belo Horizonte, o rapper começou sua carreira em saraus de poesia e duelos de MC’s, integrou o supergrupo DV Tribo com outros nomes de destaque da cena rap mineira e hoje tem cinco álbuns de estúdio lançados, tendo se tornado um dos maiores nomes do rap nacional e também contando com reconhecimento internacional - foi o primeiro brasileiro a ser indicado ao prestigiado BET Hip Hop Awards, premiação musical focada na cultura negra.

e também fã de rap — declarava uma certa máxima aparentemente popularizada nas últimas décadas: “O rock morreu”.

Aproximadamente dois meses após este evento, o rapper mineiro, já em ascensão potencializada após a divulgação de “Heresia”, lançava uma faixa com videoclipe em parceria com MC Rick: a música “Me Orienta”. Era um lançamento, àquela época, diferente dos trabalhos anteriores do artista. Minha grande amiga já citada me introduziu o contexto deste *feat* de Djonga, antes de eu mesma audiovisualizar: “O Rick é um muleque novinho do funk daqui...”. Na sessão de comentários do *YouTube*, era possível identificar as tensões simbólicas e estéticas, disputas e clivagens entre comunidades de gosto dos dois gêneros musicais (rap e funk):

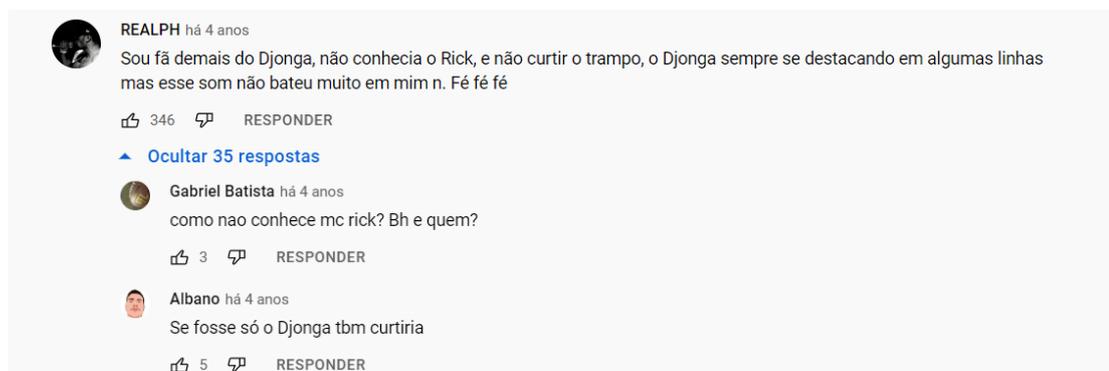
FIGURA 1 - *Print* de comentário do clipe “Me Orienta” de Djonga e MC Rick



FONTE - Reprodução/ YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jvhL1j-Sgb4>

. Acesso em: 21 jun.2022.

FIGURA 2 - *Print* de comentário do clipe “Me Orienta” de Djonga e MC Rick



FONTE - Reprodução/ YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jvhL1j-Sgb4>.

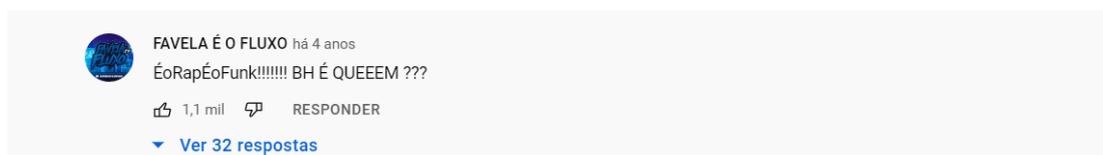
Acesso em: 21 jun.2022.

A partir deste momento, eu entenderia quem era MC Rick. Ao contrário do que pontuavam alguns outros comentários na postagem de *YouTube* — de que o rapper, já em gradual consolidação no cenário, estava buscando fortalecer a cena musical da sua cidade alavancando visibilidade para um MC de funk que estava começando sua carreira (tentando defender para outros fãs mais ‘ortodoxos’ de Djonga e do gênero rap a ocasião da parceria) — , a esta altura, MC Rick já havia sido apadrinhado por MC Delano (expoente que marcou uma

espécie de virada sonora do funk mineiro na década de 2010), e já trabalhava seus lançamentos há três anos².

No entanto, muitas outras respostas na seção de comentários reiteravam e replicavam a descrição do vídeo no canal de Djonga na plataforma (que dizia “BH É NOIS, É O RAP É O FUNK!”), já antecipando e contrapondo uma suposta divisão entre comunidades, com uma reverência aos dois gêneros musicais alocados em um mesmo território. Desta forma, além do acontecimento do próprio *feat* e da forma como ele era apresentado em sua postagem, tais expressões de fãs que emergiam — eram mobilizadas na ambientação comunicacional da plataforma — me permitiam perceber tais gêneros musicais alocados em uma dinâmica de negociações e rearranjos sucessivos, típica das reconfigurações entre cenas e gêneros musicais (JANOTTI JR, PEREIRA DE SÁ, 2018). Mas, também, era perceptível uma reivindicação de “singularidade cultural” local (SOARES, 2020) pela mineiridade, como ilustrado no comentário abaixo:

FIGURA 3 - Print de comentário do clipe “Me Orienta” de Djonga e MC Rick



FONTE - Reprodução/ YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jvhL1j-Sgb4>.

Acesso em: 21 jun.2022.

Fui impulsionada, portanto, pela pergunta que MC Rick — que atualmente se tornou um dos funkeiros mais ouvidos do país (G1, 2021) — verbalizaria na maior parte de suas músicas (incluindo esta em parceria com o aclamado rapper) e hoje é replicada nos comentários de videoclipes dos mais variados funkeiros no *YouTube*, nos muros pichados e nos cartazes da cidade: “BH É QUEM?”.

A resposta ao bordão esteve sempre pronta, quase como uma gíria: “BH É NÓIS”³. Tal pergunta-resposta, uma espécie de grito de pertencimento, que dá título a esta pesquisa,

² Erick Warley, ‘cria’ do Morro do Papagaio, favela da Zona Sul de Belo Horizonte, começou a cantar com 12 anos e hoje carrega mais de 50 milhões de visualizações em seus videoclipes no *YouTube*.

³ A frase hoje foi apropriada por diversos setores sociais da cultura belo-horizontina e ocupa um imaginário de jargão compartilhado entre jovens, fãs de funk ou não, majoritariamente frequentadores do movimento de ocupação artística da cidade - tendo, inclusive, se tornado filtro personalizado de *stories* no *Instagram* e sido estampada em luzes de led no centro da capital mineira, na primeira edição da Festa da Luz de Belo Horizonte, em outubro de 2021. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/10/29/interna_gerais,1318435/festa-da-luz-deixa-centro-de-belo-horizonte-colorido-ate-domingo-31-10.shtml>. Acesso em: 30 ago. 2022.

simbolizou para mim diversas indagações e inquietações iniciais sobre território, gênero musical, fonografias e mercado musical, assim como os atravessamentos de raça, gênero, classe e localidade que permeavam todas estas noções, dentro do escopo do funk mineiro enquanto um fenômeno a ser pesquisado.

Primeiramente, sabendo já de seu contexto em relação à entonação agressiva de MC Rick, o jargão se desdobrou na questão: “Quem é BH no funk?”. Pois quando o cantor entoava esta frase em suas vinhetas, eu interpreto, inicialmente, o que ele está reivindicando como uma BH funkeira e/ou um funk belo-horizontino: a reivindicação de um olhar para a localidade de onde parte aquela produção musical, aquele *hit* — gesto que encontra similaridade com o discurso de introdução da apresentação de Djonga no Festival Transborda citada acima (“Djonga é de BH mesmo”).

Posteriormente a isto, vieram as perguntas em relação à território urbano, a atores/atrizes/atoris culturais/sociais, ouvintes ou produtores de música, atravessados por avenidas identitárias interseccionais (AKOTIRENE, 2019) entre este espaço metropolitano — perguntas as quais também me implicavam como ouvinte em relação aos meus próprios marcadores identitários: de qual BH estamos falando? Vista, percebida, vivida, por quem (por quais corpos)? Quem são os sujeitos que compõem esta BH específica mencionada?

E, já em relação à resposta tradicional (“BH É NÓIS”), ainda outros desdobramentos: nós é quem? O que compõe este sentimento tão afirmativo em relação a uma coletividade territorializada? E o que singulariza esta coletividade a ponto de ela ser, primeiramente, questionada (quem é quem é BH? O que diferencia “BH”)?

Ainda no ano de 2017, o jornalista e pesquisador GG Albuquerque rascunhava algumas proposições para esta última questão. Ao sugerir o surgimento de um “*ambient space funk*” característico de Belo Horizonte nos dias atuais (VOLUME MORTO, 2017), o autor destacava uma estética marcada pela colagem musical de elementos eletrônicos com maior destaque para os tons agudos, em ritmo lento e em uma narrativa minimalista e atmosférica, ‘espacial’, que se diferencia da fórmula de frequências graves (“o tamborzão”) em *150bpm* popularizada no Rio de Janeiro.⁴

⁴ O termo “space funk” depois seria visto por mim, em 2020, em um cartaz de divulgação de uma festa eletrônica a ser sediada na Kasa Invisível (ocupação de um coletivo anticapitalista, autônomo e horizontal de trabalhadoras, desempregados e estudantes dispostos a reformar e dar vida para a casa abandonada no centro da cidade, tendo se tornado espaço de moradia, reunião de coletivos e movimentos sociais e eventos culturais). E esta foi a primeira ocasião em que vi o termo sendo utilizado na prática e vivência de organizações de eventos populares culturais, fora do contexto jornalístico/ensaístico teórico musical, após a publicação do texto de Albuquerque.

Algumas destas chaves de ambientação “viajada”, “psicodélica” (como diriam, posteriormente, em 2021, outros jornalistas musicais⁵) se justificam, para mim, também pelos usos exacerbados de efeitos sonoros presentes nas produções, como o *reverb* e o *delay*. E delimito esta minha escuta entendendo e rememorando que estes efeitos sonoros estiveram sempre presentes nas minhas atuações enquanto guitarrista e vocalista, já que ingressei nas minhas primeiras bandas tocando *shoegaze*, subgênero musical do rock alternativo identificado pelo uso excessivo de pedais de modulação e distorção. Enquanto musicista, entusiasmada em pensar como construções sônicas se desenhavam e afetavam minha escuta, meu corpo e minha forma de pensar, esta foi uma das minhas principais alavancas de aproximação com o funk mineiro.

Tais interpretações se aplicavam ao que eu captava do novo *hit* de MC Rick, lançado no ano seguinte à publicação da matéria do Volume Morto (*ibid*) e que hoje conta com mais de 8 milhões de visualizações no *YouTube* e mais de 2 milhões de streamings no *Spotify*. “Cobiçadas do Twitter” era a música que tinha como base instrumental um violino melancólico, espaçado, com andamento “devagar” e onipresente em toda a construção da música, sendo atravessado pelo *beat* somente aos 30 segundos da faixa. E este *beat* era arquitetado não pelos *tamborções* em uma colagem homogênea em cada clave do ritmo, mas sim, pelas notas agudas soando como um sino e mais uma série de outros elementos “aleatórios”⁶ e diferentes entre si. Os graves, quando apareciam, pontualmente, eram distorcidos e aplicados com o efeito de *reverb*⁷. Desta forma, me parecia haver um deslocamento das células rítmicas tradicionais do funk brasileiro difundido até 2010, com as notas sendo acentuadas de forma minimal e ainda moduladas com efeitos que, à minha percepção, não eram aplicados tão fortemente em outras produções funkeiras contemporâneas de outras regionalidades.

Estas especificidades, que eram observadas também em muitos dos outros lançamentos do mesmo circuito belo-horizontina à época, se somavam e se intrincavam à letra da música, que anunciava algumas das territorialidades da famosa “BH”, acionada e questionada tantas

⁵ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/10/01/a-receita-de-bala-love-funk-de-bh-domina-o-brasil-com-batidas-viajadas-e-dancinhas-do-tiktok.ghtml>>. Acesso em: 28 de Dezembro de 2021.

⁶ Em vídeo no Instagram, o Dj Xuxu MPC, de Ribeirão das Neves, faz dois pequenos tutoriais explicando algumas dessas escolhas de montagem eletrônica e fala sobre a inserção destes elementos aleatórios (“Pega um ponto e enche de reverb...”; “Agora, você enche de track aqui e colocar um tanto de coisa aleatória: uma mulher gemendo, uma latinha batendo, barulho de rádio...”). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFDJX9LhZDt/?utm_medium=copy_link> e em <https://www.instagram.com/tv/CFxpZHKBTx8/?utm_medium=copy_link>. Acesso em 30 ago. 2022.

⁷ Um efeito de reverberação, que busca simular o espaço acústico no qual o som é reproduzido, através da soma de todas as reflexões que acontecem quando as ondas sonoras encontram uma superfície refletora e se sobrepõem ao som direto ao chegar aos ouvidos, de modo que aumenta seu tempo de decaimento.

vezes pelo MC. O cantor invocava os DJ's, produtores da faixa, que carregam em seu próprio nome artístico suas origens territoriais: *“PH da Serra, TG da Inestan, Rick do Papagaio⁸ / mas fazer o quê se elas gosta dos lombrado? (...) E se ela [sua mãe] descobrir, tu pode ficar tranquila/ é só jogar no YouTube e ver que o PH é artista, muito bem de vida, muito bem de vida.../ Rick não é bandido, porra. Rick é artista.”*

Expediente lírico similar seria utilizado na faixa “Menina da Zona Sul”, música de MC Rick em parceria com MC Kaio, com produção da DJ Ray Lais, DJ Frog e de PH da Serra. Mas, desta vez, os territórios referenciados não eram os de origem dos compositores da música e, sim, a quem elas também se destinavam, para além dos limites espaciais supostamente delimitados entre favela e asfalto: *“Na PUC Minas e no Pitágoras, nosso nome é o mais falado/ Na UFMG, até no ENEM, nosso nome é o mais falado/ Universitária só quer dá pro Rick e pro Kaio (...)/ DJ Frog, estudioso, tá de onda na UNIBH/ e o celular dos boy hoje só tem PH”.*

Tais expressões musicais, desta forma, me pareciam tensionar os limites geográficos e simbólicos entre favela-asfalto, além dos cortes de raça, gênero, classe, sexualidade e localidade que, historicamente, alocaram o gênero musical funk em uma adjetivação periferizada (como música ‘intelectualmente inferior’, como apologia ao crime, como música violenta e que objetifica e menospreza mulheres). Indo além, em âmbitos territoriais, tais narrativas e eventos permitiam apontar tanto para os corpos dos artistas e ouvintes da música quanto para as regiões reivindicadas enquanto constituintes expressivos dos diversos elementos que permitem contornar as singularidades de uma categorização funk mineira — os bailes, as escolhas estéticas de uma sonoridade específica, a fruição da dança, os usos do erótico na vertente putaria das letras e as articulações em torno das ambientações comunicacionais digitais. Assim, eu começava a me questionar, também, sobre o movimento de intervenção mútua que estas criações artísticas do funk mineiro estabelecem nos espaços urbanos, através do qual bairros e favelas afetam agentes do campo musical em suas produções e estas, simbioticamente, podem construir novos imaginários sobre determinados territórios — alternando, também, a relação dos atores com seu cotidiano urbano (FERNANDES, HERSCHMANN, TROTTA, 2015).

Estas elaborações, ainda que de forma primária e mais alocadas em uma deriva do que em constatações sobre o funk mineiro, começaram a surgir em 2018, quando realizei minha monografia (em grupo) intitulada “Gênero, corpo e processos de midiaticização: Um estudo sobre

⁸ Referem-se respectivamente ao Aglomerado da Serra, região Centro-Sul da cidade; Vila Inestan, no bairro Cachoeirinha, região noroeste; e aglomerado do Morro do Papagaio, na região Sul da cidade.

o funk como fenômeno cultural”, tendo desenvolvido também, em parceria com outras e outros colegas autores, um curta-documentário sobre o “Baile da Serra nas Quebradas”. Conheci, assim, duas figuras essenciais à cultura periférica belo-horizontina: Kika (Cristiane Pereira) e DJ Marcelo Mattos que, à época, estavam conduzindo este Baile.

Kika, promotora popular, produtora cultural e presidente da Associação do Cafezal (em 2022, ela também se candidatou ao cargo de deputada estadual pelo PDT), mereceria um capítulo à parte em relação ao seu trabalho e trajetória. A produção de um evento como o Baile da Serra — que foi o primeiro baile funk em Minas Gerais, e, talvez, no Brasil a funcionar com alvará⁹ — carregava (antes da pandemia) aproximadamente 6 mil pessoas e empregava mais dezenas de outras. A festa legalizada procurava garantir que ações truculentas da polícia não ocorressem durante o evento, objetivo que foi firmado ainda em luto, quando Gabriel Soares Mendes, de 14 anos, foi morto durante uma intervenção policial no Baile da Binário (antigo Baile da Serra), em 2017.

Frequentando diversas edições do baile que ocupavam diferentes vilas do Aglomerado da Serra em cada final de semana, no novo formato itinerante desenvolvido por Kika, eu realizava escutas conexas (JANOTTI JR, 2020; 2023) das músicas como as citadas acima — com os paredões emitindo majoritariamente os sons da produção local, com pouco espaço dedicado às faixas da vertente “*funk pop*” (PEREIRA DE SÁ, 2021) ou às produções de outros estados, como o *150 bpm* do Rio de Janeiro ou o *funk ostentação* de São Paulo. Também era através desta estética sônica que o ‘*Passinho de BH*’ ou ‘*Passinho Malado*’¹⁰ era performado, em coreografias coletivas por jovens de todos os gêneros.

Neste trajeto, Kika, junto de outras cinco mulheres negras na organização do baile, empregava dezenas de profissionais, moradores da favela, na realização dos eventos e reunia milhares de pessoas para a fruição de músicas que, nas plataformas digitais, agrupavam números ainda maiores de ouvintes, expressando-se em milhões de visualizações na plataforma *YouTube* em contramão aos abusos, apagamentos e violências do poder público, da polícia e das camadas médias urbanas, com poucas menções na mídia tradicional e com menções basicamente escassas da crítica musical especializada. Este percurso me apresentava, portanto,

⁹ Disponível em: <<https://expresso.estadao.com.br/naperifa/kika-baile-da-serra/>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

¹⁰ Dança que percorre os bailes de BH e região metropolitana e que tem origem e influência do gênero musical *Miami Bass*, o qual marcou a produção funkeira da cidade na década de 90, tendo destaque no famoso Baile da Vilarinho, que abrigava 4 mil pessoas aos finais de semana na região de Venda Nova. Atualmente, é possível encontrar diversos vídeos de jovens realizando o Passinho em diferentes locais da cidade e vídeos de tutorial sobre como aprender os movimentos no *Youtube*.

contradições sociais e culturais que Albuquerque (2020) apontou em relação ao fenômeno funk em âmbito nacional, mas que também se mostravam pertinentes, similares em meio às singularidades do funk em âmbito mineiro local: uma expressão musical concomitantemente popular, com alcances de público em todo o país, e intensamente discriminada, ao ponto de ser continuamente criminalizada e ainda negligenciada pela mídia corporativa (CACERES et al, 2014; HERSCHMANN, 2005).

Assim, anos depois de realizar meu TCC, ao iniciar a escrita do meu anteprojeto de mestrado, e interessada principalmente nas especificidades estéticas de um fazer funkeiro belo-horizontino, marcado pela reivindicação de singularidade local, pensei que minha atenção analítica deveria se voltar à mediação das redes sociotécnicas, especificamente o *YouTube* na consolidação desta expressão enquanto um possível subgênero musical contemporâneo.

Assumindo, inicialmente, que o funk no Brasil tem como referência histórica para os primeiros passos de sua construção nacional as produções do Rio de Janeiro, mas que atualmente é reconfigurado globalmente, e, ainda, partindo da premissa de que o ambiente da cultura digital estabelece estruturas de reconhecimento e reconfigurações na rotulação das experiências da música pop na contemporaneidade, iniciei o projeto desta pesquisa buscando analisar como a referida plataforma dá contorno e enquadramento às singularidades sônicas, líricas, imagéticas e performáticas da cena funkeira mineira — reforçando o papel da própria discussão sobre as materialidades nos exames relativos à música.

Diante disto, selecionei como caso empírico do meu estudo a produtora belo-horizontina Doug Filmes¹¹. Com mais de quatro milhões de inscritos e dez milhões de visualizações em seus vídeos, a produtora se estabelece como um dos principais canais do audiovisual funkeiro nacional e reúne em seu catálogo artistas de destaque como MC Rick, MC Gabzin, MC L da Vinte, MC Morena, MC Anjim, MC Kaio, MC Mika, entre outros. Em meus entendimentos iniciais, os vídeos dos artistas disponíveis neste canal, além de explicitar os registros visuais de espacialidades belo-horizontinas e fazerem circular visivelmente possíveis características sonoras e performáticas singulares da produção local, também ocupavam um espaço de negociação, trocas e apropriações com produções de outros gêneros musicais, localizando-se dentro da proposição de Simone Pereira de Sá (2021) de uma Rede de Música Brasileira Pop-Periférica.

¹¹ Link para o canal da produtora Doug Filmes: <https://www.youtube.com/channel/UCSeTIAELP_jWhlmfZbzmPxxw>. Acesso em 9 de agosto de 2020.

No entanto, minha visada em relação à produtora Doug Filmes — que, à época, vinha ganhando popularidade crescente enquanto uma espécie de casa digital do funk mineiro e somando-se a outras produtoras regionais brasileiras “em um complexo ecossistema digital do funk no *YouTube*” (ALBUQUERQUE, 2020, p.72) - se mostrou, ao meu ver, insuficiente. Nos últimos anos, somente a produção audiovisual funkeira de Belo Horizonte centralizada no *YouTube* tem ocupado de forma expressiva outros canais para além da Doug Filmes, como o canal “Funk Explode”, o “Funk de BH”, “DC Music” entre outros, e, ainda, em canais de selos como “Dalama Records” ou nos canais dos próprios MC’s de forma independente. Além disto, eu percebia que as expressões funkeiras que me permitem ver as discussões que me interessam envolvendo as noções de categorização musical, território e as reconfigurações na circulação musical brasileira em ambientações digitais se ramificam por diversas “ambiências atravessadas por temporalidades, por fluxos de imagens, textos, sons, identidades” (GUTMANN, 2021, p.67-68), não se resumindo à especificidade e à unidade de um canal ou de uma plataforma.

Desta forma, procuro entender as expressões musicais do funk mineiro atual alocadas no que Gutmann (2021) propõe como audiovisualidades em rede, pensadas, de formas múltiplas e heterogêneas. Os lançamentos musicais, as performances de passinhos, as reverberações do funk mineiro no jornalismo musical, os comentários e especificidades de plataformas diversas (como *SoundCloud*, *YouTube*, *Spotify*, *Twitter*) e os eventos culturais de diversas ordens (bailes, shows, festivais, debates) surgem nesta pesquisa de maneira enredada:

pelos corpos e suas gestualidades, cenários, planos e enquadramentos, sonoridades, modos de edição, sequências agenciadas pela lógica dos algoritmos, as outras telas e abas que se abrem e se sobrepõem durante nossos trânsitos pelas plataformas; os *likes*, *deslikes* e comentários que materializam outros corpos, sempre, em interação. (*ibid*, p.71)

Utilizando a metáfora do rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995 apud GUTMANN, 2021), a autora pontua que, materialmente, expressões comunicacionais disparadas enquanto vetores não são localizados e nem “localizáveis em um meio, nem em um determinado ‘ponto’ do rizoma, mas se constituem justamente pelo sentido de conectividade, multiplicidade e heterogeneidade (entre plataformas, entre expressões audioverbovisuais)” (GUTMANN, 2021, p.69).

Também não é difundido apenas por um meio específico, mas se espalha por diversas ambiências e é constituído de modo enredado por variadas expressões (por

isso em rede). O vetor seria uma possibilidade de constituir, no movimento analítico, esse tecido material (*ibid*, p.71)

Na esteira deste pensamento, acredito que diversos acontecimentos (alguns inclusive já apresentados nesta introdução, como bordões e comentários no *YouTube*) podem ser tidos como vetores que me permitem perceber tessituras sobre um fazer funkeiro reivindicado à territorialidade de BH e vislumbrar territórios e corporalidades que, em minha hipótese, emergem como pilares essenciais no irrigamento da música funkeira belo-horizontina e também condicionantes de algumas de suas singularidades estéticas — possibilitando, inclusive, reconfigurações na própria noção de gênero musical atualmente. Afinal, percebi que o que objetivava meus esforços analíticos não era simplesmente voltar os olhares a um funk produzido na capital mineira conquistando números expressivos no mercado digital da música nacional e, conjuntamente, investigar os motivos para isto. Mas, sim, dentre outras análises, entender o que a afirmação de um modo específico (ou de vários modos específicos) de se fazer funk em Minas Gerais poderia mostrar sobre as questões envolvidas neste próprio fazer e, de modo mais amplo, na categorização de um fazer funkeiro nacional na atualidade, intrincados em rede.

MC Rick, Djonga, suas músicas e os comentários de seus seguidores - que emergem aqui como rastros inspiradores desta apresentação de meus passos iniciais - com suas presenças cada vez mais visíveis no cenário da música rap e funk, nos circuitos locais mineiros e nos nacionais, pontuavam de diversas formas, reiteradamente, a afirmação de serem marcados e marcadores de uma Belo Horizonte. Ao expressarem constantemente um enunciamento localizado, os diversos atores e agentes desta cena parecem tentar explicar e nomear a todo o tempo a pergunta e a resposta que funcionam como bordão desta produção e, talvez, seja o vetor principal a guiar esta pesquisa: “BH É QUEM? BH É NOIS” (que hoje tem seu uso ramificado por diversos contextos culturais na cidade).

A partir deste fenômeno, eu perceberia uma ampla textura de inscrições performáticas que, em diversos meios e camadas, grafavam cosmopercepções e epistemes corporais (MARTINS, 2021) acerca da cidade e da música. Deste modo, corpos e espacialidades historicamente “obliterados em investigações na América do Sul” (QUEIROZ, 2021, p. 14) são enaltecidos e demarcados como pontos de partida e enunciadores essenciais para a construção narrativa de uma Belo Horizonte inserida, modulada e moduladora do funk enquanto gênero musical — e não apenas como espacialidade circunstancial no consumo da música.

Neste ponto, considero essencial implicar nestas considerações iniciais o meu próprio local não só como pesquisadora, mas enquanto fruidora de música e musicista, sapatão, branca, com origens no ‘asfalto’, fora da favela, enfim, pessoa com marcadores identitários que balizam

a análise em relação aos fenômenos que investigo. Renunciando aos imaginários de uma imparcialidade e de uma objetividade acadêmica, acredito que minha trajetória de inquietações e interesses pelo funk mineiro enquanto uma expressão musical possibilita tanto aproximações e pontos de partida para observação singulares, quanto limitações e insuficiências em relação aos apontamentos que aqui estão sendo desenvolvidos, uma vez que meu percurso é atravessado por minha identidade e subjetividade.

Primeiramente, pontuo que Belo Horizonte não é o local onde cresci, mas foi onde nasci e para onde retornei aos 17 anos sentindo enorme acolhimento e um pertencimento que encontra identificação, inclusive, na afirmação destes artistas - ainda que sem ignorar e entendendo as modulações que marcam os diferentes lugares que ocupamos em meio à mesma cidade. Afinal, em meus meios sociais, entre músicos independentes, parecia haver um sentimento coletivo de que, apesar de Clubes da Esquina e Sepulturas, montanhas verdes dificilmente transponíveis cercavam a capital do maior estado sudestino, com vários colegas realizando o movimento de ‘migração’ para São Paulo, por exemplo, em busca de fazerem circular de forma mais abrangente o seu trabalho musical, “fazer virar” - mesmo que este sentimento se valesse de algumas ilusões, auto erotizações e algumas similaridades a todo grito de pertencimento regional.

Dessa forma, reverenciar a produção desta cidade (considerada muitas vezes uma ‘margem’ em relação ao eixo Rio-São Paulo)¹² e, principalmente, reivindicar o pertencimento a esta cidade partindo de suas próprias ‘margens’ (periferias geográficas, favelas de Belo Horizonte), através de gêneros musicais distintos daqueles que historicamente foram reconhecidos pela mídia por atravessarem barreiras estaduais (a MPB, com Clube da Esquina; o rock/metal, com Sepultura e o pop-rock com Pato Fu; entre outros), me parecia, inicialmente, um gesto de enunciação do “excluído do excluído”¹³. Para além disto, um gesto que também disputava as possibilidades de imaginário musical da cidade, mesmo quando alocado em uma posição (ainda não resolvida, sempre ressignificada e reeditada) de ‘*underground*’ — missão que eu também tomava para mim enquanto musicista, em meus próprios e distintos meios.

¹² Delimito aqui esta dinâmica de margem simbólica da capital mineira em relação às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, buscando não ignorar sua localização sudestina e sua condição cosmopolita, mas sim, entendendo que “a noção de periferia deve ser pensada de maneira relacional, como uma posição em relação a um centro de poder simbólico que emite um conjunto de juízos de valor sobre a cultura popular. Juízos que representam aspectos centrais da fruição dos produtos da indústria cultural e fazem parte da nossa apreciação da música a partir de identificações e pertencimentos identitários (FRITH, 1996). Dessa maneira, centro e periferia vão sempre depender de perspectivas ou posições – geográficas, mas sobretudo simbólicas – onde nos situamos na ordem global.” (PEREIRA DE SÁ, 2021, p. 26)

¹³ VIANNA, Hermano apud PALOMBINI, Carlos. "Um funk muito barulhento". In: ANACAONA, Paula (org.), Coletivo Eu Sou Favela - Contos e Artigos. Rio de Janeiro: Anacaona Edições, 2012.

Portanto, fui atraída pelo gesto de debater 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” (SOARES, 2020, p. 211).

Início o texto desta introdução relatando alguns eventos que desencadearam os questionamentos que proponho aqui. Retomo que, à época destes acontecimentos, enquanto uma jovem musicista, eu me interessava pelas diversas possibilidades estéticas do funk mineiro que me apresentavam novas gramáticas musicais e “uma nova lógica de pensamento sonoro, organizado por um ideal mais próximo da montagem do que da composição propriamente”¹⁴ (ALBUQUERQUE, 2021, p. 7) — tanto em relação ao fazer musical como um todo, mas também em relação a algumas estéticas que eu conhecia do funk nacionalmente em seu trajeto histórico. Concomitantemente, eu presenciava colegas de trabalho da música (principalmente do rock alternativo, gênero musical com o qual eu trabalhava e ainda trabalho) exprimindo discursos que alocavam a potência do funk somente em sua possibilidade de enunciação e denúncia social de realidades negras e periféricas, dizendo não apreender qualquer outra “qualidade” artística de suas produções, ou então, obliterando discussões mais profundas sobre estética, fazer e consumo musical - resumindo, desta forma, diversas produções criativas e seus agentes às opressões que estes enfrentavam.

Justamente em função desta construção narrativa, que ainda permeia não só as interações cotidianas e profissionais no meio musical, mas também algumas ocasiões do fazer jornalístico e acadêmico nos estudos de som e música, que delimito e procuro aqui por rotas que me permitam escapar do “rockcentrismo” teórico-conceitual na abordagem de categorizações musicais e, mais especificamente, do funk mineiro — entendendo como “questões de gênero, raça e geopolíticas foram agenciadas de modo fluido e dinâmico através de gêneros musicais, como o brega-funk e o funk, em ambientações comunicacionais do Sul Global” (JANOTTI JR, 2022, p.1).

Compreendo que me inscrevo de forma dupla nesta concepção de centralidade do rock nas análises de gêneros musicais. Por um lado, ocupo um local de outridade obliterada em relação a esta abordagem, sendo afetada por alguns de seus aspectos masculinistas e heteronormativos, conforme apontado por Janotti Jr (*ibid*, p. 4), e, por outro, me localizo dentro dela, tendo em vista meus marcadores raciais, de classe e minha formação de musicista e

¹⁴ Tal pensamento sonoro, inclusive, “passa a representar e negociar outras identidades coletivas e narrativas afrodiáspóricas” (ALBUQUERQUE, 2021, p.7).

jornalista musical, permeada por exames alinhados à perspectiva do rock enquanto gênero musical.

Deste modo, o esforço aqui será de repensar as categorizações musicais de modo heurístico, considerando as mudanças geradas tanto pelos atores sociais quanto pelas modalizações que gêneros musicais passam em suas ambientações comunicacionais (SILVA, 2021; PEREIRA DE SÁ, 2021 apud JANOTTI JR, 2022). Portanto, se na época da escrita de meu anteprojeto de mestrado, minha intenção era investigar o funk mineiro enquanto um possível subgênero musical emergente em plataformas digitais (e, mais especificamente, no *YouTube*), hoje, enquanto escrevo, busco, sem menosprezar a importância das categorizações musicais, refletir sobre como interiorizo estas categorizações e como “podemos questionar as agências que operam nestes sistemas de identificação a partir de nossas próprias vivências de pesquisa, fruição e arregimentação da música” (JANOTTI JR, 2022, p.1) .

Portanto, dadas estas considerações iniciais, no próximo capítulo, recorro às noções de performance/oralidade (MARTINS, 2021), audiovisual em rede (GUTMANN, 2021) e escuta conexa (JANOTTI JR, 2020; 2023) para adentrar no território belo-horizontino e me colocar em rede junto às expressões que reivindicam uma música funkeira atravessada pela territorialidade (e vice-versa). Utilizo a Avenida do Contorno como uma personagem que permite tratarmos do território (HAESBAERT 2005) enquanto um conceito que carrega foco central nas relações de poder e dominação, e abordo multiterritorialidades a partir do prisma da interseccionalidade (AKOTIRENE, 2019). Discorro sobre poéticas do corpo-tela que emergem através de agentes e produções funkeiras no atravessamento da memória, da música e do território. Por fim, junto a MC Papo, discuto o lugar contra-hegemônico do funk mineiro, quando alocado em relação a territorialidades como Rio-São Paulo, e como esta categorização, constituída em encruzilhada, propõe um ‘outro funk’ possível, mas também um outro imaginário sônico de Belo Horizonte possível.

No segundo capítulo, traço um panorama histórico das construções do funk na cidade, navegando por arquivos, brechas, fabulações e encontros da escuta conexa que permeiam as manifestações desta expressão musical. Escrevo partindo de *insights* de temporalidades não cronológicas as quais apresentam eventos potentes para o entendimento de trânsitos genérico-musicais e apropriações entre comunidades produtoras e consumidoras de funk desde os anos 80 até os dias atuais. Entendendo as dinâmicas de hegemonia e contra-hegemonia que são encenadas em diversas espirais nas categorizações musicais, busco apontar de que maneiras especificidades musicais de um funk acionado e identificado através do território belo-horizontino ‘entraram em cena’ (se destacaram no cenário nacional e se fizeram ouvir enquanto

singulares) em meio aos trajetos históricos precursores do gênero funk carioca e suas reconfigurações.

Após ter pautado territorialidades e temporalidades nos movimentos textuais anteriores, chego ao terceiro capítulo para considerações sobre corporeidades e sonoridades. Abordo as especificidades estéticas e os aspectos coreosônicos do funk mineiro atual, entendendo-o como música eletrônica popular brasileira. Escolho — entre as diversas expressões constitutivas da nossa experiência enredada com a música em tempos de ambientação digital — a dimensão sônica como ponto de entrada e relevo das minhas análises. Assim, busco vislumbrar — entre *beats*, traços da percussão afrobrasileira, efeitos de pós-produção e escolhas de montagem e colagem sônica — camadas performáticas que evidenciam o jogo de contaminação, transformação e reedição que se estabelece entre diversos cruzos do funk mineiro. Costuro caminhos que partem de análises da música “Cobiçadas do Twitter”, de MC Rick com DJ PH da Serra e DJ TG da Inestan, e se espriam por outras faixas, coreografias e produções, conjuntamente a depoimentos de artistas belo-horizontinos. Trato do “Passinho Malado” como caligrafias rítmicas. E também aponto elaborações acerca das práticas eletrônicas do funk mineiro (e a centralidade de *beatmakers*) enquanto um pensamento sonoro afrodiaspórico que possibilita a emergência de outras visões de mundo, o qual toma a ambiência das ruas e o saber corporificado como constituinte inescapável da produção e da escuta musical.

Por fim, antes de iniciar a caminhada, deixo aqui uma *playlist* que montei na plataforma *Spotify*, contendo a maioria das músicas citadas nestas linhas. A dissertação pode ser ‘lida’, apreendida ou guiada através dela também. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/playlist/1m5dw0IFuzDTPGSWIFl3T2?si=aR1T8Gq1RNyKQuKo-ISiWA>>.

1. “BH É O SETOR”: CIDADES ENREDADAS NO CORPO-TELA

...a instalação de uma nova cidade se iniciava não com a finalização das habitações, das ruas, dos templos, mas sim, e tão somente, quando os cantos e as músicas se faziam ouvir e os tambores rufavam. Cantar, dançar. Fundava-se, assim, o lugar e a civilização. (MARTINS, 2021)

Ao ser seduzida a discutir um funk mineiro, um funk belo-horizontino, entendi que uma das minhas principais visadas se dava na articulação de duas questões que se atravessavam: o que esse funk nos diz sobre o território e o que esse território nos diz sobre o funk?

Tomo o cuidado, primeiramente, de pontuar que a utilização da adjetivação ‘mineiro’ aqui não pretende dar conta de todas as expressões funkeiras de Minas Gerais e nem que, com ela, estaria resumindo o funk produzido no estado somente à sua capital. Faço uso da metonímia da mesma forma como as pessoas que consomem, discutem e reportam tais músicas o fazem — o que de certa forma evidencia o papel redutor e, também, aglutinador das categorizações musicais. Desta forma, ao longo deste trabalho, utilizarei as expressões ‘funk mineiro’, ‘funk belo-horizontino’ e ‘funk de BH’ como sinônimos.

O entrecruzamento das noções de território e música sempre configuraram debates caros ao campo da comunicação. Este capítulo além de discutir algumas das questões envolvendo multiterritorialidades e fluxos comunicacionais do som, pretende apresentar uma(s) certa(s) Belo Horizonte(s) à pessoa leitora (mesmo que esta habite a mesma cidade que eu), nos encontros que a música e os corpos exercem na cidade, percorrendo suas regiões, modos de encenar a mineiridade, modos de fruição do evento musical e disputas que emergem em meio a todos estes movimentos. Afinal, os mapeamentos que se seguirão presumem espacialidades múltiplas, modos de enredar e ser enredada singulares e modos de habitar marcados pela diferença, em um *continuum* em que só é possível ser, se mover e vivenciar quando se é, se move e se vive algo em relação a outro algo/algúem.

É por esta dimensão de relacionalidade e pela necessidade e o desejo que tenho de me colocar nesta pesquisa, que, antes de discutir território e música, tentarei articular um caminho metodológico que se constrói a partir de três noções já rapidamente mencionadas na introdução e que permearão todo o trabalho: performance/oralidades (MARTINS, 2021), audiovisual em rede (GUTMANN, 2021) e escuta conexa (JANOTTI JR, 2020) — as quais julgo se entrecruzarem ao abordarem corpo, diferença, narrativização e fluxos em rede no âmbito do som e da música.

1.1 COLOCAR-SE EM ESCUTA ENREDADA NA CIDADE

No início de dezembro de 2022, eu havia retornado há pouco tempo da minha estadia de quase três meses em Recife, período em que cumpri com o estágio docência do mestrado. Como meu grande amigo Thiago me dissera, ao me ver ainda sob a ressaca da memória dos dias na outra cidade, tão distante do que eu sempre vivi em terras mineiras: eu precisava me reconectar com BH. “Você precisa estar com a cidade de novo. E olha que tá bom de estar em BH nesse momento, viu! Muita coisa boa acontecendo...”

Eu sempre gostei de estar em BH. Desde que me mudei para a cidade, estar em suas ruas, seus bares, casas de shows, viadutos, inferninhos, becos, vielas, teatros e apartamentos tocando ou ouvindo música tornou-se uma das minhas maiores pulsões de vida. Entrei no jornalismo cultural (também) por isso, sou musicista (também) por isso e faço esta pesquisa por isso. Mas, para além disto, estar em BH com “as coisas acontecendo”, as músicas sendo tocadas na, para e, às vezes, sobre a cidade, foi o meu abraço de chegada à praia depois de anos remando em uma cidade do interior conservadora.

Sempre nutri paixão por praias, e Minas Gerais, como sabemos, não tem espaço para nenhuma. O que não nos impediu de criar, modificar, fabular espaços que nos acolhessem em nossos desejos às vezes represados pelas montanhas, e, ainda, pelo poder público — o que fica poeticamente ilustrado quando pensamos em um movimento como a ‘Praia da Estação’, que completa 13 anos atualmente. Desde seu início de enfrentamento a uma proibição da ocupação do espaço urbano pelo ex-prefeito Márcio Lacerda, o evento reúne dezenas de pessoas na Praça da Estação (centro da cidade) em trajes de banho, caixas de som de origens variadas, ambulantes e banhos nas fontes do local ou através de caminhões-pipa alugados.¹⁵

Enfim, quando cheguei em BH, quase dez anos atrás, *estar* era como uma confirmação de que havia espaço para *ser*. E ser na cidade apontava para a construção de enredamentos sensíveis: encontros de corpos que ilustravam valores, “comportavam coordenadas espaço temporais” (ZUMTHOR 2000 apud MARTINS, 2021, p. 40), e grafavam e ressoavam o *saber* de um lugar: a existência de uma cidade a partir da música.

Leda Maria Martins (2021), poeta, escritora e pesquisadora da cultura afro-brasileira, residente em Minas Gerais, ao abordar as possibilidades de “um corpo pensamento” (p. 80),

¹⁵ Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/12/26/praias-da-estacao-comemora-10-anos-no-local-onde-ganhou-forca-na-internet.ghtml>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

adentra os estudos de performance tratando das inscrições do conhecimento por via das corporeidades em contraposição à primazia do letramento, que foi introduzido em África e nas Américas pelos colonizadores europeus — instrumento de apagamento dos saberes considerados indesejáveis ou hereges. Conforme retoma a autora sobre um dos vários sentidos da performance, implicado na presença e na conduta: trata-se de um “saber ser” (ZUMTHOR, 2000 apud MARTINS, 2021, p. 40). Penso que o encontro de meu corpo com outros corpos na cidade era o que me permitia apreender este saber, encontrar espaços para o exercício de ser (meu e de outres).

Realizando uma breve revisão bibliográfica do termo performance e seus estudos multidisciplinares, passando pela concepção de Zumthor acionada no último parágrafo, mas, também, por Schechner (2003) e Taylor (2013), em que apreendemos, respectivamente, os “comportamentos restaurados” e os “atos de transferência”, a autora reforça sua matização, em terras brasileiras, do termo “oralitura” (MARTINS, 2002; 2021), com o qual trabalha desde 1997:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e a escrita. (MARTINS, 2021, p.41)

Falar sobre uma expressão musical com marcações afrodiaspóricas, assim como falar sobre meu deslocamento pela fruição musical na cidade, implica o deslizamento do “focus do escrito para o amplo e significativo repertório dos saberes corporificados” (*ibid*, p.39). Neste sentido, o conceito de performance, e, mais especificamente, o de oralituras aparece como um primeiro passo para o desenho do meu caminho nesta(s) cidade(s) e sua(s) música(s), visto que Martins realça a oralitura como epistemologia e construtora de epistemologias, ou seja: tanto como evento (objeto de análise; práticas e acontecimentos) quanto como lente metodológica (processo, modo de transmissão e meio de intervenção no mundo). Neste âmbito encontramos não apenas os rituais, mas uma variedade de convenções que fixam, revisam e se disseminam por meios a serem apreendidos na natureza da performance.

Também é por meio destas concepções que observo as práticas que aqui serão citadas e meu próprio modo de interpretação delas: como estilo cultural em que são incorporados e ilustrados modos de apreensão do mundo e “um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos no desejado prazer de ser, estar, existir, consonar, distribuir e

irradiar.” (*ibid*, p. 73) No entanto, tais práticas e rituais, ao mesmo tempo que nos dizem sobre o estar em consonância a partir desta irradiação, do espraiamento conectado, também nos dizem sobre disputas, conflitos e apagamentos (GUTMANN, 2021).

Por isso que, ao propor a noção de audiovisual em rede, Gutmann (*ibid*) também apresenta a performance como ferramenta para a compreensão destes corpos e formas em ação que se atravessam mutuamente nos diversos platôs possíveis em que encontramos fluxos (identitários, temporais, geográficos) enredados em nossa experiência comunicacional. Desta forma, há a possibilidade de apreender modos de sensibilidade operados entre corporeidades, espacialidades, temporalidades (categorias aglutinadoras da performance) e, ainda, tecnologias, que pressupõem a presença e a exclusão.

Trato, em diálogo com a autora, da ideia de rede pela dimensão da interação, apostando nos trânsitos e repertórios, mas que não são localizáveis em um meio ou plataforma específica, pelo contrário, são apreendidos no atravessamento de diversas ambiências.

A pandemia evidencia a centralidade do audiovisual enquanto expressão, dimensão tangível da mediação, uma mediação que não se reduz a espelho e nem a representação do real. Mediação que já não se explica pela distinção “midiática” ou “mediática” porque constitui o próprio real enquanto resultado de relações (...). Um real atravessado por telas... (*ibid* p. 16)

Se pensarmos o bordão “BH É QUEM? BH É NÓIS”, por exemplo, e suas diversas variantes que se enquadram na reivindicação da cultura local através do funk (como “BH É MÍDIA”; “BH É O SETOR”, entre outros), antes de tomar tais expressões comunicacionais como vetor que permite rastrear produções de um fenômeno musical enredado, podemos observar elas próprias como modos de inscrição do saber ser na cidade, uma camada performática (que inscreve um sentimento de pertencimento) que se espraia por diferentes meios, rasurando a dicotomia entre oralidade e escrita e, também, entre o *online* e *offline*.

Entre as diversas ocasiões em que estas expressões aparecem (videoclipes, vinhetas de músicas, filtros de *Instagram*, comentários no *Soundcloud* e no *YouTube*, cartazes e pixações, por exemplo), percebo um desdobramento que não se encerra, fazendo emergir a invocação de ‘BH’ em diversas outras temporalidades, enunciamentos e plataformas, de forma ramificada e reconfigurada, como no caso dos projetos ‘BH no Topo’, “BH no Crime” ou “Os menino de Belô”. Trata-se de “um acontecimento que não é mais unitário e fechado em si, mas dispara e mobiliza fluxos de imagens, sons, informações, práticas sociais e rituais que nos dizem sobre identidades e suas disputas” (GUTMANN, 2021 p. 71).

FIGURA 4 – Coleção de imagens que contém aparições dos bordões “BH É NÓIS”, “BH É QUEM?” e “BH é o setor”



Fonte: Compilação da autora.¹⁶

Desta forma, antes de abordar as produções musicais do funk mineiro como oralituras e expressões audioverbovisuais enredadas, o exercício primeiro será de enxergar os fluxos de identidades e sensibilidades que inscrevem as diversas percepções (sempre em disputa) e formas de poder daquilo que constitui o(s) território(s) belo-horizontino(s). Destaca-se, portanto, o trânsito das *cosmopercepções* que pelas corporeidades deste território se processam em uma experiência afetiva: uma organização e reivindicação do território mediada pelo *afeto*.

Neste momento, ao pensar os processos de interações e conexões incorporadas deste e neste território, busco delimitar minha zona de entrada para percorrer e analisar esta rede, entendendo meu primeiro ponto de encontro enquanto corpo de afeto nesta cidade: o som. Apesar de estarmos tratando de saberes, memórias e meios de intervenção no mundo que se grafam por diversas naturezas — “sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores” (MARTINS, 2021 p. 41) —, privilegio a modulação do som no corpo como entrada metodológica para alcançar rizomaticamente outros nós da rede do funk mineiro.

Com isto, não busco restringir minhas abordagens aos aspectos puramente sônicos das relações entre música e território deixando de lado pontuações e incursões sobre videoclipes,

¹⁶ Montagem a partir de imagem coletada no portal Brasil de Fato MG; de foto tirada por mim mesma em um bar do centro da cidade; e de prints realizados por mim nos comentários de YouTube dos videoclipes “Me Orienta” (Djonga e MC Rick) e de “SET DJ WS da Igrejinha”.

visualidades ou textos alfabéticos, por exemplo, mas, sim, pretendo assumir minha própria intersecção afetiva com o tema. Além disto, mais do que fidelizada ao meu afeto, realizo este movimento também acreditando na potência do som enquanto um convite a escutar que precede o convite a ver, pois esta escuta também “nos revela a formação e o registro de imagens” (*ibid*, p.77).

Conforme tanto Martins (*ibid*) quanto Oyěwùmí (2002) nos alertam, privilegiar as poéticas da visibilidade pode fazer com que elevemos a qualidade visual das imagens sobre aquilo que não é aparente aos olhos, perdendo outros níveis e nuances da existência e da nossa percepção sensorial (tema que será discutido com mais profundidade no terceiro capítulo). Nos modos eurocêntricos, há sempre uma expectativa à espreita de que ao se tratar de corporeidades, seria preciso evidenciá-las através da representação visual. Tomar o som como enfrentamento primário para avançar nesta pesquisa também oferece uma fresta para escapar da ideia eurocentrada de sapiência como iluminação — conhecer como ver —, em que para se enxergar de forma apropriada, deveríamos tomar uma distância apropriada, denotando uma natureza passiva da visão (Keller e Grontkowski, 1983 apud Oyěwùmí, 2002). Neste sentido, portanto há uma

distância que a visão acarreta ao conceito de objetividade e à falta de compromisso entre o “eu” e o investigado – o Si e o Outro. De fato, no Ocidente, o Outro é melhor descrito como outro corpo – separado e distante (Oyěwùmí, 2002)

Proponho pensar, então: o som como corpo, e tanto som quanto corporeidade como conhecimentos. A visada aqui recorre às sonoridades não como representações, mas como produções, pensamentos, reiteraões elas mesmas que articulam e propulsionam diversos encontros entre expressões comunicacionais que se dão e são fabulados, fabulam (n)os territórios. Assim, tento fazer com que meu corpo esteja ativamente agenciando o encontro, a colisão, e não o distanciamento.

Neste ponto, a noção de escuta conexa (JANOTTI, 2020) apresenta-se como mais uma camada de contorno para os caminhos metodológicos que tento articular. Ao pensar sonoridade, penso uma escuta espriada. Uma escuta enquanto narrativa, que pressupõe o acoplamento de:

elementos heterogêneos, os quais vão desde o aparelho auditivo como disparador dos processos de escuta até suas modulações por objetos como fones, caixas acústicas, aplicativos e plataformas. A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, *likes*, *dislikes*, sistemas de recomendação, etiquetas, compartilhamentos e criação de *playlists* como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, vídeos, entrevistas, apresentações ao vivo,

lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em streaming através dos aplicativos das plataformas digitais. (JANOTTI JR, 2020, p.30).

Desta forma, o conceito de escuta conexa articula-se de forma mutuamente atravessada, primeiro, à proposição dos audiovisuais em rede de Gutmann (2021), e, secundamente, à das oralituras (MARTINS, 2021). Tanto a proposição de um audiovisual em rede (GUTMANN, 2021) quanto a de uma escuta conexa (JANOTTI JR, 2020) procuram trabalhar com a dimensão corporificada de nossas dinâmicas sociais, com as relações envolvendo a música e suas ambientações comunicacionais digitais, dando espaço para que os cortes de raça, classe, gênero, sexualidade e localidade sejam enfrentados como moduladores inegáveis de nossas experiências e agenciamentos das categorizações musicais. Ambas também pressupõem a indissociabilidade de elementos heterogêneos, dos ditos artefatos/atores humanos e não-humanos para a compreensão de nossos processos comunicativos. A escuta conexa, no entanto, me permite que o som sirva de gatilho inicial para percorrer os fluxos já disparados e não estáticos, não localizáveis, das dinâmicas e relações sociais enredadas; evidencia, de forma mais pungente, o convite à expansão de nossa percepção sensorial, no entendimento das qualidades sonoras e cinéticas contíguas das imagens, como apontado por Martins (2021). Visto que:

“a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras” (MARTINS, 2021, p. 78).

Deste modo, é com a dimensão do som, no âmbito das oralituras, que procurarei escutar a cidade e entrar/estar em rede. Busco o esforço de articular as grafias de “um corpo também de afetos”, que escuta de maneira conexa, enredada, espraiando-se pela cidade em caminhos-sônicos.

A ideia de espraiamento, no entanto, esbarra em um traçado urbano de Belo Horizonte que foi criado exatamente com a intenção de limitação, de contingenciamento. Assim, *saber ser* na cidade e *poder se mover* são dimensões mutuamente intrincadas que são moduladas por relações de poder.

Retomo a narrativa da minha experiência que inicia este capítulo e relembro que, algum tempo depois do ‘chamado’ do meu amigo para realmente retornar à cidade em vivência entregue, um colega da música independente me convidou para fazer uma participação no show da sua banda de rock independente (Lupe de Lupe), em uma casa do baixo-centro de BH. Cantamos uma música que narra, de certa forma, um *ethos* interiorano, com o título que carrega o nome de uma cidade do centro-oeste mineiro. No dia seguinte, peguei uma moto, atravessei

a Avenida do Contorno e subi até o Aglomerado da Serra (o Serrão) para ouvir uma música nada interiorana, mas que também eu não ouviria da forma que gostaria no centro da cidade. Talvez Belo Horizonte havia se tornado a praia já mencionada afetivamente para mim, justamente por esta possibilidade de deslocamento deslizante, que aqui chamo atenção para o que faz emergir em termos de relações de poder. Movimentar-se por essas avenidas, subir e descer morro, como um corpo cheio de possibilidades nas fruições e atuações ligadas à música, justamente por sua não demarcação racial, é o que evidencia a suposta neutralidade da minha branquitude. A égide que me confere o privilégio de um corpo que pode atravessar a cidade, diferente de outros que não podem. Portanto, antes de abraçar a irradiação, tratarei das avenidas físicas e identitárias que marcam exclusões destes corpos-som nos caminhos de BH.

1.2 CORTORNAR O QUÊ? CONTORNAR A QUEM?: AVENIDA DO CONTORNO E A INTERSECCIONALIZAÇÃO NA OCUPAÇÃO DA CIDADE PELOS CORPOS-MÚSICA

Quando criança, nas minhas primeiras viagens à Belo Horizonte, minha mãe, que já havia morado na cidade, me contava o mito de origem sobre uma das mais famosas avenidas enquanto eu olhava pela janela e me questionava sobre espaços reiteradamente mencionados: A Avenida do Contorno foi construída inicialmente de forma planejada para que BH toda coubesse dentro dela. Não coube.

Com a ideia de caber ou não caber uma cidade dentro de um planejamento pautado em uma avenida, esta explicação simples já sugeria mas não pontuava aquilo que Haesbaert (2005) evidencia ao acionar o conceito de território: o foco central das relações de poder e dominação. A Avenida do Contorno, uma das maiores vias da cidade, talvez, por isso, seja um dos elementos geográficos mais ilustrativos do entendimento de que a

territorialidade, como um componente do poder, não é apenas um meio para criar e manter a ordem, mas é uma estratégia para criar e manter grande parte do contexto geográfico através do qual nós experimentamos o mundo e o dotamos de significado" (SACK, 1986 apud HAESBAERT, 2005, p. 59-60).

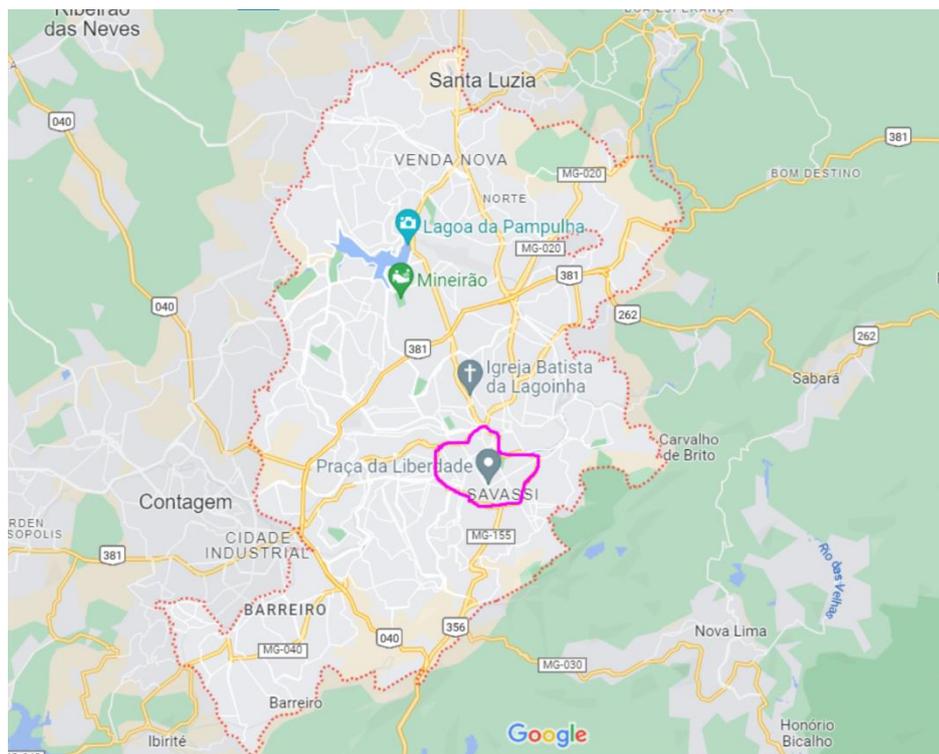
Originalmente chamada de Avenida 17 de Dezembro, a via foi traçada pela “Comissão Construtora da Nova Capital” para ser o limite entre a Zona Urbana e a Zona Suburbana de Belo Horizonte. O nome “do Contorno” posteriormente foi adotado pelo próprio engenheiro Aarão Reis, urbanista responsável pelo planejamento no final do século XIX do que seria a “cidade do futuro”, uma nova capital mineira que abandonava a arquitetura colonial portuguesa

de Ouro Preto e renascia banhada no ideal positivista que se espalhava pelo Brasil à época. Como aponta o historiador e geógrafo Alessandro Borsagli em seu site Curral Del Rey, com foco nos estudos de Minas Gerais, a Contorno

dividiria a área reservada para os profissionais liberais, comerciantes e funcionários públicos da área destinada à população de menor poder aquisitivo. Dentro dos limites da Avenida tudo foi pensado e projetado para dar suporte ao crescimento racional e ordenado da nova capital a começar pelo traçado que distingue a zona urbana das demais regiões da capital até os dias atuais, além dos serviços de água, esgoto, calçamento até a arborização e recolhimento de lixo entre outros serviços. (CURRALDELREY, 2010)

Abaixo é possível perceber o mapa atual da capital mineira (delimitado pelo pontilhado em vermelho, excluindo-se sua região metropolitana) e a abrangência territorial da Avenida do Contorno (destacada por mim no traçado rosa):

FIGURA 5 – Mapa da cidade de Belo Horizonte contendo o traçado destacado da Avenida do Contorno



Fonte: Google Maps, com intervenção da autora

Por mais que com o avanço do século XX a expansão urbana se tornasse inegável e o imaginário de uma cidade contida dentro de uma ordem previamente estipulada já fosse inexistente, a Contorno seguiu sendo um elemento físico geográfico que exercia material e simbolicamente exclusões sociais, delimitando quais corpos poderiam pertencer aos espaços contornados.

Deff (2020) aponta que nos anos 80, década que marca o início da trajetória do rap e do funk na cidade (quando estes gêneros musicais ainda se confundiam), a paisagem urbana em meio aos limites da avenida era majoritariamente branca. Alguns eventos destas expressões musicais, no entanto, modificaram em certa medida esta demografia com a ocupação do centro geográfico da cidade por jovens majoritariamente negros. Entre eles: o baile *soul* “Máscara Negra”, realizado no Centro da cidade, entre 1975 e 1987, diferentemente dos bailes em quadras esportivas de bairros periféricos; o episódio que marca a primeira vez que os dançarinos de break puderam ser vistos nas ruas, quando uma das primeiras *crews* de *breack* de Belo Horizonte se formou a partir da ocupação da Praça da Savassi (localizada na zona sul e considerada um espaço em que reside a elite econômica da cidade), em 1984; E a realização do “BH Canta e Dança”, evento de hip hop e funk que aconteceu entre os anos de 1986 e 1997,

tendo seu início na Praça da Savassi, mas encontrando sua efervescência nas edições realizadas na Praça da Estação, um dos cartões postais da cidade.

Este momento pode ser tido como um dos marcos iniciais no processo relevante na história de Belo Horizonte de ocupação da cidade por meio da arte. No entanto, trata de episódios que às vezes são obliterados em meio à memória recente dos eventos que marcaram as duas últimas décadas da capital mineira. Atualmente, com o crescimento do carnaval de Belo Horizonte (que em 2023 esteve entre os destinos mais procurados do país nesta época do ano¹⁷), tem se tornado comum a reivindicação da natureza tradicionalmente política da festa mineira em um exercício de rememoração¹⁸ dos movimentos culturais que fizeram com que, em dez anos, as manifestações carnavalescas deste território crescessem 900% — sendo a “Praia da Estação” já mencionada anteriormente um destes movimentos.

Junto ao Duelo de MC's (evento de referência nacional que ocupa até hoje o emblemático Viaduto Santa Tereza, localizado quase ao lado da Praça da Estação), a “Praia”, o Teatro Espanca! e a casa Nelson Bordello representaram a força ativista contida na ocupação do espaço público no dito “baixo-centro” da capital mineira na segunda metade dos anos 2000 (ALBERTO, VILELA, 2022). Esta dimensão sobre o ‘estar na cidade’ após a virada do século revigorou a vida cultural mineira e possibilitou trocas diversas entre públicos diversos que frequentavam o mesmo ‘hipercentro’.

No entanto, ao apontar sobre as ocupações nos anos 80, Deff trata de um movimento que evidencia a periferação das expressões musicais do rap e do funk não apenas pelas opressões do poder público ou pela ausência de mobilidades e expressões artísticas populares em meio à Avenida do Contorno, mas uma periferação marcada no entrecruzamento de cortes de localidade, classe e, principalmente, raça.¹⁹

¹⁷ Depois de dois anos sem a festa em função da pandemia, a cidade recebeu mais de 5 milhões de foliões em 2023. Disponível em: <<https://www.itatiaia.com.br/editorias/cidades/2023/02/17/carnaval-de-bh-cresceu-900-em-dez-anos-e-capital-espera-maior-festa-da-historia-em-2023>>. Acesso em: 27 de fev. 2023.

¹⁸ Disponível em: <<https://twitter.com/dario4e20/status/1625609573598896142?s=20>>. Acesso em: 27 de fev. 2023.

¹⁹ Descobri, ao longo da escrita desta pesquisa que, não por coincidência, um projeto da Escola Estadual Divina Providência, do bairro Regina, da Região do Barreiro, carrega no nome o bordão funkeiro “BH é quem? BH é nós!” e tem como objetivo discutir a história e o direito a cidade por meio de visitas dos estudantes a espaços públicos da capital mineira. Em uma visita ao Largo do Rosário (localizado na região centro-sul de Lourdes), que se tornou patrimônio cultural e imaterial de Belo Horizonte, o Padre Mauro Luiz da Silva pontuou em entrevista ao jornal O Tempo: “O Largo do Rosário é um espaço que já foi ocupado pela população negra e dentro do projeto de construção da nova capital colocava para fora a população que habitava o antigo arraial que era de sua grande maioria de negros e negras. Essa população é toda colocada para fora intencionalmente pelo projeto da construtora e pela administração dessa nova cidade que estava sendo construída. Agora com o registro do Largo do Rosário como patrimônio cultural e imaterial, a gente propõe a ocupação e não a reocupação, mas ocupação de territórios que já nos pertenceram no passado e que não foram ocupados pela população negra. Por isso, insistimos em dizer que é a ocupação. A população negra vai finalmente ocupar um espaço da cidade que era deles”. (O TEMPO).

Se estamos falando do funk na cidade, das diferenças e disputas envolvidas na música que circula nos espaços urbanos e desenha seus caminhos sônicos, há de se compreender primeiramente que, conforme aponta Tenório (2021), o estigma do funkeiro

reflete também um problema da cultura atrelada a um fazer através do corpo e um fazer periférico que é historicamente compreendido como não-branco numa sociedade marcada por processos de colonização, racismo estrutural, poder hegemônico patriarcal e da branquitude. (p.30)

Por isso que, para pensarmos todos estes processos que sujeitam não só as categorizações musicais mas o trânsito na cidade, a lente analítica da interseccionalidade e a ideia de “avenidas identitárias” que se entrecruzam, conforme proposta por Akotirene (2019), não é apenas essencial para que encaremos a complexidade das coalisões e sobreposições de opressões estruturais, como oferece, no contexto do território, um simbolismo potente e, de certa forma, poético para elaborarmos quais corpos, quais identidades atravessam fronteiras físico-geográficas e quais são excluídos tanto da presença quanto do movimento no território — ou seja, são acidentados nas coalisões de avenidas.

Assim, o território e a territorialização são tratados como *continuum* dentro de um processo de dominação e/ou apropriação, em que falamos não só da multiplicidade de manifestações, mas na multiplicidade de poderes, em tantas avenidas incorporadas, através dos múltiplos sujeitos que sujeitam ou são sujeitados (HAESBAERT, 2005).

Conforme pontua Deff (2021), aqui falamos de uma afrodiasporicidade marcada na música funkeira, que, ainda modulada por Tenório (2022), encontrará interseccionalizações delimitadas por discursos de mídia e pela colonialidade fundante da sociedade brasileira. Com isso, não pretendo essencializar a categoria funk como música de pessoas negras, mas dar atenção às construções históricas que sedimentam o acionamento do gênero musical e às suas modulações identitárias que influenciam diretamente na articulação entre som X território.²⁰

Neste sentido, podemos notar uma dimensão da música funkeira na cidade que não é exclusiva à Belo Horizonte, que diz de grafias reiteradas nas periferizações dos contornos controladores dos diversos espaços urbanos brasileiros. Seja no Rio de Janeiro, seja em São Paulo ou Recife, gêneros musicais afrodiaspóricos, atravessados pela condição sul-global

²⁰ “Se o funk e os funkeiros incomodam as conformações culturais e algumas de suas práticas são tomadas como “expressão de um ‘mal absoluto’ que precisa ser ‘reprimido’ e ‘extirpado’” (HERSCHMANN, 2005, p. 104), é porque o local cultural que o gênero musical e sua comunidade de fruidores ocupa é do não-branco, sintetizada sobre tudo nas pessoas negras” (TENÓRIO, 2022)

racializada, estão sujeitos a acionamentos outros que não somente o da singularidade local. Assim, por mais que BH tenha construído nos últimos anos um imaginário de fruição sonora na cidade pautada pela ocupação política dos espaços públicos, é importante pontuar que o gênero musical funk historicamente carrega traços geopolíticos que não se resumem à especificidade mineira, ou a outras adjetivações de lugar.

Ou seja, um olhar para as categorias interseccionais que modulam o funk como gênero musical primeiramente nos impede de cristalizar, essencializar uma identidade territorial do funk mineiro. Segundamente, permite-nos, dentro deste próprio território mineiro, entender que tais questões interseccionais irão agenciar formas distintas de como a cidade é vivenciada pelos múltiplos atores sociais, e como estes e suas identidades, por sua vez, também irão de diferentes formas contestar e evadir regulações da organização de fronteiras espaciais.

Dentro desta segunda questão, se tomamos outras categorias interseccionais, como gênero, sexualidade e idade, por exemplo, ainda encontraremos outras disposições espaciais e de trânsitos corporais para a fruição do funk em BH. É o caso do Pagofunk do Mirantinho, produzido pela DJ Pitty, pessoa não-binária, produtora cultural (também produz a “Batalha da Serra”), DJ, cria do Aglomerado da Serra e frequentadora assídua de todos os bailes e movimentos culturais da favela. Desde o final de 2022, ela tem realizado quase que semanalmente o evento, com a intenção de potencializar um espaço em que pessoas LGBTQIAP+ se sintam confortáveis para curtir o funk e a noite de sexta-feira no bar Mirantinho (localizado na Praça do Cafezal, dentro do Aglomerado da Serra). Intercalando a discotecagem do ‘funk pique BH atual’ com a apresentação de uma banda de pagode, o rolê dura madrugada adentro, conta com mesas espalhadas pela rua, venda de cervejas no bar e se difere da multidão sempre ‘em pé’ e em movimento que povoa os bailes mais famosos do Serrão.²¹

Por fim, se nos eventos acionados por Deff (2021) datados das duas últimas décadas do século XX, estaríamos falando de multiterritorialidades no sentido de superposições identitárias e espaciais, no meu encontro com o funk mineiro atualmente, penso a diversidade de territorialidades integradas, enredadas, para além do deslocamento físico, também pela

²¹ Outro exemplo poderia ser o do festival Toca na Favela, idealizado pelo DJ Grabs e realizado no Complexo do Nova Cachoeirinha em dezembro de 2022. Cito estes casos dentro do recorte da fruição do funk na e por pessoas da favela. Em outros espaços da cidade, também encontraremos outros eventos que têm o funk mineiro em seu cardápio musical e que são majoritariamente frequentados por pessoas LGBTQIAP+, mas com recortes raciais e de classe mais diversos, como é o caso de algumas festas da Masterplano, coletivo de música eletrônica, ou algumas noites temáticas na casa de shows A Autêntica.

conectividade virtual:

A principal novidade é que hoje temos uma diversidade ou um conjunto de opções muito maior de territórios/territorialidades com os/as quais podemos "jogar", uma velocidade (ou facilidade, via internet, por exemplo) muito maior (e mais múltipla) de acesso e trânsito por essas territorialidades - elas próprias muito mais instáveis e móveis -e, dependendo de nossa condição social, também muito mais opções para desfazer e refazer constantemente essa multiterritorialidade (Haesbaert, 2004, p.344 apud 2005, p.82).

Para Haesbaert (2005), a nossa experiência atual não se resume à imbricação ou à “justaposição de múltiplos territórios que, mesmo recombinaados, mantêm sua individualidade numa espécie de ‘todo’, como produto ou somatório de suas partes” (p.82). Mas se dá a partir da “compressão espaço-temporal”, em que as dinâmicas *online* e *offline* já não são mais dicotômicas, instâncias dadas e delimitadas.

Por isso, também, a dimensão performática costura a ideia de um enredamento no território, ganhando relevo por permitir o agenciamento de deslizos geográficos a partir do corpo, seu repertório e suas negociações com outros sujeitos e espaços:

Se para Lacoste "as práticas sociais se tornaram mais ou menos confusamente multiescalares" ([1988] p.48-49), muitos, contudo, encarregam-se de desfazer a confusão desse novelo e, retomando seus fios, tecer sua própria rede, ou melhor, seu(s) próprio(s) território(s)-rede(s) - que implicam, sem dúvida, assim, a vivência de uma multiterritorialidade, pois o território-rede, em geral resulta da conjugação, em uma escala diferente, de territórios-zona, descontínuos. (HAESBAERT, 2005, p. 78-79)

Na seção seguinte, portanto, teço e trato (em processo simultâneo) das grafias deste(s) corpo(s) no(s) território(s) e, principalmente, do(s) território(s) grafado(s) no corpo(s). Grafias que se estendem por diversos meios e tensionam espacialidades e temporalidades, em descontinuidade. Por isso, em um fluxo nunca plenamente localizável, mas sempre tensionável.

1.3 “BH É O FLUXO”: MULTITERRITORIALIDADES NO CORPO-TELA

29 de janeiro de 2023. Sábado. 1h da manhã.

Eu queria ter ido ao pagode da Rua Sacramento, na Serra, que provavelmente terminaria em funk. Estou escrevendo a dissertação. Em frente ao computador, uma aba pequena no canto inferior direito da tela sobe: “@bailes_de_rua_bh iniciou um vídeo ao vivo”. Clico na hora, apesar de estar lutando contra a ansiedade advinda das redes sociais nos últimos dias.

Achei que o ‘ao vivo’ do perfil @bailes_de_rua_bh indicaria algum baile. No entanto, o moderador da página fazia uma *live* no “pagode da Dom Silvério”. A primeira coisa que o

ouvi falar foi: “É daqui pro Baile. Santa Rosa nós vai tá presente... Ô zé, tô no Dom Silvério aqui ó...”.

Em algum momento, alguém faz alguma pergunta no *chat* que não consegui ler, mas, ao audiovisualizar a resposta do protagonista da *live*, imaginei se tratar de um questionamento sobre o evento ser pago ou sobre ser um baile: "Não... é pagode na rua, 0800". O cenário de fundo era de um barzinho com mesas, cadeiras e pessoas tomando cerveja.

Em algum momento, o som do pagode é interrompido, o grave estoura e começa a tocar um funk ao fundo: "Putá rara, puta mexicana..."²². Alguns instantes depois, outra pergunta sobe no *chat*: “Onde fica? sou aqui do Paraná.” Sem respostas. Na *live*, o protagonista quase não falava, só olhava pro celular, mostrava "o rolê", e, em alguns momentos, filmava outras pessoas. O que importava, aparentemente, era delimitar em qual lugar aquela *live* estava acontecendo (o pagode da Dom Silvério, bairro da regional Nordeste da cidade) e para onde o administrador seguiria depois do pagode: um baile do bairro Santa Rosa, na região da Pampulha (localização relativamente próxima ao ponto de partida).

O pagode então volta a tocar ao fundo, em uma transição que poderia parecer brusca, mas não foi. Ainda no *chat*, outros comentários como: "Serra tá rolano?", "Parou de curtir baile, zé?", “Onde é?”, “Tá rolano o baile?”. O número de visualizações variava entre 14 e 18 pessoas. As pessoas audiovisualizadas na *live* só respondiam: “tá rolano”. Por fim, mais uma afirmação do administrador da página sobre sua curadoria, antes do encerramento da transmissão: “ó, os baile eu nao sei não viu, amigo... mas vou tá colando no baile Santa Rosa, vou tá presente”. E, então, finalizou: “Ô tropa, os baile só rola se cês cola, ó... Tropinha, só fé, mais tarde nós volta com mais ao vivo aí heim.”

Termino de transcrever o que acabei de ouvir e volto à dissertação.

A @bailes_de_rua_bh é uma das principais páginas que se dispõe a mapear os “fluxos” funkeiros de Belo Horizonte e possui duas contas (Bailes de Rua e Bailes de Rua BH 2). Todo final de semana, nas sextas e sábados, o perfil publica uma lista, a partir das 22h, de todos os bailes confirmados e divulgados em Belo Horizonte e região metropolitana para acontecerem naqueles dias. Junto a este perfil de *Instagram*, acompanho outros, que possuem intuito semelhante, como: @bh_eo_fluxo_oficial; @bailesdaserraofc; @o_fluxo_do_serra_e_midia; entre outros.

²² Poucas vezes presencio alguma música de artistas que não são de MG sendo tocadas em um “rolê” de funk. Mas este caso era compreensível, levando em consideração o sucesso do *hit* de DJ Jeeh FDC, MC Menor MT, Yuri Redicopa e MC Pelé, lançado no final de 2022.

Figura 6 – Postagem de divulgação do perfil Bailes da Serra no *Instagram*



Fonte: *Instagram*/Reprodução. Print da autora.

Figura 7 – Página de *Instagram* do perfil 031 É O FLUXO



Fonte: *Instagram*/Reprodução. Print da autora.

No entanto, o papel de curadoria do Bailes de Rua BH parece ter um dos maiores apelos entre os usuários de *Instagram*, justamente por sua compilação semanal dos eventos e por sua apuração em tempo real sobre as possíveis modificações e cancelamentos dos bailes. Só aparecem na lista publicada no *feed* os bailes já confirmados, com quase 100% de probabilidade de acontecerem — já possuem carro de som, já estão esquematizados. No entanto, como a página mesmo pontua: a lista está sujeita a alterações.²³

Naquele mês de janeiro em específico e neste dia em que relato a *live*, não estava havendo lista dos bailes. Desde dezembro de 2022, o perfil anunciou que faria uma pausa na publicação de listas no *feed*. Ainda assim, somente naquele sábado, havia pelo menos 15 postagens no *stories* sobre bailes ocorrendo no mesmo dia. Alguns ainda estavam em busca de carros de som para acontecerem. Além disso, as outras várias postagens (mais de 90 no momento em que contei na minha madrugada), abrigavam memes, divulgação de música lançada, alertas sobre uma moto roubada no Santa Rosa, trocas com seguidores da página sobre o som do paredão "que deixou o cara surdo até hoje", entre outros conteúdos.

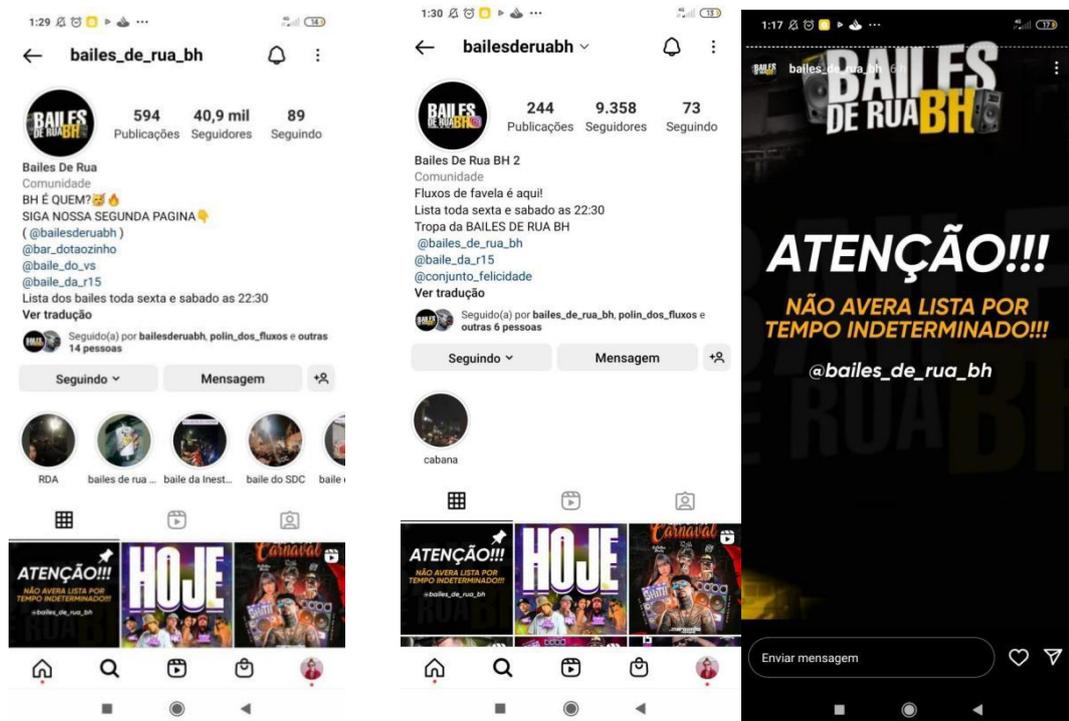
²³ Em uma determinada ocasião, fui ao Baile do SDC (Sucaco das Cobras, no bairro Califórnia, região Noroeste) com um colega jornalista de Santos, que já cobriu por alguns anos a cena funk de São Paulo e queria conhecer os bailes mineiros. Através da lista, ele escolheu o SDC, sobre o qual eu não via divulgação já há algum tempo. Chegamos cedo (no horário marcado) e não havia ninguém no local. Aguardamos durante uma hora e meia, sentados próximos a um buteco. Então, alguns carros de som começaram a aparecer. Fluxos de pessoas iam se formando, com alguns grupos se posicionando nas esquinas da avenida. No entanto, ainda estávamos achando a formação da festa muito lenta levando em consideração o horário indicado no *flyer*. Comentávamos o quanto tudo estava estranho, até que um carro de polícia apontou no final da avenida. Nossa sensação de estranheza foi corroborada e saímos do local na mesma hora em direção a Serra, onde aconteciam dois bailes na mesma noite: “lá não vai ter erro”, dissemos, mas, também, sempre lembrando do que DJ Pitty pontua, para quem não é ‘cria’ da Serra, em seus posts de divulgação dos bailes: “saiba entrar e saiba sair”.

Figura 8 – Postagem de divulgação da lista dos bailes no perfil de *Instagram* do Bailes de Rua BH.



Fonte: Instagram/Reprodução. Print da autora.

Figura 9 – Páginas de *Instagram* dos perfis Bailes de Rua BH e Bailes de Rua BH 2 e postagem de *stories* sobre suspensão da lista de bailes do perfil Bailes de Rua BH.



Fonte: Instagram/Reprodução. Print da autora.

Neste momento, percebi que havia não só um papel de curadoria dos bailes e eventos da cidade relacionados ao funk, pagode e às periferias de BH por parte destas páginas, como também outras dimensões do que seria habitar a cidade e usufruir do funk nela. Nestas dimensões, a ideia de descontinuidade, como indicada no final da última seção, me apontava que minha intenção não era tratar de uma cena funk belo-horizontina, *contornar* o conceito de cena e sua aplicação ao funk mineiro, mas investir, também com o meu próprio corpo, naquilo que era tão recorrentemente usado para nomear a música na cidade por estas próprias páginas e grafias em diferentes meios (imagéticos, sonoros, gestuais, verbais, etc.): o *fluxo*.

Esse tal fluxo, palavra tão recorrente, ‘nativa’ às fruições funkeiras, apresentava, justamente por sua ideia rizomática, uma dinâmica instável e não quantitativa, mas abrangente de novas cidades (em Belo Horizonte) múltiplas e em diferentes perspectivas. Tratam-se de trânsitos que impediam a demarcação de um território fixo ou a essencialização de um ‘funk de BH’, pois sempre instáveis e em negociação processual²⁴. Questões mercadológicas e agrupamentos de comunidades de gosto distintas, marcadas por diferenças nos cortes de raça, classe, gênero, sexualidade, localidade etc., configuram espaços fragmentados e conexões flexíveis — inclusive, denotando, em algumas ocasiões, “conveniências culturais”²⁵: entre grandes eventos com artistas locais no Mineirão (“do Samba ao Funk”), casas de show fechadas ou eventos de funk e música negra na região centro-sul da cidade (como alguns exemplos já citados ou o Baile do Popô, que ocupa a Autêntica e o 80 bar, e é realizado por um DJ cria do Aglomerado da Serra), ou, ainda, os bailes de favela mapeados pelas páginas de *Instagram*.

Portanto, talvez mais do que uma compressão espaço-temporal, como dito por Haesbaert (2005), vislumbro agora temporalidade como ação no espaço, conforme aponta Martins (2021):

O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas. (p.88)

Entre os voltejos do corpo, em telas de temporalidades distintas e espaços instáveis, mais do que delimitar minha ação enquanto pesquisadora em um determinado espaço e uma determinada temporalidade para escolher afunilar uma observação de uma certa microcena ou

²⁴ “Afirmar as identidades enquanto móveis, instáveis, fragmentadas não significa dizer que são “tudo” ou “qualquer coisa”, mas que estão sempre em processo na cultura” (GUTMMAN, 2021)

²⁵ Ver “Economias Estéticas do Brega” em: SOARES, Thiago. Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco. Recife: Outros Críticos, 2021.

um circuito específico — com seus atores, agências e encenações —, fui atraída pela *poiesis do corpo-tela* que se configurava em e configurava diferentes fluxos. Interessei-me pelas poéticas possíveis das corporificações que artistas e suas produções faziam do território belo-horizontino, permitindo a emergência de novos imaginários musicais desta cidade e, também “memórias de memórias” (SAMAIN, 2012, p. 22 apud MARTINS, 78) de lugares dela.²⁶

Das vinhetas, passando pelos nomes das músicas, até chegar aos nomes dos DJ’S, havia uma extensa enunciação de localidades além-Contorno pelo funk, que pautavam multiterritorialidades sônicas. Novas negociações simbólicas de uma geografia alinhada ao imaginário de gêneros musicais como o metal de Sepultura e Sarcófago, a MPB/rock do Clube da Esquina, o pop-rock noventista de Skank e Pato Fu. Ou, mais recentemente, o rap de Djonga, ou a nova MPB de Marina Sena, Lamparina entre outros.

O DJ WS da Igrejinha cantava sobre o Beco da Igrejinha, na Vila Marçola, dentro da Serra; Gordão do PC, sobre o Pau Comeu, também na Serra; João da Inestan, sobre a Vila Inestan, na região Nordeste; Vinicim do Concórdia, DJ Anderson do Paraíso, DJ 2K do Taquaril, LV MDP (Morro das Pedras), respectivamente, entre outros. Em todos estes artistas, favelas e regiões periféricas da capital mineira compunham o próprio nome, “vulgo”, que eles utilizavam para apresentar seu trabalho.

Martins (2021, p. 77), ao falar de uma *poiesis* atravessada por uma corporeidade constitutiva, postula que “o corpo-tela é um corpo-imagem”, mas uma imagem que não se resume à sua qualidade icônica e, sim, se estende como “imagem mental”.

Desta forma, não só as músicas, como a própria pessoa-artista do funk aqui tratado configuram poéticas de corpos-tela. E, na medida em que todo território é simultaneamente funcional e simbólico (HAESBAERT, 2005), a imagem concebida a partir da nomeação também ilustra o próprio ato de nomear como poder. Nesta poética, tela enquanto vitral e tela enquanto dispositivo tecnológico do audiovisual digital (aparatos não-humanos) se misturam, na mesma medida em que se misturam com os aspectos humanos. Imagens (não puramente iconográficas), materiais e mentais, nos oferecem “*algo para pensar*: ora um pedaço de real

²⁶ Reconheço a relevância e a aplicabilidade de se abordar as potências e limitações da noção de cena em uma pesquisa como esta, que trata de territorialidades e músicas. No entanto, meus caminhos de pesquisa, leitura e elaboração se desenharam por outras arestas, de forma que eu construiria um trabalho (também possível) diferente deste que apresento se embarcasse em tais discussões teóricas. Importante, pontuar, portanto, que, ao longo do texto, utilizarei a expressão *cena* apenas como um vocábulo nativo das fruições e vivências musicais e também para respeitar o uso que outros pesquisadores e pesquisadoras fizeram em seus trabalhos ao tratar de construções históricas de movimentos do funk mineiro.

para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar.” (SAMAIN, 2012, p. 22 apud MARTINS, 2021, p. 78).

O corpo-tela é assim também um *corpus* cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciador emissor, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. (MARTINS, 2021, p. 80)

Por fim, se estas poéticas do corpo-tela abrigavam inscrições do ser na cidade dentro da própria cidade (e em relação a outros gêneros musicais em circulação nela), elas também precisam ser colocadas em relacionalidade a outros espaços metropolitanos que permeiam o imaginário da categoria funk no âmbito nacional. As disputas e negociações territoriais do funk mineiro estão imbricadas em uma rede que não diz somente sobre identidades locais, mas sobre diversos acionamentos geopolíticos em diálogo com outros estados e cenas nacionais, tentando sempre nomear quem é esta BH.

1.4 “BH É O TEXAS”: IMAGINÁRIOS MUSICAIS CRUZADOS

BH é o Texas
 Neves e Betim, Texas
 Santa Luzia, Texas
 Contagem é o motherfunking Texas

Aqui é roça grande, pistola na cintura
 Os cowboys de bege, pilotando viatura
 Camisa de futebol, polo da Lacoste
 Lupa da Oakley, bonezinho da Lost

É o naipe dos moleque, que não recusa beck
 Faz passinho de Miami, curte o movimento black
 Fala Uai, fala Sô, chama qualquer um de zé
 É do artigo 33, você sabe qual que é
 (MC PAPO, 2016)

A música de Mc Papo “Texas”, lançada em 2015, não se enquadra na sonoridade do funk mineiro atual minimalista. Alexandre Materna, apelidado de Papo ainda na infância, é um dos nomes veteranos do funk belo-horizontino, tendo começado a lançar suas músicas no início dos anos 2000 e seguido sempre costurando gêneros musicais afrodiáspóricos²⁷ diversos ao longo da carreira (como o *freestyle*, o *rap*, o *reggaeton* e o *funk*)²⁸, tendo sido fortemente influenciado pelo período que morou na Bélgica (dos 11 aos 15 anos), em um bairro de imigrantes do Congo e de outros países da África. Filho de mãe brasileira e pai belga, cresceu e mora atualmente na Zona Norte de BH.

Servindo como trilha de “No Coração do Mundo” (2019), filme de Gabriel Martins e Maurílio Martins gravado em Contagem (da produtora Filmes de Plástico), a música “Texas” mistura sonoridades do *rap*, *trap* e *funk*. Tornou-se, na época de seu lançamento e, depois, também à época do lançamento do filme, uma espécie de “hino da região metropolitana de BH”, como apontam alguns comentários no videoclipe da faixa no *Youtube*²⁹.

Figura 10 – Frame do videoclipe “BH é o Texas”, de MC Papo.



Fonte: Print do vídeo.

²⁷ Utilizo a expressão “gêneros musicais afrodiáspóricos” como forma de remeter a estilos musicais que carregam um conjunto de elementos compartilhados e forjados na lógica do Atlântico Negro e sua “rede de trocas culturais transnacionais, seus constantes fluxos e deslocamentos, que permitem que a música negra possa ser disseminada, reterritorializada e reapropriada — trocas ampliadas com o processo de globalização e do uso de tecnologia — mesmo em lugares com realidades diferentes.” (QUEIROZ, 2020)

²⁸ Em janeiro de 2023, o artista lançou seu mais recente disco “De Volta Para o Futuro”, adentrando as sonoridades do ‘pique BH’ atual.

²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A9TTXMbLe7M>>. Acesso em 22 fev. 2023.

Figura 11 - Frame do videoclipe “BH é o Texas”, de MC Papo.



Fonte: Print do vídeo.

Funcionando como uma homenagem à terra mineira, regiões metropolitanas de BH como Ribeirão das Neves, Santa Luzia, Betim e Contagem, além da própria capital, assumem o simbolismo de uma Texas brasileira. Em entrevistas a veículos locais e também em seu *Twitter*, o cantor explicou a comparação:

Qnd eu fiz o hit “BH É O TEXAS” ã era só sobre sermos estereotipados como caipiras como eles tb são mas tb sobre o momento que o Texas dominou a cena do rap dos EUA. Nos EUA o eixo do rap sempre foi NY - LA, mas acontece que aos poucos o estado do TEXAS foi escrevendo seu nome de forma brutal na cena e mostrando q mesmo ã sendo do eixo o TEXAS era um ninho de bons MCs e cantores de Rnb (...) (MC PAPO, 2023, online)³⁰

Em uma conversa que realizei com Papo pessoalmente, ele estendeu a elaboração e me apresentou mais exemplos, também corroborando sua ‘profecia’ evocada no lançamento de 2015:

Cê pegou essa visão? É isso, o povo olha e fala: “ai, os caipira e tal, tem nada lá...”. Beleza, a Beyoncé é de onde? Houston. Travis Scot? Houston também. Aí cê vê... na época que eu explodi [no funk brasileiro, em meados dos anos 2000], os cara do Texas tava mandando na porra toda... era Mike Jones, Paul Wall, Nelly (...) É isso, o Rio de Janeiro é Los Angeles, São Paulo é Nova York. O Texas não era nem um nem outro e chegou arrombando tudo. E quando eu escrevi essa música era tipo assim falando: um dia nós ainda vamo ser a referência no bagulho... Hoje em dia, onde estamos?

³⁰ Disponível em: <<https://twitter.com/mcpapooficial/status/1610083414715006976>>. Acesso em: 22 fev. 2023.

Djonga no rap, FBC, Clara Lima, Chris.... No funk, tem MC Rick, Morena, Zackim, L da Vinte... (MATERNA, 2023)³¹

O pensamento de Papo juntamente à sua música (inseparáveis) me ajudavam a localizar aquilo que tanto me instigava na reivindicação de legitimação do funk mineiro: a encenação da ideia de que não só uma BH inserida no funk nacional é possível, como diversos dos seus espaços historicamente obliterados são possíveis enquanto formadores desta cidade. Portanto, vejo-me agora na posição de discutir “o funk historicamente como a música popular periférica hegemônica brasileira” assim como as “implicações que existem nesta hegemonia” (SOARES, 2021, p. 227)

Andrade, Govari e Pimentel (2022) abordam o caráter de “Porto Atlântico” de Recife, a fim de compreender os cruzos e relações espaço-temporais com África, Europa e EUA que reconfiguram a cena e o gênero musical do frevo. Investindo na oferta analítica da encruzilhada³², propõem articulações teóricas que tensionem e desestabilizem o gênero musical (neste caso, o frevo) que, em muitos casos, “ainda é pensado sob noções canônicas” (p. 155). A ideia é possibilitar, assim, pensar em protagonismos outros.

Desta forma, inspirada pelo diálogo com os autores, a autora e com MC Papo, questiono, como se dá a encruzilhada como operadora de linguagens performáticas a partir do *locus* mineiro e funkeiro: uma cidade não portuária, localizada privilegiadamente dentro do Sudeste, porém fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e acionada em um gênero musical afrodiaspórico.

Noto que o funk mineiro enquanto categorização musical já emerge em uma dimensão não canônica em suas espacialidades e historicidades — tanto intrinsecamente locais quanto em dinâmica relacional a outros territórios do país: seja por sua territorialidade em oposição contra-hegemônica quando equiparada ao eixo Rio-São Paulo no âmbito funkeiro, seja por seu próprio gênero musical funk, que não é dado em um imaginário de expressão cultural tradicional de Belo Horizonte, diferentemente do caso do frevo.

Deste modo, percebo que o movimento de legitimação, ampliação ou, talvez, nacionalização do funk mineiro — como coloca Soares (2020, p. 222) sobre o bregafunk —, aponta tanto para o deslocamento geográfico do gênero musical funk de seu lugar canônico (Rio-São Paulo), quanto conjuga fluxos que engendram “lógicas internas de retroalimentação”

³¹ Entrevista concedida a mim por Alexandre Materna em janeiro de 2023.

³² Utilizada em terras brasileiras desde 1991 por Leda Maria Martins. Ver: Cf. Martins, Leda Maria. A cena em sombras: expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos. Tese de doutorado em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991; Martins, Leda Maria. A cena em sombras. São Paulo: Perspectiva, 1995; Martins, Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá

da música funkeira em BH a partir da “emergência de novos atores sociais que, por sua vez, também funcionam como rearticuladores em rede”.

Isto não quer dizer que o funk mineiro emerge enquanto expressão disruptiva, plenamente singular, estabelecendo novas balizas para a criação e o consumo de funk no Brasil ou para a música em geral da capital mineira — isto seria invisibilizar as contaminações e trocas entre cenas nacionais dentro do mesmo gênero musical e, também, apagar a história dos diversos movimentos musicais dentro de BH. Ao contrário, a compreensão de camadas performáticas entre múltiplas noções de hegemonia e contra-hegemonia que busco traçar aqui permite vislumbrar o jogo de contaminação, transformação e reedição que se estabelece entre diversos cruzos temporais, espaciais e estéticos nas dinâmicas da música em nossa comunicação enredada.

Conforme nos lembra Martins (2021, p. 38), há uma condição sempre necessária de ação, interação e relação para que uma performance ocorra. Enquanto comportamento restaurado, o conceito de performance trata de uma repetição que nunca se dá a repetir da mesma maneira. Sendo efêmera e durável, não é anterior à linguagem, mas constitutiva da mesma” (ROACH, 1996, p. 26 apud MARTINS, 2021, p. 39).

É desta forma que também podemos pensar os gêneros musicais (no caso aqui, o funk). Nestas ocorrências, aquilo que é hegemônico é ressignificado. Portanto não há como pensar o funk belo-horizontino sem pensar o carioca e, também, o paulista, pois o gênero funk que se repete em meio a estas adjetivações de localidade é restaurado, improvisado e incorporado de acordo com particularidades que emergem a cada nova encenação - ações que “matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas” (MARTINS, 2021, p. 35). Em diálogo com Papo, percebo que a ideia de um Texas, de uma Minas Gerais funkeira, emerge somente em relação a outras exemplaridades e singularidades de outros estados com suas produções e fruições musicais.³³

Assim, Belo Horizonte, enquanto território sônico, e o funk belo-horizontino, enquanto música marcada pela territorialidade, se configuram também como mais uma encruzilhada musical, pois, na concepção filosófica de muitas culturas africanas e afro-brasileiras

³³ Em minha conversa com Papo, o artista deixa evidente o desejo simultâneo de evidenciar a singularidade da produção local e fomentar os trânsitos entre diferentes expressões e categorias, fora da hegemonia Rio-SP: “O meu sonho é pegar uma lei de incentivo cabulosa aí de uns 100 mil, 200 mil e fazer um bagulho assim: vão pegar os cara do pagodão baiano lá das favela de Salvador e os cara do funk de BH, botar todo mundo junto durante 3 meses e fazer um álbum... puta que pariu do que for sair daí. (...) Mesma coisa se pegasse os cara de Recife e juntasse com BH, nossa!”

nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam — nem sempre amistosamente — práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2021, p. 51)

Por fim, considero importante frisar a necessidade de mover nossos esforços para que os resíduos culturais das músicas populares e periféricas em constante contaminação sejam analisadas e pensadas sob o *locus* sul-global latinoamericano, como propõe Queiroz (2021). Mesmo que a noção de cena musical não seja utilizada neste trabalho sobre o funk mineiro como o é para o autor, a investida em articular o fazer da pesquisa e das pessoas que artisticamente a compõem sem partir de um dado modelo introjetado euro-norte-americano é o que permite que expressões musicais não-anglófonas e/ou em territorialidades outras sejam abordadas com profundidade em suas especificidades e potencialidades de enunciamento localizado, escapando de essencialismos.

Sairemos do Texas, portanto, e abriremos fronteiras e espirais das construções espaço-temporais do funk de Minas Gerais no próximo capítulo, buscando compreender como este fazer musical constrói seus arquivos nas memórias históricas marcadamente brasileiras.

2. BELO HORIZONTE ENTRA EM CENA: INSIGHTS E VISLUMBRES HISTÓRICOS DO FUNK MINEIRO

Após deslizararmos por territorialidades belo-horizontinas e nos localizarmos em relação a fluxos identitários, incorporações e negociações musicais dentro desta cidade-tema da pesquisa, este segundo movimento visa alocar os trânsitos genérico-musicais e apropriações entre comunidades produtoras e consumidoras de funk em um trajeto histórico no eixo BH-Rio-SP. Entendendo as dinâmicas de hegemonia e contra-hegemonia que são encenadas em diversas espirais nas categorizações musicais, busco apontar de que maneiras especificidades musicais de um funk acionado e identificado através do território belo-horizontino entraram em cena em meio aos trajetos precursores do gênero funk carioca e suas reconfigurações³⁴. Para isto, levo em consideração primeiramente uma breve contextualização sobre o gênero musical em âmbito nacional.

Desenvolvendo-se com base na influência da música eletrônica dançante norte americana e inspirado por gêneros musicais como o *soul*³⁵, o *hip-hop*³⁶, o *miami bass*³⁷, o *latin freestyle*³⁸ e o *electro*³⁹, entre outros, o movimento funk no Brasil teve seus primeiros passos já marcados por apropriações musicais. Ele surge em meados da década de 1980 nos bailes realizados nas periferias do Rio de Janeiro, muito em função da introdução dos gêneros

³⁴ Por isto, o título deste capítulo, que é o único da dissertação que não se constitui de um bordão do funk mineiro, faz referência tanto ao trabalho “O funk e o hip hop invadem a cena” de Herschmann (2005), quanto ao “A Música entra em cena: O rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte” de Dayrell (2001).

³⁵ Soul music é um gênero musical que se originou na comunidade afro-americana dos Estados Unidos nos anos 1950 e no início dos anos 1960. Combina elementos da música gospel, *rhythm and blues* e jazz. A soul music tornou-se popular para dançar e ouvir nos Estados Unidos, onde gravadoras como *Motown*, *Atlantic* e *Stax* foram influentes durante o Movimento dos Direitos Civis.

³⁶ O hip hop é uma cultura iniciada nas comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas da cidade de Nova Iorque. Já a música hip hop se refere ao gênero de música popular desenvolvido por esta cultura na década de 1970 e que comumente acompanha o *rap* (sigla que significa ritmo e poesia), uma fala rítmica e rimada que é cantada. O DJ Afrika Bambaataa estabeleceu os pilares essenciais da cultura Hip-Hop: o *rap*, o *DJing*, *breakdance* e o *graffiti*.

³⁷ Considerado um subgênero do hip hop parido nas comunidades negras de Miami, nos Estados Unidos, o *Miami Bass* tem como características centrais o ritmo conseguido através da bateria eletrônica Roland TR-808 que inspira danças mais sincopadas e letras tematizando festas e repletas de conotações sexuais.

³⁸ Já o *Freestyle* ou *Latin Freestyle* é um gênero de música eletrônica que surgiu na região metropolitana de Nova York, a partir de jovens com ascendência latina (principalmente porto-riquenha e cubana) que produziam canções com teclados e baterias eletrônicas. Ambos os gêneros musicais, que carregam similaridades entre si, conquistaram popularidade nos Estados Unidos e na América Latina a partir dos anos 1980, tendo sido elementos fundantes do consagrado funk carioca.

³⁹ Electro é um gênero de música eletrônica também diretamente influenciado pelo uso da caixa de ritmos TR-808, sintetizadores Moog keytar e samples de soul e funk. As gravações do gênero fazem o uso típico de caixa de ritmos e linhas de baixo pesadas. Em geral, apresentam vocais com efeitos de distorção eletrônicos, tais como vocoders e talk boxes.

musicais supracitados nestas pistas de dança, que eram animadas exclusivamente por músicas estrangeiras, onde as apropriações de refrões de músicas internacionais delineavam “uma intensa atividade de leva-e-traz, de garimpo e descoberta de discos novos, importados, pelas equipes de som” (PEREIRA DE SÁ, 2007, p. 10).

Ao final da mesma década e início dos anos 90, ocorre uma nacionalização do funk, simbolizada no lançamento do LP "DJ Marlboro Apresenta: Funk Brasil", considerado o pontapé inicial para a disseminação de produções que começam a compor letras em português (VIANNA, 2014), novas experimentações sonoras e narrativas que estabelecem um lugar de enunciação delimitado pela experiência da vida na periferia do Rio de Janeiro.

Já na segunda metade da década de 90 e início do novo milênio, o funk carioca passava por um processo que transitava entre a criminalização sofrida pela mídia e pelo Estado — estigmatização com demarcação interseccional em que raça, classe e localidade operam predominantemente (TENÓRIO, 2022) — e a glamourização (ESSINGER, 2005; HERSCHMANN, 2005). Ao mesmo tempo em que foi associado à violência dos arrastões nas praias do Rio de Janeiro e era alvo de leis que visavam a disciplinarização de suas manifestações, o funk ocupava espaços na grande mídia, como nos programas “Planeta da Xuxa”, “Caldeirão do Huck” e “Superpop” (ALBUQUERQUE, 2020, p. 25).

A chegada e avanço do novo século também são marcados pela inserção e valorização do funk carioca no circuito internacional de música eletrônica, especialmente através dos samples realizados por artistas de uma então nova cena musical, o *electroclash*. Tal momento ajuda o gênero musical a ganhar uma espécie de “legitimidade cultural” (PEREIRA DE SÁ, 2007, p.14), através de um fenômeno pautado pela troca e reconfiguração de informações, que extrapola fronteiras territoriais permitindo novas articulações de sentido.

O desenho deste ciclo é importante para compreender que, a partir das apropriações realizadas na cidade do Rio de Janeiro de alguns gêneros musicais globalizados e das sequentes apropriações realizadas por artistas em diferentes esferas territoriais, o funk carioca criou suas próprias linguagens e se estabeleceu como gênero musical através destes processos sucessivos de trocas entre o local e o global. Assinlo aqui, a partir de Janotti Jr (2006, p.39), que poderíamos entender, inicialmente, gêneros musicais como os “elementos textuais, sociológicos e ideológicos” que caracterizam a música, orientam o ouvinte e oportunizam mediações amplas, “sendo uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos”. Ao longo da pesquisa, no entanto, reforçarei a natureza instável e sempre em negociação e fluidez das categorizações musicais.

Por fim, Pereira de Sá (2021) aponta para um período de proliferação de videoclipes do funk carioca, que se inicia na segunda metade da década de 2000, resultando na apropriação desta produção por outras cenas e desdobrando-se em subgêneros musicais que “performatizam distintas matrizes estéticas e ideológicas” (p.80). A autora cita o funk *ostentação* paulista e o *funk pop* como exemplares desta circulação que se diferem do funk carioca ao atenuar suas marcas territoriais visando acionar um imaginário pop global.

É neste momento, de intensa visibilidade das trocas e irrigamentos entre estas expressões musicais que vislumbro e busco apontar aqui para um fazer funkeiro que entra em cena acionado pela localização belo-horizontina, mas nem sempre plenamente mapeável através dos videoclipes. No caminhar da década de 2010, começo a escutar as produções mineiras através de suas singularidades, identificando aspectos estéticos que ora se distanciavam ora se aproximavam das produções advindas de outros estados brasileiros - uma tessitura que parece estar sempre em busca de nomeações de identidade e categorização, mas que nunca é completamente englobada por estas.

Portanto, agora, começo por apresentar, na próxima seção, alguns eventos que me permitem vislumbrar o que considero o funk mineiro atual, contemporâneo, com uma sonoridade destacada pelas colagens eletrônicas do minimalismo, e com ampla circulação nas redes, sendo reivindicada como pertencente à geopolítica de Belo Horizonte em matérias jornalísticas, letras de músicas, bordões e comentários no ecossistema de mídias interconectadas. Trato de um recorte temporal que se inicia em meados da década de 2010 e se estende até o início da década de 2020, com manifestações que me impulsionaram a desenvolver esta pesquisa e que ainda estão em andamento enquanto busco escutá-las.

Em seguida, sigo costurando demais temporalidades que se apresentaram em meu percurso de pesquisa e que trouxeram arquivos e revisões bibliográficas que se desdobraram em todos os capítulos desta dissertação. Introduzo contextos históricos que podem auxiliar a compreender o funk mineiro enquanto um fenômeno e a apresentá-lo em termos de trajetória, junto a possíveis vislumbres que levantam questões sobre suas marcas territoriais, fluxos em rede, estéticas trabalhadas e negociações em torno do(s) gênero(s) musical(is).

Ao tratar de saberes e memórias que não têm a letra manuscrita ou impressa como via central de disseminação, mas se repetem em inscrições pelo corpo-som, busco traçar esta escrita encontrando os processos de rememoração e de devir simultâneos.

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade,

dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p. 23)

Assim, é importante pontuar as dificuldades deste exercício em um capítulo de ‘contextualização histórica’ que se propõe a escapar do formato tradicional. Como apontado no capítulo anterior, se vislumbramos a concepção da temporalidade como ação dos voltejos do corpo no espaço — mais do que apenas uma compressão espaço-temporal que nos permite agir sobre múltiplas temporalidades e territorialidades através da conectividade virtual —, enxergar e escrever minha corporeidade em experiências musicais que não experienciei plenamente se mostrou um desafio. Navegar por brechas, pegadas e fabulações entre os arquivos e lugares de memória tradicionais é uma missão acatada, mas não de fácil execução. Se, por um lado, corro o risco de obliterar eventos pivotais para a compreensão do funk mineiro e prejudicar a compreensão de seus caminhos e personagens, por outro, corro o risco de esvaziar construções metodológicas que assumem as espirais do tempo e prezam por uma relação inseparável entre a voz de quem narra, as personagens e os registros em uma modelagem do texto em que a visão, a linguagem e os ritmos são arranjadores, tensionando os limites dos documentos. (HARTMAN, 2022).

É por isto, mais uma vez, recorro à escuta conexa como um modo de organizar, partilhar e fabular vivências da escuta musical, marcada pelas *assemblages* entre corpos humanos e artefatos tecnológicos que configuram subjetividades e agenciamentos nas escutas musicais (JANOTTI JR, 2023). Deste modo, realizo este caminho de acordo com o meu próprio trajeto de conhecimento, descobrimento e desenrolar de insights em relação aos eventos e registros. Procuro sair da proposição de uma linha cronológica e evolutiva, assumindo minha própria escuta conexa de contato com estas expressões, delimitando certas lacunas intransponíveis na tarefa de se arquitetar acontecimentos temporais — visto que tessituras históricas são sempre relacionais a quem narra tais desenvolvimentos.

2.1 A ‘VIRADA MINIMAL’ E O ‘PIQUE BH’ EM REDE (ANOS 2010 E 2020)

Em julho de 2018, a música “Parado no Bailão”, de autoria de Mc L da Vinte e MC Gury era lançada rendendo, algum tempo depois, posições entre as 10 músicas mais tocadas no *YouTube* e no *Spotify* do mês de outubro, além de matérias jornalísticas que apontavam para a

singularidade da sonoridade que se destacava em meio às outras tendências funkeiras que ocupavam as mesmas listas ou que eram consideradas ‘hit’ do ano⁴⁰.

Trajetos similares aconteceriam com as músicas “Bala Love”, de MC Anjim, DJ PH da Serra e DJ LV MDP; “Não Nasceu Pra Namorar”, de MC Rick e MC Zaquin; “Baile no Morro” de MCs Tairon e Vitin da Igrejinha, além de “Na Raba Toma Tapão”, do MC paulista Niack e o DJ mineiro Markin WF. Todos estes lançamentos, com datas distintas entre 2019 e 2022, ocuparam as listas de músicas virais, mais ouvidas, no *Spotify* e no *YouTube* nos meses seguintes aos seus lançamentos e a maioria delas também viralizou como *challenges* da plataforma *TikTok*. Para além disto, a imprensa online destacava todos estes eventos como marcos de um funk mineiro “dominando o país” e convocava o público a conhecer os talentos que compunham e construía esta cena. Chamadas como “Conheça os MC’s de BH que explodiram o Brasil” ou “Funk mineiro vira hit nacional e projeta batidas ‘viajadas’ de BH para todo Brasil” tornaram-se comuns e tiveram suas variações entre portais de jornalismo online.⁴¹

No vídeo publicado pelo portal G1 com o intuito de ilustrar o que seria este novo funk mineiro o qual recebeu holofotes através da ‘explosão’ da música ‘Parado no Bailão’, outras produções menos ‘explosivas’, mas ainda assim, relevantes para este escoamento eram destacadas. Uma delas era ‘Cobiçadas do Twitter’, lançada também em 2018 e citada anteriormente na introdução desta pesquisa.

Os jornalistas musicais dos portais que reportavam esta cena emergente caracterizavam o estilo musical destes lançamentos como “viajado”, “lento” e “espacial”. No entanto, se os jornalistas utilizam adjetivos que buscam enquadrar a sonoridade eletrônica mineira em uma oposição principalmente ao funk do Rio de Janeiro ou o funk de São Paulo, a maioria dos MC’s e DJ’S resumem o estilo mineiro na expressão “pique BH”.

Em entrevista que realizei com a artista MC Mika em 2021, a cantora, um dos nomes em ascensão deste cenário, que integra a Tropa do 7LC, faz questão de apontar para uma composição que não se prende a modelos e estruturas sônicas, tendo a diversidade como chave para consolidar a singularidade.

“O funk mineiro não fica preso em uma melodia, um tom ou em um instrumento. É uma mistura louca mesmo... usa um *beat* lata, um ponto de voz, usa um instrumento de pagode, usa um instrumento de igreja, uma coisa mais melódica, sabe? (...) A gente faz um pouco de tudo, usa um pouco de tudo... No momento agora, a gente tá fazendo

⁴⁰Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/10/24/funk-mineiro-parado-no-bailao-vira-hit-nacional-e-projeta-batidas-viajadas-de-bh-para-todo-brasil.ghtml>>. Acesso em: 18 de novembro de 2022

⁴¹ Ao fazer o levantamento destas repercussões, encontrei mais de 10 matérias online publicadas nos anos de 2021 e 2022 que se propõem a anunciar este ‘novo funk mineiro’ que atravessou barreiras geográficas.

o que é a melodia embrazada, que mistura um ponto mais delicado com um beat mais embrazado pra poder dançar, que são as músicas que estão estourando no Tik Tok. Então, eu acho que eu não tenho como definir o funk mineiro, porque são várias características e todo dia a gente inventa uma nova.” (MEDIUM, 2022)

Por mais que este depoimento possa ser interpretado com um tom genérico ou expressar uma proposição à não categorização, a citação de uma “mistura louca” apontada pela artista indica bastidores históricos recentes que se desdobraram na construção do ‘pique BH’. Trata-se de uma mistura que se iniciou com o “o beat, o grave, o pandeiro e o cavaquinho”, como canta o MC Delano, na faixa “Devagarinho”.

Ainda em 2015, com 17 anos à época, Delano despontava como sucesso do funk mineiro em âmbito nacional, depois do lançamento da música “Na Ponta Ela Fica”⁴². O *hit* alcançou cerca de 27 milhões de visualizações em cinco meses de lançamento, e o artista passou a fazer de 30 a 40 shows por mês no Brasil. Com origens no samba, a experiência de Delano como multi-instrumentista e produtor, aliada às suas referências advindas de diversos gêneros musicais, tornou-se ferramenta essencial para imprimir gramáticas instrumentais diferenciadas nas músicas do funk mineiro, já que, como veremos a seguir, historicamente as produções de Belo Horizonte se dedicavam a uma instrumentação de *miami bass* ou *freestyle* e tinham como marca para sua exportação a vertente ‘consciente’ nas letras.

O nome do MC pode ser considerado um divisor de águas que liga MC Rick com a música ‘Parado no Bailão’ e com as sonoridades que se desdobraram no que hoje é enquadrado no estilo “pique BH”: MC Rick, dono do bordão ‘BH É QUEM?’ foi apadrinhado por Delano, que produziu suas primeiras músicas; ‘Parado no Bailão’, sucesso de 2018, também conta com a produção do artista que explorava o cavaquinho dois anos antes de “Olha a explosão”, do paulista Kevinho, que se tornou um *hit* mundial com mistura parecida; MC Papo, veterano do funk belo-horizontino ainda da fase anos 2000, também credita a sonoridade atual pós-2010 ao desbravamento do MC multi-instrumentista.

⁴² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hx-oNS6LHdg>>. Acesso em: 17 out. 2022.

FIGURA 12 - Print do videoclipe de “Na Ponta Ela Fica” de MC Delano



FONTE - Reprodução/ YouTube.

Através deste percurso, considero aqui um recorte histórico que se deu a partir do que chamo de ‘virada minimal’ engatilhada por Delano, já que a partir deste impulso inicial, toda uma nova geração de MC’s e produtores recebeu influências que incentivavam a inserção de elementos diferentes do tamborzão e do atabaque na música e miravam em um ritmo com andamento lento e melodioso. E, se tudo começou com a mistura de um cavaquinho no *beat*, ao longo da segunda metade da década de 2010, esta fórmula foi sendo reconfigurada e reapropriada, até chegar às colagens eletrônicas atuais que se popularizaram pela inserção de diversos sons de diferentes origens (risada de pica-pau, vinhetas de videogames, gemidos, uivos de lobo e sinos agudos, por exemplo).

Por minimal, pode-se entender que, apesar da mistura de informações sônicas diversas e improváveis na estrutura musical das faixas, esta construção ainda se dá de forma mais pontual, mais espaçada e menos preenchida a cada célula rítmica, cortando excessos antes mesmo destes aparecerem nas narrativas instrumentais das músicas — escolhas que serão analisadas com mais profundidade no terceiro capítulo.

É importante pontuar, no entanto, que estas caracterizações estéticas que apresento aqui não contornam a totalidade e diversidade das diretrizes artísticas e mercadológicas que hoje são encontradas nas produções funkeiras de Belo Horizonte. Delimito este percurso que se inicia com o cavaquinho de Delano e segue até as batidas espaciais de “Bala Love”⁴³, como forma de contextualizar uma guinada no trajeto das formas de se fazer funk em território mineiro e marcar

⁴³ *Hit* de MC Anjim, PH da Serra e DJ LV MD lançado em 2021, que hoje conta com mais 100 milhões de visualizações no *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xm7TWFiZgTw>>.

o momento em que o funk de BH começou a ser reconhecido nas plataformas digitais por um estilo próprio, além de também reivindicar a autoria territorial deste estilo.

As produções locais, desde o caminhar dos anos 2000 sonorizavam intensamente os bailes funk nas periferias de Belo Horizonte. Mas esta ‘virada minimal’ está localizada em um momento de potencialidades do videoclipe e de relevância do *YouTube* enquanto plataforma de visibilidade, articulação e interconexão para gêneros musicais distintos. Neste recorte temporal, tem-se o despontar da Kondzilla como ator hegemônico dentro desta circulação, apresentando um projeto estético e econômico inclinado a lógicas pop e *mainstream* da música global (ALBUQUERQUE, 2020).

Uma parte da produção mineira local, por sua vez, a exemplo de “Na Ponta Ela Fica”, de Delano (que inclusive teve seu videoclipe assinado pela produtora paulista), também se alinhava a este pressuposto de ser enraizada no funk brasileiro, mas “capaz de incluir outros gêneros e de fagocitar seus elementos” (ALBUQUERQUE, 2020, p. 138), em um arranjo de imaginário do divertimento jovem, moderno e cosmopolita que Pereira de Sá (2021), ao pensar a vertente ostentação, aponta como “uma estratégia dos gêneros para se deslocarem geográfica e simbolicamente de suas raízes, estigmatizadas por serem associadas a territórios periféricos” (p. 85)

No maior *hit* de Delano, a letra não se enquadra na vertente ostentação, mas o cantor explica que investiu assumidamente em uma estética “suave” com o intuito de dialogar com classes não periféricas, privilegiadas economicamente (ainda que ‘a virada minimal’ também tenha marcado uma ruptura com a tradição da vertente ‘consciente’ em terras belo-horizontinas, abrindo espaço para a vertente ‘putaria’):

“No começo, para atingir os bailes de favela, estava na alta letra mais pesada. Lancei “Na ponta ela fica” e vi que podia atingir outros tipos de público, até com classe social elevada. Aí estou nessa linha, letra mais tranquila” (UAI, 2016)

No entanto, é também este contexto que estabelece condições para o surgimento de outros agentes do audiovisual funkeiro em rede, em MG, como a produtora Doug Filmes, que já foi considerada uma espécie de Kondzilla mineira⁴⁴, a Tropa do 7LC, a Dalama Records, além dos canais Funk Explode e Funk de BH. E se em algumas ocasiões os lançamentos destas produtoras parecem seguir o roteiro de vinculação ao pop *mainstream* da Kondzilla apontado por Albuquerque (*ibid*), ao longo do caminhar dos últimos 6 anos, os trabalhos funkeiros

⁴⁴ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/10/01/a-receita-de-bala-love-funk-de-bh-domina-o-brasil-com-batidas-viajadas-e-dancinhas-do-tiktok.ghtml>>. Acesso em: 20 set. 2022.

lapidaram acessos a diferentes espaços e públicos com o prevalecimento de uma reivindicação territorializada, sem abrir mão da vertente putaria ou das sonoridades mais experimentais, distorcidas sonoramente e autorais do ‘pique BH’. É o caso do projeto “BH no Topo”, desenvolvido por Douglas Henrique⁴⁵, da Doug Filmes; das ‘montagens’ do DJ WS da Igrejinha, expoente da Dalama Produções; ou da atuação da cantora Mac Júlia, por exemplo.

Na segunda edição do “BH NO TOPO”, Doug convida a já consagrada MC Dricka para a *Cypher* “totalmente na intenção de levar o nosso funk para fora” (MEDIUM, 2022). Ainda assim, tanto o título do projeto, quanto os comentários dos usuários sobre os vídeos publicados parecem ilustrar um sentimento de identificação dos produtores e ouvintes do funk mineiro, o qual ganha espaço de enunciação e troca nos clipes exibidos na plataforma.

Já a artista betinense Mac Júlia, que inicia sua carreira e tem seus primeiros *hits* no gênero musical rap, passa a realizar um maior número de lançamentos acionados dentro do funk em 2022. Um de seus parceiros produtores nessa empreitada, o DJ WS da Igrejinha, pode ser considerado um dos maiores nomes do funk atmosférico e minimal de Belo Horizonte, atuando principalmente na vertente putaria. Nos trabalhos recentes de ambos, não é possível notar alinhamentos ao funk pop ou ao *mainstream* global — nem a vertente putaria é deixada de lado nem os sons mais experimentais do ‘pique BH’. Ainda assim, há alcance de público dos mais diversos extratos sociais e valorações de sucesso, a partir de números de acesso em streamings/visualizações e apresentações em casas de shows dedicadas majoritariamente a outros gêneros musicais sempre menos marginalizados (como A Autêntica), além de participações em festivais não exclusivos ao funk de favela (como o Planeta Brasil, o Primavera Sound, ou A Virada Cultural de BH), e ainda, a realização de shows internacionais (no caso de WS da Igrejinha, em Portugal, em 2021).

Outro parceiro de Mac Júlia também pode ser considerado um exemplar desta circulação atual para a qual chamo atenção: o rapper FBC, que em 2021 lança o aclamado álbum “Baile”. Junto ao *beatmaker* VHOOR, ele apresenta uma narrativa dramatizada que “encena poeticamente nas letras uma estória *em e sobre*” territórios periféricos de Belo Horizonte

⁴⁵ Em 2016, Doug, que tinha sua atuação artística ligada ao rap até então, começava a dar os primeiros passos na formação da produtora Doug Filmes, que hoje abriga mais de quatro milhões de inscritos e 50 milhões de visualizações em seus vídeos. Hoje, a Doug Filmes, que tem suas forças todas direcionadas para a circulação audiovisual, conta com uma repartição da empresa (e um segundo canal de YouTube) especializada em produção e lançamento musical — a Doug Hits.

(ALBERTO, VILELA, 2022), alcançando sucesso de público e crítica, além de números expressivos no *Spotify* e *Tiktok* sem qualquer videoclipe de divulgação.

Desta forma, busco apontar aqui para uma dinâmica atual em que as expressões em rede do funk mineiro, ao mesmo tempo em que reconfiguram fronteiras geográficas e de gêneros musicais através de feats e hibridismos, o fazem sem obliterar um pertencimento regional e sem necessariamente empreenderem estéticas e vertentes afáveis à leitura do mercado *mainstream* contemporâneo — tensionando de forma ainda mais ampla e intensa as disputas simbólicas envolvendo os pares global/local (PEREIRA DE SÁ, 2021) e, ainda, *underground/mainstream*.

É neste recorte temporal também que o Baile da Serra alcançou o êxito de se tornar um dos únicos bailes funk nacionais de rua a funcionar com alvará. Em uma intensa articulação com o poder público, o baile autofinanciado e organizado por mulheres negras também aponta para questões a serem interseccionalizadas na circulação da música funkeira hoje. A realização do Baile da Serra, como apontado por SANTOS (2020), permite o vislumbre de “outras formas de organizar”, mobilizadas por sujeitas negras periféricas. Desta forma, as mulheres funkeiras, principalmente negras, que escassamente aparecem em registros históricos e midiáticos sobre o movimento funk mineiro como agentes essencialmente constituintes dele — sendo infantilizadas, faladas na terceira pessoa (GONZALEZ, 2020), como no caso de MC Ellu nos anos 90, o qual veremos mais à frente — passam a ocupar inegavelmente a rede de música funkeira em MG. E também começam a adquirir maior reconhecimento midiático de seus trabalhos, como no caso de MC Morena, MC Mika, Mac Júlia, MC Magrella, MC Laureta e DJ Ray Lais, pelas plataformas digitais e casas de show. Percebe-se, portanto, uma dinâmica (que não diz respeito exclusivamente ao funk mineiro, mas sim às disputas identitárias em torno/dentro dos gêneros musicais na atualidade), de produção, circulação e consumo musical, em que é possível vislumbrar “novos agenciamentos entre música, classe, raça e gênero” (ALBUQUERQUE, 2020).

Por fim, rememoro que quando comecei a frequentar o Baile da Serra e ouvir os tons agudos em tempos espaçados que estouravam nos paredões localizados à uma multidão de distância de mim, eu não sabia que aquelas narrativas sônicas haviam se iniciado com um cavaquinho que ouvi ainda em sala de aula no segundo período da faculdade, com colegas engajadas na nova música de Delano, que havia lançado “mais uma pra todas as novinhas”. Só nos últimos dois anos, a imprensa mineira apontou para a popularização do funk como o novo sinônimo da cultura mineira para além das fronteiras do estado, pautando-se nas plataformas digitais e contrapondo “o som que vem das favelas” ao Clube da esquina nos anos 70 (com os vinis), e ao pop rock dos anos 90 (com os CD’s) (O TEMPO, 2021). No entanto, retomo agora

um momento em que, através do LP, gêneros musicais da diáspora negra já experimentavam a autoria mineira em caminhos sônicos por toda a cidade — bairros, favelas e centro.

E se hoje os diálogos entre o rap e o funk podem parecer mais fluídos, como exemplificado por Mac Júlia ou por FBC, outrora encontramos clivagens mais duras. E é o disco “Baile”, subtulado como uma ‘Ópera Miami’, que também borra as fronteiras entre o que é considerado “novidade” e o que é considerado “antiguidade”, oferece pistas históricas, geográficas e sônicas para o início dos possíveis desenhos de um funk mineiro, em uma encruzilhada com o rap e o funk carioca.

2.2 BAILES DE QUADRA, OCUPAÇÃO DA CIDADE E CLIVAGENS COM O RAP (ANOS 80 E 90)

Alquimia, Favelinha, Praça Sete, Frei Gaspar
Sala VIP é o crime, não me canso de lembrar da barraquinha
Lá vai ter baile (FBC, VHOOR, 2021)

Enquanto caminha por regiões da cidade de Belo Horizonte e sua região metropolitana, reverenciando e afirmando as diversas festividades urbanas, o trajeto de FBC nos permite seguir os rastros do *miami bass* e especialmente as construções da cena do rap e do funk mineiro — expressões artísticas negras que se intrincaram e se mobilizaram na cidade a partir de jovens que desenvolveram caminhos autônomos para a veiculação e fruição das suas manifestações, em sua maioria produzidas com recursos próprios.

Tais manifestações tem origem na década de 70 com os ‘bailes de quadra’, organizados em bairros e periferias (como o Buraco Quente, no bairro da Lagoinha, e na Rua Santarém, no bairro Nova Cintra), embalados por DJ’s que compunham seu repertório baseados no *funk* e no *soul* norteamericano. Tanto a cena de hip hop quanto a cena de funk em Belo Horizonte tem suas origens marcadas neste contexto, o qual foi fortemente influenciado pelo movimento Black Rio, que espalhava ideais de uma autovalorização da juventude negra pelo país (DEFF, 2021).

A expressão do hip hop, primeiramente, começa a ganhar corpo na cidade nos anos iniciais da década de 80, a partir das rodas de dança *break*, que surgiram com a influência de videoclipes e filmes norte-americanos, como o “*FlashDance*”. A dança era a manifestação central que desenhava os passos territorializados do hip hop nesta época. Em torno dela, vieram as outras como o rap, o qual utilizava do ambiente propício já construído pelos bailes black e se valia das bases instrumentais do *funk* e do *soul* para compor suas primeiras rimas e *scratches*

— não por acaso, os DJ's que vivenciavam o período entendiam o rap como um “funk falado” (DEFF, 2021, p.19).

Este momento marca o início do processo de ocupação da cidade por meio da arte que pontuei no capítulo anterior — com a transformação de uma paisagem urbana centralizada geograficamente (dentro dos limites da Avenida do Contorno), que “antes era majoritariamente branca e passa a ser habitada também por jovens majoritariamente negros” (*ibid*, p. 14).

É dentro deste cenário que podemos vislumbrar o que Janotti Jr e Pereira de Sá (2018) pontuam como uma “(re)construção dos mapas citadinos” (p. 132), tendo os atores e atrizes das manifestações culturais do *rap*, *funk*, *miami bass* e *freestyle* agenciado a emergência de suas sociabilidades em um deslocamento geográfico que, neste caso, parte da periferia da cidade para o seu centro. Desta forma, além de fazerem florescer organizações de comunidades de gosto pautadas pelos territórios metropolitanos (consumidores dos gêneros musicais citados realizavam agrupamentos nos espaços urbanos onde ocorriam as festividades e manifestações artísticas), tais articulações culturais-territoriais demarcam um circuito musical que concretizava um movimento de dimensão conscientemente política ao se apropriar da cidade — também fazendo os nomes de territórios da periferia ecoarem pelos asfaltos das regiões economicamente privilegiadas da capital. Como destaca Deff (2021) sobre o BH Canta e Dança:

Além dos artistas, as comunidades às quais eles pertenciam também eram contempladas. Por exemplo: um grupo de dança do Alto Vera Cruz levava consigo o nome do seu território, e este lugar era enfatizado a cada apresentação, pelo mestre de cerimônia que sempre citava o bairro de origem do grupo artístico ou artista solo que iria se apresentar, contando com os aplausos do público daquela comunidade em questão. Nisso, se o evento contemplava um número elevado de artistas ele trazia também a representação de diversos territórios da cidade. A periferia estava ali, em pleno Centro da capital mineira, não apenas representada por seus artistas que se revezavam nos palcos, mas também pela presença em massa dos jovens moradores das vilas e favelas que compunham a maior parte do público do evento. (p. 47)

Já o funk mineiro, com raízes no mesmo contexto histórico e cultural do rap nos anos 70 e 80 (DAYRELL, 2001), iniciaria seu processo de territorialização em Belo Horizonte na década de 90 a partir do processo de nacionalização que já havia se iniciado no Rio de Janeiro, com influência especialmente do *miami bass* e do *freestyle*. Pontuo nacionalização e territorialização aqui como termos que indicam o processo em que agentes destas expressões musicais começam a realizar e escoar suas criações artísticas autorais, com letras em português, ao invés de apenas reproduzirem as canções da música norte-americana, como nos anos 70 e início dos anos 80 — mas sem que isso ecoe um “paradigma do nacionalismo”, que, à época, foi utilizado pela intelectualidade brasileira para deslegitimar o impacto cultural das expressões

negras que chegavam ao país e eram absorvidas e reelaboradas pelos diversos agentes de diferentes regiões (DEFF, 2021; NOVAES, 2020).

Aqui, tais subgêneros musicais (*miami bass e freestyle*), mais do que um “modismo”, “mera cópia de uma cultura estrangeira” (DEFF, 2021, p.30), assumem uma alocação de elo comum não só ao início de um funk mineiro que se confundia com o rap, como também à afrodiasporicidade das expressões que experimentavam com o funk em outras regiões para além de BH, como Rio de Janeiro e São Paulo. Como aponta Deff (*ibid*) articulando o pensamento de Gilroy (2001), trata-se da construção de uma identidade essencialmente negra que está além das fronteiras nacionais, e, desta forma, pontuo aqui também, além das fronteiras geográficas entre estados e localidades específicas.

O movimento contemporâneo das artes negras no cinema, nas artes visuais e no teatro, bem como na música, que fornecia o pano de fundo para esta liberação musical, criou uma nova topografia de lealdade e identidade na qual as estruturas pressupostos do estado-nação têm sido deixados para trás porque são vistos como ultrapassados. (GILROY, 2001, p. 59).

Deste modo, é a partir dos anos 90 que começam a surgir os mestres de cerimônias (MCs) de funk locais, duplas ou grupos que cantavam suas músicas autorais. Segundo Dayrell (2001), o maior espaço para os MC’s de funk mineiro se apresentarem eram as *barraquinhas*, festas de rua realizadas pelas igrejas católicas ou por Associações Comunitárias. No entanto, os artistas também já se apresentavam no famoso Baile da Vilarinho, na região de Venda Nova (existente desde 1982 até os dias atuais), e no evento anual já citado “BH Canta e Dança” — em um contexto de homogeneização entre hip hop e funk e no qual a dança e a discotecagem ainda eram as expressões predominantes.⁴⁶

As articulações do funk em Belo Horizonte ainda se baseavam majoritariamente no que ocorria no Rio de Janeiro. Com o lançamento do disco Funk Brasil I, do carioca DJ Marlboro, que obteve sucesso na capital mineira, houve a influência de forma determinante para a formação gradual de grupos locais. Dentre eles, o União Rap Funk, criado pelo DJ Joseph, um dos nomes mais significativos desta história e que, segundo depoimentos, integrava o grupo dos primeiros MC’s (que também eram DJ’s) que experimentaram cantar suas músicas próprias em alguns momentos do baile (DAYRELL, 2001).

⁴⁶ A centralidade e predominância da dança, principalmente embalada pelo *miami bass* desta época, pode sinalizar um lastro histórico com as coreografias do funk mineiro atual, em que o ‘Passinho Malado’ ou ‘Passinho de BH’ se destaca, como veremos no terceiro capítulo.

FIGURA 13 - Grupo União Rap Funk (primeiro grupo de rap de Belo Horizonte) no estúdio em 1987



Fonte: arquivo pessoal DJ Joseph (DEFF, 2021)

O União Rap Funk, junto ao Protocolos do Subúrbio e ao Tupizão Rap Funk foram os nomes de grupos mais conhecidos dos anos 90, aliando dança e canto, música e coreografia, em criações autorais influenciadas pelo estilo carioca, de letras descompromissadas e lúdicas. Dado este trajeto, ainda no ano de 1990, os nomes mineiros começam a atravessar fronteiras, em um diálogo fonográfico com o Rio de Janeiro. No LP Funk Brasil Volume 2, o grupo Protocolo do Subúrbio representa a cidade com a faixa Tonheta. Já no ano seguinte, o União Rap Funk entra com duas faixas no terceiro volume da coletânea produzida por DJ Marlboro.

Neste momento, os dois gêneros musicais que antes se misturavam em estéticas e manifestações pela cidade a ponto de se confundirem, agora são alocados em uma dinâmica de conflitos, negociações e rearranjos sucessivos (JANOTTI JR, PEREIRA DE SÁ, 2018). Herschmann (2005) contextualiza esta disputa entre os gêneros musicais desta época dentro de um eixo Rio-São Paulo: em que o funk se nacionalizava e se popularizava em terras cariocas, e o hip hop, por sua vez, na cidade de São Paulo, em um movimento concomitante ao processo de distanciamento entre funkeiros e b-boys que simbolizava a dicotomia “alienados” e “engajados”.

O simples fato de o funk produzir uma música alegre, romântica e bem-humorada não implica uma postura apolítica. De qualquer maneira, os b-boys e outros grupos que se alinham ao movimento negro (como os charmeiros) acusam o funk de produzir uma música despreocupada, que promove apenas o entretenimento. De certa forma, os funkeiros deixaram de ser bem-vindos em outros bailes (*ibid*, p. 28).

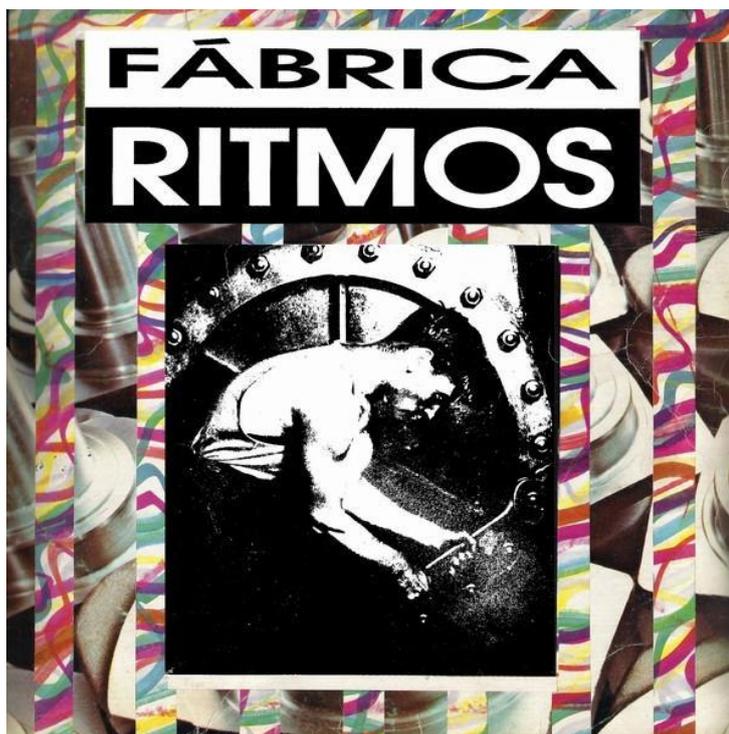
Em terras mineiras, estas clivagens também ilustram a influência do que acontecia no eixo dos dois polos econômicos do Sudeste. Os grupos de rap belo-horizontinos que participaram da coletânea “Funk Brasil”, do Dj Marlboro, no Rio de Janeiro, sofreram retaliações por outros rappers conterrâneos que afirmavam uma defesa de identidade do que seria o ideal estético da cultura hip hop e enxergavam no funk um “produto da mídia”, “pasteurizado” (DEFF, 2021, p. 68). Deff, que é pesquisador e rapper atuante no movimento hip hop belo-horizontino, defende que, apesar de tais discussões serem pertinentes a princípio, por colocarem em pauta a reivindicação dos elementos que compunham a “cultura de rua”, elas também demonstravam uma incompreensão do “dinamismo dos fenômenos culturais, com as diversas possibilidades de reinterpretação e das inevitáveis mudanças decorrentes das trocas e recriações” (*ibid*, p. 89). Já o trabalho de Rolim (2020) aponta para esta questão trazendo críticas à perspectiva mimética de “uma linha reta entre letras que falam de temas políticos e uma “politização” do público”.

De todo modo, as balizas para disputas de gosto levantadas neste momento seriam ainda desenvolvidas e aprofundadas com o acontecimento de um dos maiores marcos da história do funk autoral belo-horizontino, o álbum “Fábrica Ritmos”.

2.3 INEDITISMO DO DISCO “FÁBRICA RITMOS” E O PIONEIRISMO FEMININO (ANOS 90)

Do ano de 2016 até 2018, enquanto eu trabalhava nos programas culturais “Agenda” e “Alto-Falante” da TV Rede Minas, pude contar diversas vezes com o trabalho e o conhecimento do técnico e produtor de áudio DJ Joseph para realizar a gravação e edição de *offs* das reportagens que eu realizava. Era este também um dos nomes que constavam na creditação da produção e arranjos do meu LP Fábrica Ritmos, finalmente adquirido em uma loja de discos da Praça Raul Soares alguns anos depois. Entre estes dois períodos, gradualmente eu conheci a história do que foi considerado o primeiro registro em estúdio dos gêneros musicais rap e funk lançado na capital mineira.

FIGURA 14 - Capa do LP “Fábrica Ritmos” (1992)



Fonte: Site Discogs. / Reprodução

O Fábrica Ritmos chega em 1992 como uma produção independente que se articulava para além da profusão pioneira carioca. Produzido por DJ A Coisa, DJ Joseph e Marcelo (sendo os dois últimos integrantes do grupo União Rap Funk) em uma parceria com a loja Black & White (localizada na Praça 7, centro da cidade), todo o repertório — que funciona como uma espécie de coletânea (não um disco com narrativa conceitual definida) — foi gravado e mixado no estúdio Audio Digital, em Belo Horizonte⁴⁷.

As oito canções, interpretadas pelos artistas Evandro MC, LDM, MC Ellu, MC Lili (Black Soul), Ricardo e MC Pelé, mesclavam as duas tendências musicais incorporadas pela juventude negra naquele momento, com suas diferenças estéticas sendo delimitadas de forma ainda muito tênue. Ambos se reuniam sob o signo do *miami bass*, subgênero musical do hip hop norte-americano, e vivenciavam uma mesma cena na cidade que estava desenvolvendo suas próprias linguagens naquele período. Não por acaso, era o *miami bass* aliado ao *latin freestyle* e ao funk carioca os ritmos que mais sonorizavam os bailes de quadra no ano do lançamento, eventos estes também frequentados pelo público do rap.

⁴⁷ Setlist das músicas do Fábrica Ritmos disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vrnwEZ5g6rI>> Acesso em: 11/10/2022.

Tomo aqui o Fábrica Ritmos como símbolo, portanto, de um movimento em que agentes culturais da cidade alinhados ao hip hop e ao funk se lançaram às produções autorais, em um exercício inicial de interpretação da produção que chegava das sonoridades estadunidenses, e também evidenciavam releituras das reconfigurações sônicas-territoriais já iniciadas no eixo Rio-São Paulo. Tratam-se de “novas produções que se baseiam em um cenário cultural da diáspora negra marcado pelo hibridismo” (DEFF, 2021). Mas, ainda assim, são permeadas pelas clivagens e disputas entre supostas dicotomias do que é político e do que é divertimento, já que grande parte dos artistas da cena hip hop belo-horizontina não reconheceu o Fábrica Ritmos como o primeiro registo de estúdio do rap mineiro, considerando apenas o LP “Tráfico, Morte e Corrupção”, do grupo Black Soul, lançado no ano seguinte, em 1993 e que não continha nenhuma inserção no *miami bass* ou na sonoridade funk carioca. A despeito disto, o disco teve uma vendagem de 3 mil cópias e afirmou o retrato de um movimento musical local composto pelos eventos, DJS’s, lojas de discos (*ibid*, 2021).

Em meio ao dissenso que permeia as narrativas sobre a concepção do álbum, Ellu, a única mulher a integrar o time de artistas, apresenta uma versão diferente das contadas por outros participantes e produtores do Fábrica Ritmos. Nascida em BH, mas criada entre o Rio e a capital mineira, ela protagoniza um pioneirismo feminino no funk de todo o país. A sua faixa “Tira a Mão de Mim”⁴⁸ possivelmente é a primeira gravação de uma MC mulher.⁴⁹ Para além disto, a música incontornavelmente combativa, traz um refrão que protesta contra o assédio e debocha do masculinismo, antes mesmo de Deize Tigrona ou Tati Quebra Barraco despontarem no cenário funkeiro — um gesto que transforma e vence o silêncio das violências que Ellu havia sofrido logo antes de estrear o registo do disco mineiro.

Destacando-se no fim dos anos 80, no Rio de Janeiro, dublava cantoras como Tina Turner e Janet Jackson. Fez amizade com Ademir Lemos e participava da cena carioca ainda na adolescência. Mas uma violência trágica reconfiguraria sua vida em 1988. Ellu relata que, após um show que realizou no Clube Mourisco, em Botafogo, ainda com 17 anos, sofreu um estupro por parte do DJ Marlboro.⁵⁰ A artista ainda conta que após o ocorrido, Marlboro tentou

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3ZEvof4NjjQ&t=12s>>.

⁴⁹ Apesar de Regina Casé e Derci Gonçalves integrarem o segundo volume da coletânea Funk Brasil ainda em 1990, as duas eram atrizes, sem relação direta com o cenário funk, enquanto Ellu teve trajetória situada no gênero musical, também sendo considerada uma das primeiras cantoras de rap de Belo Horizonte.

⁵⁰ Em 2021, a artista registrou um boletim de ocorrência e tornou público o caso que, após ser divulgado, desencadeou outros relatos de, pelo menos, mais quatro mulheres que sofreram abuso sexual e assédio virtual por parte do DJ considerado o responsável por nacionalizar o funk. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/02/03/mc-ellu-denuncia-estupro-mc-marlboro.htm>>. Acesso em: 27 out. 2022.

silenciá-la, prometendo incluí-la em lançamentos da gravadora Polygram, como o projeto de coletânea Funk Brasil. Com medo, a cantora se mudou para Belo Horizonte, onde uma parte da família também morava e onde conheceu DJ Joseph e DJ A Coisa, em movimentos culturais no centro da cidade.

Mas Ellu narra que, inicialmente o proprietário da Black White desejava fazer um disco solo somente da cantora e, posteriormente, Dj Joseph sugeriu a confecção de uma coletânea. À época das primeiras articulações para se pensar o disco, ela já transitava pelos eventos de bairros de BH e, segundo o relato de Paulo Soares, o DJ A Coisa, o trabalho da artista já circulava e já havia ‘explodido’ no evento seminal BH Canta e Dança (DEFF, 2021). Ela também ilustra a indistinção das “artes de rua” que se articulavam neste período: “Quando saiu o Fábrica Ritmos, eu já fui como carreira solo, comecei a cair pro funk, que, aliás, naquela época se chamava rap” (MC ELLU apud DEFF, 2021, p. 108).

“Tira A Mão de Mim” foi composta em parceria com o MC Abdullah, que tentou levar a faixa para a Polygram incluir no Funk Brasil Vol. II., mas, segundo Ellu, Marlboro recusou. A música acabou saindo no Fábrica Ritmos, com produção do DJ Joseph, e se distancia do tradicional *miami bass* do disco, ao apresentar um canto mais melodioso em sua estrutura lírica (não se prendendo somente às rimas) e algumas influências da *house music*. De acordo com a artista, a música era destaque na Rádio Extra FM e tocou por mais de sete anos na BH FM (VOLUME MORTO, 2022). Este aspecto estético singular nos permite vislumbrar as experimentações e apropriações que os e as agentes desta cena realizavam com base nas diversas ramificações da música eletrônica negra que chegava e modulava novas sociabilidades e fazeres artísticos na capital mineira, não se resumindo somente ao rap e ao funk.

FIGURA 15 – Mc Ellu



Fonte: Dissertação “NEGRITUDE, HIP HOP E TERRITÓRIO – BH CANTA E DANÇA” (DEFF, 2021)

Em entrevistas que realizei, em 2021, com MC Morena e MC Mika (alguns dos nomes mais fortes do funk mineiro atual), ambas não se lembram de outra figura feminina que tenha sobressaído e permanecido no cenário antes de MC Morena. A história de Ellu, no entanto, obliterada em meio às narrativas masculinas sobre os passos dos gêneros musicais aqui tratados, proporciona um outro espaço para se pensar os pontos de encontro e desencontro das especificidades estilísticas do rap e funk, rima e melodia, jocosidade e contestação política, além dos próprios protagonismos femininos possíveis em meio ao gênero musical funk no Brasil.

Por fim, ainda que a efervescência dos MC's de funk e a ampliação do cenário a partir do Fábrica Ritmos não tenham se traduzido em uma projeção potente desta produção fora do circuito da cidade — não alcançando a mesma visibilidade que Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo (DAYRELL, 2001; DEFF, 2021) —, são estes eventos que inauguram o processo de amadurecimento de um movimento musical ligado à periferia e à juventude negra. E também é a partir destes vetores que fui guiada a perceber novas articulações territoriais das manifestações destes gêneros musicais pelos espaços de Belo Horizonte, entrando nos anos 2000, na criminalização do funk e na intensa circulação via internet.

2.4 CRIMINALIZAÇÃO, 'CONSCIENTE DE BH', CULTURA DIGITAL E BAILES DE FAVELA (ANOS 2000)

Os afastamentos estéticos e ideológicos entre o rap e o funk mineiro discutidos anteriormente coincidem com um afastamento espacial nos anos que iniciariam o novo século. Primeiramente, é importante pontuar que, na segunda metade e final dos anos 90, a maior visibilidade do gênero musical carioca e a realização de shows de MC's como Claudinho e Bochecha, MC Cacau entre outros em Belo Horizonte fez com que aumentasse a frequência dos jovens em diversos bailes pela cidade, movimentação que também foi impulsionada pelo barateamento e popularização de aparelhagens eletrônicas e pela ampliação dos espaços de apresentação e de rádios comunitárias, em regiões como Venda Nova, ou de programas de rádio como o Extra Beat, na Rádio Extra, do DJ Vitor (DAYRELL, 2001).

Deste modo, enquanto o rap ainda possuía uma configuração de circuito cultural alternativo, o funk se presentificava tanto no 'underground' (bailes de bairros) quanto no que Dayrell (*ibid*) apontou como o circuito cultural formal, composto pelas casas de shows, danceterias e rádios comerciais. Ainda que em ambas as expressões fosse observada uma centralidade das funções do DJ, o autor atribui este espraiamento do funk ao fato de o estilo

proporcionar um tipo de lazer que abarcava jovens de diferentes gostos, “quer se identificassem como funkeiros, quer não” (p.167).

No entanto, o fenômeno das galeras que já ocorria no Rio de Janeiro (inicialmente chamadas de ‘bondes’ em BH) também começou a se consolidar nos eventos da cidade. No final da década, as brigas de galeras já eram uma realidade dos bailes, e, aliadas à criminalização que o gênero musical sofria na capital carioca, contribuíram para um refluxo da cena de funk belo-horizontino.

Apesar de não atingir as mesmas proporções na opinião pública, como no Rio, começaram as pressões das autoridades policiais contra os bailes, com ameaças constantes de fechamento dos locais, além da proibição do Juizado de Menores da participação de menores nesses espaços. (...) Em algumas casas, como no Vilarinho, foi proibida a veiculação de montagens, além da realização de reuniões com a participação de MCs e representantes das galeras, a fim de encontrar formas de diminuir a violência (*ibid*, p. 166).

Era também o momento de sucesso e popularização do pagode, que serviu como gênero musical substituto para o funk na programação de algumas danceterias, como foi o caso da Studio 94. Outras casas reduziram sua programação de bailes a apenas uma matinê realizada aos domingos. Para além disto, o refluxo também teve seu efeito nos bailes promovidos nas periferias, com algumas escolas públicas gradativamente proibindo a realização da festa em suas dependências, sob o efeito da fama de violência em torno do funk.

Deste modo, se na década de 90, o funk mineiro também se presentificava em pontos de encontro comuns à cena do hip hop — contribuindo para um movimento geográfico que escoava ‘de fora para dentro’ da Avenida Contorno —, com o avanço dos anos 2000, no entanto, ele testemunhou o fechamento de casas de shows como Hipódromo e Phoenix, enquanto os ‘bailes de quebrada’ começaram a se popularizar e reunir públicos e manifestações nas regiões e ruas periféricas (ALBERTO, VILELA, 2022). Apesar deste distanciamento entre os gêneros musicais e das acusações históricas que marcaram o funk como música descomprometida com a realidade social, um aspecto de aproximação com a influência do hip hop e o rap paulista ainda daria o tom do que ficaria conhecido como o funk de BH no novo século: a vertente consciente.

Entre um fluxo contínuo do funk nacional que ia da criminalização à intensa visibilidade — sofrendo uma opressão sistemática institucional que compreendeu, pelo menos, os primeiros 15 anos do novo milênio —, as invasões da Vila Cruzeiro (no Complexo da Penha) e do Complexo do Alemão pelas Forças Armadas e as Polícias Federal, Civil e Militar resultaram na prisão ilegal de cinco MC’s de destaque do Rio de Janeiro: Frank, Max, Tikão, Dido e Smith

(CACERES et al, 2014). Assim, o gênero em terras cariocas seria “sufocado” e novos agentes do funk paulista despontariam em um contexto de intensa visibilidade via internet (ALBUQUERQUE, 2020; PEREIRA DE SÁ, 2021).

É neste contexto, também marcado pelos primeiros mandatos de governo Lula e pelo aumento do poder de compra das classes C, D e E, que a vertente ‘ostentação’ de São Paulo desponta como uma nova categoria do funk, tendo a música ““Bonde da Juju”, dos MCs Backdi e Bio G3, considerada a estreia desta expressão no ano de 2008. Já em terras mineiras, nesta mesma época, o funk entrava em rede com artistas como Mc Jefinho, MCs Tom e Jr, MC Dodô, MC Yuri BH e MC Papo — todos artistas do funk consciente que redimensionariam a noção do gênero musical territorializado “com hits para além-bailes, somando milhões de *views* nas plataformas musicais e sonorizando festas ou eventos não-específicos por toda a cidade” (ALBERTO, VILELA, 2022), além de atravessarem fronteiras angariando ouvintes em todo o país.

O ‘consciente de BH’ da segunda metade da década de 2000 exprimia um objetivo generalizado de “transmitir uma vontade de dar a volta por cima e de não ir para o caminho errado”, como declarou MC Dodô (cuja música “Bomba Explode Na Cabeça”, de 2007, seria revigorada como trilha sonora do filme “Branco Sai Preto Fica”, de Adirley Queirós, em 2015) — também afirmando uma oposição aos “funks de hoje” que “desmoralizam a mulher e estimulam a violência contra a polícia” (HOJE EM DIA, 2014).

FIGURA 16 - Frame do videoclipe “Fé na Vitória” de MC Dodô.



FONTE - Reprodução/ YouTube.

Ainda que a marca da vertente consciente valesse uma percepção de personalidade própria às letras do funk mineiro desta época, as construções instrumentais das músicas ainda se resumiam àquelas que foram consolidadas em território paulista e carioca (PORTAL KONDZILLA, 2017) e, principalmente, a subgêneros musicais importados como o *freestyle*.

Até que MC Papo, em seu segundo álbum, “El Magrelo Volume 1”, de 2009, investiu no ritmo latino *raggaton*, convidando o veterano DJ Joseph para a empreitada. O produtor, que até então não conhecia nada do novo estilo, recebeu a proposta com resistência, até a música “Piriguete” explodir na internet (hoje conta com 13 milhões de visualizações no *YouTube*) e ele reconhecer o feito do MC parceiro.

Apesar de o sucesso render ao MC shows em todo o país, a repercussão na cidade foi considerada nula e outros amigos DJ’s de Papo se recusaram a tocar a música durante um tempo por conta de sua rítmica. O cantor aponta que isto se deve ao conservadorismo do circuito funkeiro de BH, que rejeita inicialmente as rupturas propostas por seus próprios artistas, o que também levou à demora para a produção mineira “sair do *freestyle*, do consciente” (PORTAL KONDZILLA, 2017).

Ainda sobre este processo de lentidão em relação a transformações estéticas e o prevalecimento da tradição consciente, Oliveira, Cruz de Deus e Liberto (2015) catalogaram letras a partir de um grupo de Facebook (“Funk de Belo Horizonte”), em que se constatou, a partir de uma espacialização do material, a predominância do que os autores e a autora chamam de letras “Na Real”, com a predominâncias de MC’S na regional de Venda Nova (seguida pelas regionais Norte e Nordeste da cidade) — locais onde os primeiros bailes ocorreram na capital mineira. No entanto, se até a primeira metade da década de 2010 este ainda permaneceria o legado e forma de identificação de BH no cenário funkeiro nacional, ao voltarmos nossos olhares para a expansão do sistema de mídias interconectadas, composto por diversas plataformas, torna-se possível analisar outros fluxos estilísticos e territoriais a partir do funk mineiro enredado.

Neste trajeto histórico, retorno portanto ao momento de meados da década de 2010, em que Delano protagoniza a ‘saída’ do estilo consciente como marca funk da cidade, tratado na primeira seção deste capítulo. Neste ponto, o funk mineiro rearticulava-se de modo potente nos chamados bailes de favela, que começaram a se popularizar e reunir públicos nas regiões periféricas da Zona Sul, como no Aglomerado da Serra e no Morro do Papagaio, e também passaram a se ramificar por outras regiões distantes do centro da capital mineira: na Zona Noroeste com o baile “Subaco das Cobras”, no bairro Califórnia; na Zona norte com o baile da “Inestan”, no Cachoeirinha; e na Zona Oeste, com o Baile da Vip, na comunidade da Cabana do Pai Tomás, cantado por FBC em seu último álbum, por exemplo.

FIGURA 17 - Primeira edição do Baile da Serra itinerante, realizada na Praça da Caixa D'água.



Fonte: Facebook/Reprodução.

Destes fluxos, novos enunciamentos surgiriam, com estéticas, agora sim, ainda mais autorais, aqui delimitadas sob a chave 'Pique BH', em comparação aos demais eixos do funk em âmbito nacional. Em termos líricos, a vertente putaria tomaria o protagonismo do funk consciente. E os bordões como "BH é quem? BH é nós" encontrariam escoamento na internet demarcando a disputa de um novo imaginário musical territorial da capital mineira, entrelaçando diversos corpos, sujeitos, experiências e expressões comunicacionais diversas, permitindo notar reconfigurações no gênero musical funk, com outras discursividades e identidades sendo construídas enquanto processo de diferenciações.

3. PIQUE BH (É QUEM?): ENTRE O EMBRAZAMENTO E A MALADEZA

Eu estava no Baile da Serra quando ouvi “Cobiçadas do Twitter”⁵¹ pela primeira vez — a música de MC Rick com PH da Serra e DJ TG da Inestan já citada na introdução desta dissertação. Lembro vagamente do acionamento em meu corpo de sensibilidades que poderiam ser englobadas em uma expressão comum ao universo funkeiro: o *embrazamento* — ou, sua correspondente mineira: *a maladeza*. Trata-se de uma percepção ou fruição que se dá a partir da vivência musical coletiva a qual é dificilmente possível de caracterização textual ou de contorno intrínseco a apenas uma materialidade, justamente por atravessar o corpo em sua escuta auditiva, na Tateabilidade, na visão e na sua relação com a tecnologia (seja de produção, de reprodução ou de consumo da música). Entre a vista dos passinhos performados em sincronia entre cada pequeno grupo de jovens, a audição da letra em tom falado mas ritmado e o andamento rítmico lento e com pontos⁵² agudos que atravessam a cabeça (não o peito) psicodelicamente, eu encontraria ‘o pique’.

A palavra ‘pique’ é informalmente comumente usada para se referir à *animação*, *força de vontade* ou *brincadeira*⁵³, mas, em diversas letras de música, aparece como gíria com o significado de *estilo* ou *tipo* (por exemplo: “*eu tô pique jogador caro*”). É interessante que, ao cruzar estes dois significados, encontra-se um simbolismo que diz tanto de uma forma de tentar nomear o *estilo* do funk vindo de Belo Horizonte, quanto a relação desta categorização com outras musicalidades afroeletrônicas contemporâneas: pois a dimensão de energia, movimento dos ânimos, também está presente em vocabulários de outras territorialidades os quais evocam formas de experimentar o som distintos da tradição filosófica ocidental, tensionando as bordas da linguagem. Como ensaiado por GG Albuquerque:

A ideia de “embrazado” (ou similares, como a expressão “a mais de bala”, no bregafunk do Recife) atravessa muitos gêneros e práticas musicais das periferias brasileiras. Neste contexto, embrazado é um estado de corpo-mente despertado por um ímpeto revigorante de vitalidade, alegria e encantamento, quase como uma energia primordial da vida. Muitas músicas e festas são orientadas pela mentalidade e a

⁵¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1OkkdYEEofo>>. Acesso em: 20 maio 2023.

⁵² O ponto pode ser definido como “um pedal - ou *loop* - de conteúdo harmônico e/ou melódico (como um *riff* de música popular) ou, ainda de uma instância sonora de qualquer natureza, podendo ser vocal, instrumental ou também proveniente de outras fontes, de curta ou longa duração, criado “do zero” ou - como na maioria das vezes - *sampleado* (c.f. FACINA et al., 2018, p.9). Por vezes, o ponto também é denominado *ponto de acompanhamento* (c.f. DJ PH DA SERRA, 2020)” (MOREIRA, 2020, p. 75)

⁵³ Disponível em:

<

corporalidade do embrazamento, como inúmeras músicas explicitam em seu título. (VOLUME MORTO, 2022)

Se, em terras mineiras, a “*maladeza*” é este modo de sentir, agir e estar no mundo a partir de uma pulsão vital, a categoria “Pique BH” parece tentar aglutinar as assinaturas que esta sensibilidade/corporeidade imprime nos sons do funk mineiro. A partir disto, questiono assim como Gutmann:

como se responde a determinada expressão musical ou *set statement*, sua afirmação e categorização, a partir de tantos remixes, comentários e desdobramentos que extrapolam a expressão/categorização musical e muito dizem sobre ela, muito mais do que ela mesma? (PPGCOM UFMG, 2021).

Neste capítulo, portanto, busco amplificar especificidades de produção e criação desta expressão musical, não para conseguir enquadrar um receituário de aspectos do funk em Belo Horizonte, mas para que análises mais densas e amplas sejam abertas sobre as escrituras identitárias e os jogos de relação que se dão entre música e território.

Como indiquei anteriormente, tenho o som como camada de relevo em meu rizoma. E, abandonando a ideia de um núcleo de sentido único, apostando nos enlaces, tomarei uma coleção de expressões do “Pique BH” que permitem — ao escutar algumas de suas estéticas, vertentes, práticas e protagonistas — pensar as categorizações e territorialidades musicais de forma fluída, dinâmica e contaminada, tomando o corpo como elemento basilar destes fenômenos do funk mineiro e chave incontornável para a articulação das noções teóricas em torno deles.

Busco, assim, uma narrativa calcada no espraiamento sinestésico da música, em que minha escuta, minha encenação/corporificação enquanto pesquisadora e as expressões comunicacionais-musicais (junto de suas afirmações) que analiso estão entrelaçadas. “Deste modo, a corporeidade musical é cotejada como um agenciamento, uma *assemblage*, um arranjo configurado na apropriação, consumo e escuta que acionam tecnossubjetividades musicais.” (JANOTTI JR, 2023). Ou seja, através da corporeidade musical, tomo a dimensão corpórea ‘malada’ do som (‘pique BH’ em suas singularidades) para perceber tecnossubjetividades musicais (‘BH é quem?’), minhas e de outras.

Na próxima seção, portanto, utilizo elementos instrumentais de “Cobiçadas do Twitter” como pontapé inicial para desenvolver andamentos por *beats*, passinhos, ruídos, corpos e ruas. Em seguida, a escuta conexa guiará outros acoplamentos do Pique BH.

3.1 O AGOGÔ DE DELANO COMO NEGOCIADOR DA SINGULARIDADE MINEIRA E DO IMAGINÁRIO AFROBRASILEIRO

Já descrevi algumas das minhas percepções sobre “Cobiçadas do Twitter” anteriormente neste trabalho. Agora, apresentarei algumas outras que, em diálogo com outros autores, produtores e MC’S, ajudam a compreender os vasos comunicantes estabelecidos por este funk mineiro dentro dos contornos de maleabilidade do gênero funk como uma música popular eletrônica brasileira (PEREIRA DE SÁ, 2007).

Para além da letra recheada de ironia, deboche, putaria (leve, para os padrões belo-horizontinos do funk atual de putaria), havia algo que me fisgava sem trégua em relação à sua instrumentação. Em minha escuta primária, havia um desafio criativo prioritário ali acatado de estabelecer espaços e registros na colagem sônica que se complementassem sem necessariamente se repetirem em exaustão: buscando não cair em uma profusão de notas secas emitidas.

Partindo de um sample extraído da música Csárdás, de 1904, do compositor italiano Vittorio Monti, o DJ PH da Serra dividiu a montagem da música cantada por MC Rick junto ao DJ TG da Inestan. Pedro Henrique, que nasceu e cresceu no bairro São Lucas (ao lado do Aglomerado da Serra) começou a produzir suas músicas ainda em 2014, época em que o mercado funk belo-horizontino desenhava os rascunhos de seus primeiros passos rumo à projeção nacional que hoje possui. Como apontei no último capítulo, em meados da década de 2010, o MC Delano havia protagonizado um *turning point* — o que chamei de ‘virada minimal’ — nas formas de se produzir faixas de funk em Minas Gerais: inserindo elementos de variadas fontes e texturas sonoras mas dispondo-as de modo pontual na faixa, ou, como digo informalmente: sem afobação. Estas minhas percepções encontrariam eco, posteriormente, com as análises de sonologia do pesquisador Rafael Moreira, que em seu mestrado disserta sobre as construções de batida e a noção de *crueza* em três músicas de funk do eixo Rio - São Paulo - Minas, sendo “Cobiçadas do Twitter” a representante mineira do *corpus*.

Em entrevista a Moreira (2020, p. 122), PH da Serra contou que costumar criar o beat “a partir de fragmentos pequenos, de forma que cada compasso do padrão rítmico apresenta uma textura diferente a cada volta do loop”. Desta forma, primeiramente, podemos sentir a disposição e costura minimalista de uma pluralidade de sons que afetam continuamente de formas distintas nossos ouvidos e corpos, mas que, em seu entrelaçamento interno na faixa, apresentam coesão. Ou, como descreve o autor: “o resultado se assemelha a uma textura

pontilhista devido à grande variedade de timbres disposta em um curto espaço de tempo”. (MOREIRA, 2020, p. 124)

Outro ponto de forte destaque na construção rítmica da faixa é a marcação do agogô. De certa forma, o agudo do instrumento, que se junta aos outros elementos etéreos e atmosféricos, apresenta uma tessitura diferente daquela presente nas bases rítmicas ‘padrões’ do funk das décadas de 90 e 2000, visto que, nestas últimas, havia um esvaziamento de tessitura da região dos agudos, primeiramente, e dos graves no segundo período, abrindo espaço para a concentração da região média nos anos 2010 (PALOMBINI, 2016). Segundo Palombini (*ibid*), é este espectro sonoro das bases no médio que deixa maior espaço para a inventividade do DJ-produtor. No entanto, para além dos espaços de múltiplas possibilidades criativas na região média, a forma de utilização do agogô no funk mineiro continuava a ressoar de forma estridente em suas colagens ‘viajadas’ anos 2010 adentro.

Em troca que tive com MC Papo, sem mencionar a música aqui em questão, mas ao abordar simplesmente a visada rítmica do funk minimalista mineiro atual, recebi do artista a resposta que interligava a trajetória artística de PH da Serra, o momento de reconhecimento de um novo funk sendo produzido em Belo Horizonte, as fruições do gênero musical em diferentes regiões da cidade e o protagonismo rítmico do agogô como processo de restauração de uma corpora de conhecimento musical afro-brasileiro.

Encontrei com Papo na estação MOVE Pampulha para termos nossa conversa em um restaurante próximo dali. Zona Norte: local onde o artista mora, onde cresceu e onde uma forte geração funkeira trilhou seus caminhos através do *freestyle* nos anos 2000 (apesar de o MC em específico sempre ter experimentado com diversos subgêneros da música eletrônica periférica, como o *raggaeton* já citado). Transcrevo minha conversa com Papo (incluindo minhas interlocuções, pontuadas por travessões) abaixo:

Quem trouxe isso foi o Delano... Isso aí é marcação de terreiro de macumba.

— Mas o tamborzão também né?

Mas cê lembra a época que os funks de São Paulo imitando o Delano todos eram com barulho de metalzinho? (...) Era imitando o Delano e imitando o R7, que é capixaba. Então, foram mineiros e capixabas que inventaram esse estilo. (...) O que que é? [falando do estilo, da marcação rítmica do agogô] Delano, família dele toda é do pamba e pá... Aí ele trouxe essa parada... Cê vai em terreiro? Depois repara quando o velhim for tocar o agogô. É exatamente desse jeito que o agogô é tocado... ‘*tin tin/tin*’. O tambor tá indo mais rápido... ele tá lá: ‘*taca tu taca ta ta taca tu...*’. Então, essa marcação já tava no nosso subconsciente há gerações. E o próprio tamborzão do funk, aquele *tchu tcha tcha/ tchu tchu tcha/ tu du tcha tcha...* isso é uma batida de capoeira que chama o congo. Que é um bagueio assim: ‘olha o congo de Angola negô, ele veio de aruanda...’. Aí, na hora que o tamborzão veio, todo mundo gostou porque já tava no nosso sangue. E o agogô de terreiro que o Delano trouxe também já tava no nosso subconsciente. Não tem como cê resistir porque é um bagulho que você conhece, sua

mãe conhece, sua avó conhece... É novo, mas tá no seu sangue. Às vezes cê nunca ouviu diretamente, mas indiretamente você ouviu... Na hora que ele trouxe isso, aí o funk de BH fez assim: ele largou o *freestyle* e voltou pra essa coisa mais ancestral.”

— Mais brasileira também?

Isso! E aí é por isso que a galera que não era funkeira passou a ser funkeira, porque o cara da Serra [Aglomerado da Serra, Zona Sul] que é pagodeiro, ele é pagodeiro porque o pagode é do Brasil, entendeu? O cara da Zona Norte é funkeiro porque ele é doido. A gente era doido! Porque era só bandido que gostava de funk, era uma coisa do rap americano, entendeu? O funk brasileiro era o brasileiro tentando fazer rap americano dos anos 90, que era o *freestyle* e o *miami bass*. Aí quando o Delano chegou com esse negócio aí permitiu que a galera que não era da Zona Norte entrasse no jogo, e trouxe mais talento, trouxe os cara que tocava cavaquinho, que era do pagode... (MATERNA, 2023)⁵⁴

Apesar de o gênero funk brasileiro contar com inserções de percussão afro-brasileira (como o berimbau) desde o *Volt Mix* enquanto base rítmica padrão da década de 90, foi com o *tamborzão*, considerado a base funkeira mais importante dos anos 2000, que se entendeu a “nacionalização do funk” em termos de construção instrumental, na medida em que este ritmo foi fundamentado com

toques de atabaque tais como o "congo de ouro" e o "maculelê", misturados aos processos de criação musical inerentes à música eletrônica dançante inaugurados pelos sound-systems jamaicanos dos anos de 1960 e pela escola de DJs novaiorquinos do hip-hop dos anos 1970. (MOREIRA, 2020, p. 59)

Ao mencionar que o funk mineiro largou o *freestyle* e o *miami bass* voltando-se a uma estética “mais ancestral” a partir das incursões de Delano pelo pagode, pelas marcações de terreiro e pelo agogô, Papo aponta para uma espécie de nacionalização do funk mineiro (em sua instrumentação) concomitante à sua territorialização. Ou seja, uma nacionalização diferente daquela realizada nas instrumentações de funk da hegemonia carioca do gênero musical.⁵⁵ Desta forma, é possível perceber uma aproximação tardia do funk que era produzido em Belo Horizonte com a música afro-brasileira, já que este, até meados de 2010, ainda estava arraigado nas formas do do *miami bass* e do *freestyle* principalmente, ainda que experimentando com certas autorias singulares da vertente consciente nas letras.

A partir desta apropriação, o funk na cidade mineira encontraria suas expressões mais sólidas de retorno aos saberes africanos dentro da música eletrônica (“*já tava no nosso subconsciente. Não tem como cê resistir porque é um bagulho que você conhece, sua mãe*”

⁵⁴ Entrevista concedida a mim por Alexandre Materna em janeiro de 2023.

⁵⁵ Aqui, pontuo ‘nacionalização’ buscando aprofundar as articulações do funk mineiro em seus aspectos sônicos, instrumentais, diferentemente do uso que faço da expressão nos capítulos anteriores, em que abordo um processo mais amplo, envolvendo questões mercadológicas, midiáticas e de consumo que compreendem uma consagração deste fazer musical no cenário nacional.

conhece, sua avó conhece... É novo, mas tá no seu sangue.”) e, ao mesmo tempo, suas condutas próprias estilizadas em meio ao cenário e ao mercado da música funk nacional, permitindo, também, novos agenciamentos das comunidades de produção e consumo funkeiros no território urbano (“É por isso que a galera que não era funkeira passou a ser funkeira, porque o cara da Serra que é pagodeiro, ele é pagodeiro porque o pagode é do Brasil, entendeu? O cara da Zona Norte é funkeiro porque ele é doido. A gente era doido!”).

Ao ouvido de primeira viagem no funk atual belo-horizontino ou ao ouvido ‘não letrado’ na música eletrônica, pode não ser perceptível os traços da percussão afrodiáspórica na(s) faixa(s) que discuto aqui. Mas eles estão presentes constituindo o movimento curvilíneo do processo pendular entre tradição e sua transmissão. Neste sentido, retomo o pensamento de MARTINS (2021) em relação à sobrevivência dos constructos epistêmicos negros, os rizomas pelos quais “África engravida as Américas”:

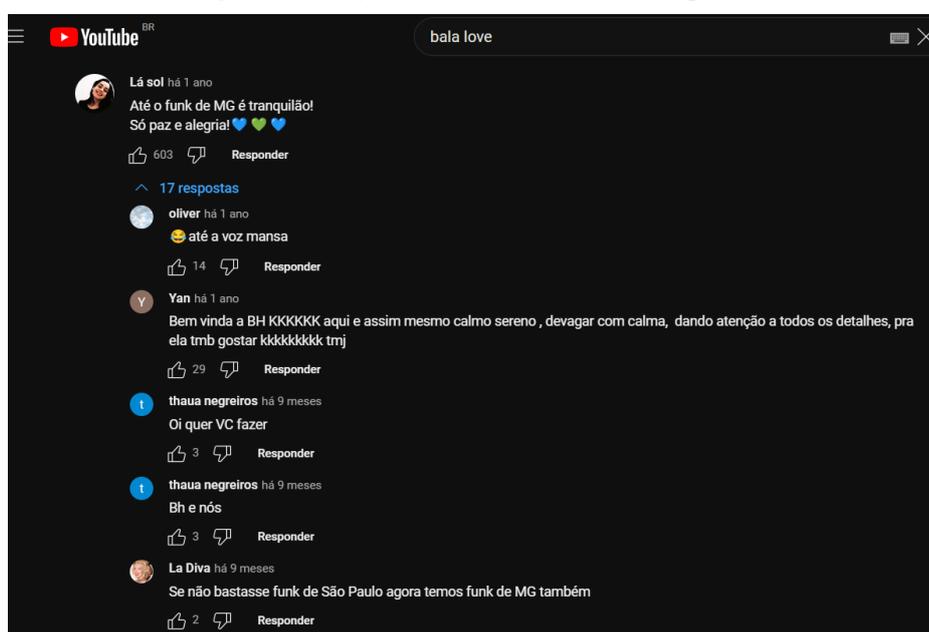
As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos e dos povos indígenas ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via da diáspora circum-atlântica e por outras rotas e contatos transculturais e transnacionais. (...) Nas Américas muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias. (*ibid*, p. 45)

Já nos tempos recentes, na chegada da década de 2020, enquanto o *tamborzão* no Rio de Janeiro cedeu espaço para o andamento em 150 e 170 BPM, o funk mineiro seguiu experimentando e amadurecendo suas colagens carregadas de efeitos, mas manteve o seu ‘pique’ em andamento lento. Como relata o carioca Dj Isaac, dono do hit em parceria com MC Kevin O Chris “Dentro do Carro” (2018), apesar da aceleração de bpm’s ter gerado várias controvérsias no Rio de Janeiro, “hoje em dia todo mundo só produz em 170, 150, ninguém mais no Rio faz 130” (DJ ISAAC 22, 2020, P. 188-189 *apud* MOREIRA, 2020 p. 69).

PH da Serra, por sua vez, enquanto um dos herdeiros da ‘virada minimal’ e um dos DJ’S mais expoentes e viralizados em plataformas digitais da atual produção mineira, carrega a medida na casa dos 80 BPM até suas criações mais atuais. Em “Bala Love”, de 2021, realizada em parceria com MC Anjim e DJ LV do MDP, por exemplo, a multiplicidade de texturas se mantem e também se complementa com os efeitos visuais psicodélicos e a presença de cores

vibrantes do videoclipe. A faixa, que permaneceu por pelo menos dez semanas seguintes no Top 10 dos *charts* do *Spotify* em cenário nacional e ultrapassou 100 milhões de plays no *YouTube*⁵⁶, evidencia de forma mais intensa certas influências do produtor da mesma forma que também mantém a disposição de elementos realizada “com calma”⁵⁷ — remetendo ainda às misturas e ao padrão rítmico do agogô inaugurados por Delano⁵⁸. Um comentário realizado no videoclipe da música na plataforma do *YouTube* ressoa esta recepção característica de um funk “tranquilo”:

Figura 18 – Seção de comentários do videoclipe “Bala Love”



Fonte: YouTube. Print da autora.

Tal dimensão de “serenidade”, por sua vez, se presentifica nas experiências corpóreas em uma ligação direta entre o som e a gestualidade da dança. Não à toa a gíria “malado” é uma das adjetivações para o que significa o Pique BH sonoramente, mas também é utilizada para caracterizar aquilo que é bem-sucedido, dá prazer, autenticidade, estilo e sucesso em meio ao funk, e, ainda, para a nomeação do passinho difundido como original desta produção: sendo as expressões “Passinho de BH” e “Passinho (do) Malado” sinônimos.

⁵⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OvDxeoPXa6E>>. Acesso em 23 de Maio 2023

⁵⁷ “Cobiçadas do Twitter” é construída em cima de 87 bpm e “Bala Love” em cima de 86 bpm.

3.2 “REBOLA LENTIM” OU “COMO OS CRIA É SOLTO”: RITMOS LENTOS E TEMPORALIDADES CURVILÍNEAS

Não são poucas as aparições da frase “rebola lentim” (junto de suas variáveis) em diversas letras do funk mineiro.⁵⁹ Em um de seus primeiros *hits*, a música “Devagarim”, Delano canta: “*Atenção mulheres, essa aqui é pra tu/ Que não é desesperada e vai devagar com o bumbum*”. A indicação para se realizar, em andamento lento, um dos gestos mais clássicos da música funkeira expande as questões sobre padrões rítmicos das faixas e sobre escuta conexas para a dimensão coreográfica deste ‘pique BH’.

Nos videocliques das músicas citadas na primeira seção deste capítulo, podemos perceber tanto o ato de rebolar lentamente quanto alguns movimentos de câmera e alguns efeitos de pós-produção audiovisual que sinalizam a lentidão, o atraso ou o *delay* (efeito que é encontrado também nas modulações de som dos funks mineiros).

Tenório (2022), ao tratar da bunda como clichê estético de enquadramento audiovisual do funk brasileiro, também pontua a pluralidade de seus usos e de usos do rebolado como herança ancestral com diferentes propósitos. O autor traz o pensamento e as considerações da dançarina, artista carioca e criadora do “Afrofunk”, Taísa Machado, para quem o rebolado é uma ciência da mulher preta, movimento cujos diferentes gestos e sistemas posturais envolvidos alternam em relação a atravessamentos geográficos e temporais. De acordo com Machado, no funk que chega ao *mainstream* nacional atualmente, há uma “controlização da bunda maluca” em contraposição a um rebolado mais “solto” característico dos anos 1990 (MACHADO, 2018 *apud* TENÓRIO 2022).

Importante destacar que Machado se refere a bunda feminina. Ela estabelece o contraponto temporal tomando como exemplo os movimentos pélvicos realizados em uma frequência acelerada das dançarinas do grupo de pagode É o Tchan e o ‘quadrado’ contemporâneo. Neste último, observaríamos a demonstração do talento em executar os movimentos da bunda de forma a estabelecer controles rítmicos. Tenório (2022) explica desta forma:

O contraponto (...) estaria no quadrado, passo do funk que integra movimentos do quadril tanto no plano sagital quanto no plano horizontal. Dessa forma, a bunda se movimenta acompanhando usualmente as batidas graves das canções como se

⁵⁹ A frase “rebola lentim” também é o título de um lançamento de sucesso de Mc Rick com Mc Kaio e aparece em uma das músicas mais bem sucedidas do funk mineiro no último ano, “Evoque Prata”, de Mc Menor HR, MC Menor SG e DJ Escobar.

delineasse as arestas e vértices de um quadrado. A velocidade e frequência de realização do quadradinho serão estabelecidas de acordo com a quantidade de batidas por minuto (BPM) da canção. (*ibid*, p. 51)

No caso do funk mineiro, ao contrário das exemplaridades do funk *mainstream* majoritariamente carioca, percebo, primeiramente, que o não protagonismo das batidas graves desloca o acompanhamento da bunda para outros movimentos que não se pontuam nas arestas de um quadrado, como dito pelo autor. Segundamente, se a velocidade e frequência da ação da bunda se estabelece com o BPM, no funk mineiro o rebolar “lentim” se explica pelos andamentos mais arrastados, como apontei na última seção. Isso não quer dizer que o quadradinho não apareça em vários videoclipes e vídeos coreografados espalhados pela rede deste pique BH. Mas aponto aqui para um rebolado “mais solto”, mais curvilíneo. Assim, observamos outra gestosfera que se abre pautada em (im)possibilidades gestuais condicionadas por aspectos interseccionais, culturais e subjetivos do corpo “em relação ao espaço que ocupa (físico, social ou imaginado).” (TENÓRIO, 2022, p. 44).

Entre as diferentes mitologias de corpo e universos de gestos, esta dimensão dita “mais solta” ou, como arrisquei - ‘mais redonda’ - também será encontrada em movimentos não focalizados na bunda os quais traduzem os percursos, as improvisações, os avanços e retornos das corporalidades do funk mineiro.

O rapper FBC, em seu álbum “Baile”, retoma as sonoridades dançantes do *miami bass* que embalam a nostalgia de uma Belo Horizonte marcada por bailes como o da Vilarinho, para o qual as pessoas passavam a semana ensaiando passos de dança na década de 90. Na faixa “De Kenner” ele canta⁶⁰: “*É foda/ Quando toca essa no som do baile / Muda o clima na moral/ Geral lança o passo / Um pra frente, dois pro lado / Girando pro meio / Meu Deus, como os cria é solto / As menina para / Chora, não disse por onde*”.

Ele descreve uma cena comum aos bailes em que se presencia o *passinho malado* e, com isto, também abre espaço para pensarmos (im)possíveis encenações de gênero entre diferentes gestosferas. Neste enquadramento, enquanto os cria tão ‘solto’, as meninas não rebolam, mas param pra observar. Em uma entrevista que realizei com Negona Dance (nome artístico de Welleton Carlos), o dançarino, coreógrafo, produtor cultural e diretor do grupo de danças urbanas periféricas “Identidade” pontua que o *Passinho de BH* “não é simplesmente um passo de dança, mas uma corporalidade de Belo Horizonte que é influenciada pelos bailes”.

⁶⁰ “De Kenner” foi uma das primeiras músicas compostas para o disco. E foi depois de ter produzido ela, em parceria com o *beatmaker* VHOOR, que FBC se convenceu a completar um registro de estúdio baseado inteiramente em uma sonoridade datada dos anos 90, entendendo a potência política também contida na dança (ALBERTO, VILELA, 2021).

“É um jeito meio hétero, a gente pode dizer assim, de se dançar, sabe? E hoje as meninas e a população LGBT também colocam sua corporalidade, mas ele surge como um movimento sempre naqueles bolinho de hétero que ficam tipo: ‘ah eu não vou rebolar, mas dá pra gente fazer alguma coisa aqui’... e isso começa a surgir assim dentro dos bailes funks e aí essa corporalidade invade tudo de BH... E aí, cada região lança um trem diferente.” (MEDIUM, 2021)

No passinho, o rebolado e as curvaturas do corpo não têm como protagonista o movimento da bunda. Sendo uma performance tida como dos ‘cria’ ou ‘dos hétero’, a centralidade na bunda é abandonada por ser historicamente atrelada às performatividades lidas como femininas. Como ainda pontuado por Tenório (2022), a bunda circunscreve tanto um lugar de potência e liberdade, quanto de hiperssexualização racista com marcações generificadas.

No entanto, para além das supostas binaridades de performatividade de gênero, o Passinho Malado que hoje se espalha em rede encontra ondulações e fluxos entre diferentes identidades - também instabilizando-as. Entre o rebolado centralizado na pélvis, o centralizado na bunda e o gingado do ombro, categorias como feminino/masculino se mostram não estanques, mas correntes, na medida em que cada corpo e cada região ‘lançam um trem diferente’, como disse Negona.⁶¹ Entre as marcações de diferença performadas, o que parece não ser dissolvido nas diversas reconfigurações do(s) passinho(s) enredadas, é a ciência, a fruição e o *locus* de memória corporal coletiva, em que o movimento curvilíneo se desenha no corpo constituindo também um desenho do tempo.

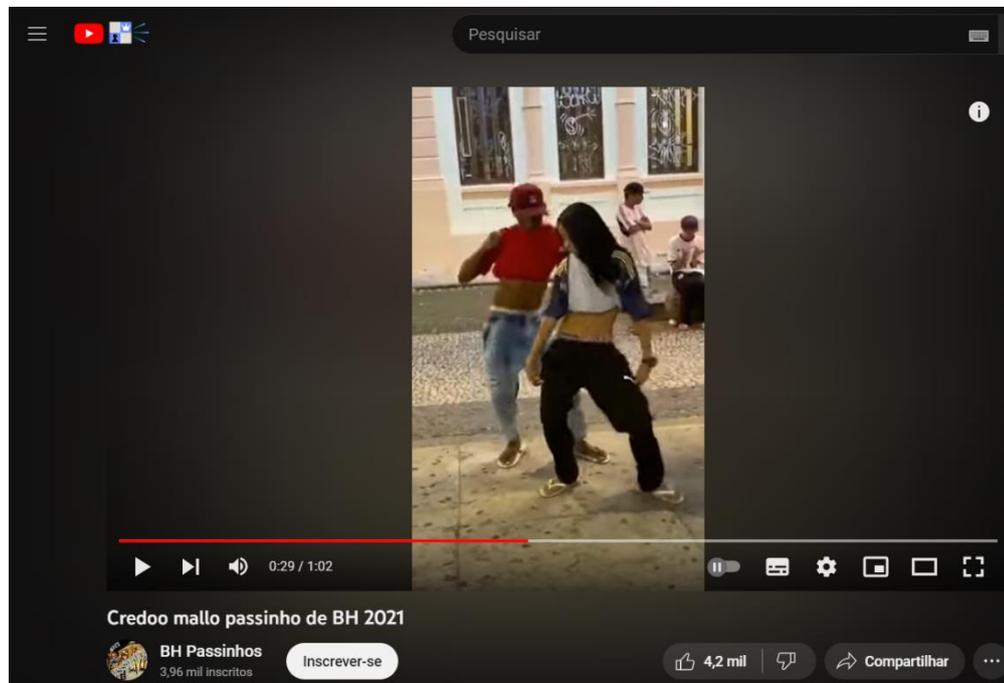
⁶¹ Em minha experiência, enquanto sapatão branca, que se afasta das performatividades ditas femininas, ao ter meu corpo acionado pela música, sinto-o mais confortável com as movências do passinho do que com o rebolado centralizado na bunda. Como apontado por Soares (2021, p. 277-278): “a questão não é apenas perceber como noções de masculino e feminino são engendradas (...), mas sobretudo, pensar sobre os movimentos coreográficos que permitem o gênero aparecer e se estabilizar – embora sempre passível de novas instabilidades. (...) As coreografias de gênero implicam em perceber ‘movimentos de existência’ dos sujeitos que dançam permitindo perceber resíduos culturais mediados nos corpos.”

Figura 19 – Postagem de vídeo de dança do Passinho Malado no perfil de *Instagram* de Isabely Thompson em parceria com MV Oliveira.



Fonte: Instagram/Reprodução. Print da autora.

Figura 20 – Frame de vídeo de dança do Passinho Malado no canal de *YouTube* BH Passinhos.



Fonte: *YouTube*. Print da autora.

Ainda em “De Kenner”, apesar de cantar sobre um baile contemporâneo, não é à toa que a batida sobre a qual se desenham os versos seja de *miami bass*. O *passinho malado* tem suas movimentações herdadas dos passos de dança que eram realizados nos bailes mineiros sonorizados por este subgênero musical da comunidade negra de Miami (e, também, pelo *freestyle*).

O passinho malado que os cara dança nos beat de hoje em dia é o passinho que a gente dançava no freestyle, que é o passinho de miami. Só que a gente dançava quadrado né, eles faz um negócio todo rebolado e tal, mas a contagem do passinho e o jeito que ele é feito é o mesmo. Eles só são mais redondo. A gente era mais quadrado e eles são uma coisa mais ondulada e pá. Mas a raiz tá ali... E quem que criou essa parada? Um muleque lá do PSJ, Parque São João... É, o MV Oliveira. Ele que trouxe isso do Miami, porque ele dançava muito Miami porque aprendeu com os tio dele. (...) Aí quando vários cara começa a fazer vídeo, começam a surgir várias técnica nova, aí perde o controle, aí vira do povo... (MATERNA, 2023)⁶²

O dançarino MV Oliveira citado por Papo viralizou em um vídeo por volta de 2018 no qual ele dançava os *passinhos de BH* com a sua ‘tropa’⁶³. O audiovisual rendeu *remixes* e ressignificações incontáveis em que áudios de outras músicas eram sobrepostas ao passinho performado, causando o efeito cômico de vislumbrar uma dança tão característica sendo embalada por sons tão descontextualizados da ambientação do clipe original.⁶⁴ Tais bricolagens estéticas dizem de um sentido ampliado de aprendizado midiático (PEREIRA DE SÁ, 2021, p. 67). Em vários comentários, observávamos a brincadeira: “essa coreografia combina com qualquer música!” — o mesmo roteiro criativo, por exemplo, de um *meme* surgido poucos anos antes, em que um grupo de meninas dança uma coreografia de funk sob a edição do áudio do tema da série *Game Of Thrones*.⁶⁵ Trata-se de um processo de viralização espontâneo típico de práticas coreográficas em vídeos amadores no ecossistema de mídia interconectadas, já explicitados em relação ao funk carioca e o bregafunk por Pereira de Sá (2021) e Soares (2021).

Os fluxos em rede mobilizados — principalmente no *YouTube* e no *Instagram* — pelo vídeo original da tropa de MV Oliveira consagrariam à época o passinho malado como peça fundamental na retroalimentação do funk mineiro na cultura digital. Junto a uma diversidade de vídeos amadores de tutorial sobre como dançar o passinho de BH que se espalharam pelas plataformas, a Kondzilla publicaria um vídeo no ano de 2020, protagonizado pelo próprio MV

⁶² Entrevista concedida a mim por Alexandre Materna em janeiro de 2023.

⁶³ Aqui, a palavra se refere a um conjunto de dançarinos que se apresentam nos bailes ou em produções audiovisuais. Mas a expressão também indica ‘galera’, grupo de amigos, coletividade.

⁶⁴ Vídeo original disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LZDmFfxK3w4>>. Acesso em 2 jul. 2023. Exemplo de vídeo remixado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=75KbrhQaWS4>>. Acesso em 2. jul. 2023.

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9ftUm4KZkzo>>. Acesso em 2. jul. 2023.

e sua tropa, em que acompanhamos o ensinamento dos passos, e, também, a descrição do dançarino sobre as características da performance.⁶⁶

Além de apontar que o passinho malado requer coletividade da tropa, não podendo ser executado por uma pessoa só (“*tem que ser igual*”, “*tem que ter uma pessoa pra dançar com você*”), MV reitera a fala de MC Papo sobre o lastro histórico-cultural das danças do *miami bass* e utiliza as expressões “jogo de pés rápido”, “molejo na cintura” e “gingado diferente”: “*Pra ficar mais maladeza tem que ter o molejo da cintura (...) jogar pra um lado, jogar pro outro e assim vai*”.

É nesta dimensão “solta”, “redonda”, “ondulada”, do “molejo” que se balança de um lado ao outro (no dicionário Priberam, o substantivo masculino “molejo” tem o significado formal de “conjunto de molas”), que se encontram os movimentos curvilíneos do tempo da performance. Um sistema de caligrafias rítmicas (MARTINS, 2021) que interrompe o fluxo linear, com o som e o gesto no uso da espacialidade. Assim, é comum encontrarmos o Passinho de BH ou Passinho Malado também sendo nomeado de Passinho de Miami, mesmo que este uso da expressão não diga exatamente sobre as coreografias funkeiras dos anos 80/90.

Nesta dinâmica, aquilo que é considerado ‘novidade’, na verdade, é uma reativação de saberes e memórias estéticas, em que se tem a integração síncrona, “na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro.” (*ibid*, p. 83). As singularidades do passinho malado atual emergem entre as reencenações da memória da música funkeira e seus bailes em território mineiro - um território que, como disse Papo, demorou a se desvencilhar do *miami bass* e do *freestyle* para encontrar suas formas de expressão mais autorais.

Neste sentido, o ‘atraso’ e a ‘lentidão’ nos processos de territorialização do funk mineiro (emergência de suas singularidades), são, paradoxalmente, um dos fatores decisivos para o próprio afloramento de características notáveis, pivotais na produção, consumo e circulação desta música em Belo Horizonte. Aliás, não há ‘atraso’ se abandonamos a concepção do tempo como um processo evolutivo simbolizado em seta de direção única.

Nessa gramática rítmica, os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que escandem as espacialidades também como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas. Como assevera Sodré, na cultura negra “a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical” (MARTINS, 2021, p. 81)

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G2jCYmXji34&t=117s>>. Acesso em: 2 jul. 2023.

Desta maneira, o ‘sotaque’ da mineiridade funkeira apresenta-se também como sotaque corporal. Nas lacunas do *beat* minimalista mineiro, o corpo dança solto, preenchendo hiatos e vazios temporais/sônicos da diáspora.

3.3 “SE FIZER PERFEITO, VAI SOAR ESTRANHO”: RUÍDOS CONECTADOS

A dimensão de “serenidade” ou lentidão discutida nas últimas seções não implica em uma ideia de assepsia. Não trata de uma ausência de ruídos, de *sujeira*, *agressividade* ou de *crueza* — sendo este último termo a noção utilizada por Moreira (2020) —, assinaturas sonoras que dizem muito sobre os enunciamentos funkeiros.

Para o autor, a *crueza* no funk o aproxima do *lo-fi*, a partir dos índices sonoros de “*imperfeição*”. Assim, tal conduta de gravação ou escolha de pós-produção

atribui à produção musical características que a distanciam - em maior ou menor grau - das normas de produção musical mainstream. A *crueza* se configura, portanto, como um componente sonoro proveniente de uma antiestética que cria uma identidade entre DJ'S, MC'S, produtores, dançarinos e funkeiros, através de um som cru, sujo ou não-polido - conforme frequentemente descrito no meio lo-fi. (MOREIRA, 2020, p. 66)

Ainda no caso de Cobiçadas do Twitter, tal *crueza* emerge através do uso que PH da Serra faz de um “efeito de rádio” como elemento de nostalgia aplicado na edição e mixagem do áudio, por exemplo. Já a agressividade pode ser percebida na entonação de voz já característica de MC Rick, que comumente pode *clippar*⁶⁷ no processo de gravação. O autor pontua que a *crueza* evocada por PH da Serra ainda é feita de forma polida, provavelmente em função da sua destinação às plataformas digitais e não ao baile funk.

Neste momento, torna-se essencial a este trajeto a compreensão de que diversas categorizações postuladas como vertentes instrumentais funkeiras podem emergir enquanto diferenciações estéticas e de destinação de mercado, mas, também, confundirem-se em uma retroalimentação. Entre as análises que neste capítulo se estendem, apresento tipos de *bases* e de *subgêneros* musicais que se diferem, mas também se encontram e se sobrepõem — sendo

⁶⁷ O clipping é considerado um processo de distorção que resulta no som informalmente chamado de “estourado”, através do aumento de ganho. “Se a forma de onda de um sinal é passada por um amplificador ou outro dispositivo que não pode acomodar seus requisitos máximos de tensão ou corrente, a forma de onda é por vezes dita como *clippada*, pois parece que seus picos foram cortados por uma tesoura. Uma forma de onda *clippada* contém uma grande quantidade de distorção harmônica e soa muito áspera e dura. (WHITE, LOUIE, 2005, p. 70 apud MOREIRA, 2020, p. 35).

estas duas noções muitas vezes tomadas como sinônimos (caso do próprio *tamborzão*, que é uma base instrumental, mas pode ser tomado informalmente como subgênero musical).

As duas músicas do “pique BH” citadas na primeira seção (“*Cobiçadas do Twitter*” e “*Bala Love*”) são consideradas músicas do subgênero *Funk Melodia*, comumente atribuído às produções mineiras que buscam dialogar com o mercado *mainstream*. Por outro lado, tem-se o *Funk de Montagem*, comumente ligado a um imaginário de inventividade do DJ que não se prende à formatação da música nos moldes de uma canção do mercado *funk-pop* hegemônico (ou seja, haveria mais espaço para a crueza e a sujeira).

Conforme delimita Palombini (2016, p. 36), o termo “montagem” refere a um “subgênero que se caracteriza pela autonomia do DJ-produtor ao selecionar material heterogêneo, especialmente vozes, e organizá-los de forma fragmentária e repetitiva”. Em Belo Horizonte, no entanto, quando se diz “funk de montagem”, refere-se ao subgênero musical comumente identificado pela sigla *MTG*, que se constrói em cima de um beat contínuo presente em toda a faixa, com a inserção de diversas vozes de MC’s cantando rimas “retas”, ou seja, sem desenhos melódicos. Também é neste tipo funkeiro onde encontramos as vertentes líricas da putaria e do proibidão, com citações explícitas de armas, crimes e narrativas de sexo.

No entanto, muitas escolhas instrumentais que menciono neste primeiro momento podem ser encontradas nos seus dois grandes *tipos* ou *subgêneros* (*Melodia* e *Montagem*).⁶⁸ Neste sentido, por exemplo, o paulista DJ JEEH FDC, que fez sucesso com músicas melodiosas, parece seguir o mesmo roteiro expressivo de PH da Serra no caso de “Cobiçadas do Twitter”. Em uma entrevista ao documentário “Favela Funk”, o dono do *hit* “Putaria Rara, Putaria Mexicana”, explica:

Tem que ser sujo mesmo, tem que ser um pouco favelado, tá ligado. Mas favelado não significa que você tem que ser totalmente bagunçado, tá ligado. As coisas tem que tá no tom, tem que tá no seu devido lugar (...) A gente tem esse poder de deixar tudo distorcido porém equalizado, isso é sujeira. (VOLUME MORTO, 2023)⁶⁹

Deste modo, tem-se uma negociação entre a sujeira e o polimento, uma diretriz técnica que se mostra essencial às dinâmicas de enunciação do funk atualmente, inclusive daquele que é *mainstream*. Indo além da abordagem puramente categórica, o próprio termo “montagem”

⁶⁸ Além das bases rítmicas e subgêneros que dizem sobre escolhas instrumentais, as vertentes líricas também podem se sobrepôr em diferentes categorizações: um *funk melodia* pode ser uma *putaria melódica*, assim como pode ter uma letra de *consciente*; um *funk montagem* pode carregar uma letra de *putaria*, assim como uma letra de *proibidão*.

⁶⁹ Curta-documentário disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CrO7GUiJRa0/>>. Acesso em 16 ago. 2023.

pode englobar os modos de se produzir o gênero funk, em termos amplos, enquanto um pensamento sonoro afrodiaspórico a partir das tecnologias eletrônicas, que se constitui no processo de experimentação e prática imediata de teste de combinações, sobreposições de camadas. Ou seja, trata-se de um “pensar-fazendo” como já apontado por Albuquerque (2021, p. 6).⁷⁰

Ao tratar da perspectiva da “gambiarra” e de apropriações criativas dos softwares de produção musical nas práticas de cenas musicais eletrônicas afrodiaspóricas, o autor aponta para sonoridades disruptivas e novas músicas digitais que absorvem e dialogam com a cultura global, mas que têm os marcadores de raça e localidade como protagonistas no tangenciamento da classificação musical. A gambiarra, inicialmente relacionada a práticas desenvolvidas a partir da carência material e da efemeridade, passa a ser pensada “como uma ‘cosmotécnica’ que possibilita a emergência de outras visões de mundo”. (ALBUQUERQUE, 2021, p. 13).

Em um dos primeiros *hits* da paulista MC Dricka, feita em parceria com a produtora mineira DJ Ray Lais, encontramos uma sobreposição de áudio simbólica na montagem da faixa, que também aponta para atravessamentos de gênero nas questões aqui discutidas. Na música “De 38 Carregado”, a produtora utiliza um fragmento de voz de um garoto que a desqualifica, para inseri-lo como elemento sonoro no meio do hit: “*Quem que é essa muié aí, sô? Essa muié aí é outra, que nem produz... Ela só coloca o nome na música lá e compra a música aí...*”. A fala incrementada como um interlúdio em suspensão rítmica, em meio aos vazios sonoros cheios de *reverb*, é seguida por um *sample* da risada do Pica-Pau (personagem de desenho animado). Enquanto Ray Lais é infantilizada e falada na terceira pessoa, a lógica posta pela voz masculina é de ela não existe enquanto *beatmaker*/produtora. No entanto, a artista utiliza deste discurso justamente para performar de forma irônica e crítica — presentificar e registrar seu corpo, sua atuação artística — na colagem eletrônica da música. Entre as possibilidades da montagem, ela utiliza uma outra voz, recusando-se a falar em primeira pessoa, também para ativamente recusar a e inadequar-se à ideia de “produtor”, quando esta ideia foi postulada nos critérios e medições masculinas. Estabelecendo uma aposta na conduta criativa do fracasso, a artista parte da negação que lhe foi imputada para exprimir outras formas de ser.

⁷⁰ Para o autor, as experimentações com softwares de montagem estimulam uma forma de composição que se baseia menos “em teorias sobre harmonia, melodia e ritmo do que na experimentação sonora prática e instantânea na tela do computador”. Em minha visão, questões harmônicas, melódicas e rítmicas não são menos visadas nestas práticas, mas, sim, teorizadas, sentidas, praticadas e transmitidas de modos outros que não o branco euro centrado.

Outros autores e autoras ainda irão tratar de algumas práticas sonoras aqui discutidas como *fonografias* (WEHELIE, 2005; JAMES, 2019), ou ainda, sons “no vermelho” — expressão utilizada por Tricia Rose (1995 *apud* JAMES, 2019) para descrever o modo como produtores de rap transpõem os (e representam a quebra dos) limites de volume/ganho/distorção nas frequências de mixagem.

Indisciplinadas ou não disciplinares, tais tecnologias musicais e expressões criativas se alinham com prioridades musicais afrodiáspóricas, as quais são codificadas fora do espectro estabelecido pela engenharia musical hegemônica ou pelos saberes eurocentrados. Deste modo, “evitariam o reinvestimento em modelos patriarcais de supremacia branca para transmissão de conhecimento, privilégio, personalidade e propriedade, ao contrário do que faz a disciplina acadêmica” (JAMES, 2019, p. 7, tradução minha).

Retorno, mais uma vez, a um fragmento da minha conversa com MC Papo:

Eu fiz uma música com o Biro, não sei se cê já ouviu, “Pentão de 30” ... É uma música que eu não ia pôr no álbum.

— Mas é uma das melhores do álbum!

Mas pra galera da minha época aquela gravação é um lixo, porque a voz tá estourada, eu tô rouco (...). Mas é uma estética que o funk criou... A gente escutou tanta música feita com pouco recurso, que cê você fizer perfeito, soa estranho. Não é que fica feio: soa estranho! Então, essa música chegou como ‘caralho, essa é uma música de BH memo’! Porque fizemo com microfone cagado, eu tava rouco porque bebi chopp a noite inteira, fiquei gritando, era festa da oneRPM [distribuidora musical para plataformas de streaming]... Eu conheci o Biro na festa da oneRPM, a gente ficou conversando na boate era umas 2h. Acabou a festa, nós fomos pro Cafezal [Vila Santana do Cafezal, localizada dentro do Aglomerado da Serra] e gravamo a música. E aí 5h da manhã eu tava aqui levando minha filha pra escola... Eu consegui chamar o uber no CAFEZAL 5h da manhã! O cara veio, não cancelou a corrida, me pegou. (MATERNA, 2023)⁷¹

Também em depoimento ao documentário “Favela Funk”, o DJ mineiro Dudu Cooper pontua:

No passado eu escutei uma frase que eu acho que isso que mudou o meu modo de pensar em relação ao funk. Alguém virou e falou assim pro Jeffinho, que é meu empresário: "O Dudu é tão bom, mas tão bom, que ele é ruim pra BH". Quando eu escutei isso, vou falar a verdade pro cê, eu fiquei triste... Aí eu comecei a ouvir mais funk de rua né. Eu vi que era tudo sujo, não tinha mixagem, tudo estourando... Tem música que tem que sujar, tem que dar uma sujeira porque vai ficar a cara de rua né (VOLUME MORTO, 2023)⁷²

⁷¹ Entrevista concedida a mim por Alexandre Materna em janeiro de 2023.

⁷² Curta-documentário disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CrO7GUiJRa0/>>. Acesso em 16 ago. 2023.

Percebo, assim, brechas dificilmente mensuráveis que se abrem impossibilitando a separação por uma natureza estanque entre o que seria *underground* e o que seria *mainstream*; entre o que seria baile de favela e o que seriam músicas destinadas simplesmente aos grandes números de acesso no *YouTube* e *Tiktok*; entre o que é *sujeira* e *crueza* como constituintes de uma lógica sonora periférica e o que é lapidação e polidez nas faixas para alcance de sucesso mercadológico. Entre a gambiarra, a *crueza*, a fonografia e/ou os sons “em vermelho”, estas cosmotécnicas, cosmopercepções e ferramentas de saber e de criação se encontram em diferentes subgêneros musicais, independente das adaptações mercadológicas e domesticações estéticas empreendidas, pois “o custo de trabalho de domesticá-las em algo que contribua para o status de elite não vale a pena o benefício” (JAMES, 2019, p. 6).

Essa sonoridade familiar (de “*música de BH memo*”), deixa de ser atrelada a uma limitação de recursos técnicos, ou a um fracasso diante de normas hegemônicas prescritivas de uma ‘boa produção musical’, para se tornar a assinatura estética desta produção territorializada — a qual ainda dialoga com outras expressões do mesmo gênero musical. Assim, percebo uma rede que se expande entre as diversas práticas eletrônicas afrodiáspóricas nacionais, em que o/a DJ/*beatmaker* assume certo protagonismo. No processo de disputas, negociações e reencenações estéticas entre categorizações da música pop periférica, encontramos um irrigamento contínuo entre a reiteração e a improvisação — em que ruídos e sons ‘no vermelho’ se conectam sem que diferenças e singularidades sejam obliteradas.

Tem o estilo de São Paulo, tem o estilo de Rio de Janeiro, e a gente continua tendo o nosso. E o estilo deles não toca no baile daqui. Não toca! E não toca não é por que 'ah, a gente não gosta', é porque naturalmente, o DJ nem pensa em tocar aquela música. Então a gente conhece, a gente escuta a música dos cara em casa, mas no nosso baile não toca música dos cara. Às vezes toca, mas é “VERSÃO BH”. (MATERNA, 2023)

MC Papo cita como exemplo da sua fala acima a música “Novinha do Onlyfans”, de Xand Avião e Kadu Martins. Ele afirma que a música é “muito foda”, mas que ‘na versão BH’ — em que a onomatopoeia rítmica do início da faixa se apresenta em andamento muito mais lento do que na canção original —, ela é melhor ainda por ter o “espírito’ da cidade”.⁷³ Esta concepção de gosto nos mostra que a própria ideia de montagem, enquanto colagem sônica, ganha novos contornos no ambiente da música em tempos de ambientação digital: uma prática de produção que destaca o incessante contágio de categorizações musicais e artistas distintos

⁷³ Entrevista concedida a mim por Alexandre Materna em janeiro de 2023.

para além do simples *featuring* centralizado em vocalistas e MC'S que estabelecem uma parceria musical com participação simultânea.⁷⁴

Por fim, pontuo que as músicas de Delano e PH da Serra citadas nas primeiras seções deste capítulo, as quais serviram como bússola para as discussões de diferentes características do 'pique BH', são todas da vertente *Melodia*. Agora, recorro às MTG's. para o entendimento mais denso de que, para além das criatividades presentes na prática de experimentação com colagens sônicas, a ideia de ruídos e de sons 'no vermelho' representam a rua como ambientação desses funks; demarcam a favela, o baile e a vivência localizada como ponto de partida inescapável das prioridades musicais afrodiáspóricas que se irrigam em rede.

3.4 “ESSA PORRA AQUI NÃO É TIKTOK”: RUAS AMPLIFICADAS

Foi no Twitter sobre o qual canta MC Rick que, em uma das minhas navegações por tags como “BH É NÓIS” ou “funk bh”, encontrei uma indicação vinda de um perfil que sigo, o do produtor Agazero⁷⁵: a MTG “Proibida dos Cria 003”, de DJ PH da Serra, DJ Vintin do PC e DJ LV do MDP disponibilizada na plataforma *Soundcloud*.⁷⁶

⁷⁴ Para PH da Serra, por exemplo, diferente do que pontua MC Papo, o agogô nas produções mineiras vem comumente acompanhado de um *kick* do funk paulista, feito pelo DJ Carlinhos da SR e que foi com esse kick que “começou o novo funk de Minas Gerais através dos DJ Anderson do Paraíso, Lucas do Taquaril” e o próprio PH da Serra (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 173 apud MOREIRA, 2020). Independente dos depoimentos de PH e Papo que atribuem a ‘origem do novo funk mineiro’ a diferentes momentos e experimentações instrumentais, este próprio cruzamento de referências regionais, camuflagens e hibridizações evidencia a natureza improvisadora e o lastro de afrodiásporicidades musicais interligadas entre diferentes territórios brasileiros.

⁷⁵ Produtor, DJ e sound designer carioca de 25 anos que tem conquistado alcance internacional em diversos gêneros musicais eletrônicos. No início de 2023, assinou a trilha sonora do desfile da grife Mugler, na semana de alta costura de Paris.

⁷⁶Disponível em: <<https://11nq.com/SoundcloudProibidaDoscria>>. Acesso em: 17 Jun. 2023.

Figura 21 – Sequência de *tweets* sobre o funk de BH em resposta a uma postagem do perfil de Agazero.



Fonte: *Twitter*. Print da autora.

Ao abrir o link, em apenas 50 segundos de música pude ouvir 5 vozes de MC's diferentes. A produção dos pontos instrumentais seguia minimalista e atmosférica. Mas, desta vez, uma dimensão diferente das músicas de PH da Serra se apresentava: a ambientação sombria. Um dos comentários da faixa no *YouTube* apontava de onde o sample de “Proibida dos Cria 03” fora retirado: a música “Lullaby of Woe”, que serve de trilha sonora para o jogo polonês de RPG “The Witcher”. A cantiga recheada de textuais obscuras e fantasiosas dava o tom e a cama instrumental da densidade do proibidão que era cantado na montagem. Trata-se de mais uma camada que pode ser tomada como característica da atual produção de funk mineiro — majoritariamente encontrada nas MTG's.

A primeira relação que estabeleci entre minha rede de escuta conexa foi o pensamento: ‘PH da Serra agora tá botando pra jogo o pique WS da Igrejinha’. O DJ WS da Igrejinha não aparece nesta dissertação, no capítulo anterior e no atual, à toa. Integrante da produtora Dalama Records, ele é um dos primeiros nomes que aparecem em discussão quando se fala em funk de *montagem*. Autointitulado como “fantasminha camarada” em vinhetas de suas músicas, referência ao personagem Gasparzinho de desenhos animados e apelido que se espalhou entre os ouvintes, o produtor faz uso de ‘uivos’, cantos de coruja, sons de grilo e efeitos sonoros de filmes de terror nas composições. No seu famoso DJ Set conhecido como “Bandido da Quebrada”, o ponto instrumental do *beat* (feito com andamento em 78 bpm) é uma melodia

cujo timbre remete ao som do instrumento teremim e, também ao imaginário do som emitido por um fantasma.⁷⁷

E, apesar de Wallison da Silva, cria da Igrejinha (localizada dentro do Aglomerado da Serra) ser reconhecido por este estilo que é comumente atrelado a um tipo de funk menos comercial, seu sucesso tem ultrapassado as barreiras geográficas e tem demarcado um status de autenticidade às definições do funk mineiro.

Após o carnaval de 2023 (o primeiro pós-pandemia, que lotou as ruas de Belo Horizonte), por exemplo, deparei-me com tweets sobre o bloco “Funk You” que exemplificavam o favoritismo pelo funk de WS. Este bloco tem a premissa de dedicar o desfile ao gênero musical sugerido em seu título junto à bateria de escola de samba. Neste ano, pela primeira vez, a organização do bloco convidou artistas do funk de BH para se apresentarem no cortejo. No entanto, os foliões que estavam presentes apontaram o oposto, tomando a ausência de WS como a própria ausência do funk:

Figura 22 – Tweets sobre o bloco FUNK YOU



Fonte: Compilação da autora de prints do *Twitter*, em pesquisa através das palavras-chave ‘funk you e ‘ws da igrejinha’ na barra de buscas da plataforma.

⁷⁷ De forma semelhante à fala de Papo sobre a gravação de uma linha de voz ter sido ‘um lixo’, MC Morena me contou em uma entrevista realizada em 2021 que, ao gravar sua rima para o DJ SET do Ws da Igrejinha, estava cansada e com voz de sono e, por isso, não gosta tanto do seu timbre nesta gravação. Mas reconhece que é uma de suas músicas com WS mais bem sucedidas. Faixa disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i8EfLegzqsc>>. Acesso em 20 jun. 2023.

Figura 23 – *Tweets* sobre o bloco FUNK YOU.



Fonte: Compilação da autora de prints do *Twitter*, em pesquisa através das palavras-chave ‘funk you e ‘ws da igrejinha’ na barra de buscas da plataforma.

Esta apreensão de autenticidade em torno do DJ WS da Igrejinha pode se apresentar, para além dos méritos de criatividade e gestão de carreira do produtor, em como ele aparenta traduzir em suas criações uma certa escuta conexa da *maladeza*. Trata-se de uma assinatura estética que, como pontuado, articula em atravessamento mútuo o corpo que dança, os efeitos sonoros acionados, a letra cantada entre outras dimensões sinestésicas, as quais também dizem de um espaço como tema, destinação de audição e constituidor da música.

Ao pensar sobre termos como “ambientação”, “atmosfera” ou “espaço” / “espacial”, observo que eles são utilizados para descrever aspectos sonoros de uma música e estabelecem um tensionamento que diz: tanto de territórios, espaços geográficos e simbólicos, quanto de estado mental/corporal, *mood*, modos e frequências em que nosso corpo atua ao estar em um determinado contexto, determinada ambiência ou “espaço de tempo”, ao ser ativado por diferentes estímulos (musicais ou não).

Em uma de suas músicas mais recentes, WS da Igrejinha materializa esta questão tanto na construção sônica, quanto nas performances do videoclipe, quanto na letra da faixa. Lançada no dia 1 de janeiro de 2023 no canal de *YouTube* do próprio DJ, “Essa Porra Aqui Não é Tiktok” foi feita em parceria com o DJ TJ do MDP e com os MC’S Xangai e Bicho Solto. O vídeo de *streaming* da MTG, sem videoclipe, conta com mais de 4 milhões e 700 mil visualizações⁷⁸. Já o videoclipe, que foi lançado pela Funk Explode no dia 9 de fevereiro do mesmo ano

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5aay4XYjVBs>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

(aproximadamente apenas 1 mês após a publicação da faixa avulsa), tem aproximadamente 1 milhão e 300 mil *views*⁷⁹.

A faixa começa com uma melodia de baixo/grave que consiste na alternância entre apenas duas notas (tom e semitom: dó e dó sustenido), a qual se repete durante toda a música. Junto a ela, colado em sobreposição, tem-se o fragmento de uma voz masculina emitindo o som de ‘ahn’ nos tempos 2 e 4 do compasso. Ouvimos, então, o já tradicional uivo de lobo presente em vários dos lançamentos do WS. Com estes elementos, após a atmosfera inicial de tensão ter sido vislumbrada, é hora de entrar com as vinhetas dos DJs: “*Esse é o WS da Igrejinha, o fantasminha camarada*”, seguida de “*E aí DJ TJ, vagabundo dos bons! Tem que respeitar*”.

Ainda na *intro* e sem a presença completa do *beat*, MC Bicho Solto aparece sem grandes rodeios e canta de forma ‘reta’ o verso que dá título à música como um aviso aos ouvintes, o mote principal da montagem: “*Essa porra aqui / Não é TikTok / Isso é baile funk / Senta-senta e fode-fode*”. Ele canta sua estrofe duas vezes, até um novo fragmento de voz emergir com as palavras “senta na” repetidas em *looping*, inserção que serve como ‘chamada’ para finalmente sentirmos a entrada do *beat*, resolvendo a apreensão e o suspense da dinâmica inicial da música.

Já o *beat* se constitui na linha melódica aguda, na célula rítmica do agogô, no mesmo modelo já explanado na primeira seção deste capítulo por Papo. Uma nota grave é dada somente na marcação do tempo 1 a cada dois compassos de tempo quaternários (4x4). É em cima desta cama instrumental que o MC Xangai canta os versos mais melódicos da montagem: “*Ai, ai, ai, que mina perversa / Vou botar tudo na tcheca / Oi, tipo a Cinderela e o sapato de cristal/ Só que tá modificada, ela só quer sentar no...*”.

Com estas narrativas de “*Essa Porra Aqui Não É Tiktok*”, encontramos uma sonoridade frenética, sombria, psicodélica e lenta, em que a calma e a adrenalina parecem não serem distinguidas facilmente, ou melhor, se confundem. Ao conversar sobre Ws da Igrejinha com Mc Papo, o cantor me falou que classifica a produção do DJ como “putaria criminosa”:

Que é uma música de putaria, mas que puxa prum lado mais sombrio (...) é uma coisa sombria que você acha no *trap*, no *trap* do início, quando era só uns pianinho, umas batida que era bem sombria. E eu acho que o funk de BH tem isso, muito. Tem umas música que consegue te passar exatamente o sentimento de você tá num carro, com 4 cara, e o porta-mala tá pesado, e se parar, vai dar merda. (MATERNA, 2023)⁸⁰

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y2DjqQA2xUc>>. Acesso em 25 jun. 2023.

⁸⁰ Transcrevo a continuação deste fragmento da minha conversa com Papo aqui: “A musicalidade te leva pra um lado sombrio, a letra é mais putaria, mas sempre fala ‘sarra na peça’, não sei o quê... Sempre puxa uma sardinha pro crime. E, tipo assim, eu acho errado pelo lado que acaba passando a mensagem que o cara do crime é o bomzão...Mas se você for olhar numa análise seca e rápida, querendo ou não, esses é os cara que brilha no baile, porque tá com dinheiro pra pagar o uísque, é o cara que tem o carro, que tem a moto e não sei o que (...). É uma mistura de: tem o que você quer passar e tem também o que é. E querendo ou não, é sempre uma fotografia da

No entanto, para além do crime, a tessitura poética de produções como a do WS da Igrejinha agrupam outros elementos que ambientam a experiência corpórea de se estar no baile de favela. Se o agudo do *beat* potencializa a sensação do lança-perfume consumido em meio à festa, o enxerto sonoro de um uivo nos lembra que já é madrugada nos becos e a ‘merda’ pode acontecer — seja algo relacionado ao crime, seja a ‘fuga’ da polícia que aparece para ‘lombrar’ o baile, seja o fato de a mãe descobrir que a novinha tava na Binário (Baile da Serra), sarrando no PH, como cantou MC Rick, ou, ainda, como cantou MC Braian “*Se tua mãe perguntar se tu já foi no SDC (Subaco das Cobras), tu nega*”.

As duas notas graves repetidas incansavelmente pautam o mistério de uma noite que se cria transformando lugares cotidianos em aventura: um ‘outro lugar’ e ‘um outro tempo’ em meio às vielas. Os versos conduzem o erotismo e o desejo da putaria que pode ser embalada pela ‘sarrada’ entre diversos corpos aglomerados em torno dos carros de som em meio à rua. E o ponto instrumental, constituído por uma voz falando “senta” intercalado aos 130 bpm’s do andamento, nos lembra a possibilidade percussiva da voz em uma montagem e nos pauta a cadência de movimento destes corpos — questão que também é ilustrada no videoclipe de “Não é Tiktok”.

Já no início do registro audiovisual da Funk Explode, é em cima dos padrões rítmicos do início da faixa que observo três cortes diferentes de coreografias da música: 1) a dançarina betinense Késsia Luiza (hoje, dançarina de Mc Livinho) requebra a bunda em quadradinhos já reconhecidos do funk brasileiro, acompanhando as notas graves, junto a outras duas mulheres; 2) dois dançarinos fazem passos típicos dos virais da plataforma *Tiktok*; 3) a dançarina Isabelly Thompson performa *passinhos malados* junto a dois outros dançarinos.

realidade, a gente não tá incentivando ninguém a fazer nada, a gente tá falando o que rola, o que rola (...). Então, eu não acho que ninguém vira criminoso por causa de música, o cara vira criminoso por N razões que acontece ali no dia-a-dia dele, com música ou sem música. (...) Pô, na minha época não tinha isso de vangloriar tanto assim, na época do *melody*. Mas tinha bandido do mesmo jeito, certo? Então, vai continuar tendo, sempre vai ter.” (MATERNA, 2023)

Figura 24 – *Frame* do videoclipe “Não é TikTok”



Fonte: *Print* do vídeo.

Figura 25 – *Frame* do videoclipe “Não é TikTok”



Fonte: *Print* do vídeo.

Figura 26 – *Frame* do videoclipe “Não é TikTok”



Fonte: *Print* do vídeo.

Ao início do primeiro verso cantado, visualizo em plano aberto os autores da música (os dois DJ's e os dois MC's) e mais quatro pessoas (dentre eles, alguns dançarinos e Isabelly Thompson) abrindo a porta de uma garagem, cruzando os braços e realizando gestos que parecem debochar do que estão vendo à sua frente. Entre planos que exibem a performance de Mc Bicho Solto e MC Xangai cantando a música, com efeitos que remetem à corrente elétrica partindo de seus gestos manuais, encontro outros cortes que ilustram o título da faixa: Késsia lidera um grupo de dançarinas coreografando passos do *TikTok* em um tapete com uma TV ao fundo em que visualizamos a logo da plataforma referenciada. Os autores da faixa, então, passam por elas, como quem quer se desvencilhar daquele movimento que está sendo realizado. Até que, Isabelly Thompson e outros três dançarinos (dois rapazes e uma mulher) abrem caminho e tomam o espaço do grupo de Késsia para se enquadrarem na câmara e performarem os *passinhos de BH* ou *passinhos malados*.

Figura 27 – *Frame* do videoclipe “Não é TikTok”



Fonte: *Print* do vídeo.

Figura 28 – *Frame* do videoclipe “Não é TikTok”



Fonte: *Print* do vídeo.

Em suas aparições cantando a música no videoclipe, MC Xangai é enquadrado em cortes à frente do grupo de Isabelly, que coreografa o *passinho de BH*, mas também ao lado de dançarinas como Késsia, que rebolam ao lado dos homens - remetendo às performances videoclípticas funkeiras do cliché estético consagrado pela Kondzilla (e espriado entre diversas produções, dos mais variados gêneros musicais e territorialidades). Ao fim da produção audiovisual, ainda há o vislumbre de Késsia e suas dançarinas tentando acompanhar os passinhos da ‘tropa’ de Isabelly. E o que se apresenta é a ilustração de uma festa, em que garrafas de uísque são levantadas e diferentes gestualidades coreográficas são performadas — do *passinho de BH*, passando pelas ‘bateções’ de bunda até os gestos *tiktokzados*.

Figura 29 – *Frame* do videoclipe “Não é TikTok”



Fonte: *Print* do vídeo.

Figura 30 – *Frame* do videoclipe “Não é TikTok”



Fonte: *Print* do vídeo.

Entendendo que o *TikTok* assume um simbolismo de padronização, higienização ou falta de autenticidade da música funkeira na faixa de WS⁸¹, percebo, portanto, que há uma defesa do que seria o baile funk (ou a música de origem no e as vivências do baile funk), sem que esta reivindicação signifique a abdicação de outros modos de fruição musical e escoamento, destinação midiática. Nesta negociação, não há uma dicotomia entre rua e plataforma digital; entre glamurização da vivência de baile em contraposição ao sucesso de números e performances virais nas redes sociais que pautam o mercado nacional; entre *offline* e *online* ou, ainda, entre criatividade *underground* e polimento *mainstream*. Pelo contrário: como tenho pensado e navegado até aqui, a percepção é de que tais supostos polos não são mais instâncias plenamente separáveis, não apresentam naturezas fixas, essencialismos, estando em constante trânsito — o qual é explicitado inclusive nas performances do videoclipe de “Não É Tiktok”.

A questão que se desenha, a partir destes enunciamentos, na verdade, é a amplificação do reconhecimento de que uma outra lógica sonora, historicamente apagada, têm embalado múltiplas vivências (no *TikTok*) mas originadas e constituídas pela ambientação conexa do ‘baile funk’ ou pelas ruas e vielas da favela.

Em depoimento ao documentário *Favela Funk*, o DJ carioca Rennan Valle, elabora:

Quando a parada fica muito limpa não é o som urbano. Se você reparar, a própria favela tem a sua sonoridade. Eu sei quando tem operação na favela porque tem silêncio... A favela tem as crianças correndo, passarinho (...), moto pra lá e pra cá, mãe gritando "Pedro, volta aqui, vou te meter a porrada". Então, a favela tem a sua sonoridade... Isso faz tanta parte da nossa rotina que quando a gente vai produzir uma música, isso tá enraizado na gente. A gente quer aquele ruído, aquela parada. Não é porque a gente gosta de ter um som sujo, que a gente tá nem aí, que a gente não estuda: não, é porque faz parte da sonorização nossa, do nosso dia-a-dia, do nosso barulho. O barulho tá aqui... Quando tem operação aqui mano, a polícia consegue trazer um silêncio pra favela que você não escuta nem o passarinho cinco horas da manhã, você não escuta o cachorro latindo, não escuta moto passando, não escuta carro, não escuta mãe gritando o seu filho... eles calam a favela, mano... O som da violência é o silêncio. O que a gente tem medo é do silêncio (VOLUME MORTO, 2023)⁸²

Desta forma, as *sujeiras* e os ruídos presentes nas músicas de funk, constituem-se como prioridades da musicalidade afrodiáspórica não apenas pela simples experimentação e quebra

⁸¹ Entre as diversas plataformas de *streaming* e demais redes sociais do ecossistema de mídias interconectadas, encontraremos as MTG's, com ambientações sombrias que se dispõem a dialogar com e tematizar de forma mais intensa e explícita o baile funk em espaços como *Soundcloud* ou *YouTube* (frequentemente sem qualquer videoclipe ou acompanhamento audiovisual). Como exemplificado pelo *tweet* de Agazero que abre esta seção, a indicação para se conhecer a criatividade dos produtores de BH seria através do *Soundcloud*.

⁸² Curta-documentário disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CrO7GUiJRa0/>>. Acesso em 16 ago. 2023.

de limites da produção e da engenharia musical, enquanto um modo de vivenciar e compor a música, mas também pelo que esta vivência e prática imprime: corpos e territórios — grafias de ambientações.

Ou seja, em meio a diferentes territórios, cenas e agentes que compõem o ecossistema funkeiro nacional, encontramos energias, sabedorias e diversos exercícios criativos que podem ser traduzidos no *embrazamento*, uma concepção que não se explica pelas epistemologias, técnicas e parâmetros da academia ou da produção artística ocidental europeia branca. Com o ‘pique BH’, o embrazamento ganha mais uma camada de significante que é a *maladeza*: demonstrando o espraiamento de possibilidades múltiplas, entre articulações de comunidades artísticas a cada dia renovadas, dos sons urbanos ‘no vermelho’.

4. NOTA AO AFTER DO BAILE

No momento de finalização do último capítulo, enquanto realizava os ajustes finais desta escrita, também cobria férias como repórter em uma rádio de Belo Horizonte. Ao chegar na redação na parte da tarde do dia 22 de junho e fazer minha ronda inicial das notícias locais para o primeiro bloco do painel diário da rádio, encontrei variações de uma manchete estampada na primeira página de três grandes jornais: PH da Serra é indiciado por estupro de vulnerável após show realizado na cidade de Viçosa, em Minas Gerais.⁸³

A inserção do nome de um artista acusado de violência contra mulheres em trabalhos acadêmicos já havia sido uma questão levada por mim em encontros de grupo de pesquisa do mestrado. Esta não foi a primeira vez que tive de lidar com o enfrentamento de mencionar ou abordar o trabalho de um homem suspeito de violência misógina. No entanto, foi a primeira vez em que a produção artística abordada ocupava papel central na pesquisa — não sendo apenas uma menção de ficha técnica. Enquanto olho para este capítulo e me relembro, com reprovação, que nenhuma obra realizada por mulheres ou pessoas dissidentes de gênero ocupou um número desejável (por mim) de caracteres, também me encontro na consciência espiralar de tantas repetições em que, como musicista, registradora e agente cultural, me vi na missão implacável de alcançar os caracteres, os palcos, os *likes* e, ainda, ter que delimitar a quem eu iria encaminhar e empenhar os espaços, as divisões de palco, as parcerias, as menções, as escutas, as análises, os caracteres, os elogios.

Beco sem saída.

Se o caso de acusação de PH da Serra pode parecer nada simbólico para se pensar a música e a cidade (uma chave genérica desta pesquisa) para algumas pessoas que me leem, para mim trata-se de mais um gatilho a ser desmembrado em discussões e pesquisas cuidadosas para tratar dos masculinismos e questões de gênero infundáveis nas performances e categorizações musicais — assim como minhas escolhas analíticas neste último capítulo para discorrer sobre o “Pique BH” e os “quem” (im)possíveis.

Entre 1) não mencionar o caso de acusação de PH da Serra, ou 2) simplesmente acolher outro/outra/outra artista em meu escopo de produções musicais a serem abordadas (o que não seria possível por questões práticas), ou, ainda, 3) pontuar somente em uma nota de rodapé a notícia encontrada em minha ronda diária como repórter, a título de simples registro que me

⁸³ Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/06/22/dj-ph-da-serra-e-indiciado-pela-policia-por-suspeita-de-estupro-de-mulher-apos-show.ghtml>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

livre do compromisso factual de pesquisadora, encontramos uma série de problemas. Mas encontramos, também, uma gama de novos desdobramentos e perguntas potentes a serem realizadas futuramente, que não caberiam neste trabalho, pela forma como ele foi sendo tecido entre caligrafias de pesquisa mais ou menos urgentes.

Como disse, não mencionar o caso seria uma fuga inviável, tendo em vista o compromisso que desejo ter em relação às questões de gênero de modo amplo e ao enfrentamento às lógicas patriarcais cisheteronormativas que atravessam a totalidade das construções dos gêneros musicais. Mas recorrer apenas à terceira diretriz que aponte no último parágrafo dentre os meus devaneios como pesquisadora, também me parece uma saída simplista e perigosa.

Uma saída sem apontamento de abertura a um novo caminho. Uma saída fechada em si mesma, pois acuada diante da responsabilidade dos riscos de mencionar os masculinismos funkeiros sem a devida discussão aprofundada e articulada na interseccionalidade. Uma vez que não são poucas as projeções e estigmatizações realizadas em cima do funk, culpando-o de forma irresponsável pela cultura do estupro (O GLOBO, 2016; NEXOJORNAL, 2017), não permitirei que uma nota de rodapé dê brecha para reduzir a discussão de violências misóginas nefastas às práticas de apenas um gênero musical — o qual é atacado e culpabilizado justamente em função de outros marcadores sociais como raça, classe e localidade.

Reconheço que violências que são estampadas em matérias de jornal também se ramificam em outras opressões e desigualdades de acesso, holofote, registro e circulação da música (como apontei anteriormente no trabalho, é sintomático que a MC mais destacada nos registros do funk mineiro de pelo menos os últimos 20 anos seja MC Morena, que iniciou sua carreira na segunda metade da década de 2010. Também é sintomático que o pioneirismo de MC Ellu seja obliterado em meio aos arquivos funkeiros). No entanto, não é meu objetivo adentrar nestas considerações sem o devido tempo e comprometimento analítico; sem a possibilidade de uma leitura e uma escrita que complexifiquem as questões de gênero presentes nas expressões do funk mineiro, e que também recusem a culpabilização de um gênero musical, quando este é utilizado como ‘bode expiatório’ da branquitude e da elite intelectual e econômica para fugir de suas próprias responsabilizações diante da ciscolonialidade patriarcal.

Minha escolha (também política) diante de tais atravessamentos na pesquisa, portanto, centra-se nesta nota de três páginas, apostando mais uma vez na encruzilhada e recusando via única. Tento abrir a questão (que, no caso das violências de gênero, está sempre presente, mas também sempre escondida) ou apontar uma abertura, sem apontar o caminho ou a saída. Rumo

aonde os machismos não sejam discutidos apenas à escuta suspeita de um incômodo causado por um carro de som.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - É NÓIS?

Quando se iniciaram as minhas inquietações em torno do funk mineiro como um tema a ser pesquisado, eu vivia um período de grandes e impulsionadores encontros, de diversas ordens, majoritariamente proporcionados pela música. Desde tal época, por volta de 2017/2018 até a finalização desta dissertação, talvez, uma das questões que mais me martelaram ao longo do trajeto tenha sido: o que fazer com o encontro? Como lidar com o encontro?

Quando um simples timbre de ponto instrumental nos afeta ao ponto de questionarmos nossa ideia de gênero musical, nossos gostos, nossa cidade, os lugares que frequentamos, nossa identidade, nossos consumos culturais, nosso corpo, nossos *statements*... como lidar com o poder disto?

Relembro, então, que a música e suas questões nos importam, nos apresentam outras questões, porque trata-se de “um conjunto de íntimos e profundos investimentos emocionais e, ao mesmo tempo, um fenômeno social de massa” (NEALON, 2018, p. 19, tradução minha). Se muito do que eu considero ser, enquanto pessoa e profissional, foi construído a partir deste sentimento e entendimento intuitivo, acredito que o principal resultado desta pesquisa tenha sido investir em articulações acadêmicas que me permitissem, em mais um conjunto de encontros, pautar novas potências em torno da dimensão comunicacional da música — esta que carrega o sentido de partilha da forma mais pungente possível.

No momento da minha inscrição para o processo seletivo do mestrado na UFPE, a pandemia do COVID-19 completava seus primeiros meses. Entre o medo, o isolamento, os imensuráveis lutos e as infindáveis violências por parte do governo Bolsonaro, parecia impossível assimilar a ideia do encontro.

Dado este contexto de escrita e de vivência que permeia o texto, sinto dificuldade de elaborar muitos dos encontros que se deram neste período, seja em minha vida pessoal seja nas grafias da dissertação (que se misturam algumas vezes). Alguns percursos parecem nublados. Mas também não cairei na armadilha de acreditar que é com algum distanciamento e tempo decorrido de certos acontecimentos que conseguiremos verdadeiramente enxergá-los, escutá-los, elaborá-los, fazer algo com eles e nos movimentar a partir disto. Afinal, uma das coisas que esta dissertação me ensinou de forma mais entranhada e demarcada é a aposta na inexorabilidade do movimento e do fluxo.

Apesar de toda dificuldade em torno dos enfrentamentos advindos da pandemia, que marcaram e ainda marcam nossas vidas, o encontro sempre esteve posto: literalmente, na saúde e na doença. Nos corpos envoltos em pele e naqueles arranjados por outros elementos.

No Aglomerado da Serra, no auge da pandemia, um baile chegou a ter tantas pessoas que a polícia não conseguiu acessar o núcleo do evento e impedi-lo de acontecer. “Não existe quarentena na favela”, ouvi pessoalmente e também virtualmente entre *posts* de redes sociais, de pessoas da e de fora do Aglomerado.

Entre telas do *Google Meet*, em aulas online e reuniões de grupos de pesquisa, eu me questionava “como é mesmo que vou traçar esta pesquisa?”. O caminho metodológico que havia postulado em meu anteprojeto já estava derrubado. Os incontáveis encontros com bibliografias, objetos, pessoas pesquisadoras, trocas, navegações digitais e *feats* do funk (não só mineiro) fizeram com que eu descobrisse a prestações o que é que eu verdadeiramente queria abordar. Repetindo para mim mesma uma pergunta já tão difundida entre fluxos midiáticos enredados (o título da pesquisa), tentei colidir a música, a cidade e os personagens/corpos em linhas que se desdobravam à medida em que a reiteração e a rasura também se encontravam.

Sem um objeto ou um conjunto de objetos definidos, caminhei, primeiramente, pelos registros históricos deste funk mineiro (movimento que, posteriormente, se solidificou na arquitetura do segundo capítulo). Se as bibliografias que encontrei a respeito da trajetória do funk em Belo Horizonte pré-anos 2000 já eram escassas, costurar um trajeto desta expressão entre o período de 2010 até a o momento de finalização da escrita tornou-se um desafio ansioso. Para além das inquietações sobre como lidar com os arquivos, repertórios e produtos culturais, uma multiplicidade abundante de categorizações e novos eventos me atropelavam quando eu, ingenuamente, tentava contornar aspectos que poderiam oferecer um receituário do funk pique BH.

Enquanto artistas como MC Morena, MC Rick e DJ Wesley Gonzaga assinavam contrato com produtoras paulistas como Kondzilla e GR6 e, com isto, emulavam uma certa ideia de sucesso pela exportação interestadual e pelo enquadramento em uma estética já consolidada dentro do funk, outros artistas locais, muitas vezes, sem gerenciamento de produtoras, despontavam a todo momento como uma nova grande promessa. Produtoras como Doug Filmes e Tropa do 7LC reconfiguravam suas gestões e ampliavam seus *castings*, dialogando com outros gêneros musicais que não o funk. As MTG's, enquanto um subgênero, longe das produtoras paulistas hegemônicas, inundavam plataformas digitais, bailes funk e festas de variados tipos, e ganhavam, cada vez mais, a aura de carregar a bandeira do funk de BH. Ao mesmo tempo, FBC lançava um disco sonorizado pelo *miami bass* dos anos 90 e era premiado em prestigiosos veículos do jornalismo musical, angariando públicos alheios ao funk e ao rap.

Como lidar, então, com os encontros, ao mesmo tempo, efêmeros e perenes?

No momento que escrevo esta linha, MC Morena já não faz mais parte do *casting* da Kondzilla. Videoclipes de MC Rick, lançados em 2018 (como o da própria música que abre o terceiro capítulo), contém comentários no *YouTube* como: “*Nostalgia. Saudades de quando o funk era assim*”. Músicas de MTG que quatro meses atrás eu só conseguiria ouvir no *Soundcloud*, agora também estão disponíveis no *Spotify*.

O que era o “funk de BH” um ano atrás já não o é mais hoje. Como me falou Papo em uma de nossas conversas: “Eu sou muito novo, mas no mundo do funk eu sou um ancião, um mestre ioda do carai. Mas por conta daquilo (...) que, pra nós, o cliente para com 20, no máximo, 25 anos” (MATERNA, 2023). Trata-se de uma questão geracional moduladora das categorizações musicais que gostaria de poder tratar em outros espaçamentos. Entre múltiplas temporalidades e registros de diferentes emissões, o que fiz foi tentar achar as pistas para uma maior compreensão daquilo que o artista também me falou e que também constitui um sentimento íntimo na minha relação com a ideia de ser musicista em BH, esta cidade tantas vezes apelidada de uma ‘roça grande’: “nós é atrasado e avançado”.

É de comum entendimento que uma dissertação não deveria pretender fechar um fenômeno em descrições e análises conclusivas. Mas diante de tantos enredamentos e objetos fugitivos que, dia após dia, atacavam diretamente meus olhos e ouvidos, a minha primeira reação sempre foi acreditar e me cobrar meu papel de ordenadora deste caos, uma prepotência esculpida no que a própria tradição acadêmica postula para a função pesquisadora. No entanto, como se contorna um rizoma?

Junto a Gutmann (2021) e Janotti Jr (2020; 2023) abandonei minhas pretensões de encontrar núcleos de sentido em apenas uma materialidade ou conjunto fechado de textualidades, e adentrei a roça grande para compreender algumas das escrituras identitárias (im)possíveis que emergiam em meio ao som do funk mineiro e toda a coletividade territorial por ele reivindicada em seus bordões. Graciosamente e ironicamente, assim, um dos grandes primeiros personagens a se presentificar nas considerações sobre música X território foi uma avenida chamada *Contorno*.

Deslizando por, dentro e fora dela, tentei pautar o entendimento de que as concepções de fluidez, movimento, enlace e *encontro*, que permeiam todo o trabalho, não dizem somente das alianças potentes, mas de uma série de violências a serem demarcadas para a compreensão dos processos comunicacionais. Neste momento, a noção de oralitura (MARTINS, 2021) articulada dentro dos estudos de performance, assim como diversas noções com ela consteladas, apareceu como chave essencial para a compreensão das interações entre corpos e sujeitos diversos. Mais do que isto, junto com Leda Maria Martins (*ibid*), busquei navegar pelas

epistemes corporais que nos sons são esculpidas, dilatando e contraindo, simultaneamente, o tempo.

Por isto que, ao fazer minha entrada pelo som em uma coleção de expressões deste Pique BH, também encontrei algumas corporeidades que compõem o ‘QUEM’ questionado na pergunta-tema da pesquisa. Apesar de apresentarem uma ideia de ineditismo ou singularidade, os caminhos sônicos do funk mineiro contemporâneo dialogam intensamente com a memória da música afrodiaspórica em Belo Horizonte e, também, com outras produções musicais em enredamento midiático. Se o agogô de Delano e os rebolados do *Malado* nos retomam as temporalidades curvilíneas e os rastros de epistemes negras coletivas, as montagens e os ruídos nos colocam à escuta territórios e corpos historicamente obliterados em meio às narrativas de categorizações musicais hegemônicas — inventando (não apenas disputando), constantemente, modos de fazer música e modos de articular enunciamentos e partilhas através da música. Afinal, se vamos usar o som “como uma ferramenta para teorizar e realizar um mundo justo, não podemos apenas reformar a (pós)modernidade ocidental, mas devemos fazer algo coisa completamente diferente.” (JAMES, 2019, p. 7, tradução minha).

No período em que escrevo estas considerações finais, WS da Igrejinha acaba de lançar seu primeiro álbum “Caça Fantasma, Vol. 1”, destoando-se de muitas trajetórias de DJ’s funkeiros que se consagram sem álbuns completos em suas discografias, mas com uma série de lançamentos isolados, *mixtapes* e EPs. Também na mesma semana, FBC lança seu quarto álbum de estúdio, “O amor, o perdão e a tecnologia irão nos levar para outro planeta”, que passeia por toda *dance music* e tem como tema central o amor. Em diversas entrevistas sobre o disco, o artista expressou seu sentimento de ser reconhecido pelos sonantes de BH como um participante da música mineira e não ter os feitos culturais da sua cidade reduzidos apenas ao legado do Clube da Esquina⁸⁴. “BH é um lugar que poucas vezes viu um movimento cultural que não fosse elitista. Clube da Esquina, a galera do pop rock, do metal, todo mundo tinha dinheiro, condição de terminar escola, faculdade, acesso à educação musical.” (REVISTA TRIP, 2023).

Leio as falas acima enquanto finalizo o ciclo deste texto com alguma alegria em perceber um certo encontro com FBC, pois grande parte desta dissertação foi movida (também) por este desejo de expandir e desconstruir mapas sônicos de nossa cidade, demarcando as diferenças entre suas próprias coletividades. Como tenho tentado mostrar, a reivindicação de um funk mineiro dessencializa tanto uma certa enraização da categorização musical funk quanto

⁸⁴Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CvQU6tVOMjI/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D>>. Acesso em 18. Ago. 2023.

a mineiridade em seus modos de ser/apreender o mundo, quanto o território belo-horizontino, com todas as suas negociações, disputas de poder e imaginários fabulados através de uma série de expressões musicais já consolidadas historicamente.

Realizar este traçado também implicou e colidiu com a minha tentativa de ampliação do meu letramento racial, a partir de leituras realizadas nas disciplinas do mestrado e de todas as vivências que atravessam esta pesquisa. O funk mineiro há de ser pensado com a potência para além do apagamento, da exclusão, mas também há de ser abordado sem fugir destas violências. Da mesma forma, minha conduta como pesquisadora deveria ser pensada na potência do encontro, mas também na evidência de uma branquitude que se apropria e não se enxerga enquanto invasora de outros conhecimentos. Duas posições e movimentos agindo em concomitância, em cruzamento.

Se abordei territórios apagados, estéticas sonoras disruptivas, corpos em relação e disputas entre categorizações, meu próprio corpo em trânsito e fluxo por entre estas músicas e espaços (seja o da academia, seja o da cidade) prevê e evidencia apagamentos. Como já pontuado reiteradamente, o som é meu ponto de entrada, pelo qual sou grata e de onde sempre emergiram todas as potências e gozos de minha vida. Mas ele se espria em rede, nem sempre em registro visível. E rede, comunicação e música nunca pertencem somente aos objetos e sujeitos que pesquisamos, quando somos nós quem escrevemos, registramos e pesquisamos. Sou parte das contradições que nossos objetos apresentam nas discussões do campo da comunicação e música. Sou (um dos) nossos objetos também. E enxergar isto também me permitiu terminar este texto. A paralisação esteve sempre à espreita. Enxergar o meu próprio movimento me permitiu seguir, estar em fluxo. Ser a partir dele, com todas as suas implicações.

Por fim, após tantas rotas intermináveis rascunhadas, me pergunto novamente: de que coletividade estamos falando quando pensamos o “BH É NÓIS” bradado pelo funk mineiro?

Se a música oferece uma base para identidade coletiva e subjetiva concomitantemente (*isto é o que sou, isso é o que não sou e isto é o que somos, isto é o que não somos*) e entendendo identidades e suas afirmações como algo processual, relembro a importância de tomar as coletividades postas nas categorizações musicais como aliança e, ao mesmo tempo, fragmentação. E talvez esta seja uma chave para a questão que levantei no início desta seção sobre como lidar com o encontro: a importância de *sentir-se nós*, mas sabendo que *não o somos*.

Diante destas considerações finais que, ao invés de postulações, são costuradas por tantas perguntas, apresento mais uma, feita pelo professor, crítico e pesquisador Bernardo

Oliveira em um post de *Instagram*⁸⁵ realizado nesta semana ao discorrer sobre o disco de Xande de Pilares, “Xande Canta Caetano”: “O que fazer com a grande cultura brasileira, produto de um caldeamento essencialmente amefricano, após a visão tenebrosa de um país cindido pelo fascismo?”

Acredito que as múltiplas respostas estejam na própria cultura, na própria música e suas reverberações. Uma música que postula o nós sem esquecer dos estilhaços. Talvez, não precisemos recusar a quebra.

Repito: *sentir-se nós*, mas sabendo que *não o somos*. Por isto, a grande pergunta se sustenta sempre: BH é quem?

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CvnHkFDpeIm/>>. Acesso em 18. Ago. 2023.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.

ALBERTO, Thiago; VILELA, Bruna. O “Baile” de FBC: apontamentos sobre a música pop periférica em Belo Horizonte. 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UFPB (**Anais Eletrônicos**), 2022. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0719202214014162d6e37582afb>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

ALBUQUERQUE, GG. A luta de uma mulher MC pioneira do funk: MC Ellu . **Volume Morto**, 2022. Disponível em: <<https://volumemorto.com.br/a-luta-de-uma-mulher-mc-pioneira-do-funk-mc-ellu/>>. Acesso em: 17 out. 2022.

ALBUQUERQUE, GG. Do baile da Vilarinho ao cavaco do Delano: uma história do funk mineiro. **Portal Kondzilla**, 2017. Disponível em: <<https://kondzilla.com/baile-da-vilarinho-ao-cavaco-delano-uma-historia-funk-mineiro/>>. Acesso em: 15 nov.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Enegrecendo a tecnologia: propostas teórico epistemológicas para pensar as tecnologias nos estudos de som e música. 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (**Anais Eletrônicos**), 2021. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/lista_area_DT6-ME.htm>. Acesso em: 18. set. 2022.

ALBUQUERQUE, GG. Funk de BH: o surgimento de um ‘ambient space funk’?. **Volume Morto**, 2017. Disponível em: <http://volumemorto.com.br/funk-de-bh-o-surgimento-de-um-ambient-space-funk/>. Acesso em: 2 set. 2020.

ALBUQUERQUE, G.G. **KondZilla e redes de música pop periférica: estética, mercado e sentidos políticos**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco, p. 159. 2020.

ALBUQUERQUE, GG. Mega embrasamento avançado. **Volume Morto**, 2022. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/mega-embrasamento-avancado/>. Acesso em 18 ago. 2023.

BORSAGLI, A. A Avenida do Contorno: um exemplo das sucessivas modificações no traçado urbano de Belo Horizonte. **CURRAL DEL REY Blogspot**, 2010. Disponível em: <<http://curraldelrei.blogspot.com/2010/09/avenida-do-contorno-um-exemplo-das.html>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A Era Lula/Tamborzão política e sonoridade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 58, p. 157-207, 30 Maio 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394>>. Acesso em 18 ago. 2023.

FERNANDES, C., TROTTA, F.; HERSCHMANN, M. “Não pode tocar aqui!?” In: **Revista E-COMPÓS**. Brasília. Vol. 18, n. 2, 2015.

DAYRELL, J. **A Música entra em cena: O rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação

da Universidade de São Paulo como requisito à obtenção do título de Doutor em Educação. São Paulo, p. 409. 2001

DEFF, R. **Negritude, Hip Hop e Território – BH Canta e Dança**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Belo Horizonte, p. 132. 2021.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro Asiáticos, 2001.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 1ª ed. RJ: Zahar, 2020.

GOVARI, C.; ANDRADE, R.; PIMENTEL, T. “Sonhei que estava em Pernambuco”: território, historicidades e afeto nas encruzilhadas do frevo. **LOGOS (UERJ. IMPRESSO)**, v. 28, p. 143-157, 2022.

GUTMANN, Juliana Freire. **Audiovisual em rede: derivas conceituais**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

Gutmann, Juliana Freire. **Corpas em Cena (Seminário 1): Audiovisualidades Expandidas**. YouTube. 23 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f-R8CR6NyVA>>. Acesso em 18. Ago. 2023.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

JAMES, Robin. **The Sonic Episteme: Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics**. Durham/London: Duke University Press, 2019

JANOTTI JR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139, maio/ago. 2019.

JANOTTI JR, J. Por uma análise midiática da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-Compós**, v. 6, 26 jun. 2006.

JANOTTI JR, J. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade. In: AMARAL, A.; JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p.23-40.

JANOTTI JR, J. O Áudio Que Te Entrega: escuta conexa e caligrafia de pesquisa de música pra tocar no paredão. In: ANAIS DO 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/o-audio-que-te-entrega-escuta-conexa-e-caligrafia-de-pesquisa-de-musica-pra-toca?lang=pt-br>> Acesso em: 16 ago. 2023.

JANOTTI JR, Jeder. Sobre o valor dos gêneros musicais: desvelando as encenações do rockcentrismo na axiologia das categorizações musicais 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UFPB (**Anais Eletrônicos**), 2022. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0717202219584062d49420f0df5>>. Acesso em 18 ago. 2023.

MACHADO, Taísa. **Cabeças da Periferia: Taísa Machado, o afrofunk e a ciência do Rebolado**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MATERNA, Alexandre. Entrevista concedida a Bruna Corrêa Vilela, em encontro presencial com áudio registrado através de gravador de celular. Belo Horizonte, janeiro de 2023.

MATEUS, Bruno. Funk de BH agita o Brasil com beats envolventes e identidade das periferias. **O TEMPO**, 2021. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/funk-de-bh-agita-o-brasil-com-beats-envolventes-e-identidade-das-periferias-1.2577348>>. Acesso em: 03 out. 2022.

MOREIRA, R.H.M. **Olha o beat envolvente: construção da batida e crueza na sonoridade de três produções de funk no eixo Rio-São Paulo-Minas**. Dissertação de mestrado em Processos de Criação Musical – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, p. 221. 2020

NEALON, Jeffrey T. **I'm Not Like Everybody Else: Biopolitics, Neoliberalism, and American Popular Music**. University of Nebraska Press, 2018.

OLIVEIRA, N. Alunos do projeto ‘BH é quem? BH é nós!’ vão conhecer o Largo do Rosário. **O TEMPO**, 2022. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/cidades/alunos-do-projeto-bh-e-quem-bh-e-nois-va-conhecer-o-largo-do-rosario-1.2686361>>. Acesso em: 20 mar. 2022

ORTEGA, Rodrigo. MC Rick amplia território na ponte BH-SP e se firma como novo ídolo do funk do Brasil. **G1**, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/10/25/mc-rick-amplia-territorio-na-ponte-bh-sp-e-se-firma-como-novo-idolo-do-funk-do-brasil.ghtml>>. Acesso em 29 ago. 2022.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415.

PACELLI, Shirley. MC Delano conquista projeção nacional com um funk de letras mais suaves. **UAI**, 2016. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/01/22/noticias-musica,176335/mc-delano-conquista-projecao-nacional-com-um-funk-de-letras-mais-suave.shtml>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

PALOMBINI, C. “Do Volt-Mix ao Tamborzão: morfologias comparadas e neurose”. **Anais do Simpom**, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3azDUy8>. Acesso em 06 jul. 2023

PEREIRA DE SÁ, S. **Música Pop-Periférica Brasileira**: Videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.

PEREIRA DE SÁ, Simone. “Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!”. **E-Compós** (Brasília), v. 10, p. 3, 2007.

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. **Fogo nos racistas!**: epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica. 2020. Doutorado (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40511>> Acesso em: 18 de ago. 2023.

QUEIROZ, Tobias Nascimento. Decolonizando a Cena Musical Brasileira. 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (**Anais Eletrônicos**), 2021. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/lista_area_DT6-ME.htm>. Acesso em: 18. set. 2022.

ROCHA, Nina. O outro planeta de FBC. **Revista Trip UOL**, 2023. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-outro-planeta-de-fbc>>. Acesso em 18 Ago. 2023.

ROCHA, Camilo. Popular e perseguido, funk se transformou no som que faz o Brasil dançar. **NEXO JORNAL**, 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/explicado/2017/10/22/Popular-e-perseguido-funk-se-transformou-no-som-que-faz-o-Brasil-dan%C3%A7ar>>. Acesso em: em 18 de Ago. 2023.

ROLIM, Mário. Por Uma Consideração Da Política No Rap A Partir De Regimes Coreográficos. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL (**Anais Eletrônicos**), 2020. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0649-1.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2022.

SANTOS, D. “**NÃO VAI TOCAR FUNK, NÃO, NE?!?**”: Gênero e Subjetividades Negras Periféricas no Organizar do Baile da Serra. Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestra em Administração. Belo Horizonte, p. 159. 2020

SILVA, Paulo Henrique. Hit na web, mineiro MC Dodô festeja o bom momento. **Hoje Em Dia**, 2014. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/hit-na-web-mineiro-mc-dodo-festeja-o-bom-momento-1.243408>> Acesso em: 17 nov. 2022.

SOARES, Thiago. A Nacionalização do Brega. **Revista Temática**, NAMID/UFPB. V.16, N.8, p. 207-224, Ago. 2020.

SOARES, Thiago. **Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco.** Recife: Outros Críticos, 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.25-90.

TENÓRIO, H. **QUE BRANCO É ESSE NO FUNK?: Investigando a branquitude no funk brasileiro.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p. 102. 2022.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca.** Expresso Zahar, 2014 (edição digital).

VILELA, B.C. 'BH é nois' — O que torna a coletividade do funk mineiro singular no cenário funk nacional?. **Plataforma Medium**, 2022. Disponível em: <<https://medium.com/@brvnav/bh-%C3%A9-n%C3%B3s-o-que-torna-a-coletividade-do-funk-mineiro-singular-no-cen%C3%A1rio-funk-nacional-200b64eb102e>>. Acesso em: 18. set. 2022.

XEXEO, Arthur. O funk, o espelho e o reflexo. **O Globo**. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/o-funk-espelho-o-reflexo-19444390>>. Acesso em 18 de Ago. 2023.

WEHELIYE, A.G. **Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity.** Durham/London: Duke University Press, 2005.