

O “BAILE” DE FBC: APONTAMENTOS SOBRE A MÚSICA POP-PERIFÉRICA CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE¹

“BAILE” BY FBC: NOTES ABOUT THE CONTEMPORARY POP-PERIPHERAL MUSIC FROM BELO HORIZONTE

Thiago Pereira Alberto*

Bruna Corrêa Vilela**

RESUMO:

O artigo pretende analisar, a partir da noção de música pop-periférica, algumas particularidades que contextualizam as cenas de rap e funk eletrônico em Belo Horizonte atualmente. Propomos um exame centralizado no rapper FBC até o seu último álbum, *Baile*, entendendo que esta trajetória enreda em seus aspectos líricos, sônicos, performáticos e comunicacionais, complexidades de uma reconfiguração da produção musical brasileira, a partir da leitura de Pereira de Sá (2021). Abordando historicamente as relações entre música e território com os debates sobre cenas e gêneros musicais, sublinhamos como as dinâmicas entre centro e periferia presentes no rap e no funk locais ajudam a singularizar a ascensão de novos atores como FBC. Destacando os atravessamentos pop, midiáticos e criativos que marcam a sua produção, analisamos *Baile* como um espaço possível para a compreensão destes processos, entendidos como parte da música pop-periférica contemporânea da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: FBC; gêneros musicais; música pop-periférica.

ABSTRACT:

The article intends to analyze, from the notion of pop-peripheral music, some particularities that contextualize the rap and electronic funk scenes in Belo Horizonte today. We propose an examination centered on the rapper FBC up to his last album, *Baile*, understanding that this trajectory entangles, in its lyrical, sonic, performative,

* Pós-doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense com estágio de doutorado sanduíche na Universidade do Porto em Portugal. Possui Mestrado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2013). E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

** Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco. Possui Graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2018).

and communicational aspects, complexities of a reconfiguration of Brazilian musical production, from the reading of Pereira de Sá (2021). Historically approaching the relationship between music and territory, with debates about musical scenes and genres, we underline how the dynamics between center and periphery present in local rap and funk help to single out the rise of new actors such as FBC. Highlighting the pop, media and creative crossings that mark his production, we analyze *Baile* as a possible place for the understanding of these processes, which are understood as part of the contemporary pop-peripheral music of the city.

KEYWORDS: FBC; musical genres; pop-peripheral music.

INTRODUÇÃO

Em 11 de novembro de 2021, o rapper mineiro FBC participou do *podcast* Podpah, um dos mais populares programas deste formato na mídia brasileira. Apesar de receber convidados de diversas áreas do entretenimento - teve ampla projeção ao receber o ex-presidente Lula - o *podcast* é, como sublinha o próprio artista em sua aparição no episódio, uma vitrine para a cultura hip hop nacional, frequentemente apresentando conversas com nomes destacados deste setor, comandadas pelos apresentadores Mítico e Igão.

Segundo os apresentadores, algumas razões justificavam a presença então inédita do rapper no programa. Entre elas, sua carreira em ascensão, que tem chamado a atenção do público e da crítica especializada nacionalmente, as estratégias de divulgação bem-sucedidas que o artista utiliza nas redes sociotécnicas e o fato de que, no período da gravação do programa, a faixa "Se Tá Solteira", do vindouro álbum *Baile* (2021), alcançava o 9º lugar no Top 10 Viral de *streamings* brasileiros na plataforma Spotify e sonorizou vídeos que vinham sendo bastante compartilhados no TikTok.

Mas um momento involuntariamente cômico do episódio ofereceu uma fresta de análise inspiradora para pensar em um conjunto amplo de questões ligadas à produção, prática e consumo de determinados gêneros musicais como o rap e o funk em Belo Horizonte (BH) na última década. Reconhecendo o alcance do programa, o artista, já de início, pede espaço para mandar um "salve" para pessoas que o ajudaram a chegar ali. Seguindo uma lista, ele começa agradecendo a todas as favelas da zona oeste da cidade e segue referenciando extensamente, por quase 13 minutos, mais de centenas de pessoas, lugares, eventos etc. Com o passar do tempo, a gratidão aparentemente interminável do artista se torna um momento *sui generis*, deixando os apresentadores surpresos e os

espectadores, através do chat disponível na plataforma do YouTube, tecendo comentários que oscilavam entre a graça e alguma irritação.

Assim, FBC protagonizou o que um “corte” (um trecho editado e temático do programa) batizou de “o maior salve da história do Podpah” (2021). Mas, à parte o momento inusitado, o longo agradecimento do artista, especialmente quando destacados determinados nomes de pessoas, comunidades, bailes, bares, estúdios e artistas, dá a ver um extenso conjunto de atores que constroem esferas de sociabilidade, articulações territoriais e produção cultural em torno de diversas manifestações musicais da capital mineira hoje.

O rapper dá crédito a vários vórtices sinalizadores que compõem algumas das cenas musicais (Straw, 2006), especificamente relacionadas a gêneros e subgêneros como rap, trap, funk, Miami Bass etc., que se organizam em espaços geográficos específicos de BH, e são operacionalizadas como redes associativas híbridas formadas por atores humanos (rappers, DJs, produtores) e não humanos (plataformas como Soundcloud, Twitter etc.) que materializam práticas e processos dinâmicos (*shows*, bailes, discos e clipes, compartilhamentos mútuos de postagens, *feats* e parcerias) e enredam continuamente os aspectos de produção, circulação, consumo e apropriação da música (Pereira de Sá, 2011) contidos nestes territórios da cidade hoje.

No dia seguinte à gravação deste “salve” de FBC, outro acontecimento com sua assinatura iria se somar como um testemunho propagador do contexto atual da produção cultural periférica da capital mineira: o lançamento do álbum *Baile*, uma espécie de “tradução” artística de parte do discurso do rapper no programa. O trabalho se tornou, até o momento, o maior êxito da carreira do rapper, conquistando números expressivos (como 11 milhões de *streamings* só no mês de lançamento) para lógicas de consumo do mercado atual². Para além, arquitetado como um trabalho conceitual em torno de um gênero específico (o funk estilo Miami Bass³), o registro, aliado à trajetória de seu criador, se apresenta como um espaço para examinar, inventariar e mapear parte importante do que, a partir da leitura de Pereira de Sá (2021), entendemos como a música pop-periférica de Belo Horizonte na atualidade.

Em consonância com a autora, pensamos o termo como uma categoria conceitual e política que nos remete às disputas simbólicas que envolvem a visibilidade de certos gêneros musicais ainda estigmatizados no Brasil. Portanto, é referente a um conjunto

amplo de expressões e processos musicais (empreendidos em distintas cenas e gêneros) situados em territórios periféricos brasileiros, que modelam cadeias produtivas, possibilidades estéticas e formas de mediações próprias, mas não necessariamente isoladas ou divorciadas de certas lógicas do *mainstream*. De modo que, frequentemente, artistas e trabalhos advindos destes circuitos, também atravessados violentamente por avenidas identitárias (Akotirene, 2019) de raça, classe, gênero e localidade, alcançam força midiática, apelo público, credibilidade da crítica e ganhos financeiros, ao se estabelecerem em uma esfera de visibilidade e consumo nacional.

No presente artigo, pretendemos operacionalizar este conceito a partir de um exame que contemple a trajetória de FBC até chegar a seu *Baile*. Entendemos aqui que esta articulação, ao materializar estéticas e sonoridades periferizadas historicamente deslegitimadas, não apenas visibiliza os “[...] contornos políticos em relação à produção, circulação e do acesso aos conteúdos musicais” (Albuquerque; Janotti Junior, 2020, p. 11), mas também joga luz, a partir de uma perspectiva singular (o rapper e sua obra), a um conjunto de questões amplas que permitem revelar um quadro inspirador sobre o *status* atual da música pop-periférica em BH. Sugerimos aqui uma análise contextualizada no fortalecimento de circuitos locais e autônomos, nas possibilidades oferecidas pela cultura digital - barateamento de estúdios portáteis, troca de arquivos digitais pela internet, modos de comunicação através de plataformas e redes socio-técnicas etc. - que recriam as perspectivas de circulação dessa produção periférica e, em casos como este, permitem aos seus partícipes uma maior visibilidade midiática (Pereira de Sá, 2021).

Nessa direção, propomos que, para além de suas bem-sucedidas repercussões, *Baile*, como uma criação artística que sugere novos imaginários sobre a cidade (Fernandes; Trotta; Herschmann, 2015), dá a ver “bastidores” de diversas ordens (históricas, sociais, musicais), tematizando questões como as especificidades, aproximações, tensionamentos entre os gêneros musicais rap e funk em BH; as relações pendulares entre centro e periferia que marcam o histórico destas cenas territorialmente na capital mineira; os atravessamentos das dinâmicas do pop e do consumo que marcam novos processos e produções de gêneros locais e periféricos. A partir destes aspectos, realizamos uma análise do disco em seus aspectos sônicos, discursivos e contextuais, entendendo-os como determinantes para sua narrativa conceitual, acreditando que tal exame é produtivo na compreensão de parte destes processos.

MÚSICA PERIFÉRICA: BREVE HISTÓRICO DAS CENAS MUSICAIS RAP E FUNK ELETRÔNICO EM BELO HORIZONTE

Para compreender *Baile* como um momento síntese da música pop-periférica de BH hoje, é importante seguir alguns rastros territoriais referentes às construções históricas da cena do rap e do funk eletrônico local. Afiliados com Pereira de Sá (2021) grifamos inicialmente que a noção de periferia diz, antes de uma premissa essencialista, de um uso estratégico que “[...] percebe alianças provisórias e instáveis entre locais físicos e simbólicos, buscando apontar para os atravessamentos, ambiguidades e, sobretudo, pluralidades de encenação do popular” (Pereira de Sá, 2021, p. 26) que partem dos espaços geográficos, do estilo de vida e do consumo de populações com menor poder aquisitivo econômico.

No caso da capital mineira, desde o final da década de 1970, tais cenas musicais dizem de modos artísticos advindos principalmente da cultura negra que se intrincaram e se mobilizaram a partir de jovens que desenvolveram caminhos autônomos para a veiculação e fruição das suas expressões. Eram manifestações, em sua maioria, produzidas com recursos próprios, às margens do centro-sul de BH, fora dos limites da Avenida do Contorno (sobre a qual a cidade foi previamente planejada) - uma delimitação de poder econômico e cultural na cidade - realizadas nos “bailes de quadra”, organizadas em periferias (como o Buraco Quente, na favela Cabana do Pai Tomás, e na Rua Santarém, no bairro Nova Cintra), embalados por DJs que compunham seu repertório baseados no funk e no soul estadunidense (Deff, 2021).

Tanto a cena de hip hop quanto a cena de funk eletrônico na cidade têm suas origens marcadas neste contexto, antes de cada gênero e cena musical, posteriormente, ter rumado caminhos singulares que ora se aproximavam ora tomavam distanciamento geográfico, estético e simbólico entre si. Não por acaso, os DJs que vivenciavam este período inicial entendiam o rap como um “funk falado” (Deff, 2021, p. 19), denotando esta proximidade. Assim, estas expressões têm seus primeiros passos territorializados na capital mineira na primeira metade dos anos 1980 e possuem alguns marcos, como o baile Máscara Negra e o encontro BH Canta e Dança. Tais eventos, além de servirem como palco seminal para manifestações de rap e funk eletrônico, também sinalizam uma mudança importante: eram realizados na região central e na Praça da Savassi, considerados espaços simbólicos da elite mineira.

Esta ocupação modificou uma demografia que “[...] antes era majoritariamente branca, que passa a ser habitada também por jovens majoritariamente negros” (Deff, 2021, p. 14) e vislumbra uma potencialidade típica da articulação entre gêneros e cenas musicais: a “(re)construção dos mapas citadinos” (Janotti Junior; Pereira de Sá, 2019 p. 132), e a emergência de novas sociabilidades através de um deslocamento geográfico dos atores perifерizados e suas manifestações culturais. Desta forma, tais articulações culturais-territoriais demarcam um circuito musical que, a despeito da invisibilidade, da violência e da deslegitimação estética que vivenciava por parte das camadas médias urbanas, concretizava um movimento de dimensão conscientemente política ao se apropriar dos espaços da cidade - também fazendo os nomes de territórios (e moradores) da periferia ecoarem pelos asfaltos das regiões “dentro da Contorno”, ou seja, regiões economicamente privilegiadas da capital.

Tal panorama evidencia a leitura de Haesbaert (2014) do território como foco central das relações de poder e dominação: não apenas como um meio para criar e manter a ordem, mas como *locus* estratégico do qual nós experimentamos o mundo e o dotamos de significado. Assim, a Avenida do Contorno, uma das maiores vias da cidade, seria um dos elementos geográficos mais ilustrativos do entendimento de que 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, 2014). De maneira que - 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, na medida em que todo território é simultaneamente funcional e simbólico (Haesbaert, 2005) - a Contorno seguiu sendo um elemento físico geográfico que exercia material e simbolicamente exclusões sociais, delimitando quais corpos poderiam pertencer aos espaços contornados.

Portanto, ao apontar sobre as ocupações nos anos 1980, Deff (2021) 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. Por isso, 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 coalizões 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 coalizões de avenidas.

É importante destacar, também, essas coalizões do ponto de vista das identidades musicais performadas neste território, a partir da influência de outras manifestações culturais na música pop-periférica - como o funk carioca e o hip hop norte-americano -, e em como elas se manifestam na produção musical dos artistas mineiros desde este período. Como gêneros musicais matizados por “[...] todo o processo de formação das híbridas culturas americanas” (Martins, 2021, p. 35), funk e hip hop, mais do que um “modismo” ou “mera cópia de uma cultura estrangeira” (Deff, 2021, p. 30), assumem na capital mineira uma alocação de elo comum da afrodiasporicidade das expressões culturais globais e, também, em outras regiões do Brasil. Portanto não há como pensar tais cenas belo-horizontinas sem considerar as “influências” e os impactos que, especificamente, o rap teve em São Paulo ou o funk teve no Rio de Janeiro: gêneros musicais também são restaurados, improvisados e incorporados de acordo com particularidades que emergem a cada nova encenação.

Daí emergem, inclusive, agenciamentos particulares; no caso da capital mineira, coalizões que denotaram colisões. Apesar de ter suas raízes no mesmo contexto histórico e cultural, o funk, diferentemente do rap, iniciaria seu processo singular de territorialização local de forma mais intensa apenas na década de 1990, em sintonia com a nacionalização do gênero, que já havia se iniciado no Rio de Janeiro. Mas, apesar da proximidade ainda evidente, nota-se uma espécie de clivagem entre as manifestações: se antes elas chegavam a se confundir entre estéticas e expressões pela cidade, neste período se estabelece uma dinâmica de conflitos, negociações e rearranjos sucessivos, típica das reconfigurações entre cenas e gêneros musicais (Janotti Junior; Pereira de Sá, 2019).

O funk eletrônico passa a ser visto com ressalvas por parte da comunidade hip hop, com retaliações que afirmavam uma “defesa de identidade” (Deff, 2021, p. 69) a favor do que seria um *ethos* da cultura hip hop: algo que não se propunha a ser dançante e baseado liricamente em torno de denúncias sociais e críticas políticas ao sistema hegemônico.

O que ajudou a potencializar afastamentos estéticos e ideológicos entre os gêneros, materializados posteriormente em dimensões espaciais. Se no decorrer da década de 1990 o hip hop ampliou sua ocupação na zona sul da cidade - fazendo eventos em locais como a Broadway, em Santa Tereza e Lapa Multishow, no Santa Efigênia - o funk testemunhou o fechamento das poucas casas de *shows* não periféricas que mantinham noites temáticas (como Hipódromo e Phoenix), estigmatizando-se ao redor de relatos de violência em seus eventos.

Mas avançando os anos 2000, a cena funk rearticulou-se nos chamados bailes de favela, que começaram a se popularizar e reunir públicos em regiões periféricas da zona sul, como no Aglomerado da Serra, na zona oeste, na comunidade da Cabana do Pai Tomás e o Baile da Vilarinho, na região de Venda Nova. Destes bailes, seriam fermentadas novas fases do funk em BH, através de nomes como MC Jefinho e MC Papo, que redimensionaram a visibilidade deste gênero com *hits* (“Moleque Correria”; “Eu Pixava Sim”) para além-bailes, somando milhões de *views* nas plataformas musicais e sonorizando festas ou eventos.

Assim, historicamente, rap e funk, por suas particularidades, possuem trajetórias distintas em suas possibilidades como entre lugares políticos, de aproximação e distanciamentos (Pereira de Sá, 2021). Nessa direção, pensar em uma centralização territorial da cena rap belo-horizontina é um ponto fundamental para a construção de uma nova etapa deste movimento em BH. Maior símbolo dessa mudança, o Duelo de MCs, que aconteceu regularmente no hipercentro da cidade entre 2007 e 2017, pode ser entendido como um *turning point* para a cultura da capital mineira neste século, promovendo batalhas entre os jovens MCs da cidade que, por sua localização estratégica, reuniam milhares de pessoas. Organizado por um “coletivo de coletivos” de hip hop da cidade (Conspiração, Casa B e Rima Sambada), o Duelo serviu como uma incubadora de talentos da periferia, da negritude e dos subúrbios de BH, oferecendo os primeiros cartazes para nomes que iriam se capilarizar nas mais diversas áreas, como Douglas Din, Djonga, Vinicim, Max Souza e a futura política Áurea Carolina.

MÚSICA PERIFÉRICA E POP: A INVENÇÃO DE FBC

O Duelo de MCs também possui caráter inaugural para Fabrício Soares. Jovem branco, periférico, “cria” de Santa Luzia (região metropolitana de BH), foi com o codinome FBC (acrônimo para Filho Bastardo do Caos) que ele performou pela primeira vez para um

grande público, na segunda edição do evento, em 2007. Para além, foi ali que ele se inventou como rapper e se configurou em relação às procedências da cultura hip hop, já que reconhece que não possuía nenhuma ligação específica com o rap, como diz: “O rolê nosso era ouvir funk, axé, a gente ouvia o que estava tocando na rádio [...] A primeira pessoa que me falou que eu tinha uma vocação para o *freestyle* foi um cara lá de Santa Luzia” (Miranda, 2021).

A presença constante no Duelo e sua inserção na cena musical mobilizou novas referências para o artista - não apenas musicais ou performáticas -, conectadas à força ativista contida na ocupação do espaço público no hipercentro da capital mineira, materializada também em novos espaços culturais (o teatro Espanca!, a casa Nelson Bordello) e eventos como a Praia da Estação e o carnaval.

Esta dimensão política sobre o “estar na cidade” foi um dos impulsos para FBC se reunir com outros talentos que constelavam o Duelo e fundar o DV Tribo, coletivo que iria se estabelecer como uma espécie de “supergrupo” da cena rap de BH por reunir nomes como Djonga, Hot & Orêia, Clara Lima e o produtor e *beatmaker* Coyote Beats. O grupo se destacou não apenas pela reunião de talentos, mas também por externar um lado intencionalmente político em suas criações, a começar por sua própria formação:

A gente juntou uma menina preta e lésbica, um mano preto retinto, um cara que era da arte, que era o Hot Apocalypse, neto do Álvaro Apocalypse, fundador do grupo de teatro de bonecos Giramundo [...] O Hot já entendia dessas coisas loucas, os deuses vivos, cabala, Hakim Bey, que é a pedra fundamental da ideologia da DV Tribo, tá ligado? É um cara que criou uma cultura anti policial, antimídia e a gente era muito isso (FBC [...], 2021, 49 min, 15 s).

Dentro do escopo dessa dimensão política da DV Tribo, explicitada por Fabrício na entrevista, é possível destacar de saída as articulações entre a música pop-periférica e marcadores como gênero, raça e classe - em como essas questões também se manifestam na produção musical e na trajetória não apenas de FBC, mas também como marca geracional entre seus pares. Atravessados pela condição Sul-Global racializada, diversas questões interseccionalizadas irão agenciar formas distintas de como a produção do rap mineiro contemporânea é vivenciada e performada por seus atores, em diferentes formas de contestar e evadir regulações sociais e normas estabelecidas. Sugerindo aqui uma tentativa de síntese, que não dá conta de toda spectralidade da cena, podemos pensar que a própria música da DV Tribo já “adiantaria”, dentro de uma coletividade, algumas especificidades que se constitui como marcas singulares de seus players em carreira solo,

como a centralidade do ativismo racial na obra de Djonga; a forte expressão de gênero e sexualidade negras em Clara Lima, as tensões de classes e privilégios em Hot e Orêia e, tema do presente trabalho, a vida periférica e suburbana como narrada por FBC.

De certa forma, essa geração captura um *zeitgeist*, onde tais marcadores se tornam moduladores fundamentais dentro de parte significativa da própria produção musical pop brasileira. Indo além, a mescla de tais ideias, em uma certa política pop, configurou-se como uma marca aplicável em um conjunto de artistas vindos das periferias que estão nitidamente interessados em dialogar, de modo acentuado, com “as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia” (Soares, 2015, p. 23), ou seja, as perspectivas possíveis *do* e *no* pop. Tal perspectiva se espalha também, em maior ou menor intensidade, para outros atores importantes do rap belo-horizontino (Matéria Prima, Roger Deff, Dr. Bhu e Shabê etc.) e nacional.

Diferentemente das gerações anteriores do rap na capital mineira - especialmente até a metade dos anos 2000 -, é perceptível nestes artistas uma forte atração e uma busca vinculatória pelo jogo pop tanto em suas dimensões: 1) discursivas, com seus lances intertextuais, premissas de autorreferencialidade e citação, muitas vezes em uma dimensão *trickery* - uma tonalidade iconoclasta e irreverente aplicada a releituras de textos originais (Fiske, 2010) - especialmente nas letras, que compartilham experiências e subjetividades pop conectando-se ao ouvinte através de uma linguagem comum (Alberto, 2021); 2) artísticas-expressivas, com um explícito interesse em apreender e fazer uso tanto das texturas sonoras disponíveis globalmente (como a sonoridade *trap* adotada por muitos deles) quanto na estética afirmada em vídeos, clipes e vestuários (frequentemente afirmando riqueza e diversão; reivindicando luxo, autoestima e as raízes periféricas); e 3) midiáticas, nas estratégias de visibilidade típicas tanto do chamado *mainstream* ou da cultura de celebridades, habitando as redes sociais não apenas como espaço de aparição, mas como extensão de suas performances pessoais-públicas, endereçando-as para além de nichos ou cenas musicais.

O que apontamos aqui é a presença de outras mediações que, ao refazer os ambientes de produção, fruição e circulação do rap em BH, o sintonizam de forma evidente com a ideia de rede de música pop-periférica. São transformações que modificam intensamente os cenários e as performances que se estabeleciam como referenciais neste território desde o final dos anos 1970.

“OUVE MEU ÁLBUM”: FBC SOLO E ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE NAS REDES

A trajetória solo de Fabrício reflete exemplarmente algumas destas mudanças e um breve exame de parte de sua discografia atesta isso. Na capa de seu segundo álbum, *S.C.A.*, lançado em 2018, temos uma recriação da imagem que ilustra *I.N.R.I.*, disco de estreia da banda mineira de black metal Sarcófago, lançado em 1987, incluindo aí o mesmo uso da tipografia e o local da foto, o Cemitério do Bonfim, na capital mineira. No escopo da intertextualidade pop, a escolha por essa imagem ainda revela outra intenção: *Heresia*, disco de Djonga, lançado no ano anterior, usa expediente semelhante, mas referenciando a capa do clássico *Clube da Esquina*, talvez a imagem mais icônica da música pop mineira⁴.

Esteticamente, o trabalho aprofunda a orientação que iria balizar o rapper em seus próximos álbuns, o trap⁵. Além da dimensão sônica, faixas como “Frank e Tikão” e “Não Duvide” apresentam aquilo que Kaluža (2018) sugere como uma espécie de discurso típico do subgênero: a possibilidade de redenção, apesar de um estado de aprisionamento (*trap*) em um certo modo de vida (drogas, criminalidade etc.), ao apresentar a possibilidade emancipatória da realidade oposta (ficar rico, ter sucesso na vida, sair da prisão). A música presente em *S.C.A* versa, principalmente, sobre como *escapar* desse cenário, posicionando-se assim como “[...] uma alegoria da vida real no capitalismo tardio”, tematizando para corpos periferizados uma dupla possibilidade: “a cruel realidade de viver ‘em uma armadilha’ por um lado e o real idealizado, cheio de ouro e diamantes, por outro lado”⁶ (Kaluža, 2018, p. 2, tradução nossa).

O álbum lançado no ano seguinte, *Padrim*, exhibe de forma ainda mais ampla as contradições e possibilidades desse *ethos*, localizando a periferia que tem acesso a determinadas benesses das lógicas de consumo hoje (“*A corrente eu comprei, eu mesmo parcelei, no governo do Lula, manin*”, diz “Money Manin”) e celebra, em um tom de *payback*, a vida farta que recursos financeiros (e as drogas) proporcionam em um *feat* com Ebony (jovem rapper da Baixada Fluminense) na faixa “Confia”, não se furta em dialogar com a cadência afável do chamado rap acústico (“lphone”).

Neste sentido, o álbum mostra, até então, o trajeto de FBC, estabelecendo a internet como ponto central de comunicação e visibilidade. Destacadamente, o uso das ambientações digitais como expansão de sua performance transformou FBC em uma espécie

de estudo de caso do *marketing* musical contemporâneo, ao alavancar *hashtags* sobre si e as vinculando com celebridades. Ainda em S.C.A, o perfil do rapper no Twitter postou o comentário (“*ouve meu álbum*”) em páginas de celebridades como Eminem e o Papa Francisco. Já em *Padrim*, redimensionada, a tática se mostrou ainda mais eficiente: em interações *on-line*, desta vez pediu para que perfis de rap e de grandes nomes da música nacional colocassem a então data de lançamento do álbum (15/11) em suas páginas.

A informação enigmática viralizou ao ser compartilhada por perfis como os de Mano Brown, Marília Mendonça e Maísa e a intensidade do movimento chamou atenção até de empresas como Spotify e Burger King, que disponibilizaram um cupom de desconto para a data de lançamento. Em um vídeo de agradecimento pelo sucesso da campanha, postado em seu perfil, o artista declarou: “*Hoje o pessoal já tomou o 15/11 como um movimento que representa geral tá ligado? Todo mundo que tem sua luta diária, semanal. Quem lança o trampo e tá em busca de espaço no mercado. Eu vim da zona oeste de BH, sou igual a todo mundo. Obrigado!*” (FBC, 2019).

Um aspecto deste agradecimento (“*eu vim da zona oeste de BH*”) dá a ver um diapasão marcante para os próximos trabalhos do rapper: uma rota *centro-periferia*. Nos dois álbuns lançados pelo artista em 2021, determinados espaços da capital mineira não apenas servem de cena para as histórias que ele conta, mas são *tematizados*, ocupam centralmente suas narrativas de formas distintas. É nesta zona referida por FBC, especificamente, que fica a Cabana do Pai Tomás, uma das favelas mais populosas da cidade. A vivência do artista neste território é a pauta principal de *Outro Rolê*, trabalho lançado em 2021. A partir de experiências que ele viu florescer na comunidade, através das articulações entre a cultura hip hop e as organizações religiosas locais em busca de pacificar os conflitos na região, ele fabula sobre um movimento chamado “UFFÉ”, a União da Força e da Fé, para versar sobre os mais diversos aspectos da vida periférica (a violência urbana, a opressão, mas também as danças, as festas e os amores), um recurso criativo que seria importante para a lírica do próximo álbum.

Em camadas estéticas, líricas, narrativas e conceituais, o artista propõe um rompimento com possíveis essencializações das vivências periferizadas, ao mesmo tempo em que reivindica e denota a inescapabilidade da noção de *diferença* para a expressão e tematização destas. Como canta no EP, fortalecendo o título do registro: “*depois da [avenida] Amazonas, é outro rolê*” (Champs-Élysées, 2021). A afirmação de um *outro rolê*

(outra expressão, outro espaço, outra vivência), situado *além* de mais uma grande avenida da cidade, trata de um enunciamento localizado, que pontua as limitações e violências que atravessam sua identidade marcada pelo corte de classe e localidade, mas também as diferentes contradições, possibilidades e potências deste *locus*.

Outro aspecto em *Outro Rolê* antecipa de forma determinante a criação de *Baile*: a presença do produtor e *beatmaker* Victor Hugo de Oliveira Rodrigues, o VHOOR. Figura exemplar das lógicas de produção da música pop-periférica em BH hoje, ele começou sua trajetória discotecando em bailes e compartilhando suas próprias produções em plataformas como Soundcloud e Spotify, chamando atenção de artistas e público por sua instrumentalidade pautada no rap mesclado a sonoridades afro-brasileiras. Para além, VHOOR é "cria" da região de Venda Nova (zona norte) e desde novo frequentador do Baile da Vilarinho, espaço referencial para gêneros como o Miami Bass, na capital mineira. É sintomático que, logo no primeiro verso do álbum ("*Essa me bateu uma nostalgia, lembrei quando a gente ia lá no Baile da Vilarinho dançar*", de "Champs-Élysées") o encontro dos dois assume um simbolismo musical que viria a se materializar como a enunciação artística arterial do próximo trabalho. Ao concatenar suas outridades territoriais pessoais, buscariam também conciliar dois universos musicais que têm nascenças próximas na periferia de BH: o rap e o funk.

MÚSICA POP-PERIFÉRICA EM BELO HORIZONTE: BAILE, UMA "ÓPERA MIAMI"

Estetizar esta nostalgia pelos bailes funk periféricos de BH como guinada criativa para *Baile* foi uma sugestão de VHOOR recebida com resistência por FBC, episódio lembrado por ele no Podpah: "Eu sou um rapper, não dá pra mim ser divertido nesse ponto... Eu tenho que fechar a cara e ir" (FBC [...], 2021). No entanto, após mostrar privadamente a faixa "De Kenner" a seus amigos da Cabana do Pai Tomás e receber um retorno positivo, o artista se tornou consciente do resgate que poderia propor: "Pensei assim: cara, por que não? A dança, a diversão também fazem parte, também cumpre esse papel social..." (FBC [...], 2021). Assim, se de alguma forma a reação inicial do artista recuperou antigas oposições entre os dois subgêneros musicais, sua decisão em seguir em frente após o teste sinaliza as mudanças significativas no contexto relacional entre eles: uma inter-relação que vem se "contaminando" de forma espessa, o que ajuda a compor as muitas expressões possíveis de uma rede de música pop-periférica.

Junto a esta articulação nostálgica, centrada no resgate histórico, afetivo-político de FBC e VHOOR do Miami Bass dos anos 1990, soma-se uma proposta ainda mais densa, a produção de um álbum conceitual. A partir desta dimensão rítmica específica, seria encenada poeticamente nas letras uma estória *em e sobre* um território periférico de Belo Horizonte, em um arranjo que FBC chamou de Ópera Miami: uma construção musical ancorada firmemente em uma narrativa dramatizada onde cada música do disco foi pensada seguindo o desenvolvimento de um cenário e um protagonista - o personagem Pagode, pai de família, trabalhador da favela que frequenta o baile da UFFÉ, evento no qual conhece seu amor platônico Jéssica, com quem dança os "passinhos" típicos da funk eletrônico. Ainda neste trajeto, encontramos outras figuras: Paulinho, "o falador" traiçoeiro, Tião, o dono da "boca" e um personagem institucional sem nome próprio, mas com ações muito bem conhecidas pela comunidade: a polícia.

Na elaboração de um espaço periférico imaginário - mas que encontra constante correspondência no real, como a UFFÉ, o Baile da Vilarinho -, FBC, com a codireção de VHOOR, estabelece uma espécie de plano-sequência sonoro que nos permite, enquanto ouvintes, partir do ponto de referência geográfico da Cabana do Pai Tomás para alcançar ramificações em diversos territórios da capital mineira. De certa maneira, ele *fictiona* uma parte substancial da gratidão contida no "salve mais longo da história dos podcasts", e com isso, joga luz a *realidades* da música pop-periférica contemporânea, em Belo Horizonte. É este o percurso para seu *Baile*, e um mapa é oferecido logo na abertura do álbum, na faixa "Vem Pro Baile": um espaço que não se presentifica em um local único, mas que é encontrado em especificações espaciais plurais ("*Nova Cintra, Gameleira, Patrocínio, Sideral/Lá embaixo é o Cabana...*"), e que reitera, constantemente, as possibilidades de junção entre os mais diversos locais (como o Frei Gaspar, na periferia, e a Praça Sete, no centro da cidade) e gêneros musicais (rap e Miami Bass) como canta no "RAP da UFFÉ" (2021): "*Alquimia, Favelinha, Praça Sete, Frei Gaspar/Sala VIP é o crime/Não me canso de lembrar da barraquinha/Lá vai ter baile*".

Ou seja, ele se coloca como um narrador capaz de se aproximar de uma pluralidade de espaços e realidades, estabelecendo, novamente, torções e instabilizações em qualquer oposição cristalizada nas ideias de centro-periferia. Esse movimento é realizado no álbum quando o rapper povoa geograficamente as narrativas citando nominalmente dezenas de espaços periféricos e não periféricos da capital mineira: um arranjo que pode deixar "deslocado" o ouvinte menos familiarizado com a cidade,

mas que ao mesmo tempo sugere uma espécie de unidade espacial que o ajuda a “entrar” na obra.

Outra dimensão importante desse encontro simbólico proposto em *Baile* está no diálogo aberto que ele propõe com representantes de gêneros musicais (e, portanto, potencialmente, com públicos consumidores destes gêneros), *a priori*, distintos. Mesmo que todos sob o signo do Miami Bass, os *feats* presentes no álbum apresentam um esforço nítido no sentido de ampliar representações musicais enredadas na música pop-periférica - e fora dela, caso da presença da cantora da cena da nova MPB mineira, Mariana Cavanellas (ex-Rosa Neon e Lamparina), na faixa “Não dá Pra Explicar”. Também estão em *Baile* a cantora recifense UANA, próxima ao bregafunk recifense na faixa “Quando o DJ Toca”; a histórica voz da equipe de funk carioca Furacão 2000, Djair Voz Cristalina, que narra a vinheta de abertura da música “Delírios”; e a artista mineira Mac Júlia, em um dueto na faixa “Se Tá Solteira”.

Talvez seja possível destacar que, em certo sentido, essa faixa e esse encontro resumem algumas das premissas mais importantes que buscamos examinar em *Baile*. “Se Tá Solteira” é o *hit* maior do disco; foi sua porta de entrada, intensamente viralizada nas redes sociais pelo público, incluindo celebridades. A faixa é realizada com a participação de uma artista vinda de Betim (região metropolitana de BH), que é rapper, mas também trabalha com o funk espacial e minimalista característico da capital mineira hoje, cujas atuações de maior sucesso se dão majoritariamente na “vertente putaria”, distante do sisudo discurso consciente que tanto marcou o rap.

Também neste encontro, podemos vislumbrar uma abertura para discussões que envolvem a modulação de questões de gênero na música, especificamente no funk, atualmente. Se lógicas patriarcais cisheteronormativas cimentaram, ao menos performaticamente, parte das construções destes gêneros musicais, no rap e no funk mineiros, os masculinismos também obliteraram historicamente a presença de mulheres e pessoas dissidentes de gênero nas páginas de seus arquivos. A presença de Mac Júlia em *Baile* não só confere protagonismo feminino às novas expressões da música periférica mineira (o que não é um mérito exclusivo do álbum ou de seu autor). Indo além, partindo da recusa inicial de FBC até seu reconhecimento de que o divertimento e a música dançante funkeira poderiam, também, ser política ou ter papel social, encontramos um chamado pro baile que explicita em versos agenciamentos outros sobre as lidas e os problemas de gênero na fruição, consumo e produção da música: “*Geral consciente, em mulher não põe a mão/ Molecada tá ligada,*

sim é sim, não é não" (Vem [...], 2021). Uma vez que não são poucas as projeções e estigmatizações realizadas em cima do funk, culpando-o de forma irresponsável pela cultura do estupro (Rocha, 2017; Xexéu, 2016), escancarar artisticamente vivências opostas a este ideário, classista e racista, proporciona novas fabulações e registros acerca de violências misóginas nas práticas do gênero musical. Ao mesmo tempo, esta própria expressão, escancara contradições - o local de enunciação é masculino, ainda de acordo com a maioria dos destaques desta territorialidade/cena - e, assim, aponta para a complexidade de encruzilhadas (que recusam via única) nos tensionamentos (ainda a serem desdobrados) em torno dos trânsitos de gênero na música, articulados na interseccionalidade.

Assim, a faixa, como o disco, dá a ver contextos que, em conjunto, dimensionam questões importantes referentes à ideia de música pop-periférica, como o esmaecimento de debates que, a partir de uma construção histórico-social, se estabeleceram como antagonismos cristalizados (centro x periferia; rap x funk; contestação política x diversão; popular x bom gosto; passado x novidade; objetificação misógina x empoderamento) mas que se transformam a partir de reconfigurações territoriais, sônicas, discursivas, midiáticas e de mercado. A articulação destas questões atesta um possível engajamento pelo caráter fluído e não essencialista da música hoje e é neste lugar que também podemos pensar *Baile*: um exercício de potência política e de transmissão de saberes nem sempre visibilizados, presentificados em um mapeamento que diz de um trajeto espacial e sônico da música periférica em BH.

CONCLUSÕES

Assim, em parte do estatuto artístico do álbum, reside uma espécie de desejo de conexão das mais diversas ordens, que é realizado sem demarcar um *lugar específico*, mas estando em *todos os lugares*. Tal estratégia criativa compõe uma afirmação generalizada de festividade urbana, das mais diversas músicas e seus territórios. Reivindicando o "baile" periferizado também como potência de fabulação - contendo aí um discurso de recusa das disputas que envolvem cenas e gêneros musicais -, o rapper FBC, ao batidão do Miami Bass, se porta como um articulador artístico que encena as múltiplas possibilidades da produção musical contemporânea, acreditando que esta é uma batalha que se realiza, preferencialmente, dançando.

Sob a perspectiva narrativa dramatizada de uma *Ópera Miami*, FBC convoca o ouvinte a uma visita por territorialidades periféricas onde se encontram diversos dos fios (bailes,

personagens, DJs, produtores, dançarinos, espaços de mídia) que se conectam em torno de uma rede de música pop-periférica local. Ao vincular estas conexões a um estilo musical do passado (o Miami Bass), que esteve no centro de debates sobre a potência contestatória da cultura negra e periférica em BH, realiza uma obra que sugere repacuar as possibilidades do rap e funk em um mesmo "baile", acionando suas diferentes expressividades através de um *beatmaker* especialista (VHOOR), *feats* de diversos estilos e temporalidades, conferindo emergência aos enunciamentos de diversos agentes presentes em espaços e corpos periferizados na capital mineira.

Assim, FBC articula de modo espesso a ideia de que a música estabelece com o espaço urbano uma via de mão dupla: por um lado, "[...] bairros e/ou cidades inspiram compositores, diretores e criadores do campo musical; por outro lado, letras de músicas ou mesmo um gênero musical podem ressignificar o imaginário sobre uma cidade" (Janotti Junior; Pereira de Sá, 2019, p. 132). De modo mais amplo e político, *Baile* aponta as festividades periféricas como produções populares constituintes do que *também* significa ser e estar na metrópole; ou como afirmam Fernandes, Trotta e Herschmann (2015, p. 4): "a música tocada nas ruas da cidade e os bailes de comunidade são estudos de caso significativos para se repensar o papel da música na transformação de um espaço cultural e na modelação de territorialidades que alteram a relação dos atores com seu cotidiano neste território".

Nesta direção, sublinhamos que as múltiplas mediações, tanto das ambientações digitais quanto das articulações territoriais das cenas do rap e do funk mineiro, que compõem a noção de música pop-periférica, são pivotais para estas transformações. As alianças feitas através de hibridizações e articulações transversais distintas daquelas que marcaram a origem das duas expressões musicais resultaram em reconfigurações musicais que, como mostra a trajetória de FBC, constantemente revelam um caminho cíclico entre centro e periferia. Um percurso que não pode ser mapeado como estanque, mas sim fluido, sujeito a mudanças ou acréscimos de rotas e realizado tensionando, "[...] quaisquer vinculações óbvias e automáticas entre estética, consumo musical e classe social" (Albuquerque, 2020, p. 52).

Guiado por estas premissas, FBC encontra em seu *Baile*, ainda, uma mediação possível sobre uma *outra música de uma outra cidade*. No fundo, diz de uma BH consciente de suas origens, apropriações e trocas territoriais, encenadas tanto em seus logradouros mais centrais quanto em seus bairros e favelas que se ramificam pela cidade e que estabelecem

contínuo irrigamento criativo entre si. Ainda, por sua construção como estória calcada em reais, evidencia e faz emergir diversos corpos e agências que se encontram tradicionalmente ocultadas nas “grandes narrativas” sobre a produção musical da cidade. Assim, à revelia da invisibilidade de certos gêneros musicais ainda estigmatizados no Brasil - como o rap e o funk eletrônico - apresenta uma cartografia que ilumina de forma intensa estas expressões.

REFERÊNCIAS

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

ALBERTO, T. P. *Vida Pop: representações e reconhecimentos da cultura pop em ficções de Nick Hornby*. Curitiba: Appris, 2021.

ALBUQUERQUE, G.; JANOTTI JUNIOR, J. Perspectivas políticas da rede de música pop periférica brasileira e feats internacionais da Kondzilla. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, [s. l.], v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3748/2466> Acesso em: 20 jan. 2022.

ALBUQUERQUE, G. *KondZilla e redes de música pop periférica: estética, mercado e sentidos políticos*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Departamento de Comunicação Social, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

BAILE. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. [S. l.]: UFFÉ, 2021.

CHAMPS-ÉLYSÉES. Intérprete: FBC. Compositor: FBC; VHOOR; WRM. In: OUTRO Rolê. Intérprete: FBC & VHOOR. [S. l.]: WRM, 2021. Lado A, faixa 1 (2 minutos e 50 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1BMLOEqVl4>. Acesso em: 5 fev. 2024.

DEFF, R. *Negritude, hip hop e território: BH canta e dança*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

FERNANDES, C. S.; TROTTA, F. C.; HERSCHMANN, M. M. Não pode tocar aqui!? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. *E-compós*, Brasília, DF, v. 18, n. 2, maio/ago. 2015. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1132>. Acesso em: 20 jan. 2022.

FBC - Podpah #279. [S. l.: s. n.], 11 nov. 2021. 1 vídeo (153 min). Publicado pelo canal Podpah. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2iqjc8B6prQ&t=5502s>. Acesso em: 13 jan. 2022.

FBC. #Padrim? 15/11? Conheça o rapper FBC, que mobilizou a internet para falar do disco dele. [S. l.], 14 nov. 2019. Twitter: @mcfbc_oficial. Disponível em: <https://twitter.com/i/events/1195091295754014720>. Acesso em: 12 fev. 2022.

FISKE, J. *Understanding popular culture*. 2. ed. London: Routledge, 2010.

HAESBAERT, R. *Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

JANOTTI JUNIOR, J. À procura da batida perfeita: a importância do Gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003. Disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/1131/1072

JANOTTI JUNIOR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Galáxia*, São Paulo, n. 41, p. 128-149, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/39963>. Acesso em fev. 2024.

KALUŽA, J. Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Média, Communication & Film*, [Nagoya], v. 5, n. 2, summer 2018.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIRANDA, A. FBC: uma cria do duelo de MCs. *BHZ*, [Belo Horizonte], 12 nov. 2021. Disponível em: <https://bhaz.com.br/guia-bhaz/fbc-cria-duelo-mcs-bh-lanca-com-vhoor-album-baile/#gref>. Acesso em: 5 mar. 2022. O MAIOR salve da história do PODPAH podcast | FBC no PODPAH | RAP Cortes. [S. l.: s. n.], 11 nov. 2021. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal RAP Cortes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRCvoxcwIQY>. Acesso em: 20 jan. 2022.

PEREIRA DE SÁ, S. *Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Curitiba: Appris, 2021.

PEREIRA DE SÁ, S. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JUNIOR, J.; GOMES, I. M. M. (org.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: Edufba, 2011. p. 147-162.

RAP da UFFÉ. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. In: BAILE. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. [S. l.]: UFFÉ, 2021. Faixa 3.

ROCHA, C. Popular e perseguido, funk se transformou no som que faz o Brasil dançar. *NEXO*, [s. l.], 22 out. 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: 18 ago. 2023.

SOARES, T. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, 2014.

STRAW, W. Scenes and sensibilities. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 6, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VEM pro baile. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. *In*: BAILE. [Compositores e intérpretes]: FBC, VHOOR. [S. l.]: UFFÉ, 2021. Faixa 1.

XEXÉO, A. O funk, o espelho e o reflexo. O proibido está aí. Machista, homofóbico, promovendo bailes onde traficantes aparecem armados. *O Globo*, [Rio de Janeiro], 5 jun. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-funk-espelho-o-reflexo-19444390>. Acesso em: 18 ago. 2023.

NOTAS

1. As pesquisas dos autores contam com o financiamento de Pós-Doutorado PDJ-CNPQ 2022 (Processo 150706/2022-7) e Mestrado pela FACEPE.
2. Destacamos aqui outros ganhos em diferentes dimensões do álbum: foi indicado como um dos melhores discos de 2021 no prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, agraciado no Prêmio Nacional Rap TV, destacado como álbum do ano do site Tenho Mais Discos Que Amigos e louvado na plataforma referencial do funk nacional, o portal Kondzilla.
3. Considerado um subgênero do hip hop parido nas comunidades negras de Miami, nos Estados Unidos, o Miami Bass tem como características centrais o ritmo electro, conseguido através da bateria eletrônica Roland TR-808 (o chamado "batidão") que inspira danças mais sincopadas e letras tematizando festas e repletas de conotações sexuais. Conquistou popularidade nos Estados Unidos e na América Latina a partir dos anos 1980 e é um elemento fundante para o consagrado funk carioca, a dimensão brasileira do gênero.
4. Trata-se de um diálogo interno que ajuda a revelar o lugar em que o discurso de FBC se assenta naquele momento, explicitado no conteúdo do disco: não apenas alinhar e reivindicar o rap local às outras cenas musicais que deram fama mundial a Minas Gerais como também se situar em relação a seus pares, posicionando-se como um narrador *ainda mais extremo* de determinadas realidades - a vida de sangue, cocaína e assassinatos, como refere o título do álbum.
5. Em linhas gerais, o gênero surgido no sul dos EUA no final dos anos 2000 sonoramente se escora no uso de *synths* melódicos em comunhão com bumbos rítmicos vindos do simbólico teclado Roland 808, criando tempos irregulares (acelerados ou 'para trás') com texturas sombrias, mas dançáveis. O nome (*trap*) indica localidades perigosas, o que ajuda a situar o universo temático do gênero
6. "[...] the two-fold reality, the cruel reality of living "in a trap" on the one hand and the idealized, dreamy reality full of gold and diamonds on the other hand, is the main allegory of "real" life in latecapitalism" (Kaluža, 2018, p. 2, tradução nossa).
7. A faixa chegou a ocupar o 15º lugar no ranking dos virais mundiais do Spotify.

Recebido em: 13/08/2022

Aceito em: 24/11/2023