

“Pique BH”: Caminhos sônicos performáticos do funk mineiro enredado¹

Bruna Corrêa Vilela²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O artigo busca situar algumas características e singularidades sônicas do funk mineiro contemporâneo para a compreensão de camadas performáticas que se desenham na articulação entre música e território. A partir das noções de oralitura (MARTINS, 2021) e escuta conexa (JANOTTI JR, 2023), trato de aspectos históricos do gênero funk em Belo Horizonte e realizo análises de estéticas sonoras da produção atual que permitem o vislumbre dos jogos de reiteração, reencenação e improvisação que negociam modos contra-hegemônicos, atravessados pela territorialidade e corporeidade, de produção e fruição musical.

PALAVRAS-CHAVE: Funk BH; Territorialidade; Escuta Conexa; Performance.

Introdução

A proposta deste artigo considera um dos recortes da minha pesquisa de mestrado intitulada “‘BH É QUEM?’: caminhos sônicos performáticos do funk mineiro enredado”. Parto, inicialmente, da compreensão de que o gênero 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 (PEREIRA DE SÁ, 2007). Entre as diversas reencenações possíveis do gênero musical em recortes territoriais, o funk em Belo Horizonte marca presença na vida cultural da cidade desde os anos 80, mas, na última década e, principalmente, nos últimos 5 anos, características tidas como ‘autorais’ desta expressão têm sido cada vez mais demarcadas nos rankings das plataformas de *streaming*, nas manchetes de jornalismo cultural, páginas de *Soundcloud*, *challenges* de *TikTok*, comentários de *YouTube* e nos fluxos de bailes país afora.

Entendo a categorização "Funk de BH", ou "Funk Mineiro", como um fenômeno cultural composto e atravessado por elementos (som, gestos, visuais, corpos,

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco, Bolsista Fapepe. E-mail: brunacv4@gmail.com.

enquadramentos visuais, comentários no ecossistema de mídias interconectadas, entre outros) que atuam em rede de forma múltipla e heterogênea (GUTMANN, 2021) e que ajudam a balizar os produtos culturais que são reunidos ao redor dessa ou sob essa assinatura. Continuadamente reivindicado à singularidade local através de bordões que evocam o nome da capital mineira nas mais diversas expressões audioverbovisuais enredadas (como “BH é quem? BH é nós”), este fazer funkeiro coloca em questão disputas entre os possíveis imaginários sônicos acerca da cidade tratada e, também, em torno do funk enquanto música popular periférica hegemônica brasileira (SOARES, 2021). Desta forma, ao cruzarmos a categorização "funk" com a territorialidade "Belo Horizonte", tenho meu primeiro ponto de inflexão: o que esta música nos diz sobre o território e o que esse território nos diz sobre a música?

Para aprofundar a articulação destas questões que se atravessam, escolho — entre as diversas camadas constitutivas da nossa experiência enredada com a música em tempos de ambientação digital — a dimensão sônica do funk mineiro como ponto de entrada e relevo das minhas análises. Recorro às noções de performance/oralitura (MARTINS, 2021) e de escuta conexa (JANOTI JR, 2020; 2023) para vislumbrar, entre *beats* e instrumentações, análises que nos dizem desta articulação entre memória/temporalidade, território, corpo e som.

Realizo este movimento 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” (MARTINS, 2021, p.77). Poeta, escritora e pesquisadora da cultura afro-brasileira, Leda Maria Martins 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. Assim, a autora reforça sua matização, em terras brasileiras, do termo “oralitura”, o qual alude às diversas grafias possíveis das “epistemes corporais, destacando nelas o trânsito da memória, da história e das cosmovisões” (*ibid*, p.41).

Em diálogo com a autora, considero que 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. 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. Desta forma, penso uma escuta espreada, uma escuta enquanto narrativa, que pressupõe: o acoplamento das conectividades, o espreado sinestésico da audição musical e também os modos de organizar, partilhar e fabular as vivências proporcionadas pela fruição musical (JANOTTI JR, 2023).

Portanto, na próxima seção, realizo uma breve contextualização histórica do funk mineiro, para estabelecer a compreensão de como algumas de suas singularidades sônicas emergem em processo relacional com outras expressões funkeiras do país tidas como hegemônicas dentro deste gênero musical. Em seguida, costuro um enredamento que parte de análises da música “Cobiçadas do Twitter”, de MC Rick com DJ PH da Serra e DJ TG da Inestan, e se espalha por outras músicas do funk mineiro atual, conjuntamente a depoimentos de artistas desta cena.

Passeando por traços da percussão afrobrasileira, efeitos de pós-produção e escolhas de montagem e colagem sônica presentes nas criações artísticas, pretendo discutir sobre o movimento curvilíneo do processo pendular entre tradição e sua transmissão que podemos perceber na música funkeira mineira (MARTINS, 2021). Para além disto, aponto elaborações acerca das práticas eletrônicas do funk mineiro enquanto um pensamento sonoro afrodiaspórico que possibilita a emergência de outras visões de mundo e o qual toma a ambiência das ruas e o saber corporificado como constituinte inescapável da produção e da escuta musical.

1. Emergência do “Pique BH”

Historicamente, as produções funkeiras de Belo Horizonte se dedicaram a uma instrumentação de *miami bass* ou *freestyle* e tinham como marca para sua exportação a vertente ‘consciente’ nas letras. De maneira afim às demais produções fonográficas nacionais do gênero funk nos anos 80, os primeiros passos do funk belo-horizontino também se deram por influência da música eletrônica dançante norte-americana, com o impulso dos bailes *black* que se difundiram na periferia da cidade desde os anos 1970 (DAYRELL, 2002). Já em meados da década de 90, começam a surgir os mestres de cerimônia (MCs) locais, duplas ou grupos que cantavam suas músicas, influenciados pelo processo de nacionalização do funk iniciado no Rio de Janeiro.

A construção desta cena também teve seu processo de formação atrelado às articulações territoriais das manifestações populares que ocorriam nas diversas regiões da capital mineira. Inicialmente identificado pelos bailes em quadras esportivas, com o avanço dos anos 2000, o funk mineiro foi se modificando e incorporando estéticas próprias que atualizaram as formas e fenômenos hibridistas já característicos do funk. Os ‘bailes de favela’ começaram a se popularizar e reunir públicos e manifestações nas regiões da Zona Sul, como no Aglomerado da Serra – um dos maiores complexos de favela da América Latina – e se ramificou por outras regiões da capital mineira que hoje são marcadas como local de bailes famosos. No entanto, até meados da década de 2010, ainda que a marca da vertente consciente valesse uma percepção de personalidade própria às letras do funk mineiro, as construções instrumentais das músicas ainda se resumiam àquelas que foram consolidadas em território paulista e carioca e, principalmente, a subgêneros musicais importados como o *freestyle*.

Já em 2017, o jornalista e pesquisador GG Albuquerque sugeriu 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”) popularizada no Rio de Janeiro. No ano seguinte, em julho de 2018, a música “Parado no Bailão”, de autoria de Mc L da Vinte e MC Gury foi lançada rendendo, alguns tempo depois, posições entre as 10 músicas mais tocadas no *YouTube* e no *Spotify*, 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 ano. A imprensa online destacava diversos eventos como marcos de um funk mineiro “dominando o país” e convocava o público a conhecer os talentos que compunham e construíaam esta cena, a qual era caracterizada por um estilo musical adjetivado como “viajado” (G1, 2018).

Se os jornalistas utilizam adjetivos que buscam enquadrar a sonoridade eletrônica mineira em uma oposição principalmente ao funk *150 bpm* do Rio de Janeiro ou o funk *mandelão* de São Paulo, a maioria dos MC’s e DJ’S resumem o estilo na expressão “pique BH”. A tal categorização ‘pique BH’ tem origem em meados da última década, quando o funk em terras mineiras encontrou um *turning point* estético-sônico que o rendeu certa aura de autenticidade — de criatividade ‘autoral’ em relação

aos seus atravessamentos territoriais. Com 17 anos à época, o MC Delano despontava em âmbito nacional depois do lançamento da música “Na Ponta Ela Fica”. As origens de Delano no samba e sua experiência como multi-instrumentista e produtor tornaram-se ferramentas essenciais para imprimir gramáticas sônicas diferenciadas nas músicas do funk de BH, como as destacadas pelos jornalistas musicais acima. A partir deste impulso, 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, se tudo começou com a mistura de um cavaquinho no *beat* a partir de Delano, 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).

Chamo aqui esta guinada estética de ‘virada minimal’. Ou seja, 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. Trato aqui 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 ainda estão em andamento enquanto busco escutá-las. No entanto, apesar de apresentarem uma ideia de ineditismo ou singularidade, tais caminhos sônicos do ‘Pique BH’ contemporâneo dialogam intensamente com a memória da música afrodiaspórica em Belo Horizonte, como veremos a seguir.

2. Oralituras do “Pique BH”: o agogô de Delano como negociador da singularidade mineira e do imaginário afrobrasileiro

Eu estava no Baile da Serra quando ouvi “Cobiçadas do Twitter”³ pela primeira vez — música de MC Rick com DJ PH da Serra e DJ TG da Inestan, também lançada em 2018, momento que pode ser considerado uma certa consolidação da virada minimal citada na última seção. Lembro vagamente do acionamento em meu corpo de sensibilidades que poderiam ser englobadas em uma expressão comum ao universo funkeiro mineiro: *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

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1OkkdYEEOf0>>. Acesso em: 20 maio 2023.

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 pontos⁴ agudos que atravessam a cabeça (não o peito) psicodelicamente, eu encontraria ‘o pique’.

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. 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 junto ao DJ TG da Inestan. As minhas percepções sobre a produção 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

⁴ 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).

segundo período, abrindo espaço para a concentração da região média nos anos 2010 (PALOMBINI, 2016). Segundo Palombini, 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 (artista veterano do funk na cidade desde a década de 2000), sem mencionar a música aqui em questão, mas ao abordar simplesmente a visada rítmica do funk minimalista mineiro atual, recebi do MC 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*. Transcrevo nossa conversa (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 baguio 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)⁵

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 nova-iorquinos 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.⁶ Desta forma, é possível percebermos 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,*

⁵ Entrevista concedida a mim por Alexandre Materna em janeiro de 2023.

⁶ Aqui, pontuo ‘nacionalização’ buscando aprofundar as articulações do funk mineiro em seus aspectos sônicos, instrumentais, diferentemente do usos do termo que poderiam ser feitos abordando um processo mais amplo, envolvendo questões mercadológicas, midiáticas e de consumo que compreendem uma consagração deste fazer musical no cenário nacional.

sua mãe conhece, sua avó conhece... É novo, mas tá no seu sangue.”) e, ao mesmo tempo, suas condutas próprias estilizadas em meio ao cenário e 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, podemos retomar o pensamento de MARTINS (2021) em relação à sobrevivência dos constructos epistêmicos negros, os rizomas pelos quais “África engravida as Américas”:

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)

3. Ruídos conectados: montagem como grafia sônica performática de *beatmakers*

A dimensão de “espacialidade” ou lentidão citada 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 Moreira (*ibid*), a *crueza* no funk o aproxima do *lo-fi*, a partir dos índices sonoros de “imperfeição”.

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*⁷ no processo de

⁷ O clipping é considerado um processo de distorção que resulta no som informalmente chamado de “estourado”, através do aumento de ganho.

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. Tipos de *bases* e de *subgêneros* musicais se diferem, mas também se encontram e se sobrepõem — sendo 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).

“Cobiçadas do Twitter” é considerada uma música 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 heterogênero, especialmente vozes, e organizá-los de forma fragmentária e repetitiva". Em Belo Horizonte, 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 trabalho buscando podem ser encontradas nos seus dois grandes *tipos* ou *subgêneros* (*Melodia* e *Montagem*).⁸

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” pode englobar os modos de se produzir o gênero funk, em

⁸ 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.

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).

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 entre estas questões discutidas. Em “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, só? 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. Partindo da negação que lhe foi imputada, exprime, assim, outras formas de ser.

Outros autores e autoras ainda irão tratar de algumas práticas sonoras aqui discutidas como *fonografias* (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 afrodiaspóricas, 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.⁹

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 (VOLUME MORTO, 2023)¹⁰

Percebo, assim, brechas dificilmente mensuráveis que se abrem impossibilitando a separação por uma natureza estanque entre o que seria *underground* e o que seria

⁹ Entrevista concedida a mim por Alexandre Materna em janeiro de 2023.

¹⁰ Curta-documentário disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CrO7GUiJRa0/>>. Acesso em 16 ago. 2023.

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 em diferentes localidades do país. Assim, percebo uma rede que se expande entre as diversas práticas eletrônicas afrodiaspóricas nacionais, em que o/a DJ/*beatmaker* assume certo protagonismo.

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 aquelas música. Então a gente conhece, a gente escuta as 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. 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 para além do simples *featuring*

centralizado em vocalistas e MC'S que estabelecem uma parceria musical com participação simultânea.¹¹

Considerações finais

Neste artigo, busquei apontar para especificidades sônicas do funk mineiro atual que podem auxiliar na compreensão de noções aglutinadoras da performance (temporalidade, territorialidade, corporalidade), ao serem aplicadas a uma categorização musical que articula, em sua própria nomenclatura, o território e a música. 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.

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. A reivindicação de um funk mineiro dessencializa tanto uma certa enraização da categorização musical funk quanto o território belo-horizontino, com todas as suas disputas e caminhos sônicos fabulados através de uma série de expressões musicais já consolidadas historicamente. Tem-se, assim, novas negociações simbólicas de uma geografia alinhada ao imaginário de gêneros musicais como o metal de Sepultura e Sarcófago, a MPB do Clube da Esquina, o pop-rock noventista de Skank e Pato Fu. Ou, mais recentemente, o rap de Djonga e a nova MPB de Marina Sena, entre outros.

Tratar do “Pique BH” em suas dimensões instrumentais oferece chaves para a articulação de camadas performáticas que evidenciam o jogo de contaminação, transformação e reedição que se estabelece entre diversos cruzos nas dinâmicas da

¹¹ 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 afrodiaporicidades musicais interligadas entre diferentes territórios brasileiros.

música em nossa comunicação enredada. Assim, possibilita-se, também, a emergência de territórios e corpos historicamente obliterados em meio às narrativas tradicionais de produções sonoras e categorizações musicais. No processo de disputas e reencenações estéticas entre categorizações do funk, encontramos um irrigamento contínuo em que ruídos e sons ‘no vermelho’ se conectam sem que diferenças e singularidades sejam obliteradas.

REFERÊNCIAS

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.

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.

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

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

JANOTTI JR, J. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexas 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 conexas 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.

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

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

ORTEGA, R. Funk mineiro 'Parado no bailão' vira hit nacional e projeta batidas 'viajadas' de BH para todo Brasil. **G1**, 2018. Disponível 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.ghml>. Acesso em: 18 de novembro de 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, Simone. “Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!”. **E-Compós** (Brasília), v. 10, p. 3, 2007.

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