

MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

**“BOTA O TAMBOR PRA
TOCAR/GERAL NO EMBALO,
ESSE BATUQUE É FUNK”:
PROCESSOS AFRODIASPÓRICOS
DE ORGANIZAÇÃO SONORA NO
FUNK CARIOCA**

RENAN RIBEIRO MOUTINHO

**TESE DE DOUTORADO
DEZEMBRO DE 2020**

RENAN RIBEIRO MOUTINHO

“BOTA O TAMBOR PRA TOCAR/GERAL NO EMBALO, ESSE BATUQUE É FUNK”:
PROCESSOS AFRODIASPÓRICOS DE ORGANIZAÇÃO SONORA NO FUNK
CARIOCA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Carlos Palombini, a co-orientação da Professora Dr^a. Adriana Facina e a orientação no exterior do Professor Dr. Kazadi wa Mukuna.

RIO DE JANEIRO, 2020

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

M934 Moutinho, Renan Ribeiro
Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse
bataque é funk: processos afrodiaspóricos de
organização sonora no funk carioca. / Renan Ribeiro
Moutinho. -- Rio de Janeiro, 2020.
311 f

Orientador: Carlos Palombini.
Coorientadora: Adriana Facina.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2020.

1. Funk carioca. 2. Gêneros musicais
afrodiaspóricos. 3. Processos de organização sonora.
4. Bantuísmos. I. Palombini, Carlos, orient. II.
Facina, Adriana, coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTOR

LOCAL: Instituto Villa-Lobos
REALIZADO EM: 22 de dezembro de 2020 às 16h00m
CANDIDATO(A): Renan Ribeiro Moutinho

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr.	Carlos Palombini (orientador)
Prof. ^a Dr. ^a	Adriana Facina (co-orientadora)
Prof. Dr.	Daniel Quaranta (UNIRIO)
Prof. Dr.	Marcelo Carneiro (UNIRIO)
Prof. Dr.	Dennis Novaes (UFRJ)
Prof. ^a Dr. ^a	Adriana Carvalho Lopes (UFRRJ)

TÍTULO: “Bota o tambor pra tocar/Geral no embalo, esse batuque é funk”: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca

A sessão pública foi iniciada às 16:00. Após a exposição de cerca de 10 minutos, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da banca durante 20 minutos. A Banca, após a avaliação, considerou a dissertação Aprovada, tecendo os seguintes comentários:

A segunda banca de defesa de doutorado de Renan Ribeiro Moutinho reitera o parecer da primeira, emitido em 16 de dezembro de 2020. Destacamos a originalidade e relevância da tese, que contribui de modo fundamental para os estudos musicológicos e históricos da sonoridade no funk carioca. Indicamo-la para publicação após revisão de texto que contemple, entre outros, os seguintes aspectos: *name-dropping*, definição de montagem, transcrições (correção e legibilidade, com exclusão do compasso de 16/16). Especificamente, sublinhamos as contribuições para a Educação e Educação Musical. O parecer foi elaborado a partir das considerações de Kazadi wa Mukuna (Kent State University), Igor Reyner (Universidade Federal de Ouro Preto), Dennis Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Adriana Carvalho Lopes (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro), Cláudia Miranda (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e Marcelo Carneiro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), no dia 16, e de Daniel Quaranta (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), no dia 22 de dezembro.

A sessão foi encerrada às 16:35. Em conformidade com a Resolução nº5.257 de 25/03/2020, esta ata vai somente por mim assinada, atestando que a defesa ocorreu com a participação dos componentes acima listados.

Carlos Palombini

Respeitosamente, dedico esse trabalho a minha ancestralidade negra que me trouxe até aqui. Aos meus descendentes, que sejam corajosas e corajosos como aqueles que vieram antes de nós.

Nossos passos vêm de longe!

AGRADECIMENTOS

Peço licença aos meus ancestrais e a todos aqueles que vieram antes de mim para agradecer por quem sou hoje. O trabalho acadêmico dessa tese é um dos frutos que vocês plantaram e tenho fé que poderei plantar e ver outras sementes como essa germinarem ao longo de minha vida. Hoje, sou pai da menina mais linda do mundo, Ayana Bernardino Ribeiro. Você, minha filha, é a minha maior alegria! Você é a razão pela qual o papai faz tudo o que pode para contribuir para uma sociedade, um mundo e uma vida melhor para todos. Obrigado por me envolver com o seu amor, com a sua presença e com o privilégio de ser o seu pai. Eu a amo muitíssimo, minha filhinha!

Eu não teria conseguido realizar esse trabalho sem o suporte da família mais incrível que poderia ter. À minha mãe Sueli, obrigado pelo suporte de sempre e por estar sempre presente com amor. À minha irmã Roseli, obrigado por ser o meu porto seguro nos momentos em que me senti completamente sozinho. Ao meu pai, obrigado por me ensinar que é possível ser um pai amoroso e presente. Ao meu irmão João Pedro, obrigado por estar ao meu lado em momentos cruciais dessa caminhada.

Ao meu orientador, Prof. Carlos Palombini: foi um privilégio caminhar essa jornada com você desde meados do ano de 2016. Obrigado pelos comentários atentos durante todo esse processo de orientação! À minha co-orientadora Profa. Adriana Facina, obrigado pela escuta atenta e pelo carinho das palavras em momentos cruciais de minha trajetória. Ao meu orientador no exterior, Prof. Kazadi wa Mukuna, a quem tenho o privilégio de poder chamar de mestre, agradeço pelo carinho em meu período de estágio de doutoramento no exterior. A experiência nos corredores da Kent State University mudou a minha vida! Cheers!

A todos os professores e membros da banca de avaliação de doutorado, meu muito obrigado pela disponibilidade em participar desse processo tão importante de minha trajetória acadêmica. Muito obrigado! À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, agradeço pelo acolhimento desde meados do ano de 2007. Esta tese não teria sido possível sem o acolhimento da minha instituição profissional, o Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, dos meus chefes superiores, do Colegiado do Ensino Médio do Campus Petrópolis e de todos os alunos que me estimulam a lecionar!

Obrigado a todos os amigos queridos que estiveram junto comigo em todos os momentos. Em especial, a Thiago Kobe pelas atentas revisões das transcrições presentes neste trabalho; ao mestrando Cavaquinho, do grupo Capoeira Nova Ginga (CANGI), que contribuiu

com sua expertise para a identificação de todos os toques de berimbau presentes nesse trabalho;
aos amigos queridos Raquel, Roberto Borges, Fábio, Flávio, Igor, Felipe, Jorge, Andréa Barros,
Joyce, Henrique, todos os amigos do Barcelona (turma de 2001-2003) e a todos os amigos que eu
possa ter me esquecido de citar aqui, mas que moram em meu coração.

Só eu, só eu
Só eu agito o mulão
Coloco o baile na roda mas sem confusão
Eu sou guerreiro, eu sou disposição

Alô você que é choque
Que não está de bobeira
Se prepare pra jogar capoeira
(MCs Charles e Pé na Cova – Rap da Capoeira, 1996)

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk”: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

A presente tese tem por objetivo elucidar os anos iniciais do processo criativo de organização sonora que originou o funk carioca. O corpus para análise é constituído pelos gêneros musicais fruídos nos bailes suburbanos a partir da década de 1960 e pelos elementos musicais oriundos de manifestações culturais afro-brasileiras como a capoeira e o maculelê, que influenciaram esse mesmo circuito de produção musical a partir do início da década de 1990. Utilizo como fontes principais um conjunto de entrevistas semiestruturadas realizadas com DJs, MCs e com produtores musicais do circuito dos bailes funk além de etnografia histórica. As estratégias metodológicas possibilitaram extensa coleta de dados sobre discos, gêneros musicais, bailes, equipamentos e processos de produção musical do período analisado. Isso permitiu relacionar as sonoridades (inventário cultural) presentes nos bailes suburbanos a partir de 1969 com o início da produção musical (denominadores comuns e reinterpretação) do que veio a se tornar o funk carioca (assimilação). A pesquisa permitiu identificar que o processo de organização sonora do gênero musical funk carioca guarda relações estéticas e estruturais com expressões musicais da diáspora africana relacionadas principalmente com o electro-funk, em um primeiro momento e com expressões musicais de origem banto inovadas no Brasil como o ciclo rítmico do congo e o toque maculelê, em um segundo momento.

Palavras-chave: Funk carioca. Gêneros musicais afrodiaspóricos. Processos de organização sonora. Bantuísmos.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “Set the drums to rumble/Everybody excited, this batuque is funk”: afrodiasporic processes of sound organization in funk carioca. 2020. Thesis (Doctorate in Music) – Postgraduate Program in Music, Center of Letters and Arts, The Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ABSTRACT

This thesis aims to elucidate the initial years of the creative organization process sound that originated the funk carioca. The corpus for analysis consists of musical genres enjoyed in suburban dances from the 1960s and the musical elements from Afro-Brazilian cultural manifestations such as capoeira and maculelê, which influenced this same circuit of musical production from the beginning of the 1990s. I use as sources principals a set of semi-structured interviews conducted with DJs, MCs, and music producers of the funk dance circuit as well as historical ethnography. The strategies methodologies enabled extensive data collection on discs, music genres, dances, equipment, and music production processes of the analyzed period. This made it possible to relate the sonorities (cultural inventory) present in suburban balls from 1969 with the beginning of musical production (common denominators and reinterpretation) of what became funk carioca (assimilation). The research allowed us to identify that the process of sound organization of the funk carioca musical genre keeps aesthetic and structural relationships with musical expressions of African diaspora related mainly to electro-funk, at first and with musical expressions of Bantu origin innovated in Brazil such as the rhythmic cycle of congo and the touch maculelê, in a second moment.

Key-words: Carioca funk. Afrodiasporic musical genres. Sound organization processes. Bantuisms.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Excerto em revista sobre as Hi-fi House Parties na década de 1950.	48
Figura 2 –	Ampex Modelo 200A	59
Figura 3 –	Capa do álbum (1965) com a indicação da expressão “A James Brown Production”	66
Figura 4 –	Transcrição completa de Parte 1 - Papa’s Got a Brand New Bag, página 1 (1965)	69
Figura 5 –	Transcrição completa de Parte 1 - Papa’s Got a Brand New Bag, página 2 (1965)	70
Figura 6 –	Progressões em Papa’s Got a Brand New Bag (1965)	71
Figura 7 –	Interdependência e downbeat em Papa’s Got a Brand New Bag (1965)	72
Figura 8 –	Acompanhamento em Papa’s Got a Brand New Bag (1965)	72
Figura 9 –	Capa do álbum Big Boy & Ademir Lemos – Baile da Pesada (1970)	75
Figura 10 –	Parte Interna do álbum Big Boy & Ademir Lemos – Baile da Pesada (1970) – Lado A	75
Figura 11 –	Parte Interna do álbum Big Boy & Ademir Lemos – Baile da Pesada (1970) – Lado B	75
Figura 12 –	Transcrição do áudio de Thank You (1969): t, Thumping, p, Plucking	79
Figura 13 –	Capa do álbum do grupo The Chubukos (1973)	81
Figura 14 –	Toca-discos Gradiente Garrard 6300	83
Figura 15 –	Toca-discos Gradiente Garrard 730-S	83
Figura 16 –	Gradiente Pro 2000	84
Figura 17 –	Mixer Tonos IC-3	86
Figura 18 –	Mixer Tarkus Ap1	86
Figura 19 –	Marcão Cash Box em frente ao equipamento de som da Cash Box	88
Figura 20 –	Equipe e equipamento de som da Cash Box	88
Figura 21 –	Akai 4000DS	89
Figura 22 –	Amplificador Gradiente Pro 2000	89
Figura 23 –	Toca-discos Gradiente Garrard 730-S	89
Figura 24 –	Philips GA-312, o “geléia”	89
Figura 25 –	Filipeta I	93
Figura 26 –	Filipeta II	93
Figura 27 –	Filipeta III retirada da página Sat das antigas	93

Figura 28 –	Transcrição de trecho presente no documentário “Disco”	96
Figura 29 –	Capa do álbum - Don Downing - Dream World (1973)	99
Figura 30 –	Capa do álbum - Don Downing - Dream World (1974), Mixed By Tom Moulton	99
Figura 31 –	Transcrição em partitura do beat de Planet Rock (1982)	112
Figura 32 –	Pôster da programação dos padrões rítmicos de Planet Rock (1982) na Roland TR-808 desenvolvido pelo designer Rob Ricketts	113
Figura 33 –	Painel da bateria eletrônica Roland TR-808	113
Figura 34 –	Capa do álbum “Pisa na Barata” (1975)	117
Figura 35 –	Transcrição em partitura do beat inicial de Warp 9 - Light Years Away	118
Quadro 1 –	Momentos Musicais e gêneros musicais fruídos nos bailes funk da década de 1980	121
Figura 36 –	Matéria publicada no Jornal do Brasil de 25 de abril de 1986	134
Figura 37 –	Basf SP54R 1200	137
Figura 38 –	Akai 4000 DS	137
Figura 39 –	Lápis	137
Figura 40 –	Régua de corte	137
Figura 41 –	Fita adesiva	137
Figura 42 –	Capa do álbum do grupo Black Juniors	141
Figura 43 –	Capa do álbum – O som das ruas (1988)	143
Figura 44 –	Foto da Festa de Lançamento do Funk Brasil com os personagens do álbum	148
Quadro 2 –	Diagrama do <i>flow</i> em um trecho de Pepeu - <i>Nome de Meninas</i> (1989)	149
Quadro 3 –	Diagrama do <i>flow</i> em um trecho de Do Wah Diddy – 2 Live Crew (1988)	150
Quadro 4 –	Diagrama do <i>flow</i> em um trecho de Melô da Mulher Feia (1989)	150
Quadro 5 –	Diagrama do <i>flow</i> em um trecho de One and One – 2 Live Crew (1988)	151
Quadro 6 –	Diagrama do <i>flow</i> em um trecho de Melô dos Números (1989)	151
Figura 45 –	Transcrição de Melô do Bêbado	153
Figura 46 –	Espectrograma retirado de excerto localizado em Wah Diddy do 2 Live Crew	155
Figura 47 –	Espectrograma retirado de excerto localizado em Melô da Mulher Feia	156
Figura 48 –	Espectrograma retirado de excerto localizado em Entre nessa Onda	157
Figura 49 –	Transcrição do beat de Entre Nessa Onda	157

Figura 50 –	Transcrição de Entre nessa onda (1989) com melodia sob o beat	158
Figura 51 –	Espectrograma do trecho presente em Marlboro Medley	159
Figura 52 –	Espectrograma do trecho presente em Marlboro Medley com marcações	160
Figura 53 –	Transcrição em partitura da melodia principal de Bananeira Rap	161
Figura 54 –	Transcrição da Variação nº 1 do beat da música Melô da Funabem	166
Figura 55 –	Transcrição da Variação nº 2 do beat da música Melô da Funabem	167
Figura 56 –	Transcrição da Variação nº 3 do beat da música Melô da Funabem	167
Figura 57 –	Teac 144, também conhecido como Tascam Portastudio de 4-canais	169
Figura 58 –	Fostex modelo 80 1/4” 8-canais Reel to Reel Tape Recorder (1985)	169
Figura 59 –	Numark PPD 1775 (1988)	170
Figura 60 –	Fluxograma da Montagem do Cachorrão	178
Figura 61 –	Gemini PMX 220	178
Figura 62 –	Gemini PDM 1012	178
Figura 63 –	Mixer com sampler Gemini 7008	178
Figura 64 –	Mixer com sampler Gemini 7024	178
Figura 65 –	Módulo de sampler Gemini 2024	178
Figura 66 –	Módulo de sampler Gemini 1224 (tijolinho)	179
Figura 67 –	Workstation Roland DJ-70	179
Quadro 7 –	Diagrama do flow da música Rap do Pirão	179
Figura 68 –	Workstation Roland W-30	179
Figura 69 –	Transcrição do Rap do Pirão sob o electro Jive Rhythm Trax	183
Figura 70 –	Mídia de armazenamento Mini-disc	184
Figura 71 –	Sony MDS-101	184
Figura 72 –	Transcrição de Equipe Pipo’s – Berimbau, p. 1 (1996)	193
Figura 73 –	Transcrição de Equipe Pipo’s – Berimbau, p. 2 (1996)	194
Figura 74 –	Transcrição de Equipe Pipo’s – Berimbau, p. 3 (1996)	195
Figura 75 –	Transcrição dos ciclos iniciais de Macumba Lelê (1994)	199
Figura 76 –	Linha-guia do Congo de Ouro	201
Figura 77 –	Ciclo do Congo	203
Figura 78 –	Ciclo rítmico congo da etnia Bakongo em 16 pulsações	203
Figura 79 –	Comparativo entre as transcrições do ciclo rítmico congo da etnia Bakongo em 16 pulsações e em compasso quaternário	204
Figura 80 –	Comparativo entre o ciclo rítmico congo e as linhas de agogô do	205

	maculelê	
Figura 81 –	Agogô no modelo sudanês	206
Figura 82 –	O <i>nkobu</i> dentre os bantos	206
Figura 83 –	Transcrição de quatro compassos de O congo chegou (1978)	208
Figura 84 –	Transcrição de quatro compassos de Tindolelê auê Cauiza (1983)	209
Figura 85 –	Transcrição de quatro compassos de Dono da casa (2002)	210
Figura 86 –	Quadro comparativo entre o ETC e o ciclo do congo	211
Figura 87 –	Comparativo entre ciclo rítmico do congo e toque congo de ouro	211
Figura 88 –	Transcrição dos compassos iniciais de The Sugar Hill – Apache (1981)	217
Figura 89 –	Transcrição de um dos loops retirados de Warp 9 – Light Years Away (1983)	218
Figura 90 –	Transcrição do loop 1 da música Ritmo de Macumba (1971)	220
Figura 91 –	Transcrição do loop 2 da música Ritmo de Macumba (1971)	220
Figura 92 –	capa do álbum Batucada No. 3 The Exciting Rhythm of the Wild Brazilian Carnival (1971)	221
Figura 93 –	Capa do álbum Alma Brasileira – Alma Brasileira (1978)	222
Figura 94 –	Capa do álbum Alma Brasileira Os Melhores Sambas-Enredo Da Mocidade Independente De Padre Miguel (1979)	222
Figura 95 –	Capa do álbum Mocidade Independente de Padre Miguel – Bateria Nota 10 - Volume. 4 (1974)	222
Figura 96 –	Capa do álbum Mocidade Independente de Padre Miguel - Bateria Nota 10 Volume 8 (1982)	222
Figura 97 –	Transcrição de excerto de Capoeira Sou da Paz (1996)	224
Figura 98 –	Transcrição de excerto presente em MC Cidinho e Doca – Capoeira da Paz (1996)	226
Figura 99 –	Transcrição de compassos iniciais de Dança do Berimbau (1997)	227
Figura 100 –	Transcrição de excerto retirado de Dança do Berimbau (1997)	228
Figura 101 –	Transcrição de excerto de Base Batuque (1997)	230
Figura 102 –	Transcrição de excerto de Montagem Galante (1997)	232
Figura 103 –	Transcrição de excerto de Equipe Pipo's - Maria (1997)	233
Figura 104 –	Comparativo entre Maria (1997) e toque maculelê	234
Figura 105 –	Espectrograma retirado de excerto de Maria (1997)	234
Figura 106 –	Espectrograma retirado de toque maculelê	235
Figura 107 –	Fluxograma do toque maculelê	236

Figura 108 –	Transcrição em partitura do beat tamborzão puro	237
Figura 109 –	Comparativo entre Warp 9 e Tamborzão	239
Figura 110 –	Transcrição de excerto presente em Rap da Vila Comari (1998)	242
Figura 111 –	Comparativo entre os desenhos rítmico-melódicos do toque maculelê e do tamborzão	244
Figura 112 –	Espectrograma do toque maculelê	244
Figura 113 –	Espectrograma do tamborzão	245
Figura 114 –	Comparativo entre os desenhos rítmico-melódicos do tamborzão, do toque congo de ouro e do ciclo rítmico do congo	246
Figura 115 –	Fluxograma do tamborzinho e do tamborzão	251
Figura 116 –	Transcrição do tamborzão dia desses em Equipe Pipo's – Um dia desses (1998)	253
Figura 117 –	Transcrição do tamborzão emoções em Criador de Emoções (1997)	254
Figura 118 –	transcrição do “tamborzão da época” presente em MC Mascote – O comando é vermelho (1998)	255
Figura 119 –	transcrição do tamborzinho manteiga em Montagem - Manteiga (1996)	256
Figura 120 –	transcrição do tamborzinho da imprensa em DJ Jacaré & DJ Renato – Montagem do Tamborzinho (1997)	256
Figura 121 –	transcrição de excerto de Equipe Pipo's - Montagem da Xuxa (1997)	257
Figura 122 –	Lado A do single D.J. Battery Brain – 8 Volt Mix (1988)	261
Figura 123 –	Lado B do single D.J. Battery Brain – 8 Volt Mix (1988)	261
Figura 124 –	Capa do album Willesden Dodgers – Jive Rhythm Trax (1982)	263
Figura 125 –	Frente e verso do álbum DJ Funk Bases e Karaokê Volume II (1997)	264
Figura 126 –	Frente e verso do álbum Furacão 2000 apresenta bases instrumentais para MCs” (2013)	264
Figura 127 –	Transcrição de base em Ableton Live da música Bananeira Rap (1989)	266
Figura 128 –	Transcrição de virada apresentada em entrevista com o DJ Grandmaster Raphael	271
Figura 129 –	Transcrição em partitura de virada 1 da track “Melô do Arrastão” (1989)	271
Figura 130 –	Varição 1 da Virada 1 em Bananeira Rap	272
Figura 131 –	Varição 2 da Virada 1 em Bananeira Rap	272
Figura 132 –	Varição 3 da Virada 1 em Bananeira Rap	273

LISTA DE FONOGRAMAS

1.1 –	Vinheta completa “The Big Boy Show”	51
1.2 –	“Hello, Crazy People”	51
1.3 –	Trecho de Lover (1948)	60
1.4 –	Trecho de Brazil (1948)	60
1.5 –	<i>Papa’s Got a Brand New Bag</i> (1965, versão sem edição)	67
1.6 –	<i>Papa’s Got a Brand New Bag</i> (1965, versão Editada – Parte I)	67
1.7 –	<i>Papa’s Got a Brand New Bag</i> (1965, versão Editada – Parte II)	67
1.8 –	<i>Papa’s Got a Brand New Bag</i> (1965, Abertura)	68
1.9 –	<i>Papa’s Got a Brand New Bag</i> (1965, Abertura sem Edição)	68
1.10 –	<i>Papa’s Got a Brand New Bag</i> (1965, Abertura com Edição)	68
1.11 –	Trecho de Thank You (1970)	79
1.12 –	Trecho de The Love I Lost (1973)	95
1.13 –	Acompanhamento da <i>disco</i> explicado por Earl Young	95
1.14 –	Trecho de Do It Till You’re Satisfied (1973, versão original: 3’31”)	98
1.15 –	Trecho de Do It Till You’re Satisfied (1974, versão remix: 5’52”)	98
1.16 –	Don Downing - Dream World (1973)	99
1.17 –	Don Downing - Dream World (1974), Mixed By – Tom Moulton	99
1.18 –	Loop 1B contido no Loop 1A de Good Times (1979): entre 3’13” e 3’30”	103
1.19 –	Loop 2 de Good Times (1979): entre 5’24” e 5’32”	103
1.20 –	Trecho de Kool & The Gang - Hollywood Swinging (1974)	103
1.21 –	Trecho de Chic – Good Times (1979)	103
2.1 –	Death Mix (1981)	108
2.2 –	Exemplo de beat em Planet Rock (1982)	111
2.3 –	Gravação retirada do documentário: “Cashbox, o som acima do Locutor”	116
2.4 –	Trecho da música “Pisa na Barata” (1975)	117
2.5 –	Vinheta da Cash Box com a música “Pisa na Barata” (1975)	117
2.6 –	Beat presente em Warp 9 - <i>Light Years Away</i> (1983)	118
2.7 –	Exemplo de Jive Rhythm Trax (1983)	127
2.8 –	Exemplo de 8 Volt Mix (1988)	127
2.9 –	<i>Exemplo de Marlboro Medley</i> (1988)	138

2.10 –	Trecho de Más que Linda Estás (1984)	141
2.11 –	Ndee Rap - Melô Da Lagartixa (DJ Innovator)	143
2.12 –	Exemplo em Do Wah Diddy – 2 Live Crew (1988)	150
2.13 –	Exemplo em Melô da Mulher Feia (1989)	150
2.14 –	Exemplo em Melô dos Números (1989)	151
2.15 –	Exemplo em Melô do Bêbado (1989)	152
2.16 –	Exemplo do <i>beat</i> em Entre nessa onda (1989)	156
2.17 –	Exemplo do <i>beat</i> com a melodia em Entre nessa onda (1989)	158
2.18 –	Exemplo de Marlboro Medley (1989)	159
2.19 –	Exemplo em Melô da Mulher Feia (1989)	160
2.20 –	Trecho em Latin Rascals - Bach To The Future (1986)	161
2.21 –	Trecho em Life-N-Def - Money Beats (1988)	161
2.22 –	Scratching em Marlboro Medley, exemplo 1 (1989)	161
2.23 –	Scratching em Marlboro Medley, exemplo 2 (1989)	162
2.24 –	Dj Cuca - Check My Mix (Check My Machine), 1988	163
2.25 –	DJ Cuca & Pepeu - Buddy People In The Place (1989, Melô do Sabonete)	163
2.26 –	DJ Cuca & Pepeu - Buddy People In The Place (1989, Melô do Sabonete)	163
2.27 –	Equipe Super Quente – Melô da Violeta (1989, Melô do Sabonete II)	163
2.28 –	Exemplo em “Batida Carioca” (1989)	164
2.29 –	Exemplo da melodia principal de Bananeira Rap (1989)	165
2.30 –	Exemplo de <i>beat</i> da música Melô da Funabem, variação nº 01 (1989)	166
2.31 –	Exemplo de <i>beat</i> da música Melô da Funabem, variação nº 02 (1989)	166
2.32 –	Exemplo de <i>beat</i> da música Melô da Funabem, variação nº 03 (1989)	167
2.33 –	Exemplo em Nojento (1989)	168
2.34 –	Vinheta da Cashbox	171
2.35 –	Vinheta da Furacão 2000	172
2.36 –	Montagem do Cachorrão – Fabinho Neuro Sampler (1989)	173
3.1 –	Exemplo em Rap do Pirão (1993)	181
3.2 –	Exemplo de Rap do Pirão com Jive (1993)	182
3.3 –	Introdução de Berimbau – Equipe Pipo’s (1996)	188
3.4 –	Toque <i>São Bento Grande de Bimba</i> ou <i>Regional</i> em Berimbau – Equipe Pipo’s (1996)	192

3.5 –	Introdução de Berimbau – Equipe Pipo’s (1996)	196
3.6 –	Toque São Bento Grande de Angola em Montagem Berimbau I	198
3.7 –	Toque Santa Maria em Montagem Berimbau I (1’33”)	198
3.8 –	Toque São Bento Grande de Angola em Montagem Berimbau I (2’00”)	198
3.9 –	Toque Cavalaria em Montagem Berimbau I (2’23”)	198
3.10 –	Trecho inicial de Macumba Lelê (1994)	199
3.11 –	Exemplo de “O congo chegou” (178)	208
3.12 –	Exemplo em Tindolelê auê Cauiza (1983)	209
3.13 –	Exemplo em Dono da casa (1995)	210
3.14 –	Exemplo em Macumba Lelê (1994)	212
4.1 –	Exemplo em The Sugar Hill Gang - Apache (1981)	216
4.2 –	Exemplo em Warp 9 - Light Years Away (1983, Trecho Atabaque)	218
4.3 –	Ritmo de Macumba (1971, Loop 1 e 2)	219
4.4 –	Ritmo de Macumba (1971, Loop 1)	219
4.5 –	Ritmo de Macumba (1971, Loop 2)	220
4.6 –	Introdução de Rap do Amigo - MCs Dinho e Leleco (1995)	223
4.7 –	Exemplo 1 em Cidinho e Doca - Capoeira da Paz (1996)	224
4.8 –	Exemplo 2 em Cidinho e Doca - Capoeira da Paz (1996)	225
4.9 –	Introdução de Dança do Berimbau (1997)	227
4.10 –	Excerto retirado de Dança do Berimbau (1997)	228
4.11 –	Excerto retirado de Base Batuque (1997)	230
4.12 –	Exemplo 1 em Base Batuque (1997)	230
4.13 –	Exemplo 2 em Base Batuque (1997)	231
4.14 –	Exemplo 3 em Base Batuque (1997)	231
4.15 –	Exemplo em Montagem – Galante (1997)	231
4.16 –	Tom (L-02) – Roland R8	232
4.17 –	Tom (L-04) – Roland R8	232
4.18 –	Exemplo em Maria (1998)	233
4.19 –	Tamborzão puro	237
4.20 –	Exemplo em Rap da Vila Comari – Mcs Tito e Xandão (1998)	241
4.21 –	DJs da Pipo’s - Agito Guitarra (1998)	249
4.22 –	DJ Cabide - Montagem A Gota (1999)	249
4.23 –	MC Mascote, "Alemão tu passa mal porque o Comando é Vermelho", 1998	249

4.24 – Exemplo em Um dia desses (1998)	253
4.25 – Exemplo em Criador de Emoções (1998)	254
4.26 – Exemplo do “tamborzão da época”	254
4.27 – Exemplo em Montagem – Manteiga (1996)	255
4.28 – Exemplo em DJ Jacaré & DJ Renato – Montagem do Tamborzinho (1997)	256
4.29 – Exemplo em Equipe Pipo’s - Montagem da Xuxa (1997)	257
4.30 – Exemplo de ponto retirado de Open Your Eyes – Samuel (1987)	259
4.31 – Ponto 1 - MC ADE – Bass Mechanic (1986)	259
4.32 – Ponto 2 - MC ADE – Bass Mechanic (1986)	259
4.33 – Ponto 3 – Vinheta da Cashbox	259
4.34 – DJ Fabinho Neuro Sampler – Trecho da Montagem do Cachorrão (1989)	259
4.35 – Frase com ponto 1 – Montagem do Cachorrão	259
4.36 – Frase com pontos 1 e 2 retirados da Montagem do Cachorrão	260
4.37 – Trecho de DJ Fabinho Neuro Sampler Montagem do Cachorrão (1989)	260
4.38 – DJ Battery Brain - 8 Volt Mix – Long Version (1988)	261
4.39 – DJ Battery Brain - 808 Beatapella Mix (1988)	261
4.40 – DJ Alessandro e DJ Cabide - Macumba Lelé (1994)	262
4.41 – Exemplo em Mc Neném - Rap da Cabeça (1995)	262
4.42 – Exemplo de Jive Rhythm Trax (1983)	263
4.43 – Mc D'Eddy - Rap do Pirão (1993)	263
4.44 – Granmaster Beat I	264
4.45 – Granmaster Beat II	264
4.46 – Áudio completo de Bananeira Rap (1989)	266
4.47 – Loop Volt-Mix	268
4.48 – loop de Planet Rock (1982)	269
4.49 – Loop ou beat da Princesinha	269
4.50 – Loop Hassan	269
4.51 – Beat em Entre Nessa Onda (1989)	270
4.52 – Beat em Bananeira Rap (1989)	270
4.53 – Kick sem decaimento	270
4.54 – Kick com decaimento	270
4.55 – Exemplo de virada apresentada pelo DJ Grandmaster Raphael em	271

Entrevista

4.56 – Exemplo de virada presente em Melô do Arrastão (1989)	271
4.57 – Exemplo 1 de virada presente em Bananeira Rap (1989)	272
4.58 – Exemplo 2 de virada presente em Bananeira Rap (1989)	272
4.59 – Exemplo 3 de virada presente em Bananeira Rap (1989)	272

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	22
1.1 Abertura do baile.....	23
1.2 Sonoridades afrodiaspóricas e dimensão musical africana: caminhos teóricos.....	29
1.3 A teoria de assimilação de Kazadi wa Mukuna.....	32
1.4 Criação e inovação para Mukuna e Pinto (1991; 1998)	34
1.5 Caminhos metodológicos e capítulos.....	35
2 SONORIDADES AFRODIASPÓRICAS E BAILES SUBURBANOS.....	38
2.1 Bailes dançantes: espaços de socialização da população negra.....	39
2.2 Bailes negros comerciais no subúrbio (Século XIX-XX).....	42
2.2.1A categoria subúrbio.....	42
2.2.2 Festas ou bailes Hi-fi.....	45
2.2.3 Hi-fi e bailes negros.....	49
2.2.4 A juventude e o Soul no subúrbio carioca	51
2.3 Soul music, baby!.....	53
2.3.1 Gravadores de fita de rolo e indústria comercial fonográfica.....	57
2.4 As inovações de James Brown.....	63
2.4.1 Papa's Got a Brand New Bag (1965).....	66
2.4.1.1Papa's Got a Brand New Bag (1965) - Análise musical.....	68
2.5 O soul nos bailes: bailes black, soul e Black Rio.....	73
2.5.1 Bailes da Pesada.....	74
2.5.2 Soul ou funk?	76
2.5.3 A noite do Shaft.....	80
2.5.4 Equipes de som e equipamentos caraterísticos.....	83
2.5.4.1Marmitinha.....	84
2.5.4.2 Fitas cassete e fitas de rolo.....	87
2.5.5 Bailes black e black Rio.....	90
2.5.5.1 Balanço e soul.....	92
2.5.5.2 Phily Soul, Disco e o início do Hip-Hop.....	94
2.5.5.3 Hip-Hop.....	100
2.5.5.3.1 The Sugar Hill Gang - Rapper's Delight (1979)	102
3 BAILE FUNK E PRODUÇÃO MUSICAL ASSOCIADA AOS BAILES.....	106

5.1.1 The Sugar Hill – Apache (1981).....	216
5.1.2 Light Years Away (1983).....	218
5.1.3 Ritmo de Macumba (1971).....	219
5.2 Álbuns de samba em produções da década de 1990.....	222
5.3 Do toque maculelê ao uso de outros tambores.....	223
5.3.1 Capoeira da Paz (1996).....	224
5.3.2 Dança do Berimbau (1997).....	227
5.3.3 Base Batuque (1997).....	229
5.3.4 Montagem – Galante (1997)	231
5.3.5 Maria (1998)	234
5.4 Tamborzão.....	236
5.5 Funk carioca?	247
5.5.1 Tamborzinho e tamborzão.....	252
5.5.1.1 Tamborzão dia desses.....	253
5.5.1.2 Tamborzão emoções.....	254
5.5.1.3 Tamborzão da época.....	254
5.5.1.4 Tamborzinho manteiga.....	255
5.5.1.5 Tamborzinho da Imprensa.....	256
5.5.2 Vocabulário de produção musical do funk carioca.....	258
5.5.2.1 Ponto.....	258
5.5.2.2 Base.....	260
5.5.2.2.1 Bases retiradas de LPs ou criadas pelos DJs	261
5.5.2.2.1.1 Volt-Mix.....	261
5.5.2.2.1.2 Jive.....	262
5.5.2.2.2 Base como um conjunto sequenciado de	
elementos musicais.....	264
5.5.2.3 Loop, beat e batida.....	267
5.5.2.4 Virada.....	270
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	274
REFERÊNCIAS.....	279
ANEXO A – Lista de entrevistas.....	310

1 INTRODUÇÃO

A ausência da discussão sobre gêneros musicais que eram ligados à minha sociabilidade de jovem negro suburbano, caso do funk carioca e do pagode, no transcurso do meu curso de licenciatura em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), entre 2007 e 2011, sintetizavam a minha própria invisibilidade ao lado de pouquíssimos outros alunos negros em minha trajetória acadêmica. Apesar de estudar em uma universidade considerada progressista em comparação com as outras universidades de música da minha cidade, a discussão sobre o protagonismo dos negros na música brasileira era apenas — e rapidamente — comentada nas disciplinas História da Música ou Música de Tradições Orais Brasileiras, quando abordávamos o choro e o samba.

No entanto, a realidade da sala de aula nos estágios curriculares revelava o descompasso entre o que aprendíamos na universidade e o que era demandado pelos nossos estudantes dentro da escola. Por exemplo, enquanto eu aprendia sobre a importância de ensinar Bach, Beethoven e Brahms para o desenvolvimento da música ocidental, meus alunos traziam as suas musicalidades — que também eram as minhas — em seus corpos, ao som de funk, axé e pagode. Em minha formação, esses gêneros musicais sequer eram tomados por conteúdos suficientemente importantes para um professor de música desenvolver em sala de aula.

O grande estalo na minha formação acadêmica universitária para essas invisibilidades ocorreu somente quando tive acesso ao pensamento de Pierre Bourdieu, Karl Marx, Émile Durkheim e W. E. B. Du Bois, entre outros teóricos, na disciplina “Sociologia da Educação”. Através daquela disciplina, pude compreender o quanto categorias sociológicas de raça, classe e gênero influenciam os conteúdos programáticos dos currículos em função dos processos transcorridos na sociedade. Dali em diante, decidi me envolver cada vez mais profundamente com a discussão racial na música, a fim de associar minha vivência pessoal de gêneros musicais como o *funk carioca* com minha carreira profissional de músico e professor.

A partir dessa perspectiva, desenvolvi trabalhos como: 1) monografia de especialização em educação musical, apresentada em 2013 ao Conservatório Brasileiro de Música, intitulada “Raça e Música: os desafios das leis 10.639/03 e 11.769/08 sob um recorte étnico-racial”; 2) dissertação de mestrado, defendida em 2015 no programa de pós-graduação em relações étnico-raciais do CEFET-RJ, cujo título é “Foi na festa da escola que tudo começou: funk carioca, diversidades e (in)visibilidades na licenciatura em música”; 3) projeto institucional de pesquisa que envolveu bolsas de iniciação científica no âmbito do ensino médio e ensino superior no CEFET-RJ, sobre grupos de funk, rap e hip-hop na cidade de Petrópolis; 4) artigos acadêmicos

em que o funk carioca é abordado a partir de perspectivas etnomusicológicas, publicados em periódicos especializados (MOUTINHO, 2016, 2017; FACINA *et al*, 2018) e 5) trabalhos publicados em anais de congressos nas área de etnomusicologia (MOUTINHO 2018; 2016; 2014; 2013), educação musical (MOUTINHO, 2016; 2017) e relações étnico-raciais (MOUTINHO, 2015).

Em setembro de 2016, ingressei no programa de pós-graduação em Música da UNIRIO, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Palombini, a fim de continuar minha pesquisa sobre o funk carioca em nível de doutorado. Naquela época, meu objetivo era tentar identificar uma teoria do funk, com ênfase em seus processos composicionais. No entanto, esse objetivo mudou após a oportunidade de desenvolver algumas das hipóteses empíricas sobre a afrodiasporicidade do funk carioca em um estágio de doutorado sanduíche, sob supervisão do Prof^o Dr^o Kazadi wa Mukuna, no Departamento de Etnomusicologia da The Hugh A. Glauser School of Music (Kent State University/EUA). Essa mudança ocorreu após a suspeita empírica de que a elaboração musical do funk carioca sugere uma relação estrutural com outras manifestações culturais afro-americanas, como o *electro-funk* e o *Miami Bass* e afro-brasileiras, a exemplo do o *maculelê*.

1.1 ABERTURA DO BAILE

Nas palavras do eminente e falecido MC Sapão, “o natural do Rio é o batidão”. No Rio de Janeiro, *batidão* e *pancadão* são algumas das expressões utilizadas pelos *funkeiros*, os apreciadores e frequentadores dos *bailes funk* e do gênero musical dele derivado, o *funk carioca*, também conhecido simplesmente por *funk*. Segundo o MC Marcinho, “se tu não curte o funk, pode crer tá de bobeira/ Bote uma beca esperta e se junte à massa funkeira”. O convite do ícone do subgênero *melody* ou *freestyle* do *funk carioca* para “curtir” um baile funk inclui a experiência inerente à fruição de um gênero musical afrodiaspórico nesses bailes ou, como diriam os MCs Amilcka e Chocolate, daquele que “é som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”.

Wisnik (2002) afirma que a música é uma longa conversa historicamente intermediada por processos culturais e sociais entre o som e o ruído. Por conseguinte, o fazer musical orienta-se na medida em que as diferentes práticas culturais manipulam o material sonoro e lhe atribuem algum significado simbólico reconhecível dentro das engrenagens de um determinado contexto cultural. Em discussão sobre a ausência da palavra música em determinadas línguas africanas, Pinto (2001) afirma que a elaboração desse conceito está relacionada à sua vinculação enquanto forma de expressão de tal maneira abrangente que representa “estilos de vida e estratégias mesmo de

sobrevivência de determinados grupos sociais” (PINTO, 2001, p. 88). Em outros termos, a música se revela bem imaterial (PINTO, 2001, 2018) de um grupo cultural e deve, portanto, ser tomada por parte inseparável de seu contexto de criação.

Segundo Trotta (2011, p. 56), é somente a partir da recorrência de um determinado conjunto de elementos musicais e extramusicais na memória individual e coletiva de um grupo dentro de um contexto social específico que um gênero musical se caracteriza em comparação com as fronteiras que delimitam outros gêneros. Isso significa que essa “espécie de coleção de elementos característicos que, ao serem utilizados em conjunto ou isoladamente, produzem uma rápida e direta associação com seu ambiente simbólico” (TROTTA, 2011, p. 56) suscita uma zona classificatória que não é rígida em função dos critérios de identificação que variam no interior dos próprios grupos culturais que se estabelecem ao longo do tempo. Isso oferece uma explicação, por exemplo, para expressões do tipo “isso é funk carioca”, “isso não é funk carioca”, “isso é funk antigo”, dentre outras expressões observáveis entre os produtores e frequentadores do *funk carioca* que ilustram as tensões inerentes às fronteiras classificatórias dentro do universo musical.

No interior deste processo de negociações simbólicas, um dos pontos que parece identificar o *funk carioca* como um gênero musical diferente, por exemplo, do conjunto de gêneros musicais que passou a ser conhecido genericamente por *funk* ou *eletrônico*, ainda na década de 1980 (DJ NAZZ, 2019¹; DJ MARLBORO, 2018), é a sucessão de eventos de ordem musical, tecnológica, comercial e social que estabelece certo grau de consenso entre os seus próprios frequentadores e produtores. Atribuo o sentido de *gênero musical* ao *funk carioca* como oriundo de um conjunto de elementos sócio-históricos em constante negociação que configuram a sua identidade.

Tal perspectiva parece também ser a desenvolvida por Novaes (2020), de acordo com a qual o pesquisador relaciona o gênero musical *funk carioca* com a sua rede de produção, fruição e circulação, o que permite sublinhar a cadeia produtiva em que o *funk carioca* se desenvolveu enquanto um gênero musical. Essa percepção holística do fenômeno musical como oriundo de um contexto específico parece dialogar com o que Mukuna (2008) destaca sobre a meta fundamental da etnomusicologia em compreender os “humanos no tempo e no espaço por meio de suas expressões musicais”. Ou seja, uma abordagem etnomusicológica ao gênero musical *funk carioca* suscita possibilidades de análise que extrapolam o âmbito dos parâmetros musicais, como a relação diaspórica estabelecida pelos *bailes funk* com o fluxo cultural e identitário da diáspora negra.

¹ Entrevista realizada para o DJ Borracha/Canal Borracha Forte Retrô. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=numgcmHU7L0&ab_channel=BorrachaForteRetrô. Acesso em 18 abr. 2020.

A origem dessa interação entre a fruição de gêneros musicais de origem afrodiáspórica com a posterior produção musical específica no Rio de Janeiro remonta ao contexto dos bailes fono-mecânicos realizados a partir do final da década de 1960 pelos subúrbios do Rio de Janeiro, entre os quais os bailes *soul* que se desdobraram ao longo das décadas de 1970 e 1980 em outros tipos de *bailes suburbanos*, o que foi o caso dos bailes *funk* a partir do início da década de 1980. Vale destacar que apenas a circulação de música gravada, principalmente em discos de vinil no circuito destes bailes, passou a mobilizar um intrincado circuito de personagens, que reunia desde importadores individuais de discos e comunicadores radiofônicos a equipes de som e equipamentos de reprodução musical, como toca-discos, amplificadores e caixas de som. O advento de um movimento conhecido como *Black Rio* (FRIAS, 1976), composto por centenas de equipes de som que realizavam centenas de bailes pelo Rio de Janeiro na década de 1970, estabeleceria uma tradição no que se refere à realização de bailes fono-mecânicos pelos subúrbios do Rio de Janeiro.

Esses espaços de lazer acessíveis a negros e pobres nos subúrbios estabeleceram uma importante rede de sociabilidades em um contexto de repressão e perseguição militar no Brasil, iniciada com o Golpe Militar de 1964, à medida em que esses espaços expunham sonoridades, indumentárias e princípios ideológicos que suscitavam novas possibilidades de filiação identitária aos seus frequentadores. No campo das sonoridades, os princípios identitários vinham veiculados principalmente por gêneros musicais de origem afrodiáspórica, *soul* e *funk*, por exemplo, na década de 1960 e 1970 e, posteriormente, pelas reverberações do hip-hop estadunidense em gêneros musicais como o *electro-funk* a partir do início da década de 1980.

A transição entre os bailes que formavam o que ficou denominado por *movimento Black Rio* na década de 1970 para um conjunto de bailes que persistiram reunindo milhares de suburbanos no Rio de Janeiro no início da década de 1980 pode ser entendida por intermédio das mudanças, das quais destaco as mudanças sonoras que passaram a ser fruídas nesses espaços. Esse processo de transição foi balizado por negociações intergeracionais progressivas que permitiam a coexistência entre sonoridades que podiam ser ouvidas tanto nos bailes da década de 1970 quanto nos da década de 1980, em virtude de características comuns que passaram a ser reunidas em uma categoria específica denominada por *balanços*. Em outras palavras, os gêneros musicais reunidos nas categorias dos *balanços* permitiram uma simbiose de referências musicais que privilegiava um tipo de sonoridade associado a determinados critérios musicais em detrimento da classificação de uma música em um gênero musical específico. É nesses termos que os *bailes* de *balanço* (HUMBERTO DJ, 2012) podem simbolizar a transição entre os bailes

suburbanos no contexto da transição entre as décadas de 1970 e 1980, o que oferece uma oportunidade para adensar a compreensão do contexto musical daquele período.

O impacto da música *Planet Rock*, do grupo Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force (1982), nos bailes de balanço suburbanos de então, é considerado um divisor de águas no sentido do início de uma progressiva predileção dos DJs, dos produtores musicais e do público frequentador dos bailes por uma sonoridade eletrônica. Isto é, apesar da manutenção nos bailes de gêneros musicais reunidos na categoria dos balanços, o *electro-funk* de Afrika Bambaataa e os seus subgêneros, como o *electro* de *Los Angeles* e o *Miami Bass*, tornam-se tão paradigmáticos para a fruição musical nos bailes que a expressão *funk* é utilizada para abarcar essa nova categoria musical. É nesse contexto que a expressão *funk* se desassocia do gênero norte-americano da década de 1960 para designar um conjunto de gêneros musicais de sonoridade eletrônica, que posteriormente também batizaria um novo tipo de *baile*, os *bailes funk*.

O surgimento dos bailes funk em meados da década de 1985 tornou-se objeto de interesse do antropólogo Hermano Vianna para a elaboração de sua dissertação de mestrado — “O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos” —, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1987. Seu trabalho detalha características específicas desse novo tipo de baile, a exemplo da sua sonoridade eletrônica, também denominada por *funk eletrônico*, as suas proximidades e distanciamentos com elementos do *hip-hop*, como a dança *break* nos bailes e o início de uma produção musical específica ligada ao contexto dos bailes como uma *montagem* e um *rap* (VIANNA, H., 1987, p. 66). Isso é particularmente importante, pois, em meados da década de 1980, os DJs e produtores musicais de funk carioca adensaram suas relações no âmbito das rádios, em um processo que culminou tanto na veiculação de programas radiofônicos dedicados às sonoridades fruídas nos bailes quanto no compartilhamento de técnicas de edição e produção musical que passaram a ser utilizadas para uma produção musical específica de *medleys* e *montagens* por personagens ligados aos bailes funk.

O convite feito por uma equipe de som ao DJ Marlboro para gravar uma montagem, assim definida por Vianna, H. “trechos das músicas de maior sucesso em baile, tocados com bateria eletrônica, sintetizador e scratch” (VIANA, H., 1987, p. 65), parece ter sido realizado somente no final da década de 1980, quando o DJ concretiza o seu projeto (ESSINGER, 2005) de uma produção musical direcionada ao público frequentador dos bailes funk de caráter nacionalizado, ou seja, que possuísse características específicas, tais quais as letras das melodias das músicas em português. É neste contexto que o projeto Funk Brasil se tornaria o álbum *DJ Marlboro apresenta Funk Brasil* (1989), que inclui práticas musicais que já vinham sendo realizadas

no baile, tal qual a criação de versões em português de músicas em inglês, caso da “Melô da Mulher Feia” e da “Melô dos Números”. Ou seja, esse álbum inauguraria a primeira fase de um processo de produção musical associada aos bailes *funk*, que tinha um duplo objetivo: 1) estabelecer uma relação com os gêneros musicais fruídos nos bailes funk e 2) diferenciar-se deles à medida em que elementos da música brasileira lhe eram incorporados.

Neste contexto, do final da década de 1980 e início da década de 1990, a primeira fase dessa produção musical é marcada por álbuns como o *Funk Brasil* (1989), *Super Quente* (1989) e *Força Funk* (1990), que reúnem músicas com letras em português sob *beats* criados em baterias eletrônicas que emulam principalmente a sonoridade do *Miami Bass* e do *electro-funk*. A utilização de faixas instrumentais oriundas de músicas que já tocavam nos bailes, a exemplo dos *rasteiros*, nesses álbuns, na função de acompanhamento, ainda é incipiente. Entretanto, e de forma paralela, um conjunto de montagens ao vivo, como por exemplo a *Montagem do Cachorrão* (1989) começam a se popularizar pelos *bailes funk*, utilizando justamente faixas instrumentais, entre elas o *single* 8 Beatapella Mix ou simplesmente Volt-Mix (1988) como base de acompanhamento para a elaboração de uma nova música.

Desde a década de 1990, uma segunda fase no processo de produção musical no circuito dos bailes funk se desenvolve a partir da popularização da técnica das montagens no esteio da difusão do acesso a equipamentos conhecidos por *samplers*. Esses equipamentos permitiram o surgimento de produções musicais formados por *samples* de percussões de gêneros musicais afrodiáspóricos gravados ao vivo por grupos de capoeira, caso da montagem *Berimbau* (1994) ou de um capoeirista que também era produtor musical, caso do DJ Alessandro e as suas montagens com berimbau. O *Jive* (1988) e o Volt-Mix (1988) na produção de novas músicas ilustram o contexto de experimentações com sonoridades afro-brasileiras que levam ao surgimento de novas bases de acompanhamento para o *funk carioca*, que progressivamente substituíram as principais bases da época.

Partindo da perspectiva de que novas sonoridades se constituem no âmbito da relação entre a estabilidade e a transformação que caracterizam as identidades (LACERDA, R., 2009), o processo de produção do funk carioca a partir do contexto dos *bailes funk* desvela uma cronologia sonora de influências, continuidades e de descartes relacionados à interação dessa produção musical com gêneros musicais que eram fruídos nos bailes. Essa é a situação, por exemplo, da utilização de inovações, como a importância do *downbeat*, desenvolvida em músicas do tipo *Funky Drummer*, produzidas pelo compositor-produtor *James Brown*, utilizadas na função de *breaks* no contexto de desenvolvimento da produção musical na *cena Hip-Hop* e, posteriormente, na função de *beats* no *electro-funk*. Um outro exemplo são os *time-line patterns*, de origem *banto*, presentes na

música do maculelê, que passaram a ser utilizadas como bases de acompanhamento no *funk carioca* a partir de meados da década de 1990.

A relação entre a *cena* funk carioca e a música da Diáspora Africana vem sendo objeto de estudo a partir de diferentes perspectivas nos últimos anos (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014; ESSINGER, 2005; LOPES; FACINA, 2010; MOUTINHO, 2018; PALOMBINI, 2008; VIANNA, H., 1990). Nesta tese, abordo as relações estéticas e estruturais do *funk carioca* com expressões musicais da diáspora africana, como o electro-funk, e com expressões musicais africanas inovadas no Brasil, caso da capoeira e do maculelê, dentro de um contexto das continuidades e descartes presentes no processo de produção musical que ficou conhecido como nacionalização do funk carioca.

Assim, a questão principal que orienta esta tese é: de que forma ocorrem os processos que, por um lado, particularizam o funk carioca enquanto um gênero musical e, por outro, são compartilhados na forma de africanismos em uma relação diaspórica? A hipótese principal deste trabalho é a de que o funk carioca se constituiu enquanto um gênero musical específico após dois processos de relações estéticas e estruturais subsequentes com expressões musicais da diáspora africana, como o electro-funk e com expressões musicais africanas inovadas no Brasil como o maculelê.

Adicionalmente, elaboramos três outras questões relacionadas à pergunta principal, a fim de ampliar o nosso espectro de análise do funk carioca. A primeira delas é: o funk carioca se constitui um caso específico de música afrodiaspórica? Partimos da hipótese de que o gênero dá ênfase às estruturas rítmicas e melódicas, tal como um subgênero de música afrodiaspórica nos termos de Burnim e Maulsby (2015), ou seja, que compartilhem perspectivas estéticas, técnicas de composição e estruturas rítmicas identificáveis e compartilhadas com outras manifestações da diáspora africana, em especial com expressões musicais co-irmãs, caso do Miami Bass e do Maculelê.

A segunda e a terceira perguntas são: existe a possibilidade de identificar uma influência banto na constituição da estrutura musical conhecida como tamborzão no período de produção musical transcorrido ao longo da década de 1990? Por sua vez, existe uma relação entre o funk carioca e a música do candomblé ou de outras manifestações religiosas afro-brasileiras, como a umbanda? A hipótese é a de que o funk carioca guarda relação com o candomblé de origem banto, tendo em vista a simbiose entre essa manifestação religiosa e a música do maculelê ao longo do século XX.

Para analisar as interações culturais entre os gêneros musicais afrodiaspóricos que influenciaram o desenvolvimento do *funk carioca*, recorro às reflexões desenvolvidas nos âmbitos

da etnomusicologia e da antropologia, tal qual a Teoria de Assimilação de Kazadi wa Mukuna e as categorias de criação e inovação, reunidas em trabalho posterior deste pesquisador com o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (CIDEM, 1991), as quais utilizo para alocar o *funke carioca* como um gênero musical afrodiaspórico.

1.2 SONORIDADES AFRODIASPÓRICAS E DIMENSÃO MUSICAL AFRICANA: CAMINHOS TEÓRICOS

Segundo Maultsby (1990), a perpetuação de uma dimensão musical africana diz respeito à transmissão de estruturas e de princípios de organização estético-musicais no transcurso das gerações de negros nos Estados Unidos e nas diásporas. Em diálogo com Maultsby, Nketia (1979) sublinha ser na dimensão de processos criativos que ocorrem a continuidade e a mudança a partir de diferentes mecanismos de aculturação² forjados no bojo da interação entre diferentes práticas culturais em um novo contexto. Para Maultsby (1990), essa dimensão se estende e se comunica com outras manifestações da diáspora negra nos termos de uma influência de diferentes ordens, como a estética, a organológica e a estrutural.

É importante ressaltar que a utilização dos termos diáspora africana e diáspora negra de maneira sinonímica ocorre para sublinhar os diferentes processos de reivindicação política, histórica e social por aqueles racialmente classificados como negros, descendentes de africanos e localizados em diáspora. Portanto, a utilização dessas categorias desse modo deve ser entendida a partir dos próprios mecanismos que as fazem dialogar no bojo de um contexto histórico-cultural específico. A fim de melhor compreender este contexto cultural, filio-me às elaborações de Stuart Hall (2003) e Paul Gilroy (2001), que compartilham preocupações com a migração, as lutas coloniais e pelos direitos civis dos negros norte-americanos (NOVAES; NUNES, C., 2014). Em sua “teoria da dupla diáspora”, o jamaicano Stuart Hall empenha-se em compreender a constituição das identidades culturais no bojo de intensas negociações, flexibilizações e rupturas entre negros e a sua dinâmica social. Gilroy, por sua vez, notabiliza-se pela publicação do livro *Atlântico Negro*, em 1993, que aponta para o surgimento de um complexo cultural de intensa circulação simbólica entre negros de diferentes localidades. Para o autor, a metáfora de um Atlântico negro revela:

² O conceito de aculturação, utilizado inicialmente pelo antropólogo americano J. W. Powell (1834-1902), desenvolveu-se a partir de pesquisas etnográficas realizadas pelo antropólogo polaco Bronislaw J. Malinowski (1884-1942), que descrevia a aculturação como um processo de modificação individual ou coletiva a partir da adaptação ou do empréstimo de características de uma outra cultura. Em outras palavras, aculturação diz respeito à fundição entre culturas como resultado de um contato prolongado entre elas.

[...] uma dimensão esquecida da modernidade e da escravidão, que remete ao sentimento de desterritorialização da cultura em oposição à ideia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo. Refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais entre as populações negras, a partir da diáspora africana (GILROY, 2001, p. 29).

Em outras palavras, o Atlântico Negro se compõe como uma dinâmica da diáspora. Na medida em que permite filiação a um entrelugar, essa diáspora transgride o conceito de Estado-Nação, pois, se a natureza desses deslocamentos é forjada no encontro e na diferença, as categorias de interpretação da realidade se reconfiguram ao constituírem uma nova consciência, “que deixa em aberto os caminhos para novas formas de apreensão e negociação com o texto do mundo, tornando-se o mecanismo de ser dos afrodescendentes das Américas” (REIS, 2012, p. 36). É o caso das estratégias de sobrevivência e de resistência aos diversos mecanismos de silenciamento e opressão dos negros, que, segundo Gilroy (2001), podem ser identificadas no desenvolvimento das práticas artísticas de suas comunidades. Assim, “a música exerceu papel fundamental na reprodução da cultura do Atlântico Negro e na conexão entre as diferentes comunidades da diáspora” (REIS, 2012, p. 37). Ela se localizaria no centro desse núcleo irradiador de novas identidades (TAVARES, 1998) ao promover o diálogo entre diferentes experiências de e enfrentamentos a “racismo, pobreza e segregação espacial” (LOPES, A., 2010, p. 29).

Para Monique Charles (2018, p. 5), as produções musicais afrodiáspóricas, ou as músicas da Diáspora Africana, também se caracterizam pelo compartilhamento de elementos históricos, musicológicos e políticos, identificáveis em elementos musicais que ela denomina assinaturas, elementos comuns observáveis em produções afrodiáspóricas, que podem ser reconhecidos genealogicamente e reúnem, por exemplo, as práticas da polirritmia, da pergunta e resposta, da interatividade, da improvisação, da montagem comunicativa e da ênfase da percussão de acompanhamento no espectro grave (CHARLES, 2018, p. 5).

Infere-se da proposição que a identificação de “assinaturas” não implica tratar práticas musicais por homogêneas ou imutáveis, mas, sim, reconhece os processos de continuidade, de descarte e de transformação diferenciais da diáspora (REIS, 2012) e, mais especificamente, dos deslocamentos promovidos dentro do Atlântico Negro (GILROY, 2001). Esses deslocamentos particularizam as diferentes práticas musicais dentro de um princípio de compartilhamento cultural diaspórico.

Trabalhos anteriores (ARAÚJO JR., 1992; KUBIK, 1979; MENEZES, 2018; MUKUNA, 2000) já identificaram ligações entre manifestações musicais afro-brasileiras, como o samba carioca e tradições musicais centro-africanas de origem banto. Em sua tese de doutorado

“Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas”, Mukuna (2000) esmiúça a presença banto na música popular brasileira com foco no samba do Rio de Janeiro. A partir da audição de estruturas rítmicas, instrumentos musicais e personagens, Mukuna percorre caminho histórico reverso, a fim de, comparativamente, identificar especificamente os elementos e as prováveis etnias dos banto da Bacia do Congo presentes no samba carioca. Através de entrevistas e de método comparativo, ele conclui que o padrão rítmico comumente executado pelo instrumento mais agudo no samba seja de origem banto. O samba possuiria, portanto, continuidades banto em sua prática.

Mukuna (2000) discute “a natureza da persistência dos elementos culturais Bantu transplantados, já observáveis na expressão musical brasileira, e, por outro lado, no problema da continuidade, exemplificado por alguns dos elementos (padrões rítmicos e instrumentos musicais)” (MUKUNA, 2000, p. 207). Ele problematiza o conceito sociológico de mutação em Bastide (1967) a fim de compreender o processo de ruptura e de começo ou corte de elementos culturais em uma nova sociedade. Na década de 1960, o termo “mutação”, de origem biológica, passa a ser aplicado a estruturas sociais nas sociedades pós-coloniais. Ao atribuir-lhe nova dimensão, Mukuna (2000) conclui que mutação “não é uma mudança em si mesma, mas sobretudo um fenômeno resultante de um ato” (MUKUNA, 2000, p. 225): a interação entre duas culturas ou manifestações culturais pode se refletir na mutação de seus elementos nos termos de persistências, continuidades ou eliminações, ou não-proveitamentos.

O problema das retenções de africanismos, “elementos de uma cultura encontrados no Novo Mundo que são rastreáveis a uma origem africana³” (HOLLOWAY, 2005, p. 2, tradução nossa),⁴ já haviam sido o objeto específico de trabalhos paradigmáticos nas ciências sociais, como a teoria da reinterpretação de Herskovits (1941) e a metodologia de Roger Bastide (1967). No caso da aplicação da teoria de Herskovits ao estudo das culturas africanas em diáspora, o conceito de reinterpretação cultural se desdobraria na adoção ou adaptação de formas e elementos europeus por africanos e na adaptação ou adoção de formas e elementos africanos por europeus, contrapondo a tese de assimilação cultural substitutiva, proposta por Frazier (1939). Já Bastide (1967) afirmaria que a busca por africanismos não deve ser feita a partir de um constante retorno à África para verificar o que ainda existe do continente nessas manifestações artísticas, mas de uma análise dessas manifestações para identificar o que ainda permanece de África nelas, considerados os processos de renovação.

³ “elements of culture found in the New World that are traceable to an African origin”.

⁴ Os africanismos podem também ser identificados como princípios de organização estética, rítmica, melódica, fonética, semântica etc. que viajaram pelo Atlântico nos corpos, na memória e na identidade de africanos escravizados.

A tese de doutorado de Mukuna adiciona uma nova etapa à teoria da reinterpretação de Herskovits, a de assimilação, na qual interpreta a mudança indicada por Bastide no contato entre elementos culturais de sociedades distintas e afirma que a continuidade de elementos ocorre em função da atribuição de importância a eles, da utilidade ou de atribuição de nova função por seus portadores ou descendentes. Essa teoria é aplicada em “Assimilation process of african musical elements in Brazil: a testing of a theory” (MUKUNA, 1990), em que o pesquisador reúne aplicações de sua “teoria da assimilação” e identifica os estágios que convergem para a continuidade ou a exclusão de elementos de culturas ou manifestações musicais relacionadas.

1.3 A TEORIA DE ASSIMILAÇÃO DE KAZADI WA MUKUNA

A interação entre elementos sonoros, organológicos e de práticas culturais distintas pode ocasionar dois caminhos diferentes, segundo Mukuna (1990): o da continuidade ou o do descarte ou não-aproveitamento em um novo contexto social. Aqueles elementos que não satisfazem a condição de exercer uma função em um novo contexto, seja totalmente criada ou mesmo inovada, não são assimilados e, por consequência, não persistem a partir de determinada interação. Nesse sentido, apesar de permanência e continuidade relacionaram-se intrinsecamente a ponto do primeiro exercer “condição *sine qua non*” (MUKUNA, 2000, p. 225) para a continuidade de determinada prática cultural, os dois conceitos precisam ser entendidos em suas especificidades:

Esta ordem de eventos é melhor compreendida quando a assimilação é aceita como tendo ocorrido quando o processo de troca cultural, aculturação ou inculturação foi concluído. Assim, a “assimilação” pode ser definida como o estágio avançado da aceitação de um elemento cultural; um estágio no qual a “continuidade” é iniciada, enquanto a “persistência” assegura a evolução deste último⁵ (MUKUNA, 1990, p. 225, tradução nossa).

A *persistência* pode ocorrer, por exemplo, com o fato de que instrumentos musicais foram transportados para o Brasil no período do tráfico transatlântico, sem, no entanto, terem sido *assimilados* em termos de *continuidade* no novo caldeirão cultural que se instalou. Este foi o caso do *xilofone*, ativamente presente em relatos de manifestações musicais na Bacia do Congo (PINTO, 1991). Seu destino foram os museus históricos que passaram a retratá-lo como um exemplo de determinada etnia ou grupo cultural, diferentemente de instrumentos musicais que tenham sido *assimilados*, a exemplo do agô. Uma amostra de descarte no processo de produção musical no

⁵ “This order of events is best comprehended when “assimilation” is accepted as having occurred when the process of cultural exchange, acculturation or inculturation, has been completed. Thus, “assimilation” can be defined as the advanced stage of the acceptance of a cultural element; a stage at which “continuity” is initiated, while “persistence” insures the latter’s evolution”.

caso do *funk carioca* é a ausência da sonoridade conhecida por *scratch* em produções musicais realizadas ao longo da década de 1990, embora essa prática pudesse ser observada em músicas presentes nos dois primeiros álbuns de funk carioca, como Marlboro Medley no álbum Funk Brasil. Por sua vez, a elaboração de músicas com estruturas de acompanhamento que exploram o espectro grave advindos do *Miami bass* foram assimilados nas produções de funk carioca, à medida em que tais sonoridades persistiram em um novo contexto musical.

Em outros termos, Mukuna (1990) afirma que a etapa da *assimilação* se consubstancia pela aceitação de determinado elemento oriundo de uma das manifestações culturais ou musicais em interação em condições sócio-históricas específicas, caso da associação de determinado instrumento a contextos ritualísticos ou da predileção de determinado grupo por determinadas sonoridades. No que diz respeito ao *funk carioca*, o processo de assimilação ocorreu principalmente nos espaços em que gêneros musicais afrodiáspóricos fluíram recorrentemente, caso dos *bailes funk* e dos programas radiofônicos dedicados a essa cena musical.

Segundo Mukuna (1990), o processo de assimilação decorreria de um período de interação disposto no transcurso dos anos de convivência em três fases distintas: *inventário cultural*, *denominadores comuns* e reinterpretação de denominadores comuns. Sobre a primeira fase, de *inventário cultural*, Mukuna (1990) descreve o momento em que são reunidos os elementos de uma cultura ou de uma prática cultural que *resistiram e persistiram* em seus corpos e em suas memórias. Na segunda fase, *denominadores comuns*⁶, o autor toma de empréstimo uma expressão matemática para designar os processos de negociação em plena interação cultural entre práticas culturais distintas. Na terceira fase, por fim, ocorre o processo de reinterpretação nos termos de *Herskovits*, em que são atribuídas novas funções aos elementos musicais que conviveram nas duas fases anteriores “à medida que gradualmente atingem o ponto de assimilação” (MUKUNA, 1990).

No final da década de 1990, a metodologia utilizada no referido trabalho formaria as bases para a elaboração do *Estudo da contribuição africana a América Latina e Caribe* (1998), de Kazadiwa Mukuna e Tiago de Oliveira Pinto. No estudo, os autores afirmam que a investigação de africanismos em uma composição musical demanda uma abordagem integrada na qual processos de assimilação devem ser estudados dentro de uma perspectiva sócio-histórica, diferenciando-se os diferentes processos sofridos pelos elementos em interação:

Toda produção musical, em especial a afro-brasileira, obedece a processos complexos, que são compostos por elementos sonoros, movimentos, interrelações múltiplas, aconteçam elas entre diferentes instrumentos, entre os cantores e instrumentistas, entre o contexto e o próprio “texto” musical, e mesmo entre musicalidades e visões de

⁶ Em 2008, o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto, em entrevista com o também etnomusicólogo Gerhard Kubik, abordam esse mesmo tema no que se tornaria o artigo “African common denominators across the South Atlantic: a conversation?”.

mundo. Esta multiplicidade de seu vocabulário vai exigir que se examine as diferentes particularidades de estruturas formadoras da música (PINTO, 2004, p. 90).

Em 1991, o autor publica orientações ainda mais específicas para o estudo das reminiscências africanas na música da América Latina e do Caribe junto com o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (CIDEM, 1991). Nesse documento, de caráter orientador, os autores introduzem os conceitos de *criação* e *inovação* para tratar de elementos constituintes de uma expressão musical, o que revela um esforço para a elaboração de uma metodologia de análise de africanismos presentes em um espaço geográfico diaspórico.

1.4 CRIAÇÃO E INOVAÇÃO PARA MUKUNA E PINTO (1991; 1998)

No final da década de 1980, pesquisadores da música latino-americana e caribenha são convidados e se reúnem em um Grupo de Trabalho criado pelo Conselho Interamericano de Música da Organização dos Estados Americanos (CIDEM/OEA) para a discussão sobre metodologia de estudo de africanismos nas expressões musicais da América Latina e do Caribe. O relatório oriundo do encontro originou um documento de orientações metodológicas para pesquisas posteriores, com precauções e com a necessidade de diferenciação dos conceitos de criação e de inovação. Dentre estas recomendações, destaca-se: 1) o combate à atribuição de exotismo e de estereótipos sobre o continente africano; 2) o fato de que os africanos escravizados no período do tráfico transatlântico não participavam do mesmo contexto cultural homogeneizado; 3) reconhecimento da diversidade e da especificidade da constituição da História da África em relação à História Latino-americana.

Além disso, o relatório recomenda uma abordagem *interdisciplinar* ao processo de interação entre elementos africanos e a música presente nos mais diversos locais da América Latina ao reconhecer a necessidade de uma interpretação holística do fenômeno musical.

Por fim, o relatório apresenta dois conceitos inovadores para a compreensão da incidência da interação cultural em expressões musicais. O primeiro deles, o conceito de *criação*, “sugere que todos os componentes que originalmente reuniam-se na totalidade de uma expressão musical, são substituídos por novos” (MUKUNA; PINTO, 1998, p. 2), o que desvela a impossibilidade de identificação de elementos que possam configurar uma continuidade ou transformação. O segundo conceito, de *inovação*, trata de um novo estado de um elemento, estrutura ou de prática musical em que “a sua nova existência assegura a sua continuidade” (MUKUNA; PINTO, 1998, p. 242). Isso pode indicar uma estratégia de perpetuação de sonoridades ou práticas que, a partir de uma identificação prévia com elementos já existentes em uma cultura, particulariza-se com elementos novos.

1.5 CAMINHOS METODOLÓGICOS E CAPÍTULOS

A fim de aplicar as teorias listadas à análise do *funk carioca* a título de gênero musical oriundo dos *bailes funk* realizados no Rio de Janeiro a partir de meados da década de 1980, recorri à revisão de literatura de forma a familiarizar-me com múltiplas abordagens. Tive contato com pesquisas que tratam: das particularidades e do impacto dos *bailes funk* no circuito de lazer do Rio de Janeiro (ESSINGER, 2005; HERSCHMANN, 1997, 1998; VIANNA, H., 1990); das características dos sujeitos que os frequentavam (CECCHETTO, 1997; GUIMARÃES, 1995; MACEDO, S., 2003; MENDONÇA, 2018); da relação entre essa cena e a indústria cultural (CAETANO, 2015; HERSCHMANN, 1998, 2005; MIZRAHI 2010; SALLES, 1996; VIANNA, H., 1988, 1990); dos conflitos entre *cena funk* e poder público (CYMROT, 2011; ESSINGER, 2005; FACINA, 2013; FACINA; PASSOS, 2018; HERSCHMANN, 1998; LOPES, A., 2008; NOVAES, 2016; PALOMBINI, 2012, 2013; VIANNA, H., 1990); e) da proposição de sua historiografia (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014; PAULA, 2007; LAIGNIER, 2013; LOPES, A., 2010; SÁ, 2007; VIANNA, H., 1987); f) do desenvolvimento de seus subgêneros (LAIGNIER, 2013; LOPES, A., 2010; PALOMBINI, 2008, 2009; PAULA, 2007; RUSSANO, 2006); g) de sua relação com a música eletrônica (PALOMBINI, 2009; SÁ, 2007); h) da sua relação com a diáspora negra (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014; ESSINGER, 2005; LOPES; FACINA; 2010; MOUTINHO, 2018; PALOMBINI, 2008; VIANNA, H., 1990); i) da sua relação com a escola e com a licenciatura em música (MOUTINHO, 2015, 2016, 2018); j) da sua relação com manifestações culturais brasileiras entre as quais a capoeira, o maculelê e o samba (AMARAL, 2008; CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014; LOPES, A., 2010; MENDONÇA, 2018; MIRANDA, 2012; MOUTINHO, 2018; PEDRO, 2015; SÁ, 2007), k) dos aspectos de sua produção (ESSINGER, 2005; HERSCHMANN, 2005; HOLLANDA, 2004; MICHAJLOWSKY, 2017; NOVAES, 2017, 2020; PALOMBINI, 2016; VIANNA, H., 1990) e l) da análise específica de alguns dos seus aspectos sonoro-musicais (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014; LAIGNIER, 2013).

Nas quatro últimas décadas, as pesquisas sobre funk carioca revelaram uma multiplicidade de abordagens em diferentes áreas. Todavia, elas não discutem: a relação entre gêneros musicais afro-americanos e afro-brasileiros na *cena funk carioca*, nem o papel estrutural, sonoro e temático desses gêneros na elaboração do funk carioca, tampouco o pressuposto presente na narrativa de produtores e personagens da cena de que exista ascendência africana no processo de “nacionalização” do funk carioca.

As perguntas e hipóteses do início dessa subseção abordam a produção musical do *funk carioca* nos termos das continuidades, persistências e descartes de um gênero afrodiaspórico. Um dos caminhos percorridos foi a etnografia histórica, a partir de entrevistas semiestruturadas e abertas com protagonistas da *cena cultural* do *funk carioca* e daquela que lhe deu origem, a dos *bailes black* realizados a partir do final da década de 1960. Por meio de mais de 40 entrevistas realizadas entre os anos 2018 e 2020 com DJs, MCs e produtores musicais de faixas e álbuns, obtive detalhes das sonoridades que formaram seus “inventários culturais”, pessoalmente identificadas em suas poéticas musicais. Além disso, tive acesso a relatos da utilização de equipamentos e técnicas de produção musical que também manifestam continuidades. Recorri ainda a matérias jornalísticas do período e a material publicitário através de filipetas de divulgação dos bailes para estender o espectro de análise ao universo simbólico do período.

O primeiro capítulo historiciza a importância dos *bailes fonomecânicos* dos subúrbios do Rio de Janeiro como espaço de socialização de negros e pobres na cultura dos *bailes* no Rio de Janeiro. Sublinho assim a importância da música mecânica para o compartilhamento diaspórico de estéticas, estruturas e identidades que formam o inventário cultural do subúrbio do Rio de Janeiro. Desse modo, abordo o surgimento dos *bailes black* a partir dos *hi-fis* suburbanos, o *soul* e o *funk*, gêneros musicais que os caracterizaram, e desenvolvo o argumento da circulação de elementos afrodiaspóricos característicos desses gêneros musicais e de seus derivados (e.g., hip-hop, electrofunk).

No segundo capítulo, discuto a importância do electrofunk para a transição da sonoridade predominantemente acústica para a eletrônica nos bailes fonomecânicos da época. Esse conjunto de sonoridades, posteriormente aglutinadas na categoria *funk*, passaria a nomear também um tipo específico de baile — os *bailes funk*. Ao discutir sua segmentação por categorias musicais, descrevo as sonoridades que passaram a compor o *inventário cultural* de seus frequentadores. Nesse estágio de interação entre gêneros musicais, aparecem os *denominadores comuns* descritos na teoria de assimilação (MUKUNA, 1990), que influenciariam produções musicais desenvolvidas, principalmente em 1989, pelo DJ Marlboro e outros.

No terceiro capítulo, mostro o modo de popularização de *samplers* entre os produtores musicais de pequenas e médias equipes, que moldou a produção musical do funk a partir do início da década de 1990. Também destaco o surgimento de um conjunto de faixas baseadas na técnica da *montagem*, entre elas raps e montagens propriamente ditas, que passaram a reunir amostras de diferentes fontes, inclusive de gravações ao vivo. Entre as amostras estão *montagens* com gravações ao vivo de toques de berimbau — por exemplo, o “São Bento pequeno” — e uma estrutura de acompanhamento conhecida por “toque congo de ouro” sobrepostos a faixas

instrumentais de gêneros afro-americanos. Adentramo-nos assim numa nova etapa de nacionalização do funk carioca, na medida em que testemunhamos um uso *inovado* de estruturas musicais de manifestações culturais afro-brasileiras como a capoeira e o maculelê.

No quarto capítulo, finalmente, apresento a consolidação do processo de nacionalização do *funk carioca* através do uso do toque “Congo de ouro” isoladamente, como estrutura de acompanhamento, sem sobreposição a nenhuma faixa instrumental de gênero afro-americano. É ainda nesse contexto que um vocabulário de produção musical e uma elaboração melódica baseada em um tipo particular de versação estabelece a identificação do *funk carioca* na qualidade de gênero musical específico dentre outros da diáspora africana.

2 SONORIDADES AFRODIASPÓRICAS E BAILES SUBURBANOS

Soul Grandprix, jet black, furacão
 O bicho come solto no salão
 Cashbox, superquente, powersom
 O dj faz rolar o som do bom
 Equipe live, chiqueshow, fixação
 A rapaziada afinada no refrão
 Stylo black, black magic, flamasom
 E todo mundo vem cantar no mesmo tom
 (LEMOS, 1989)

O surgimento do *funk* no Brasil ocorreu a partir da segunda metade da década de 1960, período de contexto histórico e político da Ditadura Militar brasileira (ESSINGER 2005; VIANNA, H., 1988). A trajetória de importação desse gênero musical dos Estados Unidos para o circuito cultural brasileiro ocorreu sob os auspícios da indústria cultural, nos moldes do que já havia ocorrido na década de 1950 com o *Rhythm and Blues* (BURNIM; MAULTSBY, 2015) e o *Rock 'n' Roll* (OLIVEIRA, 2018, p. 136) e, na década de 1960, com o *Soul* (BURNIM; MAULTSBY, 2015; ESSINGER, 2005).

Nesse mesmo contexto político-histórico, o *funk* e o *soul* transmitiram pela diáspora negra tanto ideais políticos do Movimento dos Direitos Civis de negros norte-americanos quanto elementos estéticos associados a um tipo específico de sonoridade desenvolvida pela novidade de compositores que também se tornaram produtores musicais, caso de *James Brown* (JACKSON, 2004; SMITH, 2012). Os fluxos transacionais dessas sonoridades convergiram principalmente para as festas ou bailes *hi-fi*⁷ que vinham sendo realizadas nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro desde as décadas anteriores e, posteriormente, para um conjunto de *bailes black* ou *bailes soul* (OLIVEIRA, 2018) realizados principalmente ao longo da década de 1970.

A possibilidade da seleção musical em discos de vinil para a posterior reprodução fonomecânica em *bailes black* pelo subúrbio carioca permitiu a formação de um inventário cultural (MUKUNA, 1990) que influenciaria a produção e a fruição musical no Rio de Janeiro e no Brasil. Inclusive, a predileção de discotecários (Mr. Funky Santos, por exemplo) e de frequentadores dos *bailes black* por músicas associadas a marcadores como “pesado”, “marcado” e “*black*” originou uma terminologia guarda-chuva específica, como os *funks* e os *balanços* que desafiavam a classificação usual e mercadológica destas músicas em gêneros musicais específicos como o *soul*, o *Philly Soul* e o *funk*.

⁷ As semelhanças e diferenças entre esses dois gêneros musicais será abordada nas próximas subseções.

⁸ As festas ou bailes *hi-fi* são um dos eventos sociais presentes no Rio de Janeiro desde, pelo menos, o final da década de 1950. Este assunto será melhor abordado mais adiante.

A trajetória dos *bailes black* ao longo da década de 1970 e a sua transformação em outros tipos de bailes, por exemplo os *de balanço*, entre finais da década de 1970 e os *bailes funk*, em meados da década de 1980, desvelam a capacidade adaptativa e interativa, característica das sociabilidades negras em diáspora.

Os objetivos deste capítulo são: discutir o conceito de *baile*, reconhecido por ser espaço de socialização acessível a negros e pobres do Rio de Janeiro, especialmente nos subúrbios; investigar a relação entre os *hi-fis* suburbanos e os *bailes black* que surgiram a partir de 1969; localizar os bailes black do subúrbio carioca como espaços identitários em que a sonorização fonomecânica permitiu a fruição de princípios estéticos e estruturais da diáspora negra; demonstrar as especificidades dos gêneros musicais, das equipes e dos equipamentos utilizados nos *bailes black* do movimento Black Rio; destacar o surgimento de expressões guarda-chuva que designavam um conjunto de gêneros musicais, os *balanços*, por exemplo; e analisar o contexto de declínio da cena Black Rio e o advento de um novo tipo de baile a partir do surgimento do *electrofunk*.

2.1 BAILES DANÇANTES: ESPAÇOS DE SOCIALIZAÇÃO DA POPULAÇÃO NEGRA

No Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, bailes ao som do maxixe e bailes carnavalescos ao som de música instrumental (TINHORÃO, 2013, p. 132) executada por conjuntos⁹ de músicos,¹⁰ geralmente africanos escravizados (NAPOLITANO, 2005), em salões e outros espaços fechados, eram eventos sociais populares, nos quais negros e outros trabalhadores pobres se reuniam em busca de entretenimento e lazer. As sociedades de dança desse período (MELO, V., 2017), os criouléus (OLIVEIRA, 2018) e os assustados (SANDRONI, 2001) do final do século, bem como as gafeiras (SPIELMANN, 2016) da primeira metade do século seguinte eram exemplos de espaços de lazer em que negros ainda escravizados, negros libertos,

⁹ Sobre um compilado de conjuntos musicais formados por negros escravizados como as *orquestras de negros escravos* em 1610 e as *bandas de escravos* que animavam as festividades religiosas das irmandades católicas no século XIX, ver o verbete “Bandas Musicais” no *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil* (2013), de Clóvis Moura e Soraya Silva Moura.

¹⁰ Sobre um compilado acerca do treinamento de negros escravizados e de negros libertos na atividade de músicos a partir do século XVIII, ver o verbete “Músicos Negros” no *Dicionário da escravidão negra no Brasil* (2013), de Clóvis Moura e Soraya Silva Moura. Além desse trabalho, a abordagem da bibliografia sobre a musicalidade entre negros escravizados e libertos no período costuma enfatizar temas como os *batuques* e outras danças (MONTEIRO; DIAS, 2010; TINHORÃO, 2008) ou o protagonismo dos homens de cor (SOUZA; LIMA, 2007) que não se enquadravam na categoria de *escravos*. É o caso daqueles que contribuíram para a formação de gêneros de música popular brasileira (ARAÚJO, M., 1963; LIMA, E., 2010; TINHORÃO, 2013) como a modinha e o lundu de Domingos Caldas Barbosa (1740 – 1800) ou que replicavam, em terras brasileiras, os aprendizados em procedimentos composicionais advindos da Europa como foi o caso do pernambucano Luís Alvares Pinto (1719 – 1789), do padre carioca José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e do baiano Damião Barbosa Araújo (1778- 1856).

filhos de africanos livres, imigrantes pobres e os seus descendentes driblavam os mecanismos¹¹ de repressão vigentes para formarem vínculos identitários no seio de uma população urbana em expansão (PECHMAN, 1986).

O primeiro registro da proibição oficial da participação de negros em bailes no Brasil consta em um alvará assinado pelo rei Dom Sebastião, em Lisboa, em 15 de agosto de 1559¹² (FIGUEIREDO, 1790; ARAÚJO, M., 1963; SANDRONI, 2001). Desde então, até os anos de 1840, o termo foi utilizado no Brasil como uma atividade dançante, geralmente musicalizada pelos próprios participantes, realizada por negros e indígenas. Segundo Debret, sobre o mercado do Valongo, no primeiro quartel do século XIX:

Nesse mercado convertido às vezes em salão de baile por licença do patrão, ouvem-se urros ritmados dos negros girando sobre si próprios e batendo o compasso com as mãos; essa espécie de dança é semelhante à dos índios do Brasil (MOURA; MOURA, 2013, p. 414).

Durante todo o período, as músicas, as danças e os “festejos dos negros de modo geral” (SANDRONI, 2001, p. 85), realizados por diferentes nações de africanos escravizados (MOURA; MOURA, 2013) eram designados pelo termo genérico de batuque. Sandroni (2001) ressalta a associação entre esse termo e as “danças de umbigada”, com dança e execução instrumental dispostas em roda, performance corporal em pares separados, e encontro de corpos na região do umbigo.

Segundo Manhães (2012, p. 5), essas danças “iniciaram no século XV no Brasil com a presença dos negros escravos, vindos de várias regiões da África”. O período coincide com o início da proibição de bailes negros no Brasil, a transmutar-se na perseguição e estigmatização de um sem número de práticas culturais — coco, jongo, tambor de crioula, samba-de-roda — como inferiores. Ao mesmo tempo, as elites da época fruía gêneros instrumentais executados por negros escravizados em orquestras e conjuntos. Na década de 1840, as danças de par enlaçado incorporadas aos salões da nobreza como novidade importada, inicialmente valsa e polca, tornam-se sinônimos de baile (SANDRONI, 2001). Com esse sentido de distinção social, os bailes passam a designar também um festejo musicalizado por um conjunto de instrumentistas

¹¹ No Rio de Janeiro, o Código Penal de 1830 fundamentou a promulgação do Código de Posturas Municipal em 1838, que objetivava disciplinar os mecanismos de controle social da população da época. Na prática, a interpretação destes códigos pelo poder público incidia principalmente nas práticas culturais ligadas aos negros da época, a capoeira, por exemplo, era enquadrada no crime de vadiagem. A perseguição a estas práticas culturais pelo poder público estavam tão arregadas nos legisladores e na sociedade da época que o Código Penal de 1890 já descrevia tacitamente o crime de capoeiragem em seu artigo 402 (BRASIL, 1890).

¹² Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=1FdjAAAaAAJ&pg=PA35&lpq=PA35&dq=%22bailes%22bailes%22+negros+1559&source=bl&ots=6_LNWGEplr&sig=ACfU3U2CHdNVF1RwYOeJL8DzRpLVPvLu9g&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwitsLW13fLpAhXAlbkGHWpUCNkQ6AEwA3oECAkQAQ#v=onepage&q=%22bailes%22%201559&f=false. Acesso em: 19 abr. 2020.

destacados do local onde a dança é executada por duplas, em espaços fechados, como salões de baile, ou em espaços abertos como as quadrilhas juninas.

Em meados da década de 1850, os “bailes eram indicadores de uma sociedade mais livre, mas cuja liberdade deveria ser vivida com limites” (MELO, V., 2014, p. 764). Isso era particularmente visível em um sistema escravagista regulamentado por legislação e tal liberdade podia ser observada nos espaços de lazer de grupos que haviam conseguido alguma mobilidade no espectro social do Rio de Janeiro¹³ (DOMINGUES, 2014, p. 260). A imposição de um código de etiqueta para os frequentadores dos bailes e a escolha dos gêneros musicais fruídos nesses espaços ilustram estratégias de distinção social entre os civilizados que começaram a ouvir polcas europeias em 1845 (TINHORÃO, 2013, p. 71) e os incultos de raça e classe inferiores, que, desde o século anterior, dançavam lundu e fado (TINHORÃO, 2013; OLIVEIRA, 2018).

O relato feito pelo médico Francisco Macedo em 1873 sobre um dos primeiros bailes populares frequentados por “indesejáveis sociais”, realizado em 1861, oferece um panorama tanto da percepção desses bailes pelas elites locais quanto de sua localização nos arrabaldes (CAVALCANTI, 2004), designação da região periférica (MOURA; MOURA, 2013) da cidade desde o século XVIII:

Os bailes populares do “Salão do Oriente”, à Rua do Teatro, receptáculo de jogadores e capoeiras, de devassos, tanto afrontaram a moralidade pública, em 1861, que obrigaram ao Exmo. Chefe de Polícia a proibi-los, mas continuaram, contudo, os mesmos bailes sob a denominação de “sociedade” [...] aí afluíam aos bailes chamados do Morro do Livramento, aonde os desacatos e as ignomínias eram tão horrorosos quão frequentes” (MACEDO, F., 1873 apud PECHMAN, 1986, p. 300).

Ao longo da segunda metade do século XIX, esses bailes se disseminaram pelo Morro do Livramento a tal ponto que o poeta Olavo Bilac deles chegou a dizer “[...] mais do que um costume e um divertimento: é uma paixão, uma mania, uma febre” (BILAC, 1906, n. p.). O poder público se utilizava do dispositivo legal da vadiagem para cercear atividades recreativas, a exemplo da capoeira e, ocasionalmente, a participação de negros e trabalhadores pobres nos bailes realizados principalmente ao longo da região¹⁴ portuária (PEREIRA, L. A., 2013).

¹³ Em trabalhos anteriores (DOMINGUES, 2001, 2002), o autor comenta sobre o advento de uma “elite” entre a população negra da cidade de São Paulo, que pode ser estendida para uma análise sociológica dos negros carioca. Segundo o autor, “o termo elite negra não significa uma minoria detentora dos meios de produção material. O termo tem três sentidos específicos: primeiro; político, porque esse grupo se configurou como dirigente político da comunidade e eram aceitos como tal pelos brancos; segundo, educacional e cultural, porque esse grupo era fundamentalmente alfabetizado e considerado culturalmente evoluído; terceiro, ideológico, porque esse grupo reproduzia muitos dos valores ideológicos da classe dominante. Foi esse estrato da população que mantinha os jornais da imprensa negra. O segundo setor, o plebeu, era constituído por desempregados, malandros, trabalhadores braçais, doméstico(a)s, biscateiros, indigentes, prostitutas, em suma, pelos negros desqualificados socialmente” (DOMINGUES, 2001, p. 163).

¹⁴ Popularmente, essa região também era conhecida como “o Reino do Obá” (SCHWARCZ, 1998), em referência ao príncipe negro do povo (KRAAY, 2012; SILVA, E., 2001), Dom Obá II, que era reverenciado por “africanos, crioulos e raças mistas, que podiam ser escravos, libertos ou homens livres de cor” (SCHWARCZ, 1998, p. 112). Um

Em 1886, operários fundaram o Club da Saúde para driblar esse dispositivo. O sucesso da iniciativa inspirou o surgimento de mais clubes, ranchos e outros tipos de sociedades aos quais o poder público conferiu permissão para promoverem bailes, desfiles de carnaval e entretenimentos populares acessíveis a negros e outros trabalhadores pobres¹⁵ da região (PEREIRA, L. A., 2013). No final do século XIX e início do século XX, a expansão de clubes e bailes para regiões mais afastadas ilustra um processo acelerado de reordenamento urbano desordenado (FREIRE; CHAO, 2016), cujos efeitos perduram na geografia urbana da cidade.

2.2 BAILES NEGROS COMERCIAIS NO SUBÚRBIO (SÉCULO XIX-XX)

2.2.1 A categoria subúrbio

A disseminação dos bailes, inicialmente na Zona Sul e no subúrbio, e depois nas favelas, contribuiu para forjar os significados da história desses lugares (SANTOS, J., 2002), com clubes¹⁶ emblemáticos: Bangu Atlético Clube (1904), Irajá Atlético Clube (1912), Sport Club Mackenzie (1914), no Méier, e Tijuca Tênis Clube (1915) são exemplos. O Bangu foi o primeiro clube a aceitar a “participação de negros na equipe e entre seus sócios” (OLIVEIRA, 2018, p. 66), atitude antirracista que demoraria a se estabelecer em outros clubes e agremiações esportivas do Rio de Janeiro. A questão racial não se restringiu ao problema do acesso a clubes esportivos, mas foi determinante também no ordenamento urbano no início do século XX.

Na reforma do prefeito Pereira Passos, empreendida na capital da República entre 1902 e 1906 (SILVA, M. G., 2019), a discussão sobre o direito à moradia se restringiu à escolha entre vilas operárias, cortiços ou outros modelos de moradia sem considerar sua localização (FERNANDES, N., 2009). Para Vanessa Andrade (2018), a abordagem estatal se baseava em

outro nome atribuído à região entre os atuais bairros da Gamboa e da Saúde foi Pequena África (BORBA, 2015), em função da grande quantidade de negros na região e daqueles que migraram para o Rio de Janeiro a partir da Bahia e outros estados, no final do século XIX (GOMES, 2013). Esse movimento de diáspora interna implicou no início de um período de inventário cultural (MUKUNA, 1990) entre gêneros musicais, entre os quais o maxixe e o samba-de-roda, que viria a originar o samba carioca, um símbolo de uma atividade marginal que se tornou uma expressão artística (MOURA; MOURA 2013) no interior das “casas das famosas baianas festeiras, espaço de acolhida material, espiritual e cultural importantíssimos para a história cultural negra e do samba” (DINIZ, A., 2006, p. 27).

¹⁵ Para uma historiografia sobre as agremiações fundadas por negros libertos de uma classe média baixa e alta nesse período histórico, como a Sociedade Liga dos Homens de Cor (1888), a Guarda Negra da Redemptora (1888) e o Club Republicano dos Homens de Cor (1889), ver o artigo sobre associativismo negro no Rio de Janeiro no final do século XIX, do historiador Petrólio Domingues (2014).

¹⁶ A origem desses clubes no Rio de Janeiro está associada a uma progressiva interação de ingleses residentes na cidade, oriundos da atividade industrial e comercial com a sociedade da época (OLIVEIRA, 2018). Dentre os primeiros clubes esportivos fundados na cidade e que também realizavam eventos sociais para a elite carioca, como bailes, além de práticas esportivas, como o críquete e o futebol, estão o Club de Laranjeiras, fundado em 1885 e o Club Internacional, de 1899 (MELO, V., 2017).

teorias de higienismo e eugenia que delimitavam os espaços responsáveis pela estabilidade das hierarquias forjadas nas tensas relações entre grupos étnico-raciais ou classes sociais. Originam-se daí as espacialidades (FERREIRA, 2009) da *favela*¹⁷ e do *subúrbio*¹⁸:

O aparecimento do conceito carioca de subúrbio coincide com a Reforma Passos e a ideologia do habitat do Rio de Janeiro. Assim como em Paris, entre nós ela se instala após grandes motins urbanos, cujo caldo de cultura era em parte formado pela reação do povo contra a destruição dos bairros centrais antigos pela reforma urbana. Após a Revolta da Vacina (1904), difundiu-se a ideia política e ideológica de promover o subúrbio enquanto o lugar do proletariado na cidade moderna. Foi para atender a essa necessidade política e ideológica que foi produzido o conceito carioca de subúrbio, operado por um raptó ideológico (FERNANDES, N., 2009, p. 12).

A palavra subúrbio é empregada no Rio de Janeiro com significado próprio, diferente do clássico¹⁹, empregado pela geografia em outras partes do mundo. O subúrbio carioca é geralmente entendido como um sinônimo de Zona Norte, região historicamente tida por atrasada, local de residência das classes menos abastadas (OLIVEIRA, 2018):

O nome é sempre muito mais que um signo. Ele está de tal forma amalgamado com aquilo que representa, que nas mais diversas culturas sua escolha nunca é deixada à obra do acaso, pois o nome traduz (seríamos quase tentados a dizer produz) a essência de quem ou daquilo que nomeia (MATA, 2005, p. 119).

¹⁷ Parece haver consenso entre a bibliografia especializada sobre a origem do termo *favela* em uma adaptação carioca da planta leguminosa em forma de favo conhecida por *faveleira* (ALMEIDA, 2017; RIBEIRO, L., 2000). De nome científico *Cnidocolus quercifolius* (GADELHA, 2018), a planta podia ser encontrada nas imediações de uma “elevação localizada ao sul da vila de Belo Monte, cenário da Guerra de Canudos”, ocorrida no interior do sertão baiano entre 1896 e 1897. De forma a reprimir a comunidade liderada por Antônio Conselheiro, sob pretexto de que aquele assentamento ameaçava à ordem estabelecida pela recém proclamada República, o governo republicano enviou quatro expedições militares para conter os homens de Conselheiro (MONTEIRO, 2009; PISMEL, 2016). Após o combate e de volta ao Rio de Janeiro, os militares remanescentes da quarta e última expedição militar foram autorizados pelos seus superiores a se instalar em morros próximos dos quartéis e próximos do centro da cidade do Rio de Janeiro, caso do Morro da Providência, cujo rebatismo para Morro da Favela é, segundo Queiroz Filho (2011), oriundo da experiência militar dos soldados no morro em Canudos, onde havia a planta denominada *favela*. No entanto, a literatura da área se divide entre as décadas de 20 e de 30 (RIBEIRO, L., 2000) para demarcar a disseminação do termo e do processo de *favelização* no contexto da ocupação habitacional do Rio de Janeiro, como a ocupação de moradias precárias geralmente autoconstruídas em assentamentos sem saneamento básico por negros e por outros membros das classes mais pobres, ao longo da cidade do Rio de Janeiro. Magalhães (2010), por sua vez, vê na origem do processo de favelização uma das consequências de migrações habitacionais não reguladas pelo poder público desde o período colonial, como a criação dos cortiços na cidade após a vinda da família imperial para o Brasil, em 1808, e a criação de quilombos na cidade do Rio de Janeiro no período pré-abolicionista, tal qual o Quilombo da Penha, na região da atual Vila Cruzeiro.

¹⁸ Embora exista uma similaridade entre o conceito de *favela* e de *subúrbio* como espacialidades resultantes de um processo desordenado de ocupação habitacional e que podem ser reunidas na ideia de uma cultura da periferia (NASCIMENTO, E., 2009), optamos por discutir as especificidades das duas categorias em busca das frestas culturais e identitárias que emergem destas nomeações (MATA, 2005).

¹⁹ Segundo Fernandes, N. (2009), “convém observar em Mumford [MUMFORD, 1982] que nos longos milênios da história da cidade, o sentido original, essencial e geral da palavra subúrbio residiu na representação de um espaço geográfico situado à margem, nas bordas, periferias além dos muros da cidade. Um espaço produzido junto à cidade e tão antigo quanto ela, mas que com ela não pode ser confundido, por sua localização, pela forma, tipo e intensidade do uso do solo, por diferenças espaciais que culminam na paisagem. A palavra também representa uma relação de subordinação política, econômica e cultural do subúrbio para com a cidade. Subordinação que, entretanto, nem sempre foi sinônimo de marginalização ou desprestígio, como se tornou hegemônico no pensamento sobre a cidade desde o século XVIII”. (FERNANDES, N., 2009, p. 10).

A definição de topônimos no Rio de Janeiro como Zona Norte e subúrbio não seguiu “nenhum critério, político, administrativo ou geográfico” (FERNANDES, N., 2009, p. 15). Ao invés disso, os conceitos de “Zona Sul²⁰, Zona Norte, subúrbio, Baixada (e atualmente Zona Oeste) passam a servir de parâmetros para sistemas classificatórios de classe social e status, sugerindo um ethos específico de seus moradores” (NUNES; MOURA, 2013, p. 99).

Para Cechetto, Monteiro e Vargas (2012), esse ethos suburbano “corresponderia a uma valorização do contato face a face, das redes de vizinhança, do parentesco consanguíneo e afetivo e da celebração da proximidade” (CECCHETTO; MONTEIRO; VARGAS, 2012, p. 457). Isso talvez se deva ao início do processo de migração urbana para as regiões então rurais ao redor de agrupamentos de comércio denominados freguesias, que se tornaram pontos públicos de socialização entre sujeitos da época, por exemplo, as freguesias do Irajá (1644) e de Inhaúma (1850).

Outra característica do subúrbio carioca é a ocupação humana decorrente da expansão da linha férrea por “toda a região residencial e industrial constituída, entre a Serra do Engenho Novo, o Morro do Telégrafo (na Mangueira) e o Morro do Retiro (Maciço dos Coqueiros/Retiro, em Realengo), a partir das últimas décadas do século XIX” (FERNANDES, N., 2009, p. 324). À associação entre subúrbio e ocupação habitacional ao longo da expansão ferroviária, Pinho (2006) acrescenta os fatores atividade industrial e expansão de rodovias e loteamentos de fazendas para se estabelecerem agrupamentos habitacionais populares. Tais fenômenos ocorreram por toda a extensão da futura Região Metropolitana do Rio de Janeiro, demarcada em 1º de julho de 1974, meses antes da extinção do Estado da Guanabara, atual cidade do Rio de Janeiro. O entendimento de Pinho (2006) permite perceber, por exemplo, que tanto a região industrial da cidade de São Gonçalo, conhecida por Manchester Fluminense (ARAÚJO, V., 2014), quanto o bairro do Catumbi²¹, na região central da cidade, possam ser tratados em sua diversidade como “zona suburbana” ou “subúrbios” (SCHWARCZ, 2017).

Na primeira metade do século XX, a zona suburbana carioca era marcada pela ausência de teatros, museus e outros equipamentos culturais que possibilitassem a realização de eventos em ambientes fechados, diferentemente de da Zona, região considerada nobre (GUIMARÃES;

²⁰ Para uma discussão detalhada sobre a constituição do topônimo Zona Sul, ver Cardoso (2009).

²¹ O caso dos bairros Catumbi e Tijuca são paradigmáticos no processo de enunciação do conceito de subúrbio carioca. Pois, apesar da alocação destes bairros na categoria subúrbio dentro de uma concepção genérica ampla reinante nas últimas décadas do século dezenove que abarcava as áreas e os bairros mais afastados do centro (SCHWARCZ, 2017), o termo arrabaldes já vinha sendo utilizado desde o século dezoito para designar os dois espaços que embora estivessem próximos ao centro da cidade estavam do lado de fora da cidade nos limites demarcados até então (CAVALCANTI, 2004). Fernandes N. (2009), por sua vez, cita o bairro de Jacarepaguá e a região administrativa da Ilha do Governador para enfatizar a dificuldade de definição da zona suburbana em espaços como estes que possuem similaridades com outros bairros suburbanos, mas que tiveram a sua ocupação urbana desenvolvida em processos diferentes daqueles como, por exemplo, a ausência ocupação urbana decorrente de expansão ferroviária.

DAVIES, 2018). Assim, quadras de agremiações esportivas²², como o Astória Futebol Clube, fundado em 1934 no bairro do Catumbi, e associações diversas ligadas a militares, caso do Clube dos Suboficiais e Sargentos da Aeronáutica (CSSA), fundado em 1930 em Cascadura, passaram a sediar eventos de lazer, inclusive bailes comerciais de música dançante (OLIVEIRA, 2018).

Esses bailes eram musicalizados principalmente por conjuntos de baile (DJ MARLBORO, 2018) ou orquestras²³ de dança²⁴, termo utilizado por Melo C. (2010) para se referir à expansão do conceito de *big bands* ou orquestras de jazz, modelo dos agrupamentos musicais brasileiros a partir dos anos 1920. Os custos de produção de um baile incluíam o aluguel do espaço e o pagamento de grupos instrumentais compostos por grupos de 12 a 25 músicos — instrumentistas de sopro, cordas e percussão (CEP - EMB, 2018, p. 50²⁵) — em deslocamento por regiões da cidade as mais remotas. Tais custos se refletiam no valor dos ingressos (OLIVEIRA, 2018) e dificultavam o acesso de negros e outros trabalhadores aos bailes.

Todavia, a criatividade e a inventividade de sujeitos negros em diáspora criou espaços de sociabilidade e lazer nas mais diversas circunstâncias. Assim, a partir da segunda metade do século XX, pudemos observar um conjunto de eventos festivos, catalisadores de movimentos identitários (ZELEZA, 2010), entre os quais as festas ou *bailes hi-fi*²⁶.

2.2.2 Festas ou bailes Hi-Fi

O termo *hi-fi*, no Brasil, tem alguns usos que merecem destaque antes de localizarmos esse evento como uma prática comum no subúrbio carioca na primeira metade do século XX. Historicamente, o primeiro uso da palavra está associado ao advento de aparelhos de reprodução de áudio que prometiam entregar um som de alta fidelidade (*high fidelity*) ao usuário comum, que se aproximava consideravelmente do som daquilo que havia sido originalmente gravado. Isso representava um avanço em relação aos aparelhos existentes naquela época como os gramofones:

²² Outros exemplos são o Irajá Atlético Clube (1912), o Coleginho Futebol Clube (1917) e o Pavunense Futebol Clube (1923).

²³ Segundo Neuhas (2016, p. 2), “o conceito de orquestra na música popular, que na década de 1920 ainda era atribuído a uma grande variedade de formações instrumentais, também já se definia mais claramente, baseado em conjuntos formados predominantemente por instrumentos de sopros: um meio do caminho entre as formações orquestrais das orquestras de dança americanas e a tradição das bandas civis e militares brasileiras. Normalmente essas orquestras tinham em sua formação dois saxofones altos e um saxofone tenor, que podiam trocar por clarinetes no meio da música, dois trompetes e um trombone. Somava-se aos sopros uma base rítmico-harmônica com piano (e/ou violão, cavaquinho ou banjo), contrabaixo ou tuba e bateria e, em algumas gravações, um ou dois violinos”.

²⁴ Para um apanhado cronológico sobre algumas das principais orquestras de dança brasileiras, ver o livro *Música nas ruas*, de Zuza Homem de Mello.

²⁵ Retirado do Projeto Político-Pedagógico (CEP/Escola de Música de Brasília). Disponível em: <http://www.se.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/pppcepembppc-12nov18.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

²⁶ Segundo Oliveira (2018, p. 103), esse evento também era chamada de “festa americana”.

O termo 'Alta Fidelidade' foi inventado, de acordo com uma fonte, para descrever rádios e gramofones elétricos aprimorados por Harold A. Hartley, um engenheiro que trabalhava na English Electric por volta de 1926 (DEARLING; DEARLING, 1984, p. 86). De acordo com a mesma fonte, "o primeiro uso generalizado das palavras" alta fidelidade "ocorreu por volta de 1934 a partir de estações de rádio na América, em particular a rádio WQXR em Nova York (FABBRI, 2014, p. 24, tradução nossa²⁷).

Coincidentemente, um dos primeiros registros do termo *high fidelity* no Rio de Janeiro ocorreu na edição número 25 do Jornal do Brasil, em 1938, para relacionar as inovações tecnológicas desses aparelhos com a música mecânica nas rádios. As possibilidades criadas pela utilização de música mecânica, a música gravada em suportes como o disco de vinil²⁸ (ASSEF, 2017) e reproduzida em aparelhos toca-discos como os gramofones, já havia começado a se popularizar de forma lenta e gradual entre as classes abastadas desde a primeira rádio de alcance nacional em 1923, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro:

Ao contrário do que muitos pensam, o surgimento do rádio brasileiro não caracterizou-se por nenhum boom. Três anos após a fundação da pioneira Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, foram inauguradas apenas mais duas emissoras, a sociedade e a Clube do Brasil. Por causa das dificuldades técnicas, havia pouquíssimos horários de audição. Uma estação transmitia o sinal às segundas, quartas e sextas; outra, às terças, quintas e aos sábados. Aos domingos, não havia programação. Só a partir de 1926, as dificuldades começaram a ser vencidas e o número de emissoras aumentou. Com o desenvolvimento tecnológico, a radiodifusão ganhou fôlego (AUGUSTO, 1996, p. 73).

A partir de 1932, a permissão²⁹ governamental para a exploração das propagandas comerciais por terceiros, também conhecidas por *reclames* (TEIXEIRA, 2015), é considerada o marco para a expansão comercial da programação das rádios. Esse interesse originou o desenvolvimento de estratégias para fidelizar o público em um mercado que detinha um expressivo potencial econômico (FERRARETTO, 2000). Entre essas estratégias estavam a narração esportiva em cadeia nacional da Copa do Mundo em 1938 (ORTRIWANO, 2000), as radionovelas em 1941 (BERTOLLI FILHO, 2006) e programas musicais de calouros (1935) com

²⁷ "The term 'High Fidelity' was invented, according to one source, 'by Harold A. Hartley, an engineer working at English Electric in about 1926 as a description of the improved radios and electric gramophones' (DEARLING; DEARLING, 1984, p. 86). According to the same source, 'the first widespread use of the words "high fidelity" occurred around 1934, used by radio stations in America, in particular WQXR in New York'".

²⁸ O disco de vinil é um suporte de armazenamento analógico de áudio que é obtido a partir de um processo também analógico de gravação de áudio. No início da década de 1950, os discos de goma-laca de 78 rotações por minuto (RPM), com capacidade para armazenamento de 2 a 4 minutos de áudio, desenvolvidos em 1888 por Emil Berliner, já estavam em desuso em função das novas tecnologias eletromecânicas e físico-químicas que permitiram aperfeiçoar o processo de gravação e armazenamento de áudio no final da década de 1940. Em 1948, o engenheiro Peter Carl Goldmark da Columbia Records, desenvolve um processo de gravação de áudio realizado inicialmente em um disco de acetato que será replicado em massa posteriormente, em discos de plástico (poliuretano de vinila). O procedimento de gravação ocorre em etapas complexas que, resumidamente, consistem em inscrever uma gravação de áudio em pequenas depressões conhecidas como microsulcos na superfície física do disco que se tornará um vinil. Esse procedimento permitiu o lançamento de dois tipos de discos de vinil com funções diferentes em finais da década de 1940: o Long Play (LP), em 1948, e o compacto simples, em 1949.

²⁹ Decreto número 21.111 de 01/03/1932 sobre a permissão às rádios para destinação de 10% da sua programação para fins comerciais. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21111-1-marco-1932-498282-publicacaooriginal-81840-pe.html>. Acesso em: 13 out. 2020.

conjuntos regionais³⁰ e orquestras de rádio³¹ para apresentações musicais ao vivo (HAUSSEN, 1993; NEUHAUS, 2016; PETERS, 2004). Apesar da expansão dessa programação e da quantidade de emissoras de radiofrequência na década de 1930, o alto custo para a obtenção de aparelhos de reprodução como rádios e toca-discos restringiram o seu acesso às classes mais altas da população:

Nesse período também era comum os locutores pedirem, em seus programas, que os ouvintes se inscrevessem como sócios e contribuíssem, emprestando seus discos à emissora, para que a programação pudesse ser feita. A elite que tinha condições de adquirir um aparelho, também possuía em casa diversos discos que doava ou cedia temporariamente. Ao anunciar a música, o locutor agradecia ao ouvinte que tinha emprestado ou doado o disco à emissora (MENEGUEL; OLIVEIRA, [2008], p. 6).

Em 1948, o comunicador Luís Serrano lança o programa Disc-Jockey no horário das 18 às 18:30 da Rádio Globo do Rio de Janeiro, após uma temporada do radialista em Nova York (CASTRO, 2002). Seu objetivo era replicar um formato de entretenimento oriundo de radialistas norte-americanos, que consistia na fruição de discos de vinil e de comentários sobre essas obras ao vivo. Assim, o radialista serviu como divulgador dos últimos lançamentos de long plays da gravadora norte-americana Capitol no Brasil e dos interesses de expansão mercadológica dessa empresa no mercado fonográfico brasileiro (CASTRO, 2002, p. 7):

Embora alguns desses novos equipamentos e procedimentos de gravação tivessem chegado ao Brasil apenas em 1951³², os long-playings já circulavam por aqui, ainda que de modo restrito, desde a década anterior, quando do aumento das importações de produtos norte-americanos. Prova disso é o programa Disc-Jockey – aliás, mais um dos termos que se tornou um signo de modernidade na ocasião –, lançado pela Rádio Globo, em 1948, e que se resumia à audição e apreciação de LPs de jazz (VICENTE, 2014, p. 60).

A estratégia do comunicador ao atribuir um símbolo de distinção ao público que apreciava LPs dos “gêneros da moda” (VICENTE, 2014, p. 60) também estimulava a formação de fã-clubes específicos para determinados artistas da época, Frank Sinatra, por exemplo. Esse público consumia tanto as novidades musicais desses artistas norte-americanos quanto os novos produtos tecnológicos advindos daquele país em busca de uma experiência musical com a audição de discos de vinil. A integração de elementos extramusicais na fase de consumo da cadeia produtiva da economia da música comercial ilustra o papel dos meios de comunicação especializados da época para incluir novas tecnologias nos mecanismos desse ciclo (PRESTES FILHO, 2005).

³⁰ Segundo Peters (2004), dá-se o nome de “conjuntos regionais” ou simplesmente “regionais” aos conjuntos musicais conhecidos pela associação entre os gêneros musicais tradicionais de uma determinada região com a instrumentação que lhe era característica como, por exemplo, o pandeiro, no choro.

³¹ Sobre esse assunto, ver: Lacerda B. (2011).

³² Sobre esse assunto, ver: LAUS, Egeu. “Capas de Discos: os primeiros anos”. *In*: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 296-338.

Esse também foi o caso de um segundo uso para a palavra *hi-fi* em revistas especializadas no mercado fonográfico, caso de *The Billboard*. Em outubro de 1955, essa revista apresentou uma matéria direcionada a vendedores de aparelhos de alta fidelidade (*hi-fi*) com instruções detalhadas sobre a venda desses aparelhos pelos subúrbios dos Estados Unidos, no esteio das novas demandas domésticas de consumo asseguradas pelo aumento progressivo de poder aquisitivo dos norte-americanos naquele período. O anúncio sugere que vendedores criem um evento denominado “Hi-fi House Party”, com fins de divulgação das qualidades dos aparelhos de alta fidelidade em relação aos que existiam até então (fig. 1).

Figura 1 – Excerto em revista sobre as Hi-fi House Parties na década de 1950.

OCTOBER 1, 1955

Suburbia Selling Technique

Continued from page 30

receptive to the salesman's presentation.

Pots and Pans

Getting back to the cooking utensil industry, for years its manufacturers have relied heavily on door-to-door salesmen. They not only sell thru home demonstration, but set up group demonstrations based on the merits of new cooking methods. Out of these cooking demonstrations, salesmen build a list of prospects that usually end up with several "closed sales."

Basically, this is the type of promotion that has proved successful in selling hi-fi phonographs in the new suburban markets. It's called a "Hi-Fi House Party." But, let's look at the party in terms of the product, hi-fi and the market of new home owners to see why it is a successful program.

As we have stated, it is a relatively new market, and for that reason the pride of ownership plays a very important role.

People moving into their own homes are joining entirely new communities. They are anxious to get acquainted with others on their block and desire immediately to become an active member of their neighborhood.

Keeping Up

Suburbanites have also discovered their standard of living was raised when they became home owners. A new set of "needs" and "wants" arises out of the new-found neighborhood pride. Even after they have lived in their home a while, suburban residents still make the effort to keep up to date with the latest home additions.

Some of the "wants" that all home owners seek are entertain-

ment and recreation which can be centered in the home and be available to all members of the family. The product, high fidelity, fills that need. Perhaps that's one of the main reasons for its national interest.

Now to the details of the party: The local dealer concentrates his efforts on one sale in a neighborhood. Before he has the sale closed, he sets up a hi-fi house party in the prospect's home to demonstrate the features of the new phonograph. All the neighbors are invited to bring their favorite records to hear how they sound on a hi-fi set. Refreshments can be served as the party progresses.

Prospect List

The results for the hi-fi salesman can be as successful as they were for the cooking utensil salesman. He has an interested audience that is captivated, allowing him enough time to screen a prospective customer list for future follow-up contact.

The consumer is rewarded too. He is usually given a start on a record collection as an incentive for holding the demonstration party. He can also receive additional records or other merchandise for bona fide leads as a result of the party.

In addition, he enjoys the prestige attached to owning the first new high fidelity on the block. The hi-fi party program is almost as easy to launch as it sounds, and with new neighborhoods all around, it's a natural for building plus hi-fi phono sales.

THE BILLBOARD **MUSIC-RADIO**

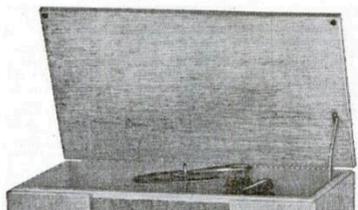
Incomparable Performance!
The New 1956 Verified High Fidelity

Ravinia

Another Sales Leader from

WEBCO

America's most complete line of
Fonographs · Tape Recorders
Diskchangers



Fonte: Revista *The Billboard*, 1 out. 1955

O vendedor de aparelhos Hi-fi era incitado a criar uma espécie de evento demonstrativo em uma casa localizada no seu subúrbio-alvo para apresentar as capacidades técnicas inovadoras desse aparelho à vizinhança ou ao maior número de pessoas que pudesse reunir. Nesta ocasião, o vendedor estimulava que os vizinhos trouxessem os seus próprios discos de vinil, a fim de que ele pudesse demonstrar as diferenças sonoras entre o som produzido pelos novos aparelhos de alta fidelidade em comparação com os equipamentos que seus possíveis compradores tinham em suas casas. Para acompanhar esse evento-propaganda, o artigo da revista *The Billboard* sugeria que lanches e refrescos fossem distribuídos para os participantes, como uma cortesia.

A realização desses eventos comerciais chamados *Hi-fi House Parties* nos subúrbios norte-americanos se assemelha, em termos de características comuns, como a sonorização por toca-

discos e música mecânica, com um outro tipo de evento social denominado por *Hi-fi*, festa *Hi-Fi* ou *festa americana* (OLIVEIRA, 2018), realizado nos subúrbios do Rio de Janeiro pelo mesmo período da década de 1950.

2.2.3 Hi-fi e bailes negros

No subúrbio carioca, dava-se o nome de festa *hi-fi* (LIMA, C., 2017; OLIVEIRA, 2018) às “reuniões informais em que os convidados levavam comida e bebida e dançavam ao som das últimas novidades da música norte-americana” (OLIVEIRA, 2018, p. 105). Em contraste com os *bailes* de música dançante que ocorriam por clubes em todo o Rio de Janeiro e no subúrbio carioca ao som de orquestras de dança que executavam músicas ao vivo, as festas *hi-fi* ou “festas americanas” eram “animadas por um simples aparelho de som e um punhado de vinhos” (ESSINGER, 2005, p. 17). Embora não seja possível afirmar que as *Hi-fi House Parties* tenham sido transplantadas dos subúrbios dos Estados Unidos para os subúrbios do Rio de Janeiro, é na perspectiva da semelhança com esses eventos que a expressão festa ou baile *hi-fi* (CARVALHO, 2019; ESSINGER, 2005) estabelece um terceiro *uso* no contexto social da época para o termo *hi-fi*.

Esse tipo de evento podia ser observado em logradouros públicos à frente de residências, a exemplo da de Paulo Santos Filho, no bairro de Rocha Miranda, ou no interior de residências, como a de Oséas Moura dos Santos, no bairro do Catumbi (LIMA, C., 2017). Em 11 de novembro de 1969³³ (RIO DE JANEIRO, 2018), Oséas Moura dos Santos realiza o primeiro *hi-fi* em um clube do subúrbio como um sinônimo de baile, o que acaba por estabelecer um quarto uso para a palavra *Hi-Fi*:

No final dos anos sessenta do século XX, a juventude pobre das periferias do Rio de Janeiro realizava, nos finais de semana, festas nas varandas de suas casas para ouvir música, dançar e se divertir. Na medida em que essas festas foram crescendo, surgiu a necessidade de ocupação de espaços maiores. No princípio, pequenos clubes foram usados e o que neles era conhecido como "Hi-Fi", virou baile (RIO DE JANEIRO, 2018a)³⁴.

Em outras palavras, observa-se um deslocamento das festas *hi-fi* para os clubes ou salões de baile do subúrbio carioca que, até então, só possuíam eventos sonorizados com grupos ao vivo, entre os quais as orquestras de dança. Nei Lopes (2011) comenta sobre esse processo ao

³³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/cena-dos-bailes-de-musica-negra-vira-patrimonio-imaterial-do-estado-23135311>. Acesso em: 19 mar. 2020.

³⁴ O texto citado foi retirado do projeto de lei nº 4.392 de 2018 (que posteriormente tornou-se a Lei nº 8.818 de 2018) em defesa da declaração da imaterialidade patrimonial da Cena Black Rio. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/5d0818db5f085edd8325830700479c1b?OpenDocument>. Acesso em: 19 mar. 2020.

relacionar o surgimento de um conjunto específico de bailes racializados localizados no Rio de Janeiro e em São Paulo com as possibilidades instauradas pela sonorização mecânica ou fonomecânica desses eventos:

Herdeiros das antigas gafeiras, como espaços de eventos socializadores do povo afro-brasileiro pela dança, os “bailes negros” são um fenômeno brasileiro da década de 1970. E aqui não nos referimos às programações dançantes, com música orquestral ao vivo, em clubes como o Aristocrata paulistano ou o carioca Renascença, e, sim, àqueles de música “mecânica” [...] ³⁵ (LOPES, N., 2011, p. 182).

Embora Nei Lopes aloque os bailes negros a partir da década de 1970, o período de realização do primeiro baile de Oséas dos Santos, no final da década de 1960, condiz com o início de um movimento “[...] pura e simplesmente musical”³⁶ conduzido por artistas e grupos musicais que protagonizaram a expansão da música negra por eventos por todo o subúrbio (LIMA, C., 2017). Esse era o caso do próprio Oséas dos Santos, que pertencia a um desses conjuntos musicais nomeado Os Corsários, mas que também realizava festas *hi-fi* a partir de sonorização mecânica com discos próprios e com os emprestados de amigos também discotecários³⁷, o DJ Nenném era um deles (DJ NAZZ, 2019). Segundo o DJ Nazz (2019), a confluência de fatores teria dado o início ao primeiro baile fonomecânico sonorizado apenas com música negra no Rio de Janeiro:

[DJ Nazz:] O Mr Funky Santos tinha um conjunto chamado Os Corsários e o Nenném tinha os discos. O Nenném chamou o Santos e falou: “pô, bora fazer um baile totalmente black?” e aí nasceu o marco zero da *black music* no Rio de Janeiro. [...] O marco zero do baile Soul é com Nenném e o Santos (DJ NAZZ, 2019, n. p.).

A utilização de termos em inglês como *black*, *black music* e *baile Soul* para descrever o contexto e o caráter estético daqueles primeiros bailes se relaciona com a prática corrente nos subúrbios cariocas de fruir gêneros musicais negros de origem norte-americana, como o Rhythm and Blues, o Rock N’ Roll e o próprio *Soul* (OLIVEIRA, 2018). Este último passa a constar no rol de gêneros musicais fruídos nos subúrbios cariocas a partir da popularização de programas

³⁵ O autor continua: [...] influenciados pela soul music afro-americana. Surgidos no rastro do Black Power, esses bailes, frequentados por jovens supostamente portadores de consciência etnoracial, ditaram moda. Eles foram os principais difusores, mormente do eixo Rio-São Paulo dos penteados *black* ou afro, das calças boca de sino, dos coloridos sapatos com salto plataforma. Seus principais polos de difusão foram eventos como o Chic Show, em São Paulo e a Noite do Shaft, no Rio, realizados, em geral, com gravações importadas. A partir da década seguinte, os bailes soul ganharam duas vertentes opostas: a do funk, refletindo a violência das favelas; e a do *charm*, de jovens de baixa classe média, pretensamente refinados e bem vestidos (LOPES, N., 2011, p. 183).

³⁶ Declaração do cantor Tony Tornado em: MOVIMENTO Black Rio 1976: Mini Doc: Bailes Black: Rio de Janeiro: Funk Soul Documentário. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal DJ Xandomnauta - Discos Voadores Records Xandomnauta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XpPzPH9nyl0>. Acesso em: 18 nov. 2019.

³⁷ Segundo Costa *et al.* (2019), o papel do Disc Jockey, conhecido no Brasil como disc jôquei ou discotecário, “era o de não deixar a música parar, trocando discos e utilizando um repertório vasto. Apenas nos anos 1980 é que esse profissional no Brasil deixou de ser visto como discotecário e assumiu o papel de DJ” (COSTA, R. A., *et al.*, 2019, p.7).

radiofônicos, tais quais do jovem Newton Alvarenga Duarte, também conhecido como o radialista Big Boy, em meados da década de 1960.

2.2.4 A juventude e o soul no subúrbio carioca

O locutor Big Boy passou a atrair a atenção da juventude do Rio de Janeiro em meados da década de 1960 nas estações de radiofrequência de maior sucesso entre a juventude da época, por exemplo a Rádio Tamoio (900 kHz AM), das Emissoras Associadas e a Rádio Mundial (860 kHz AM), do Sistema Globo de Rádio (OLIVEIRA, 2018). Nessas duas rádios e em São Paulo, na extinta Rádio Excelsior (670 kHz AM), Big Boy desenvolveu um formato inovador para a época ao incorporar uma linguagem jovem e *cool* à sua locução e condução de programas como "The Big Boy Show". Uma de suas estratégias era anunciar os novos lançamentos musicais da indústria fonográfica da época após o seu famoso bordão "Hello, crazy people!":

Fonograma 1.1 – Vinheta completa "The Big Boy Show"



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Fonograma 1.2 – "Hello, Crazy People"



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

O programa "The Big Boy Show", rapidamente tornou-se líder de audiência. Começava às 18h e trazia música pop, internacional, bastante dançante e com a locução extrovertida, jovem, focada na juventude do Rio de Janeiro da época que, obviamente, apaixonou-se pelo estilo inconfundível de Big Boy (VIEIRA, 2012, p. 34)

Segundo Trotta (2011), a juventude na música popular da cultura de massas no período de realização dos programas de Big Boy "aparece fortemente representada em uma experiência musical que é essencialmente vivenciada em grupo, em festas, boates, bailes e *shows*" (TROTТА, 2011, p. 47). Isso deriva da associação de gêneros musicais — o *rock* e, posteriormente o *soul* — a uma estética da juventude como um marcador intergeracional que se consubstancia no ímpeto jovem por mudanças sociais e estéticas que pode influenciar e caracterizar os marcadores identitários de uma geração em relação à anterior (VIANNA, L., 1992).

Em entrevista concedida a Peixoto e Sebadelhe (2016) sobre o contexto da juventude suburbana carioca do final da década de 1950 e início da década de 1960, Dom Filó afirma que nem todos os jovens da época se identificavam com a estética necessária para participar de bailes suburbanos em clubes semelhantes ao Magnatas³⁸, sonorizados por conjuntos e artistas de música

³⁸ Localizado na rua General Belford, 336 do bairro do Rocha na cidade do Rio de Janeiro. entre bairros como Benfica e Riachuelo, o Clube Magnatas ainda existe atualmente como um dos principais clubes do subúrbio carioca.

ao vivo como Lincoln e Olivetti (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016), e tampouco com uma estética ligada ao rock³⁹:

Termino e cabelo alisado com pastas capilares, as mulheres alisavam os cabelos com ferro quente. Para minha juventude, essa postura já não representava conformidade com padrões estéticos a serem seguidos. Como também não havia uma consonância total com a Jovem Guarda, que reinava paralelamente, mais adequada a uma juventude branca (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 48).

Curiosamente, é justamente de forma associada com uma juventude branca que a primeira coletânea de soul é lançada no Brasil, em 1967, pela gravadora CBD — Companhia Brasileira do Disco (SANSONE, 2004, p. 171). Em contraste com a presença majoritária de artistas e grupos negros em músicas desse álbum, caso de Aretha Franklin, Wilson Picket e The Capitols, o encarte do álbum intitulado *What is soul?* (O que é o *soul*?, tradução nossa) exhibe jovens brancos (OLIVEIRA, 2018) dentro de um contexto de apresentação didática do *soul*. Nessa apresentação, a visão do *soul* é de um movimento jovem e aparentemente desassociado de questões políticas e raciais:

Dia a dia surge uma novidade no mundo da música em todos os cantos do mundo. E cada inovação ganha sempre um nome pequenino, mas com a intenção de deferir algo muito grande e elevado. Assim, é o “soul”, a última inovação surgida no mundo da música e que consegue uma aceitação das maiores, principalmente pelo público jovem que, como sempre, é o primeiro a aceitar, adotar e beber o que vem com características de novidade. As letras contêm mensagens de muito sentimento e ternura, embora o ritmo seja alegre e bem dentro da linha do que o jovem prefere e exige. [...] É o que se dança e se canta em todas as boates ianques, em todas as “caves” de Paris e do resto da Europa. E como o vento é que traz ligeiro as novidades musicais, num instante ele se fez presente no Brasil, onde aos poucos começa a infiltrar-se... (SANSONE, 2003, p. 171).

Ao alocar o *soul* de maneira apátrida, mais associado a uma categoria de consumo direcionada aos jovens do que a uma categoria propícia a reflexões sócio-raciais, a estratégia da gravadora objetivava afastá-lo “de uma possível associação a questões de raça, especialmente a um discurso de afirmação de uma negritude” (OLIVEIRA, 2018, p. 144-145). Segundo afirmou o atual DJ Zé Octávio para o Jornal o Globo de 30/06/2016⁴⁰, foi justamente com esta perspectiva de associação entre a juventude e o *soul* de forma desarticulada com uma reivindicação identitária e estética negra que o comunicador Big Boy passou a incluir o *soul* em seus programas radiofônicos voltados para o público jovem. Notório fã de Beatles (OLIVEIRA, 2018), a relação

³⁹ Segundo Peixoto e Sebadelhe (2016), os sujeitos que frequentavam os bailes de rock eram denominados por cocotas. Esse era o “termo usado para se referir aos apreciadores dos sons mais pop-rock como, por exemplo, *Yellow River*, da banda Christie. O termo cocota tem origem no francês *cocotte*, um tipo de calça jeans com o cós muito baixo e justa ao corpo. *Cocotte* era uma calça muito utilizada no balneário de Saint Tropez, pelas jovens francesas. Foi copiada por vários estilistas de moda e chegou ao Brasil com o nome de calça cocota (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 61).

⁴⁰ ESSINGER, Silvío. Black Rio: Exposição, documentário e livro resgatam histórias do movimento. O Globo, Rio de Janeiro, 30 jun. 2016. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/black-rio-exposicao-documentario-livro-resgatam-historias-do-movimento-19611956>. Acesso em: 12 abril 2020.

comercial de Big Boy com gêneros musicais desse tipo não passava despercebida pelos seus ouvintes:

[...] a Rádio AM 860 tocava *black music*. Quem era? Big Boy. Ele tocava eminentemente o *rock*! Botava lá um “James Brownzinho” no final do baile. Então ele não era o *black* da hora, só que tinha o material (DOM FILÓ, 2009, n. p.)⁴¹.

Por outro lado, um conjunto de artistas negros, entre os quais Wilson Simonal, Tony Tornado, Jorge Ben e Tim Maia, ligados a gêneros como o “‘balanço’ (ou samba-rock, samba-soul)” (OLIVEIRA, 2018, p. 142) e o *rock* passaram a flertar justamente com os ideais da negritude disseminados pelo *soul* (PALOMBINI, 2008). Em 1967, Wilson Simonal, provavelmente, foi o precursor da inclusão dos ideais estimulados pelo movimento negro norte-americano em uma performance negra realizada em tributo a um dos líderes mais icônicos do movimento por direitos civis norte-americanos em seu programa televisivo:

No dia 24 de junho de 1967, no primeiro aniversário do programa semanal de televisão de Wilson Simonal, o Show em Simonal, gravado ao vivo em LP duplo, três mil pessoas cantaram com ele seu “Tributo a Martin Luther King”: cada negro que for, mais um negro virá para lutar com sangue ou não, com uma canção também se luta irmão, ouve minha voz!”. Gravado em fevereiro, o compacto duplo esperou nas gavetas da censura até junho, quando foi finalmente liberado (PALOMBINI, 2008, p. 61).

O movimento de perseguição implícita ao desdobramento do *soul* pelo Rio de Janeiro, empreendido pelo governo militar de então, não foi capaz de frear um progressivo aumento da identificação de um recorte da juventude suburbana no Rio de Janeiro e, em sua maioria negra, à estética identitária oriunda da música *soul*. Portanto, antes de falar propriamente do movimento constituído por eventos pelo subúrbio carioca, que seriam sonorizados principalmente com o *soul*, caso do baile *hi-fi* de Mr. Funky Santos, convém destacar as origens associadas ao orgulho negro que contribuíram para gestar o *soul* entre as comunidades negras norte-americanas do final da década de 1950.

2.3 SOUL MUSIC, BABY!

A título de conceito, o *soul* surge a partir de uma reivindicação de negros norte-americanos por uma expressão que tivesse sido forjado pela sua própria comunidade nos termos de um orgulho inerente às práticas culturais e artísticas da raça negra (VAN DEBURG, 1992). Com esse mesmo sentido, Nei Lopes afirma que o vocábulo *soul* diz respeito a um “[...] sentimento de ligação com as origens africanas e de participação na herança negra, expresso na

⁴¹ Disponível em: <https://cenpah.wordpress.com/2009/12/15/filo-uma-nova-postura-do-negro-num-contexto-de-repressao-e-autoritarismo>. Acesso em: 19 mar. 2020.

música, na literatura e na cultura em geral” (LOPES, N., 2011, p. 1375). Ou seja, diferentemente de *Rhythm and Blues*, criado por um jornalista americano ligado à indústria fonográfica para designar um conjunto de gêneros musicais da época, o *soul* tem a sua gestação no interior da comunidade negra de forma a progressivamente substituir o R&B como um sinônimo de *black music*.

Na década de 1960, o uso da palavra *soul* pelas comunidades afro-americanas consolida uma expressão de apoio ao conjunto de movimentos por direitos civis também denominados por levantes da comunidade negra em bairros periféricos de leste a oeste dos Estados Unidos (BURNIM; MAULTSBY, 2015). Contudo, a disseminação do seu uso pela indústria fonográfica norte-americana teria ocorrido após a apropriação do termo por discotecários negros norte-americanos que buscavam se associar à luta antirracista de seus contemporâneos:

O Soul se tornou uma palavra familiar nas comunidades afro-americanas durante os levantes ocorridos nos centros das cidades (rotulados de "motins" pela mídia) de 1964 (Harlem), 1965 (Watts) e 1967 (Detroit e Newark). A fim de evitar possíveis destruições e saques, os empresários negros identificaram suas lojas exibindo placas nas vitrines que diziam "soul brother" (irmãos de alma). Em 1965, os DJs negros em todo o país começaram a identificar suas estações de rádio direcionadas para o público negro como "rádio soul", o que influenciou a aceitação nacional desse termo⁴² (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 372, tradução nossa).

Em outras palavras, esse movimento dos discotecários serviu de veículo para a associação entre o conceito *soul*, então relacionado com o orgulho e o poder negro, a um conjunto de gêneros musicais até ali abarcados pela categoria *Rhythm and Blues*. Esse processo se consolida em 1969, quando a revista *The Billboard* substituiu a classificação musical do que era tratado como “Rhythm and Blues” para a palavra *Soul*. Isso ocorre após o lançamento de artigos como “The World of Soul”, em 1967, que evidenciava esse novo segmento no esteio do lançamento de duas músicas que se tornariam paradigmáticas para o *Soul*:

Em 1967, o lançamento de “Respect” por Aretha Franklin (originalmente escrito e gravado por Otis Redding) e “Say it Loud (I’m Black and I’m Proud)” por James Brown em 1968, sinalizou uma intensificação no senso de consciência política e social na música popular negra para o público americano e entre alguns de seus fornecedores mais populares. O termo “soul”, então, passou a representar um estilo musical e, além disso, para muitos negros americanos, o soul incorporou uma mística africana que se tornou cada vez mais difundida à medida que avançava a década de 1960 (HOLT; GREEN; WILSON, 2013, p. 249, tradução nossa)⁴³.

⁴² Soul first became a household word in African American communities during the inner-city uprisings (labeled “riots” by the media) of 1964 (Harlem), 1965 (Watts), and 1967 (Detroit and Newark). To prevent possible destruction and looting, Black businessmen identified their stores by displaying signs in the windows that read “soul brother”. In 1965, Black disc jockeys across the country began identifying their Black-oriented stations as “soul radio”, which influenced the national acceptance of this term.

⁴³ The 1967 release of “Respect” by Aretha Franklin (originally written and recorded by Otis Redding) and “Say it Loud (I’m Black and I’m Proud)” by James Brown in 1968 signaled to the American public a heightened sense of political and social awareness in black popular music and among some of its most popular purveyors. The term

Brackett (2009), por sua vez, considera que o *Soul* e o Rhythm and Blues distinguem-se em função de suas diferentes abordagens à continuidade de elementos musicais do *jaz* e, principalmente, dos elementos advindos da música *gospel*, que eram performadas especialmente pela comunidade negra. Na década de 1950, a influência em termos estruturais do “estilo de entrega” (BURNIM; MAULTSBY, 2015), presente na musicalidade das igrejas negras, com a ênfase na pergunta e na resposta e nas inclinações vocais que atribuíam uma nova sonoridade e estrutura rítmica para cada expressão falada, compuseram o repertório performático de vários artistas, entre eles Clyde McPhatter, Jackie Wilson, Sam Cooke, James Brown e Ray Charles (BRACKETT, 2009).

Segundo Burnim & Maultsby (2015), os *usos inovados* (CIDEM, 1991), principalmente os utilizados por Ray Charles, para os elementos que já vinham sendo usados nos gêneros abarcados pela categoria Rhythm and Blues, teriam fundamentado as principais características do que viria a ser o *Soul*:

Os pioneiros do soul - Ray Charles, James Brown e Sam Cooke - compartilham raízes musicais comuns com a música gospel negra que inspirou a transformação do rhythm and blues no som do soul. Embora alguns dos primeiros grupos vocais de rhythm and blues tenham introduzido uma sonoridade de quarteto gospel na música popular negra ao substituir letras seculares por religiosas (por exemplo, "Have Mercy Baby", dos Dominó, 1952). Ray Charles foi o primeiro a incorporar consistentemente uma gama completa de componentes da cultura da igreja negra no rhythm and blues, da estrutura à harmonia, organização rítmica e estilo vocal. Essas inovações forjaram a evolução da soul music como um gênero musical distinto na década de 1960 (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 374, tradução nossa)⁴⁴.

As inovações implementadas por Ray Charles no *soul* aconteceram no mesmo período em que um conjunto de novidades transcorria no ciclo de produção e também nos processos de gravação e edição musical em estúdio de gravadoras de grande porte, como a King (1943), a Atlantic (1947), a Stax (1957) e a Motown (1959). Nessas gravadoras, uma divisão denominada por “Artists and repertoire” (A&R) ficava responsável por identificar possíveis novos talentos e músicas promissoras para se tornarem novos *hits* (sucessos musicais comerciais). Os funcionários dessa divisão, geralmente músicos profissionais ou arranjadores, selecionavam os *materiais* que chegavam até eles em formatos de *lead sheets*⁴⁵ (MOOREFIELD, 2010) e que continham um

“soul” then, came to represent a musical style, and further, for many black Americans soul embodied an African mystique that became increasingly widespread as the 1960s progressed.

⁴⁴ The pioneers of soul—Ray Charles, James Brown, and Sam Cooke—share common musical roots in Black gospel music, which inspired their transformation of rhythm and blues into the sound of soul. Although some of the early rhythm and blues vocal groups introduced a gospel quartet sound to Black popular music by substituting secular lyrics for religious ones (e.g., the Dominoes’ “Have Mercy Baby,” 1952). Ray Charles was the first to consistently incorporate a full range of components from Black church culture in rhythm and blues, from structure to harmony, rhythmic organization, and vocal style. These innovations forged the evolution of soul music as a distinctive musical genre in the 1960s.

⁴⁵ Um *lead sheet* é uma espécie de arranjo musical inicial que seria ampliado posteriormente por outros sujeitos do ciclo de produção de uma música em estúdio.

trabalho prévio realizado por um compositor (*composer*) responsável pelas melodias e pelas harmonias de uma música, que também podia ser um letrista (*songwriter*), responsável por criar uma letra para determinada música.

Após o acesso e aceite de uma música a partir de um *lead sheet*, seguiam-se as outras etapas do ciclo de gravação de uma música, que poderia ser a apresentação desse *lead sheet* para um artista do *cast*⁴⁶ e a seleção de um arranjador para a criação de uma nova instrumentação para aquela música (MOOREFIELD, 2010).

Todavia, o desenlace final desse processo nem sempre agradava ou era o esperado pelos sujeitos que haviam originalmente escrito a *lead sheet*. Esse foi o caso dos letristas e compositores americanos Jerry Leiber e Mike Stoller que, insatisfeitos com o resultado de suas músicas em um período posterior à etapa de pós-produção, resolveram participar tanto da criação das *lead sheets* quanto das etapas de gravação de suas próprias composições em estúdio. Após esta iniciativa, Leiber e Stoller se tornaram não só os primeiros compositores-produtores com carreira independente contratados por várias gravadoras ao mesmo tempo (BROVEN, 2010, p. 233), foram também os primeiros a terem esse papel reconhecido explicitamente no rótulo dos discos e no encarte dos lançamentos em vinil.

Segundo Moorefield (2010), os dois sujeitos circulavam intensamente pela cena musical negra da década de 1950 e, inclusive, reconheciam amplamente a influência da composição e da estruturação musical de artistas negros em seus próprios processos de produção musical. Isso podia ser observado pela atribuição de símbolos e de sensações associados ao estilo de composição (FOX, 1986) de *Little Richard* e *Ray Charles*, por exemplo, aos seus próprios processos criativos:

Leiber e Stoller estavam conscientemente montando suas canções, baseando-se em sons específicos com os quais eles estavam familiarizados ao ouvir o trabalho de seus contemporâneos. Eles estavam se apropriando de riffs que tinham ouvido em outros discos e reunindo-os em um novo material, adicionando novas ideias e reciclando as antigas à medida que avançavam. [...] Para desenvolver suas ideias sonoras, se tornou necessário que Leiber e Stoller estivessem no estúdio porque o que estava sendo feito era uma gravação e os elementos combinados de posicionamento do microfone, equalização, configurações de amplificador, mixagem, e das próprias performances - tempo, groove ou sensação, dinâmica e assim por diante - somavam-se para moldar a obra como um todo (MOOREFIELD, 2010, p. 7, tradução nossa)⁴⁷.

⁴⁶ Um conjunto de artistas de uma determinada gravadora.

⁴⁷ Leiber and Stoller were consciously assembling their songs by drawing on specific sounds they were familiar with from listening to the work of their contemporaries. They were appropriating riffs they had heard on other records and assembling them into new material, adding new ideas and recycling old ones as they went along. [...] In order to put across their sonic ideas, it was in turn necessary for Leiber and Stoller to be in the studio, because what was being made was a record, and the combined elements of microphone placement, EQ, amp settings, mix, and of the performances themselves – tempo, groove, or feel, dynamics, and so on – added up to shaping the work as a whole (MOOREFIELD, 2010, p. 7).

Uma das produções da dupla *Leiber e Stoller* na Atlantic Records, o *soul Save the Last dance for me*, do grupo *The Drifters* (1960), seria uma das primeiras gravações a apresentar profissionais na função de produtores-compositores e a aplicar novas tecnologias em gravação de áudio, exemplo da gravação em estéreo e em gravadores de fita de rolo (SIMONS, 2004). Em outras palavras, o novo papel dos compositores-produtores no processo de manipulação de novas tecnologias influenciou profundamente a formação de gêneros afrodiaspóricos como o *Soul* e, posteriormente, o *funk*, à medida em que artistas que também se tornaram compositores-produtores, James Brown entre eles, passaram a ter maior autonomia no desenvolvimento de suas próprias ideias artísticas (VINCENT, 2013). Indiretamente, essas inovações também influenciaram os bailes fonomecânicos da Cena Black Rio, tanto pelas novas sonoridades que chegaram aos bailes quanto pela própria adoção por algumas equipes como a Cash Box dos gravadores de fita de rolo advindos desse processo de desenvolvimento tecnológico da indústria fonográfica.

2.3.1 Gravadores de fita de rolo e indústria comercial fonográfica

O desenvolvimento dos gravadores de rolo tem origem a partir da busca por uma maior qualidade do áudio em gravações de áudio (BENNETT, 2019). Esse processo levou um grupo de engenheiros e especialistas, dentre os quais o britânico Alan Blumlein, na década de 1930, a mudar o foco de suas pesquisas dos aparelhos de reprodução sonora, os toca-discos e vitrolas da época, para os processos de gravação e armazenamento de áudio (BENNETT, 2019, p. 76). Até aquele período, os sinais sonoros, como por exemplo, a voz de um cantor ou a execução de um acompanhamento por um violonista eram apreendidos em uma sessão de gravação por dispositivos de captação de áudio dispostos geralmente à frente dos sujeitos que estavam sendo gravados. Dessa forma, tanto a voz do cantor quanto o acompanhamento do violonista se misturavam em um processo de captação que fluiria para um único (mono) canal de áudio em um processo que passaria a ser conhecida por gravação mono.

Uma das consequências de uma gravação em apenas um canal diz respeito à sua reprodução. Uma gravação mono não permite que os diferentes sons aglutinados em único sinal sejam distribuídos por dois ou mais alto-falantes, assim, o acompanhamento de um violonista não pode ser percebido em um alto-falante à esquerda e a voz do cantor em um alto-falante localizado à direita (BENNETT, 2019). Dessa forma, esse tipo de gravação impossibilita o aproveitamento da capacidade humana em processar diferentes estímulos sonoros oriundos de múltiplas direções angulares que nos provê, por exemplo, a habilidade de determinar as diferentes

distâncias de uma mesma onda sonora localizada mais à esquerda ou mais à direita em relação aos nossos canais auditivos. Havia, então, um problema particularmente importante para a cena cultural da década de 1930, que buscava aprimorar as gravações de orquestras geralmente dispostas em semicírculos e da movimentação de artistas em cena nas projeções cinematográficas que, até aquele momento, vinham sendo sonorizadas por instrumentistas ao vivo nos cinemas e teatros da época.

Nesse contexto, o engenheiro eletrônico Alan Blumlein desenvolveu, em 1931, uma teoria que operacionalizava o conceito de som binaural pela patente de nº 394.325, registrada nos Estados Unidos (ALEXANDER, 2013). De forma resumida, o princípio contido nessa patente é o de emular o efeito da recepção de áudio tal qual interpretado pelo cérebro humano a partir da gravação e posterior reprodução sonora em mais de uma direção:

O objetivo fundamental da invenção é fornecer um sistema de gravação e reprodução de som por meio do qual uma impressão direcional verdadeira possa ser transmitida a um ouvinte, melhorando assim a ilusão de que o som vem do artista ou de outra fonte sonora apresentada aos olhos. [...] Com dois microfones corretamente espaçados e com os dois canais totalmente separados, sabe-se também que esse efeito direcional também pode ser obtido por exemplo em um estúdio; mas se os canais não forem mantidos separados (por exemplo, substituindo os fones de ouvido por dois alto-falantes), o efeito é amplamente perdido (ALEXANDER, 2013, p. 63, tradução nossa)⁴⁸.

Apesar de a patente de Blumlein ser extremamente inovadora para a época, a gravação coesa de dois ou mais canais sonoros oriundos de diferentes canais para a posterior reprodução multidirecional só se tornou efetivamente comercial após a simplificação dos procedimentos de gravação por equipamentos de mídias de armazenamento magnético, como fitas e cartuchos de áudio (BURGESS, 2014). Esse processo viria a ocorrer somente no final da Segunda Guerra Mundial, quando o engenheiro eletrônico Jack Mullin importa dois protótipos de gravadores de áudio em fitas magnéticas da Alemanha para os Estados Unidos. Esses equipamentos, chamados *magnetophons*, eram utilizados para a gravação de transmissões radiofônicas na Alemanha nazista e possibilitavam a gravação prévia de determinados conteúdos em momento anterior a sua transmissão (BURGESS, 2014).

De forma simplificada, um gravador de áudio desse tipo “tem a capacidade de armazenar informações de áudio em uma mídia magnetizável em fita e então reproduzir essas informações em um momento posterior” (HUBER; RUNSTEIN, 2011, p. 182-183). O *magnetophon* germânico permitia a reutilização de uma mesma fita magnética para múltiplas gravações, o que era

⁴⁸ The fundamental object of the invention is to provide a sound recording and reproduction system whereby a true directional impression may be conveyed to a listener, thus improving the illusion that the sound is coming from the artist or other sound source as presented to the eyes. [...] With two microphones correctly spaced and with the two channels entirely separate, it is also known that this directional effect can also be obtained for example in a studio; but if the channels are not kept separate (for example, by replacing the headphones by two loudspeakers) the effect is largely lost.

vantajoso em relação aos discos de acetato, porque facilitava gravações prévias de programas radiofônicos e a realização de procedimentos de edição de áudio em período subsequente à sua gravação:

As máquinas de fita de rolo podiam ser paradas e reiniciadas com rapidez e facilidade; os engenheiros podiam editar juntos várias tomadas (*takes*) da mesma música cortando as melhores seções da fita com uma lâmina de barbear e, em seguida, colando-as novamente para formar um master final (SIMONS, 2004, p. 20, tradução nossa)⁴⁹.

No ano de 1948, ocorre o primeiro encontro da Associação da Sociedade de Engenharia de Áudio, nos estúdios da empresa RCA Victor Studios, em Nova York, a partir de um esforço coletivo de músicos, engenheiros e técnicos de áudio para melhorar a qualidade do som gravado nos formatos disponíveis até aquele período (BENNETT, 2019, p. 76). Nesse mesmo ano, a empresa norte-americana Ampex lança ao público geral um modelo próprio de gravador de fita de rolo ainda em formato mono, o Ampex modelo 200A, desenvolvido ainda em 1947:

Figura 2 – Ampex Modelo 200A⁵⁰



Fonte: History of recording (<https://www.historyofrecording.com>)

Em finais da década de 1940 e início da década de 1950, os lançamentos dos modelos 300, 400/400A e 350 estabeleceram inovações para a indústria de gravação de áudio que persistem até hoje, caso do playback em fones-de-ouvido durante o curso de novas gravações em estéreo de dois a quatro canais (BENNETT, 2019). Se até então esses aparelhos vinham sendo utilizados principalmente para a gravação de programas de rádios, presume-se que o guitarrista Les Paul tenha sido o primeiro a expandir as possibilidades dos aparelhos ao utilizá-los para o desenvolvimento de seu conceito de gravação musical por camadas texturais. Assim, Les Paul foi o responsável por produzir e gravar as suas próprias músicas em seu estúdio caseiro em processo conhecido por *overdubbing*.

⁴⁹ Reel-to-reel tape machines could be stopped and restarted quickly and easily; engineers could edit together several takes of the same song by cutting out the best sections of the tape using a razor blade, then sticking them back together to form a final master.

⁵⁰ Disponível em: https://www.historyofrecording.com/AMPEX_Model_200.html. Acesso em: 18 mar. 2020.

Os experimentos criativos de Les Paul começaram ainda na década de 1930, quando o artista utilizou técnicas de sobreposição de camadas de sinais de áudio ou overdubbing em discos de acetato para sobrepor gravações musicais realizadas pelo próprio em sua guitarra (COLEMAN, 2005). Em 1948, e em um período anterior ao acesso desse artista ao primeiro gravador de fita de rolo norte-americano modelo Ampex 200, lançado no mesmo ano, Les Paul apresenta um álbum em acetato que reúne as músicas *Lover* e *Brazil*, duas músicas que sintetizavam as ideias que o artista já vinha cultivando em seu estúdio residencial desde a década de 1930:

Fonograma 1.3 - Trecho de Lover (1948)



Fonte: álbum Les Paul – Lover/Brazil (1948)

Fonograma 1.4 - Trecho de Brazil (1948)



Fonte: álbum Les Paul – Lover/Brazil (1948)

Nesse ponto, Les [Paul] já havia convertido sua garagem em um laboratório sônico. Aqui, ele aperfeiçoou uma forma rudimentar, mas eficaz, de *overdub* utilizando dois discos de acetato e uma mesa giratória regulável. Ele gravou uma faixa rítmica em um disco, então tocou guitarra junto com ela enquanto o segundo gravador funcionava. Alternando para frente e para trás, ele poderia adicionar outros instrumentos e até mesmo vocais. É claro que a qualidade do som se deteriorou ligeiramente com cada geração ou dublagem sucessiva, mas logo a Capitol Records venderia os resultados de seus experimentos (COLEMAN, 2005, p. 94, tradução nossa)⁵¹.

Na música “Brazil” em especial, Les Paul cria um arranjo da música "Aquarela do Brasil", composta em 1939, por Ary Barroso, em que sobrepõe cantos e contracantos de forma intercalada com um acompanhamento harmônico e percussivo. Esse efeito "sound on sound" (som sobre som, tradução nossa) (COLEMAN, 2005) de sobreposição de camadas sonoras desenvolvida pelas guitarras gravadas pelo próprio Les Paul iria perfazer o que denominaria "The New Sound", em uma prática que seria estendida para os gravadores de fita e que se tornaria definitivamente sua marca registrada (KAYE, 1999). De posse de um gravador de fita Ampex 300⁵² que já contava com um dispositivo de playback e de gravação estéreo, em 1951, Les Paul produziu a música *How High the Moon*. Nessa música, o artista aplica a sua técnica de *sound-on-sound* não só na guitarra, mas também na voz multicamada de Mary Ford:

A gravação abre com aquelas ondas multi-canais de linhas de guitarra, rápidas e estimulantes, que servem como o alicerce sobre o qual os vocais multi-canais de Mary repousam, tornando-a uma Andrews Sisters solitária. Os vocais são calmos e

⁵¹ At that point, Les [Paul] had already converted his carport into a sonic laboratory. Here he perfected a crude but effective form of overdubbing with two acetate records and a regulation-issue turntable. He'd lay down a rhythm track on one disc, then play guitar along with it while the second recorder ran. Switching back and forth, he could add other instrumentation and even vocals. Sound quality of course deteriorated slightly with each successive generation or dubbing, but soon enough Capitol Records would sell the results of his experiments.

⁵² Há divergências quanto a esse modelo entre Coleman (2005) e Sullivan (2013).

emocionantes nos solos de guitarra de Paul, uma combinação potente que fez da gravação um sucesso gigantesco (SULLIVAN, 2013, p. 74, tradução nossa)⁵³.

Apesar da criação desse hit, a experiência musical em estéreo com gravadores de fita ainda demoraria a ser incitada pela indústria fonográfica em função da necessidade de desenvolvimento de equipamentos de reprodução de áudio desse tipo e dos altos custos relacionados à aquisição desses equipamentos pelo usuário comum e não profissional. O panorama só começaria a mudar na indústria fonográfica comercial no início da década de 1950, quando o engenheiro Tom Dowd incorporou dois equipamentos portáteis inicialmente utilizados para gravações radiofônicas, o OP-6 e OP-7, para criar gravações em estéreo (CLARK; COGAN, 2003) e um gravador Ampex de oito canais para a gravação multipista de artistas do *cast* da Atlantic Records.

Na Atlantic Records, o processo de gravação de Tom Dowd consistia em posicionar os microfones RCA de tal forma que a captação do áudio desses equipamentos simularia a percepção binaural obtida por ouvidos humanos (CLARK; COGAN, 2003). Com tal técnica de gravação de discos de vinil em estéreo, a Atlantic Records lançou *Splish Splash*, de Bobby Darin em 1958, e *Save the last dance for me*, do grupo The Drifters (1960), entre outras músicas.

Em meados da década de 1950, o engenheiro Tom Dowd também foi o responsável por incorporar os gravadores de fita na Atlantic Records após uma visita à casa do guitarrista Les Paul, quando o engenheiro foi aconselhado a comprar diretamente um gravador de oito canais em vez de gravadores de dois a quatro canais que vinham sendo testados ainda timidamente pelas gravadoras da época. Segundo relata o próprio Dowd, ter seguido o conselho de Les Paul posicionou a Atlantic Records pelo menos cinco anos à frente da concorrência, o que permitiu à empresa vivenciar um período importante de aprendizado daquele tipo de equipamento e da sua aplicação em gravações dos músicos de seu *cast*, como Ray Charles:

O topo-das-paradas "Save the Last Dance for Me" dos Drifters se tornou a primeira gravação a apresentar as recentes ferramentas de edição de áudio recém-implementadas na Atlantic. Naquela época, a busca da Atlantic por diversificação musical tinha ido muito além das mais estranhas expectativas de qualquer pessoa. Estávamos fazendo uma sessão de Ray Charles, e depois dessa tomada, Ray pediu para ouvir novamente, e com um pouco mais de baixo. Porque eu tinha o baixo em seu próprio canal (pista), eu deixei ele ouvi-lo - apenas o baixo! Ele salta do piano para a sala de controle, gritando: Ei, o que é isso? O que você está fazendo com meu disco? Foi quando o apresentei à nova máquina. Em 30 segundos, Ray Charles estava viciado no gravador de áudio em oito-canais (oito pistas). Há um conjunto de registros que fizemos no primeiro ano naquela máquina - os Coasters, Lavern Baker, Wilson Pickett, Bobby Darin - qualquer um dos quais poderia tê-lo com as vendas de uma semana! Eu diria que essa etapa, obter aquele gravador de 8 pistas foi um marco para mim. Eu olho para trás e digo

⁵³ The record opens with those multi-tracked waves of guitar lines, rapid-fire and stimulating, which serve as the bedrock on which Mary's similarly multi-tracked vocals rest, making her a one-woman Andrews Sisters. The vocals are soothing and Paul's guitar solos thrilling, a potent combination that made the record a mammoth hit.

“Boo” para o mundo. Eu estava cinco anos à frente deles. Obrigado, Les⁵⁴ (DOWD, [2020?], tradução nossa)⁵⁵.

Entretanto, as facilidades proporcionadas pela gravação multipista, por exemplo a praticidade em gravar linhas instrumentais separadas e a possibilidade de manipular detalhadamente o material gravado em uma fase pós-gravação, eram justamente o principal motivo de resistência de produtores e de artistas da época. Havia apreensão em função do receio de se perder a “originalidade” captada a partir de uma gravação obtida por *takes* (sessões de gravação, tradução nossa) “ao vivo” de um conjunto musical. A exclamação da frase “Oh, não! Nós vamos perder as nossas almas” (tradução nossa)⁵⁶ pelo produtor Jerry Leiber, logo após a chegada do gravador de fita de oito canais Ampex na Atlantic Records (MOOREFIELD, 2010), exemplifica o receio da adoção da nova tecnologia em uma cultura de gravação e de sonoridade específica para a época.

Em outras palavras, a adoção dos gravadores multipistas em estéreo implicava um progressivo processo de inclusão desses equipamentos também por sujeitos que estivessem interessados em experimentar e em aplicar aquelas novas possibilidades sonoras. Por sua vez, esse tipo de escolha tão importante para o ciclo de gravação de uma música só pôde ser possível com o advento e a proeminência dos produtores-compositores, caso de Jerry Leiber e Stoller (MOOREFIELD, 2010). Isso porque eles compunham a equipe responsável por produções musicais da Atlantic Records exatamente durante o período em que o engenheiro Tom Dowd expandia as possibilidades de gravação da gravadora com um dos gravadores multipistas mais avançados na época. Dessa forma, a música *Save the last dance for me*, do grupo The Drifters (1960), resultou da confluência de fatores históricos.

O sucesso dessa música classificada como R&B chamou a atenção dos artistas e dos produtores no pleno contexto do desenvolvimento do *soul*. Todavia, o início do processo de inserção de novas tecnologias no *soul* seria objeto de célebres críticas de produtores que rivalizavam entre si. A crítica do compositor-produtor Ottis Redding ao som produzido em

⁵⁴ Disponível em: <http://lespaulremembered.com/tom-dowd-and-the-8-track.html>. Acesso em 18 mar. 2020.

⁵⁵ The Drifters’ chart-topping “Save the Last Dance for Me” became the first record to feature Atlantic’s freshly implemented tracking facilities. By then, Atlantic’s quest for musical diversification had moved well beyond anyone’s wildest expectations. We were doing a Ray Charles session, and after this one take, Ray asked to hear it back, and with a little more bass. Because I had the bass on its own track, I let him have it - just the bass! He bolts off the piano into the control room, yelling, Hey, what is that? What’re you doing to my record? That’s when I introduced him to the new machine. In 30 seconds, Ray Charles was addicted to eight-track. There is a pile of records that we made the first year on that machine—the Coasters, Lavern Baker, Wilson Pickett, Bobby Darin—any one of which could have paid for it with one week’s sales! I’d say that step, getting that 8-track recorder was a milestone for me. I look back on myself, and I say “Boo” to the world. I was five years ahead of them. Thank you, Les.

⁵⁶ “Oh no! We’re going to lose our souls”.

Detroit por um trio de compositores-produtores formados pelos irmãos Brian e Eddie Holland e por Lamont Dozier, o trio Holland–Dozier–Holland exemplifica essa rivalidade:

A Motown faz muito overdubbing. É feito mecanicamente. Na Stax, a regra é: o que quer que você sinta, toque. Cortamos (editamos) tudo junto: trompas, ritmos e vocais. Nós faremos isso três ou quatro vezes, ouviremos os resultados e escolheremos o melhor. Se alguém não gosta de uma linha na música, vamos voltar e cortar a música inteira. Até o ano passado, não tínhamos nem um gravador de fita de quatro canais. Você não pode fazer overdub em uma máquina de um canal (uma pista) (VINCENT, 2014, p. 64, tradução nossa)⁵⁷.

A postura de Otis Redding, da gravadora Stax, quanto ao que viria a ser conhecido por “Motown Sound”, da gravadora de mesmo nome, é ilustrativa, pois sublinha as principais críticas da época, que opunham uma gravação musical em uma única sessão, tal qual realizada na Stax das gravações da Motown com os novos equipamentos de gravação de áudio. Para críticos do estilo de Otis Redding, a gravação em um único *take* era supostamente mais realista e musicalmente refinada do que as gravações feitas em gravadores de fitas de rolo que podiam experimentar processos de edição de áudio. Segundo Ward (1998), a oposição entre o soul e o R&B da sulista Stax ou da nortista Motown é inapropriada, pois, apesar das críticas de puristas sobre os processos de pós-produção se basearem em “[...] por definição, uma corruptiva influência do Rhythm and Blues, tais intervenções muitas vezes ajudaram a realizar a visão musical do artista ou do escritor de forma mais completa” (WARD, 1998, p. 265, tradução nossa)⁵⁸. Ou seja, à medida em que novas tecnologias de áudio ganhavam espaço, novas visões e impressões musicais exemplificadas pelas inovações de James Brown também puderam se estabelecer no contexto de desenvolvimento de gêneros musicais como o *soul*.

2.4 AS INOVAÇÕES DE JAMES BROWN

A expressão “inovações de James Brown” foi utilizada por Burnim & Maultsby (2015, p. 375) para caracterizar um conjunto de princípios estéticos e estruturais que marcaram a trajetória da música de James Brown em sua proeminência criativa transversal e eventualmente sobreposta principalmente ao Soul e ao Funk. Segundo as autoras, tais inovações podem ser reunidas em três principais: 1) a importância do “um” ou *downbeat*⁵⁹ para a estruturação do restante do desenho rítmico da textura musical desse gênero; 2) A utilização de estruturas ou texturas polifônicas de

⁵⁷ Motown does a lot of overdubbing. It’s mechanically done. At Stax the rule is: Whatever you feel, play it. We cut everything together, horns, rhythms, and vocal. We’ll do it over three or four times and listen to the results and pick the best one. If somebody doesn’t like a line in the song we’ll go back and cut the whole song over. Until last year, we didn’t even have a four-track tape recorder. You can’t overdub on a one-track machine.

⁵⁸ [...] by definition, a corrupting influence on Rhythm and Blues, such interventions have often helped to realize the musical vision of the artist or writer more fully.

⁵⁹ O *downbeat* é um som na primeira pulsação ou tempo de uma música que pode orientar a métrica de um compasso ou de um desenho rítmico-melódico produzido por um conjunto de instrumentos.

diferentes padrões rítmicos (BURNIM; MAULTSBY, 2015); e 3) A utilização da voz como recurso percussivo e estético.

Antes de falar propriamente dessas inovações, é preciso considerar que sua aplicação no conjunto da obra de Brown só foi possível porque o artista havia conseguido “um alto nível de controle artístico (incomum para os artistas negros da época)” (STEWART, 2013, p. 106, tradução nossa)⁶⁰. Além disso, foi possível pela conjunção de um contexto histórico de empoderamento negro e dos questionamentos sobre a presença de artistas negros no ciclo de produção fonográfica da época.

Destaquemos o artista. Nascido em 3 de maio de 1933, em Barnwell, na Carolina do Sul, nos Estados Unidos, James Joseph Brown ingressou passou a ser membro do grupo *The Famous Flames* logo após sair de um centro de reabilitação norte-americano, no início da década de 1950. Com esse grupo, Brown se notabilizaria por hits lançados principalmente pela gravadora King Records de Ohio, EUA, os quais alcançariam o topo dos *charts*⁶¹ dos gêneros Rhythm and Blues da revista The Billboard, como *Please, Please, Please* (1956) e *Try me* (1958) (VINCENT, 2014). A influência da música *gospel* na performatividade de Brown nas inflexões vocais e na estruturação de estrofes em pergunta-e-resposta já caracterizava o estilo de emissão vocal do artista desde esse período e se tornaria um dos símbolos distintivos de sua *performance*.

Nesse mesmo período, os intensos debates dentro da própria comunidade negra sobre o lugar do negro da sociedade opunham principalmente duas perspectivas dentro da discussão ideológica entre os intelectuais negros da época. Por um lado, os integracionistas, associados a personagens históricos como Dr. Martin Luther King Jr., defendiam a integração do negro na sociedade norte-americana pelo diálogo com as outras raças. Por outro, os nacionalistas negros, notabilizados por Marcus Garvey e Malcolm X, pregavam uma convergência de esforços de negros e por negros para dentro da própria comunidade negra. Segundo Stewart (2013), o gênero musical R&B refletia a perspectiva integracionista do negro na sociedade americana, na medida em que se acreditava ser o gênero capaz de atender a audiências negras e brancas na função de indutor do diálogo social entre essas raças, perspectiva que balizou o início da criação, na década de 1950, de um conjunto de rádios direcionadas para as comunidades negras com a proposta de divulgar o R&B e outros gêneros de música negra.

Segundo Ward (1998), essa iniciativa serviu principalmente para corroborar a percepção estereotipada da música negra pelas audiências brancas em detrimento da oportunidade de outros e novos lugares de protagonismo para o negro na sociedade e na estrutura do mercado fonográfico americano da época. Isso foi particularmente importante no contexto de transição

⁶⁰ “a high level of artistic control (unusual for black artists at that time)”.

⁶¹ Lista de principais sucessos fonográficos de revistas especializadas em música (tradução nossa).

entre o R&B, categoria musical atribuída aos negros, e o *Soul*, categoria reivindicada pela comunidade negra, pois tanto as gravadoras como os sujeitos participantes do ciclo de produção em estúdio refletiam um ideal agregador entre as diferentes raças nos Estados Unidos. Nesse contexto, determinadas posições ou lugares na cadeia de produção raramente se dissociavam: aos negros, a criatividade e a performance; aos brancos, a produção e a distribuição desse material gravado:

Os negros continuavam terrivelmente sub-representados como proprietários e executivos tanto na indústria fonográfica quanto na de rádio. Por um tempo, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, um esforço coordenado para melhorar o número de negros em posições de poder financeiro e influência executiva no mundo do entretenimento voltado para os negros formou uma parte importante do impulso mais amplo do poder negro (WARD, 1998, p. 13, tradução nossa)⁶².

É nesse contexto de demandas políticas por representatividade e de avanço tecnológico que James Brown e outros artistas passam a exercer o papel de compositores-produtores protagonistas de boa parte do ciclo criativo de suas próprias músicas. O fato viabilizou outras poéticas artísticas para a época, na medida em que os autores puderam desenvolver as suas ideias musicais, desde a *lead sheet* até as etapas de pós-produção da gravação de sua própria música. No caso específico de Brown, ele não apenas se estabeleceu como um compositor-produtor, mas também desenvolveu uma percepção particular do calor das ruas no esteio das manifestações por empoderamento negro na época em suas produções musicais:

Brown representou o homem negro político, o homem negro de sucesso, o homem negro sexual, o guerreiro negro implacável que era "negro e orgulhoso" e, como diz a música, "pronto para morrer sob os nossos pés, em vez de viver de joelhos". Brown agarrou a veia jugular das aspirações negras e não a largou (VINCENT, 2014, p. 8, tradução nossa)⁶³.

Em outras palavras, as aspirações musicais do compositor-produtor Brown passaram a dialogar com a comunidade negra da época em instâncias criativas que a poética artística de outros produtores ainda não havia focalizado (SMITH, 2012). Ou seja, a confluência entre o uso de novas tecnologias de estúdio com as percepções artísticas de um artista que também exercia a função de compositor-produtor permitiu que suas inovações personalizassem uma estética musical híbrida que incluiu elementos do *soul* e de elementos particulares de sua poética criativa que passariam a identificar as músicas dessa nova fase de Brown (Jackson, 2004). Sua nova fase como compositor-produtor passaria a ser identificada pela expressão “A James Brown

⁶² Blacks, meanwhile, remained woefully under-represented as owners and executives within both the record and radio industries. For a while in the late 1960s and early 1970s, a concerted effort to improve the number of blacks in positions of financial power and executive influence within the world of black-oriented entertainment formed an important part of the broader black power impulse.

⁶³ Brown represented the political black man, the successful black man, the sexual black man, the relentless black warrior that was “Black and Proud” and as the song says, “ready to die on our feet, rather than be livin’ on your knees”. Brown grabbed hold of the jugular vein of black aspirations and would not let go.

production”, o que pode ser verificado no rótulo físico do álbum da música *Papa's Got a Brand New Bag* (1965).

2.4.1 *Papa's Got a Brand New Bag* (1965)

Figura 3 – Capa do álbum (1965) com a indicação da expressão “A James Brown Production”



Fonte: *site Discogs* (<http://www.discogs.com>)

Lançada em 1965, a música *Papa's Got a Brand New Bag* representou um momento de ampliação da liberdade artística de James Brown na gravadora King Records após a promessa de assinatura de um novo contrato, assegurando-lhe novas prerrogativas (SMITH, 2012). Dentre essas prerrogativas estavam o acúmulo da função de compositor-produtor e uma maior cooperação no trabalho de pós-produção com o seu engenheiro de som usual e engenheiro-chefe da gravadora na época, Ron Lenhoff (SMITH, 2012), que havia ingressado um ano antes na King Records e administrava um estúdio com equipamentos de áudio como o gravador multipista Ampex de três canais e que era conhecedor de técnicas de edição de áudio tal qual a equalização, que seriam utilizadas em *Papa's Got a Brand New Bag* (1965):

“Aquela gravação mono foi terrível”, ele comentou. “Estava tão enlameado que mal dava para ouvir todos os instrumentos. Levei dois dias copiando, recopiando, aumentando o tempo, aumentando a afinação, editando, equalizando e editando novamente apenas para aumentar o brilho de tudo. Ainda assim, a música era muito boa, mesmo sem os solos de sax que eu cortei, e depois disso James e eu começamos a trabalhar muito juntos”⁶⁴ (BUSKIN, 2014, tradução nossa)⁶⁵.

⁶⁴ Ver: <https://www.soundonsound.com/techniques/classic-tracks-james-brown-papas-got-brand-new-bag>. Acesso em: 22 mar. 2020.

⁶⁵ “That mono recording was terrible,” he remarked. “It was so muddy, you could hardly hear all the instruments. It took me two days of copying, recopying, increasing the tempo, raising the pitch, editing, EQ’ing and editing again

Alguns dos resultados do trabalho de pós-produção e remixagem conduzida por Lenhoff, sob a supervisão de James Brown, foram a diminuição da duração da gravação inicial de aproximadamente sete minutos para uma música em duas partes com 1:55 (Lado A) e 2:12 (Lado B), a aceleração do andamento da música e o rearranjo instrumental com a exclusão de instrumentos como o saxofone:

Um exemplo ainda mais revelador desse uso criativo da tecnologia de estúdio envolveu "Papa's got a brand new bag", de James Brown, que era originalmente uma jam estendida de groove mais lenta, gravada em fevereiro de 1965 em Charlotte, Carolina do Norte, por uma banda cansada se arrastando em seu caminho fatigado para um show. Na pós-produção, no entanto, Brown decidiu remasterizar e acelerar ligeiramente a gravação para criar o corte familiar dançante. Com linhas de baixo vulcânicas irrompendo em lugares surpreendentemente ritmados, riffs de metais penetrantes e o repique percussivo da guitarra de Jimmy Nolen, "Papa's got a brand new bag" foi um momento verdadeiramente seminal no desenvolvimento do soul e do funk. No entanto, não emergiu totalmente forjada a partir de uma única sessão improvisada mas de uma combinação potente de inspiração, contemplação e manipulação tecnológica (WARD, 1998, p. 265, tradução nossa)⁶⁶.

Fonograma 1.5 – *Papa's Got a Brand New Bag* (1965, versão sem edição)



Fonte: álbum James Brown – *Star Time* (1991)

Fonograma 1.6 – *Papa's Got a Brand New Bag* (1965, versão Editada – Parte I)



Fonte: álbum James Brown And The Famous Flames – *Papa's Got A Brand New Bag*, (1965)

Fonograma 1.7 – *Papa's Got a Brand New Bag* (1965, versão Editada – Parte II)



Fonte: álbum James Brown And The Famous Flames – *Papa's Got A Brand New Bag* (1965)

Gravada inicialmente como uma *jam session*, a música *Papa's Got a Brand New Bag* (1965) sintetizou as possibilidades de pós-produção viabilizadas pelos equipamentos da época e de forma associada com as ideias musicais de Brown. Dentre essas, é possível citar a valorização de ciclos formados por uma abordagem instrumental, inclusive vocal, essencialmente dançante e pelos outros princípios que passaram a ser denominados por “inovações de James Brown” aplicados à música. De forma a destacar essas inovações em uma composição de Brown, segue-se uma abordagem analítica sobre a parte I da música *Papa's Got a Brand New Bag* (1965).

just to brighten it up. Still, the music was really good, even without the sax solos that I cut, and after that James and I got to work together a lot”.

⁶⁶ An even more telling example of this creative use of studio technology involved James Brown's “Papa's got a brand new bag”, which was originally an extended slow-groove jam, recorded in February 1965 in Charlotte, North Carolina, by a dog-tired band dragging its weary way to a gig. In post-production, however, Brown decided to remaster and slightly speed up the recording to create the familiar dance cut. With volcanic bass lines erupting in surprisingly on-beat places, stabbing brass riffs, and the percussive chiming of Jimmy Nolen's guitar, “Papa's got a brand new bag” was a truly seminal moment in the development of soul and funk. It did not, however, emerge fully formed in a single impromptu session, but from a potent combination of inspiration, contemplation and technological manipulation.

2.4.1.1 *Papa's Got a Brand New Bag (1965) - Análise musical*

Fonograma 1.8 – *Papa's Got a Brand New Bag* (1965, Abertura)



Fonte: álbum James Brown And The Famous Flames – *Papa's Got A Brand New Bag* (1965)

A abertura acima da parte I da música *Papa's Got a Brand New Bag (1965)* difere da gravação presente na versão sem edição dessa música por não incluir uma conversa realizada entre James Brown e o seu grupo musical e uma espécie de “deixa” da bateria, utilizada para orientar o ataque dos metais. No contexto de pós-produção, a íntegra da música sofreu uma alteração em um semitom ascendente e tem o andamento acelerado em aproximadamente dez batimentos por minuto⁶⁷(BPM) de 120 para 130 BPM's:

Fonograma 1.9 – *Papa's Got a Brand New Bag* (1965, Abertura sem Edição)



Fonte: álbum James Brown – *Star Time* (1991)

Fonograma 1.10 – *Papa's Got a Brand New Bag* (1965, Abertura com Edição)



Fonte: álbum James Brown And The Famous Flames – *Papa's Got A Brand New Bag* (1965)

O recorte realizado para a composição da Parte I parece sublinhar a importância do *downbeat* enquanto estrutura fundamental do início de um conjunto de ciclos que serão desenvolvidos no transcurso da música. Nesse primeiro ciclo, o acorde de dominante em si maior executado por uma seção de metais composta por trompetes, trombone, saxofones alto, barítono e tenor e o contrabaixo em anacruse, sugere uma suspensão e tensão no ar de forma a prenunciar a entrada da voz de James Brown feito um evento longamente aguardado que só podia ser iniciado após a sua chegada. Da mesma forma, irão ocorrer, ao longo de toda a música, as entradas de James Brown como uma linha melódica de contraponto a todas as outras linhas que formam a textura [inovações 2 e 3], tal qual era comum entre a emissão vocal dos cantores de Soul:

⁶⁷ Uma das medidas utilizadas para orientar ou aferir a velocidade e andamento de uma música.

Figura 4 – Transcrição completa de Parte 1 - Papa's Got a Brand New Bag, página 1 (1965)

The image displays a musical score for the song "Papa's Got a Brand New Bag". The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the vocal line (Voz) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Come her sis - ter", "pa pas in the swing", and "He aint too hip". Three specific phrases are highlighted with grey boxes: "Come her sis - ter", "pa pas in the swing", and "He aint too hip". Below the vocal line are staves for the following instruments: Metais (Metals), Sax Baritone, Contrabaixo (Double Bass), Guitar, Cymbal Line, Snare Cross Stick, and Bass Drum. The guitar part begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and later changes to *mf* (mezzo-forte). The percussion parts (Cymbal Line, Snare Cross Stick, Bass Drum) are represented by rhythmic notation with stems and flags. The overall arrangement is a complete transcription of the first part of the song.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Figura 5 – Transcrição completa de Parte 1 - Papa's Got a Brand New Bag, página 2 (1965)

The image displays a musical score for the song "Papa's Got a Brand New Bag". It includes the following parts:

- Metais:** Vocal line with lyrics: "how that new breed habbe He aint no drag — Pa pas got a brandnew bag".
- Sax Baritone:** Instrumental line.
- Cb. (Contrabass):** Instrumental line.
- Gtr. (Guitar):** Instrumental line.
- Cym. (Cymbal):** Percussion line.
- Snare C. S. (Snare Drum):** Percussion line.
- Bass Drum:** Percussion line.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line is in the treble clef, while the instrumental parts are in the bass clef. The lyrics are written below the vocal line, with some words highlighted in grey boxes. The instrumental parts are written in a standard staff notation with various rhythmic values and articulations.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Os instrumentos presentes nesta música são a bateria (composta de Open Hi-Hat e Closed Hi-Hat na linha de Cymbal; Snare Cross Stick e Bass Drum), a guitarra, o contrabaixo elétrico e os metais compostos por trombone, saxofone alto em Eb, o trompete em Bb e o sax barítono em destaque. Esses instrumentos desenham um ciclo textural interdependente, sob a progressão harmônica dos acordes que oscilam entre a tensão e o relaxamento:

Figura 6 – Progressões em Papa's Got a Brand New Bag (1965)

The musical score for 'Papa's Got a Brand New Bag' is presented in a multi-staff format. The top staff is the vocal line, with lyrics 'Come her sis - ter pa pas in the swing'. Below it are the metal parts (Metals), Sax Baritone, and Contrabaixo (Bass). The guitar part is shown with dynamics *ff* and *mf*. The percussion section includes Cymbal Line, Snare Cross Stick, and Bass Drum. A grey shaded area highlights the first two measures of the score, where the vocal line begins and the instrumental parts establish their rhythmic patterns.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Apesar de independentes, as frases de cada instrumento convergem para um ciclo de dois compassos. No caso dos metais, isto também é ressaltado pelos acentos que reforçam novamente a importância do *downbeat* para o desenvolvimento das frases musicais dos outros instrumentos:

Figura 7 – Interdependência e downbeat em Papa's Got a Brand New Bag (1965)

Fonte: o próprio autor, 2020.

Segundo Stewart (2013), uma mudança nos ritmos de acompanhamento do rock 'n roll e do R&B para o rock & e o soul ocorreu no início da década de 1960 e consistiu em uma mudança “do swing e de ritmos compostos, basicamente uma subdivisão tripla da pulsação, para subdivisões "simples" ou mesmo de colcheias (subdivisão dupla)” (STEWART, 2013, p. 105, tradução nossa)⁶⁸. Para o autor, embora esta mudança possa sugerir uma espécie de simplificação rítmica, a sua ocorrência pavimentou o caminho para uma complexidade de outras subdivisões quádruplas como em dezesseis subdivisões. Esse parece ser o caso da estrutura de acompanhamento realizada pela bateria em *Papa's Got a Brand New Bag*:

Figura 8 – Acompanhamento em Papa's Got a Brand New Bag (1965)

Fonte: o próprio autor, 2020.

A descrição de alguns dos eventos musicais que ocorrem em *Papa's Got a Brand New Bag* desvela que o papel de compositor-produtor de James Brown e seu papel de participante do processo de manipulação da gravação dessa música na etapa de pós-produção foi determinante para que as suas ideias musicais fossem desenvolvidas com o mínimo de intermediários. Isto foi

⁶⁸ “from swing and shuffle rhythms, basically triplet subdivision of the beat, to “straight” or even eighth notes (duple subdivision).”

importante porque permitiu que Brown desenvolvesse um gênero musical que viria a ser considerado ainda mais radical nos termos de uma identificação com a comunidade negra, o *funk*. Desta forma, um recorte específico dentro do *soul* e posteriormente do *funk* pôde ser selecionado por outras comunidades negras ao redor do mundo por, entre outros critérios, sua sonoridade e a estética identitária que lhe era agregada, como foi o caso dos jovens que passaram a selecionar um tipo específico de *soul* a partir principalmente da programação radiofônica de locutores como o Big Boy e a produzir eventos específicos com esse recorte musical.

2.5 O SOUL NOS BAILES: BAILES BLACK, SOUL E BLACKRIO

De volta aos subúrbios cariocas, o baile *hi-fi* realizado em 1969 por Mr. Funky Santos com música *soul* teve o intuito de “[...] levar a negrada do morro para o asfalto” (ESSINGER, 2005, p. 18). Esse baile foi capaz de sensibilizar um contingente de mais de mil jovens desde as suas primeiras edições, atraídos por uma sonoridade específica e pela proposta aglutinadora do evento em torno de um processo identitário associado a um orgulho negro:

A atmosfera dos primeiros bailes do Astória, de fato, era *black* total. Não apenas pela maioria do público, mas também pela pouca iluminação do ambiente. Mister Funky Santos dava os primeiros passos nesse gênero de evento e fazia os bailes acontecerem com pouquíssimos recursos. [...] Mas o que se notava naqueles primeiros bailes, sempre aos domingos, era a concentração de uma rapaziada que se percebia unida. Os encontros do Astória representavam o espelho e a identificação deles, ou seja, uma opção de lazer que realmente era a cara daquelas moças e rapazes (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 59).

A identificação com os ideais estéticos promovidos por eventos ligados ao *soul* fez emergir a utilização do termo *black* como uma alternativa de filiação identitária para os jovens negros da época “mais potente e positiva, jovem e cosmopolita, do que como negros, pretos ou ainda como afro-brasileiros” (OLIVEIRA, 2018, p. 22). Nos termos de uma comunidade imaginada inserida na metáfora de um Atlântico Negro (GILROY, 2001), a experiência transnacional e diaspórica do ser *black*, viabilizada pela estética *soul* nos bailes iniciados por Mr. Funky Santos, possibilitava uma renovação na própria identidade do negro brasileiro, na medida da filiação a novas poéticas de vida e de re-existência (ALBERTO, 2009). É com esse sentido que os bailes de *soul* realizados por Mr. Funky Santos, no Astória Futebol Clube, passaram de um evento único para um movimento cultural expressivo do subúrbio carioca, em contraste com outros bailes existentes na época, que possuíam uma outra proposta, caso dos *Bailes da Pesada*.

2.5.1 Bailes da Pesada

Segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, o primeiro Baile da Pesada foi realizado pela primeira vez em 12 de julho de 1970⁶⁹, por Big Boy e Ademir Lemos, no Canecão, casa de show que ficava localizada no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro. Antes desse período, a Zona Sul do Rio de Janeiro já contava, em outubro de 1959, com boates como a *Black Horse Tavern*, em Copacabana, considerada “a primeira boate de sucesso no Rio a utilizar apenas os toca-discos para animar a pista” (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 229). Os toca-discos eram alimentados por Long Plays importados pelas mãos de seus próprios frequentadores da classe alta carioca, em uma prática que se repetia em outras boates das redondezas (*Black Horse*, *Jirau* e *Le Bateau*, por exemplo). Na *Le Bateau*, Ademir Lemos passou de discotecário a responsável pela seleção musical que foi incluída em um disco promocional da própria casa noturna, lançado pela gravadora *Top Tape* e intitulado *Le Bateau Ao Vivo (1970)*⁷⁰ (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 229). Segundo Assef (2017, p. 45), as faixas desse disco “não eram mixadas, mas coladas umas às outras, formando uma sequência de batidas”, o que proporcionava um efeito de ausência de intervalos entre as músicas. Tanto esse álbum quanto a prática de discotecagem de Ademir Lemos, que mesclava gêneros — o *rock*, o *soul* e o *Rhythm and Blues* por exemplo —, chamaram a atenção do locutor Big Boy:

Big Boy frequentava as concorridas noites de Ademir Lemos no Le Bateau. O volume do público jovem impedido de entrar na boate era grande. Idealizado por Ademir, o Baile da Pesada surge, no Canecão, como uma solução para absorver esse público (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 252).

O surgimento dos Bailes da Pesada expõe uma narrativa diferente daquela que aponta a origem dos bailes de *soul* a partir dos Bailes da Pesada realizados por Big Boy, na boate conhecida como Canecão, em 1970 (MORAES, 2014; VIANNA, H., 1987). O principal ponto dessa divergência reside na afirmação de protagonistas da cena *black*, como Dom Filó, sobre a circulação do *Soul* por eventos sociais pelo subúrbio do Rio de Janeiro em momento anterior aos Bailes da Pesada:

Era 1970, 1971. Costumam atribuir a Big Boy e Ademir Lemos, no Canecão, o surgimento do *soul* no Brasil. Mas isso não é verdade! O fato é que nós tínhamos intervenções no subúrbio por conta de vários outros companheiros, que se reuniam pra fazer festas nas casas. Baile não tinha, eram reuniões. (DOM FILÓ, 2009, n. p.)⁷¹.

⁶⁹ Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/big-boy/biografia>. Acesso em: 19 mar. 2020.

⁷⁰ Para mais informações sobre esse álbum, ver: <https://www.discogs.com/Variouso-Le-Bateau-Ao-Vivo/release/3092391>. Acesso em: 14 abr. 2020.

⁷¹ Disponível em: <https://cenpah.wordpress.com/2009/12/15/filo-uma-nova-postura-do-negro-num-contexto-de-repressao-e-autoritarismo>. Acesso em: 19 mar. 2020.

As festas nas casas a que Dom Filó se refere são justamente as *hi-fi*, tal como expostas nas subseções anteriores. É importante destacar que, apesar da denominação baile só ter sido atribuída ao *hi-fi* realizado por Mr. Funky Santos no Clube Astória em 1969, o evento apresentava características como a ênfase em discos de *soul* que seriam replicadas em outros bailes realizados posteriormente e que teriam sido realizados em período anterior ao dos Bailes da Pesada. Portanto, parece ser esse o ponto de crítica de Dom Filó e de outros protagonistas quanto à associação entre os Bailes da Pesada e o início dos bailes do Soul.

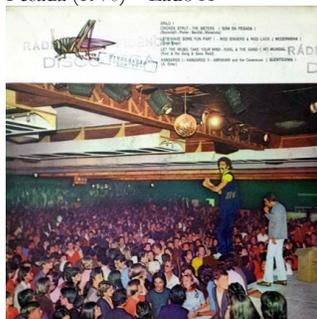
Uma das diferenças entre os bailes de *soul* e os primeiros bailes da Pesada no Canecão era o caráter misto e eclético empregado na seleção tanto de Big Boy quanto de Ademir Lemos (DJ NAZZ, 2019). Conforme ocorria nas boates da classe alta de Copacabana, os discos com lançamentos internacionais de gêneros como o *rock* e o *soul* eram obtidos principalmente a partir de um intrincado processo de importação de discos com comissários e viagens diretas para a obtenção desse material. O ecletismo de Big Boy e de Ademir Lemos nas suas seleções musicais despertou a atenção da gravadora Top Tape, que os convidou para ficarem responsáveis pela seleção musical do álbum que veio a ser intitulado Big Boy & Ademir Lemos – Baile da Pesada ainda em 1970:

Figura 9 – Capa do álbum Big Boy & Ademir Lemos – Baile da Pesada (1970)



Fonte: *site* Discogs (<http://www.discogs.com>)

Figura 10 – Parte Interna do álbum Big Boy & Ademir Lemos – Baile da Pesada (1970) – Lado A



Fonte: *site* Discogs (<http://www.discogs.com>)

Figura 11 – Parte Interna do álbum Big Boy & Ademir Lemos – Baile da Pesada (1970) – Lado B



Fonte: *site* Discogs (<http://www.discogs.com>)

As nove músicas do disco são executadas por grupos internacionais e apenas três podem ser classificadas como gêneros ligados à black music da época como o *soul*. Talvez isto se deva ao fato à notória predileção de Big Boy, um amante dos Beatles, do rock pujante e da efervescente cena cultural internacional em finais da década de 1960 (PAIVA, 2015) em detrimento da uma seleção musical feita por Ademir Lemos, mais voltada para a *black music* de gêneros através do *soul* e do *funk*:

[...] até então o Big Boy era assim: ele apresentava um programa na rádio, mas o baile era outro. O baile só tinha conotação black a partir do momento que o Ademir pegava

nos pratos. Enquanto o Ademir não pegava nos pratos, não tinha a conotação black do baile. O DJ do Big Boy que é o Peixinho que dava umas incursões [...] aqui na nossa área, mas não era aquilo (Mr. FUNKY SANTOS, 2007 apud RIBEIRO, R., 2010, p. 159).

Em meados do ano de 1970, os Bailes da Pesada iniciam justamente um processo de itinerância em direção à “área” dos bailes de Mr. Funky Santos: da Zona Norte no subúrbio carioca para clubes como o Sport Club Mackenzie, no Méier e o Clube Magnatas, localizado no bairro do Rocha. Segundo Essinger (2005), esse processo ocorreu para permitir a realização de um show de Roberto Carlos (ESSINGER, 2005, p. 18). De todo modo, o sucesso dos bailes da pesada, agora itinerantes, e do baile de Mr. Funky Santos no Astória chamaram a atenção da juventude da época por serem dois espaços semelhantes, mas que enfatizavam gêneros musicais diferentes (ESSINGER, 2005).

Segundo Feijó e Wagner (2014), a migração dos bailes da pesada para clubes do subúrbio acabou por incitar uma adaptação da seleção musical desses bailes porque “o funk e a soul music enchiam mais a pista” (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 254). A constatação de que o *funk* e o *soul* faziam mais sucesso do que o *rock* e o *pop* já havia sido observada anos antes pelo próprio Mr. Funky Santos, que também frequentava os bailes da pesada em suas primeiras edições:

"Você estava dançando e daqui a pouco Big Boy tocava um Pink Floyd, [do disco] Ummagumma" [...]. “Aí você tinha que sentar cruzar as pernas e acender um baseado. Ficava aquele clima de paz-e-amor. Na hora em que tocava um soul, a negada do subúrbio abria uma roda. Mas eram quinze minutinhos de alegria só e ele cortava” (ESSINGER, 2005, p. 19).

Portanto, as predileções musicais particulares de Big Boy não poderiam sobrepujar a predileção dos frequentadores dos clubes de subúrbio para um tipo específico de sonoridade negra. Neste mesmo período, o *soul* passou a ser considerado um gênero musical de caráter meramente comercial para a comunidade negra estadunidense (OLIVEIRA, 2018), embora essa perspectiva não pareça ter sido replicada imediatamente no contexto dos subúrbios cariocas, que continuaram a utilizar a expressão *soul*, tanto para designar um gênero musical específico quanto para expandir-lhe o significado.

2.5.2 Soul ou funk?

Segundo Vianna, H. (1987, p. 45), em “[19]68, o soul já tinha se transformado em um termo vago, sinônimo de “black music”, e perdia a pureza “revolucionária” dos primeiros anos da década”. Em paralelo a esse processo, o então recente gênero musical *funk* surgia como uma alternativa de trilha sonora dos movimentos políticos da época “[...] capaz de produzir uma música, digamos, ‘revolucionária’” (HERSCHMANN, 2005, p. 21). Se nos Estados Unidos esta

transição entre os gêneros *soul* e o *funk* ocorreu ainda no final da década de 1960, os dois termos ainda demorariam a se diferenciar no Rio de Janeiro, seja quanto à classificação de gêneros musicais seja quanto a categorias ainda mais abrangentes e sinônimos de *black music* no mesmo período. Para Sansone (2003), ainda na década de 1970 “os termos soul e funk eram usados indistintamente e nenhum dos dois se referia à mesma música a que se referiam nos Estados Unidos” (SANSONE, 2003, p. 115, tradução nossa)⁷².

Nos Estados Unidos, uma das estratégias para a diferenciação entre os gêneros musicais *soul* e *funk* foi colocá-los em perspectiva, de forma a destacar as mudanças estéticas, estruturais e, conseqüentemente, sonoras advindas do protagonismo de figuras-chave como James Brown, Larry Graham e o grupo Sly and The Family Stone. Dessa forma, é possível identificar as inovações operadas por James Brown e por Sly Stone, que exerceram simultaneamente o papel de compositores-produtores no que ficou conhecido por primeira fase do gênero musical *funk* ou “Primeira Dinastia do Funk” nos termos de Vincent (2014).

A denominação “Primeira Dinastia do Funk” é utilizada por Rickey Vincent para se referir a um período de consolidação do que passaram a ser consideradas as bases do gênero musical *funk*. Se por um lado James Brown havia sido inspirado pelo movimento Black Power da época e impetrado mudanças paradigmáticas em sua sonoridade dentro do *soul* a partir de 1965, a influência da contracultura para Sly Stone teve papel decisivo em suas produções musicais neste período (BURNIM; MAULTSBY, 2015). O grupo encabeçado por Sly Stone, o qual passou a ser conhecido por *Sly and the Family Stone*, polemizou o debate racial dentro da comunidade negra norte-americana, por defender uma visão racial integracionista observável pela própria configuração do grupo, composto por negros e brancos:

A ideologia do Black Power inspirou o impulso criativo de Brown e os direitos civis e movimentos de contracultura tiveram um impacto equivalente em Sly Stone. Mensagens de orgulho negro e empoderamento da comunidade permeiam muitas das canções de Brown. [...] Em contraste, os temas líricos de Stone sobre amor universal e paz mundial transcenderam a divisão ideológica e a agenda do movimento de contracultura branca. [...] A orientação de rock-funk psicodélico e forte das produções anteriores de Sly deu lugar a um estilo introspectivo e descontraído de blues-funk, enquanto seus temas de amor e harmonia universais se transformaram em uma crítica das atitudes raciais da sociedade (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 405, tradução nossa)⁷³.

⁷² “the terms soul and funk were used interchangeably, and neither term referred to the same music they referred to in the United States”.

⁷³ The ideology of Black Power inspired Brown’s creative impulse and the Civil Rights and counterculture movements had an equivalent impact on Sly Stone. Messages of Black pride and community empowerment permeate many of Brown’s songs [...] In contrast, Stone’s lyric themes of universal love and world peace transcended the ideological divide and agenda of the White counterculture movement. [...] The hard-driving, psychedelic rock-funk orientation of Sly’s earlier productions gave way to an introspective, laid-back blues-funk style while his themes of universal love and harmony transformed into a critique of society’s racial attitudes.

De todo modo, a importância da produção de Sly Stone no e para o grupo Sly and The Family Stone contribuiu para pavimentar uma mudança ainda mais drástica na diferenciação entre o *soul* e o *funk* (Campbell, 2005). Dentre esse trânsito, é possível identificar a importância do *downbeat* e a interdependência melódica entre os instrumentos que compõem a textura musical que passaram a caracterizar as músicas que recebem a classificação de *funk*:

Cada instrumento contribui para esse som. Instrumentos rítmicos frequentemente criam linhas melódicas, e instrumentos melódicos frequentemente cadenciam com força percussiva. A linha de baixo, a linha de guitarra, as linhas de sopro no funk costumam entregar frases melódicas tão completas que cada uma poderia ser a melodia primária de uma canção de soul ou R&B mais simples. (Os grooves de soul e R&B são geralmente compostos de uma melodia primária, que é simplesmente acentuada pelos outros instrumentos, não "somada", como no funk.) Essa complexidade é outra razão pela qual o funk é tão prontamente sampleado pelos produtores nos anos 1990. Linhas separadas em grooves de funk agora podem ser desconstruídas e replicadas por instrumentos digitais em sua forma desidratada (VINCENT, 2014, p. 14, tradução nossa)⁷⁴.

Segundo Burnim e Maultsby (2015), um exemplo ilustrativo do caráter interdependente dos instrumentos utilizados no *funk* foi o uso inovador do baixo elétrico pelo contrabaixista Larry Graham, do grupo musical Sly and The Family Stone. Apesar de o contrabaixo já ter sido utilizado em períodos anteriores como instrumento percussivo, seu uso *inovado* por Graham operou uma simbiose entre as inovações de James Brown em suas composições e uma nova sonoridade identificada com um processo musical que vinha se intensificando entre a virada da década de 1960 e o início da década de 1970:

Larry Graham solidificou-se como um dos criadores do funk de rua com "Thank You". Embora os sons cortantes, estalados e beliscados do baixo pudessem ser ouvidos aqui e ali em trabalhos anteriores de muitas bandas, tipicamente como um sotaque para o riff básico, "Thank You" usou o baixo estalado como a melodia principal - uma frase melódica sincopada do baixo que transformou o contrabaixo de um instrumento de ritmo de fundo na força motriz da música. Depois de "Thank You", tanto o ritmo quanto a melodia passaram a ser território do contrabaixo (VINCENT, 2014, p. 95, tradução nossa)⁷⁵.

A música "Thank You" foi lançada pelo grupo Sly and The Family Stone no ano de 1969 e alcançou a primeira colocação entre os maiores sucessos na lista da Billboard Hot 100 em 14 de fevereiro de 1970. Esta música contou com a produção do próprio Sly Stone na Epic Records,

⁷⁴ Every instrument contributes to this sound. Rhythm instruments often create melodic lines, and melodic instruments often pulse with percussive strength. The bass line, the guitar line, the horn lines in funk often deliver such complete melodic phrases that each could be the primary melody of a simpler soul or R&B tune. (Soul and R&B grooves are generally composed of one primary melody, which is simply accented by the other instruments, not "countered," as in funk.) This complexity is yet another reason why funk music is so readily sampled by producers in the 1990s. Separate lines in funk grooves can now be deconstructed and replicated by digital instruments in dehydrated form.

⁷⁵ Larry Graham solidified himself as one of the originators of street funk with "Thank You". Although the chopping, popping, and plucking bass sounds could be heard here and there in earlier works of many bands, typically as an accent to the basic riff, "Thank You" used the popping bass as the primary melody - a syncopated melodic phrase from the bass, which turned the bass guitar from a background rhythm instrument into the driving force of the song. After "Thank You", both rhythm and melody became the territory of the bass.

em uma função que James Brown já vinha desenvolvendo na King Records no mesmo período, a de compositor-produtor. Com tamanha independência criativa, Sly Stone também pôde desenvolver as suas percepções musicais e as de músicos sob a sua coordenação com maior liberdade. Esse foi o caso do baixo percussivo de Larry Graham, o que pode ser observado abaixo:

Fonograma 1.11 – Trecho de
Thank You (1970)



Fonte: *single* Sly & The Family
Stone – Thank You (1970)

Em *Thank You*, Larry Graham e seu contrabaixo demonstram a definitiva superação do processo de hierarquia entre os instrumentos considerados solistas, como a voz humana e de acompanhamento, caso do contrabaixo elétrico. A expansão das possibilidades do contrabaixo elétrico por Larry Graham surgiu da necessidade de preencher a ausência de um percussionista em uma apresentação.

Nessa ocasião, Larry Graham emulou o som de dois dos instrumentos da bateria com a execução de seus dedos nas cordas do contrabaixo. Dessa forma, uma espécie de tapa (*slap*) com o dedo na corda passou a emular o bumbo e um som de estalo foi produzido pela ação dos dedos nas cordas, o som da caixa (SHEEHAN, 2004, p. 13). Estas técnicas que posteriormente passaram a ser conhecidas como *slapping* (bater na corda) geralmente com o dedo polegar (*thumping*) e “beliscar, pinçar, estalar a corda” (*plucking*) com um ou mais de um dos dedos restantes das mãos pode ser observada⁷⁶ na transcrição abaixo:

Figura 12 – Transcrição do áudio de Thank You (1969): t, Thumping, p, Plucking

Fonte: o próprio autor, 2020.

Ou seja, além da aplicação da textura musical com interdependência melódica polirrítmica na produção de um gênero musical de caráter eminentemente dançante, esse tipo de

⁷⁶ Ver a explicação do próprio artista aos 5'44" do vídeo intitulado Larry Graham Right Hand Technique. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Ibvy2EBqM. Acesso em: 19 abr. 2020.

procedimento passou a explorar um espectro grave da paleta sonora de forma incomum até então. Esse procedimento chamou a atenção de outros contrabaixistas interessados no tipo de sonoridade como Bootsy Collins da banda de James Brown, que passaram a associar essa pegada da música *funk* em comparação ao *soul* com adjetivos como *pesado*, *pegado* e *marcado* (VINCENT, 2013). Justamente, esse tipo de sonoridade e esses adjetivos também viriam a ser citados por integrantes da cena Black Rio, entre eles Mister Funky Santos, para descrever as músicas até então denominadas por *soul* que se destacavam dentro da programação dos bailes de Big Boy:

[...] eu entrei com um soul pesado, marcado, e apanhei o público de Big Boy. É por isso que a rapaziada me considera assim uma espécie de pai do soul. Comecei a descobrir nas importadoras um som que ninguém curtia. Foi em cima desses que eu fiquei (FRIAS, 1976, p. 4).

Em outras palavras, o soul pesado a que Mister Funky Santos se refere diz respeito justamente ao período de transição que sobrepunha o *soul* com os primeiros anos do que viria a ser denominado por funk (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 402). Inclusive, Oliveira (2018) afirma que é neste período que a palavra *funk* passa de uma gíria utilizada dentro da comunidade negra com o sentido de algo “ofensivo, pejorativo” (OLIVEIRA, 2018, p. 245) para um comportamento positivo. Outra explicação para a origem da palavra funk remonta às expressões funky e lu-fuki, utilizadas pelos membros da etnia bakongo (BARRETO; LEAL, 2016), provenientes da África Centro-Occidental (MAMIGONIAN, 2004; PEREIRA, L. N., 2013), para "elogiar as pessoas certas e esforçadas com a integridade de sua arte" (BARRETO; LEAL, 2016, p. 113).

De todo modo, a palavra *soul* continuou a ser utilizada no âmbito dos bailes de mesmo nome (*bailes soul*) para designar tanto os gêneros musicais *soul* quanto o *funk*, ao longo da década de 1970, em uma perspectiva que se tornou ainda mais política a partir do envolvimento de jovens negros intelectuais que passaram a frequentar os bailes realizados por Mr. Funky Santos no Astória Futebol Clube, caso de Dom Filó. Anos antes, esse jovem politizado já era ligado a um clube fundado por uma classe média negra no bairro do Andaraí, o Clube Renascença.

2.5.3 A noite do Shaft

Na primeira metade da década de 1970, o Clube Renascença e o Cassino Bangu (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 254) realizaram os seus próprios eventos, baseados no sucesso dos bailes da pesada e de bailes como os produzidos por Mr. Funky Santos. O do Clube Renascença teria a especificidade de amalgamar outros elementos, além do *baile* em si, como a projeção de cenas de filmes e debates que incitassem a consciência racial negra entre seus frequentadores. Encabeçada

por Dom Filó em 1972, a *Noite do Shaft* passou a estimular a consciência e o orgulho negro à medida em que o “som preto” (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 62) embalava a exibição de fotos dos próprios frequentadores, que passaram a se associar a uma estética negra e jovem, advinda principalmente de artistas ligados à música *soul*:

Esse efeito era consciente e explicitamente buscado pelos idealizadores e promotores do Shaft. Como algumas lideranças expressaram, de maneira lapidar, realizava-se nesses momentos aquele que era o objetivo primeiro da festa: celebrar o *orgulho negro*, dando vida a um evento que representava verdadeiro núcleo de afirmação e de vivência de um orgulho étnico que, espelhado no Shaft, era como que incorporado por todos e cada um dos participantes (GIACOMINI, 2006, p. 196).

O processo de afirmação de uma negritude no *Shaft* também passava por mensagens positivas direcionadas pelo microfone de Dom Filó aos presentes no baile entre uma e outra música selecionada pelo discotecário Luizinho Disc Jockey Soul. Esse DJ, oriundo da boate One Way, à época localizada na rua Prudente de Moraes, em Ipanema, foi selecionado por Dom Filó principalmente em virtude do seu grande acervo de discos de *soul* (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016). Isto era uma vantagem em um contexto em que os lançamentos internacionais de gêneros específicos como o *soul* e o *funk* não eram de fácil acesso (LIMA, C., 2017).

O acesso a discos de vinil de *funk* e de *soul* no Brasil só viria a realmente se intensificar em meados da década de 1970, quando gravadoras do porte da RCA e a TapeCar se interessaram por tais lançamentos. Curiosamente, é neste período que o jornalista Mugnaini Jr.⁷⁷ (2019) afirma ter começado a prática da indústria fonográfica em abrigar títulos de músicas com a redução da palavra melodia em “melô” seguido de alguma analogia ou expressão que possa ser associada à música ou ao seu conteúdo. Segundo o jornalista, esse processo teria sido iniciado pela dificuldade em entender e em pronunciar os títulos de músicas estrangeiras, o que teria sido o caso da primeira, batizada “Melô do Pato” em função da aplicação de *vocoder* em alguma das linhas vocais da música Witch Doctor Bump presente no lado A do álbum de funk do grupo The Chubukos, lançado pela gravadora TapeCar em 1973:

Figura 13 - Capa do álbum do grupo The Chubukos (1973)



Fonte: *site* Discogs (<http://www.discogs.com>)

⁷⁷ Disponível em: <https://celulapop.com.br/melo-da-historia-ou-historia-das-melos>. Acesso em: 18 mar. 2020.

O período de lançamento desse álbum ocorreu no mesmo período em que a necessidade de maior capacidade de público levou a *Noite do Shaft* do Clube Renascença para outros clubes do subúrbio, como o Maxwell, em Vila Isabel, e o Cascadura Tênis Clube, em Cascadura. A migração desse baile para um espaço amplo como uma quadra poliesportiva de um clube que até então não vinha sendo utilizada para a promoção de um *baile* fonomecânico de música dançante demandou a criação de uma organização estruturada para a sonorização e a produção desses eventos (LIMA, C., 2017) que ficaria conhecida como *equipe*⁷⁸ *de som* ou *equipe de baile*:

Os requisitos necessários para o funcionamento das equipes era a existência de um equipamento de som com potência razoável, caixas de som (quanto mais caixas de som, maior seria a capacidade da equipe e mais alto o volume do som) e os discos. Para a questão logística, era necessário viabilizar o transporte e montagem desse equipamento, geralmente feito por integrantes da equipe, além de efetuar contatos com o clube para resolver questões referentes a impressão de ingressos, “volantes” (pequenos panfletos que avisavam sobre a data do baile, distribuídos em locais da cidade) e recolhimento dos valores arrecadados logo após o fim do baile (LIMA, C., 2017, p. 55).

A equipe oriunda do movimento itinerante da Noite do Shaft para o subúrbio foi chamada por Dom Filó como *Soul Grand Prix*, o “soul em alta velocidade”. O trocadilho aproveitava o sucesso de se exibirem imagens de pilotos da Fórmula 1 com a dos frequentadores dos seus bailes, a *Soul* capaz de replicar toda a estrutura necessária para um baile por outros clubes do subúrbio (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 64). Com essa expansão, uma *kombi* passou a ser utilizada para o transporte de alguns equipamentos comprados, tais quais os toca-discos Gradiente e as caixas de som feitas por alguns dos próprios integrantes da equipe Soul Grand Prix, como o primo de Filó, Nirto Batista de Souza e pelo primeiro discotecário⁷⁹ do grupo, Luizinho Disc Jockey Soul.

O processo de construção artesanal de alguns dos equipamentos utilizados pelas equipes como as caixas de som, a adoção de determinados reprodutores de áudio como toca-discos e reprodutores de fitas cassete sobrepujaram as dificuldades na obtenção de equipamentos de alta qualidade sonora da época para desvelar a engenhosidade das equipes de som em montar e construir os seus próprios equipamentos para a realização de seus bailes.

⁷⁸ Apesar de Mr. Funky Santos utilizar a expressão “Equipe por do som” para comentar sobre o seu primeiro baile realizado no Astória Futebol Clube em 1969, não existe um consenso sobre qual foi a primeira equipe de som a surgir no Rio de Janeiro e em qual momento a expressão “equipe de som” passou a ser utilizada para designar tal organização.

⁷⁹ Após a expansão da equipe produtora da Noite do Shaft para a Soul Grand Prix, outros discotecários que já estavam presentes na cena do *Soul* à época como os irmãos DJ Nenném e DJ Corello que até então trabalhavam com Mr. Funky Santos.

2.5.4 Equipes de som e equipamentos caraterísticos

Segundo o DJ Nazz (2019), os equipamentos utilizados para a realização dos primeiros bailes como as caixas de som eram precários e feitos artesanalmente:

[...] rudimentar naquela época era tudo. Porque a gente não sabia fazer, não tinha ideia. A gente não tinha a escuta pra fazer os cortes. Só os Djs que tinham acesso ao equipamento importado, então o pessoal do subúrbio não tinha acesso ao equipamento importado não. Só os ricos tinham acesso a equipamento importado ou de boate ou pessoas que tinham muito dinheiro e que podiam colocar esses equipamentos. A maioria das equipes de som não tinham. (DJ NAZZ, 2019).

As exceções eram os equipamentos dos kits para montagem de amplificadores, que eram importados, ou dos que possuíam recursos para equipamentos mais sofisticados, como toca-discos com agulhas específicas. Esse era o caso, por exemplo, das inovações realizadas pelo técnico de som Philippe Planchon no equipamento de som dos Bailes da Pesada em seu processo de itinerância por clubes do subúrbio ainda na década de 1970, como os toca-discos Gradiente Garrard de madeira:

Big Boy inovou nas equipes de som com a utilização das primeiras cápsulas magnéticas, com agulha diamante, substituindo as chamadas “cápsulas de cerâmicas”. Para montar o equipamento necessário para fazer dançar tanta gente, chamou o supertécnico de som Philippe Planchon, que tinha trabalhado com o conde Castejá na montagem do Black Horse (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 254).

Figura 14 - Toca-discos Gradiente Garrard 6300



Fonte: *site* Hifiengine (<http://www.hifiengine.com>)

Figura 15 - Toca-discos Gradiente Garrard 730-S



Fonte: *site* Hifiengine (<http://www.hifiengine.com>)

As equipes que não possuíam recursos para contratar técnicos de som considerados referência no mercado montavam ou alugavam os equipamentos que podiam, é o caso do primeiro baile realizado por Mr. Funky Santos, cuja iluminação era precária, e o equipamento, alugado, era composto por dois toca-discos, amplificadores e um conjunto de caixas de som (ESSINGER, 2005). No caso da equipe Soul Grand Prix, esse amplificador era o Gradiente Pro 2000 (fig. 16) (ESSINGER, 2005, p. 24).

Figura 16 – Gradiente Pro 2000



Fonte: *site* Hifiengine (<http://www.hifiengine.com>)

Esse amplificador permitia que o sinal vindo dos toca-discos fosse direcionado com maior potência para uma saída de áudio, que poderia ser um par de fones de ouvido ou caixas alto-falantes. A utilização de uma conexão dos toca-discos diretamente em um amplificador ou em um pré-amplificador permitia que a mixagem ou a mistura entre duas músicas fosse realizada da maneira como ocorreu no baile de Mr. Funky Santos: diretamente no corpo do próprio equipamento pela “mudança de fase do aparelho, na própria mão trocavam-se os canais da chave: *left e right*” (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 59). Esse tipo de mixagem ficou conhecido como “corte” em virtude de a transição entre dois discos de vinil ocorrer a partir da cessão abrupta do som vindo de um deles (DJ NAZZ, 2019).

Todavia, as possibilidades de mixagem entre duas músicas provenientes de dois toca-discos mudariam a partir do advento de um equipamento conhecido por marmitinha, que havia sido criado no início da década de 1970 também de forma totalmente artesanal, tais quais as caixas de som da equipe Soul Grand Prix.

2.5.4.1 Marmitinha

Segundo o DJ Paulinho Black Power, que se tornaria membro da equipe de mesmo nome a partir de meados da década de 1970, a criação da marmitinha ocorreu de forma artesanal pelas mãos de um dos fundadores e profissional do som da Equipe Fênix, localizada no bairro de Coelho Neto, subúrbio do Rio de Janeiro:

[Paulinho Black Power:] a marmita foi a opção encontrada pelo Eduardo da Fênix, engenheiro e técnico de som, que trouxe a ideia pra mim de que poderia fazer a marmita, de um misturador de som, hoje chamado de Mix, de forma que eu pudesse fazer passagens das músicas de uma pick up para outra sem que a pista percebesse. Quando eu digo marmita, eu me refiro a mesma que você conhece de alumínio que os trabalhadores levavam suas refeições para o trabalho. Basicamente era feita de alumínio com uma tampa e o Eduardo teve a ideia de instalar dentro da marmita dois (02) potenciômetros, um para cada pick up, com duas saídas de RCA's, de forma que os cabos das Pick ups se conectassem na saída de cada porta, facilitando o discotecário ouvir, separadamente, o som de cada toca disco. [...] A marmita de alumínio era no formato retangular e possuía tampa. Depois de instalados os dois potenciômetros, a tampa era fechada com fita adesiva e com dois furos em cima da tampa tínhamos os dois botões da chuva e “A” e “B”. Pronto, daí surgia o Mix de nossa época e atendia

perfeitamente o trabalho do discotecário. Não tínhamos problema algum. Trocando em miúdos, imagine você mudando uma estação de rádio para a outra. Era exatamente isso!!! Funcionava muito bem. Depois, mais muito depois, começaram aparecer os Mixes Tonos, Tarkus e, vieram ainda, os da Pioneer que eram os melhores. (PAULINHO BLACK POWER, 2020).

Ou seja, a criação da marmita ocorreu em um período anterior aos mixers profissionais dedicados a misturar o som entre dois toca-discos e a sua concepção se assemelhava ao equipamento criado por Osvaldo Pereira na década de 1960 para ser utilizado nos bailes da Orquestra Invisível Let's Dance, em São Paulo. Naquele período, no entanto, o equipamento de Osvaldo Pereira não fez sucesso em seu baile porque a cultura dos bailes da época valorizava os termos das músicas para a posterior transição entre elas, conforme ressalta o próprio discotecário:

Uma vez eu fiz um estereofone e uma entrada para dois toca-discos. Eu cambiava os dois simultaneamente. O patrão emprestou um toca-discos e comeci a emendar as músicas. O pessoal falou: não faça mais isso! Era o momento de trocar de parceira. Aquilo matava a mudança de cavalheiros. O bom da festa era dançar com várias damas. Os que tavam namorando continuavam de mãos dadas. Os outros trocavam. Não pegou de jeito nenhum. Foi só aquela vez (PEREIRA, O., 2011, p. 87).

Em contraste, a marmita vingaria nos bailes do Rio de Janeiro e estabeleceria um refinamento no processo de mixagem entreposto entre os dois toca-discos e o sistema de som de amplificação, na medida em que permitia uma transição mais suave entre o som proveniente dessas fontes. Esse equipamento ainda não permitia que duas músicas de andamentos diferentes pudessem ser sincronizadas dentro de uma fase intermediária que as sobrepujasse⁸⁰ para posterior prevalência do som de apenas um dos toca-discos, procedimento que, por sua vez, só viria a ocorrer a partir da segunda metade da década de 1970, com a inclusão de mixers profissionais com *pitch*:

[DJ Nazz:][...] em 77 também, é quando a gente toma conhecimento do pitch [...] A partir do momento que a gente toma conhecimento do recurso, aí a mixagem se desenvolve. Então eu, por exemplo, ouvi uma fita de um cara mixando. Pedi ao Bolex trazer exatamente aquelas mesmas músicas que o cara tava mixando. Ele trouxe. Aí eu comeci a tentar copiar aquela forma de fazer as coisas mas era muito difícil porque o toca-discos que eu tinha não tinha um pitch e não eram toca-discos profissionais. E aí eu sofri muito por isso até um músico amigo meu, um cara da noite, me explicou andamento da música, divisão de compasso e como tirar a batida por minuto da música através do relógio contando 15 segundos e multiplicando por quatro. Aí eu entendi que, - é claro que a gente já percebia que uma música era mais rápida do que a outra -, mas haviam músicas que pareciam que era a mesma velocidade mas eram dois pontos a frente, dois pontos atrás. Ou no break ela subia dois pontos ou caía dois pontos. Então, tirando o BPM eu pude mapear a música. A partir do momento em que eu pude mapear as músicas, eu pude organizar a discoteca do menor para o maior em termos de velocidade, né? Aí eu comeci a fazer as mixagens mais rápidas, né? 1, 2, 3, 4. Já ficava mais tempo dentro da música. “Meio corte-meio mix”, que eu chamava. Isso também foi me dando muita notoriedade...” (DJ NAZZ, 2019).

⁸⁰ Esse procedimento só ocorreria a partir do final da década de 1970 com o advento dos mixers profissionais com a função de *pitch*, o qual veremos propriamente mais adiante.

Dito de outro modo, é nesse momento que se torna possível ao discotecário o procedimento de sequenciar um conjunto de músicas a partir de um critério baseado em batidas por minuto (BPM). Dentre os equipamentos da época, os DJ Nazz e DJ Mamuttt citam e comentam os principais equipamentos do período dos bailes *soul* que marcaram as suas trajetórias:

[DJ Nazz:] o mixer que teve relevância no mundo do DJ, sem ser o Gemini, pelo menos nos bailes foi o mixer lá da Gradiente, o Ap-1 e, o principal deles, fabricado no Brasil, foi o Tonos. Eu sei que ele mudou o paradigma dentro dos bailes porque era um mixer que tinha pré-escuta. Quando a gente pegou esse mixer, a gente pôde “voar baixo”, vamos dizer dessa forma. O outro que fez concorrência à ele na época, que era um pouco mais barato, era o Tarkus. (DJ NAZZ, 2019)

[DJ Mamuttt:] [...] porque na época a gente usava. Eu, por exemplo, comecei com aquele marmita. Marmita é um bagulho assim igual a uma marmita. [...] Ai surgiu o tal do Tarcos.

[DJ Bicudo:] Foi o mixer de madeira, né?

[DJ Mamuttt:] É. Mixer que já tinha os deslizantes pra você fazer a mixagem. A passagem, digamos assim. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Figura 17 – Mixer Tonos IC-3



Fonte: site Hifiengine (<http://www.hifiengine.com>)

Figura 18 – Mixer Tarkus Ap1



Fonte: site Hifiengine (<http://www.hifiengine.com>)

Outra equipe que começou utilizando o *mixer* marmita e, posteriormente, criou inovações tecnológicas que foram absorvidas por algumas das equipes que compunham o circuito de bailes *soul* pelos subúrbios do Rio de Janeiro foi a equipe Furacão 2000. Com um sistema de som a princípio concebido para a sonorização e iluminação geral de eventos sociais, a inicialmente denominada Som do Guarany mudaria o seu nicho de atuação no início da década de 1970, saindo dos eventos em sua cidade natal, Petrópolis, para os clubes e bailes do subúrbio. Esse processo ocorreu após a parceria entre o jovem Rômulo Costa, que passou a utilizar o equipamento de som construído com a *expertise* da família Guarany em eletrônica:

Do tempo em que mixer se chamava marmita, composta apenas de uma chave seletora, Guarany dedicou sua vida à técnica. Com criatividade, inovou no som e na iluminação. Criou o pau de sebo, lâmpadas sequenciais sincronizadas acionadas por relê. Também introduziu o estroboscópio, outra novidade nos bailes da época, com fortíssimas lâmpadas de xênon, de aeroporto, que conseguira, com um cunhado. Também divulgou o *crossover* nos bailes, um divisor de frequência que sincronizava e potencializava o som (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 255).

Além dessas tecnologias que seriam progressivamente adaptadas ou utilizadas por outras equipes, a Furacão 2000 ficaria marcada pela pintura branca nos alto-falantes que compunham o seu paredão de caixas de som. Esse paredão geralmente era constituído por caixas de som criadas artesanalmente por membros das próprias equipes, foi o caso dos alto-falantes da equipe Cashbox, construídas por Nilto e Luizinho (FEIJÓ; WAGNER, 2014).

Outro ponto a ressaltar é que, apesar da ênfase das equipes na reprodução musical de gêneros como o *soul* por toca-discos a partir de LPs, estes não eram a única fonte e suporte de reprodução sonora dos gêneros musicais do *baile soul*. Em virtude da dificuldade no acesso aos discos de vinil importados com as últimas novidades da música norte-americana da época, os reprodutores de fita cassete e de fitas de rolo passaram a ser incluídos no *set* de equipamentos de equipes da época como a Equipe Fênix.

2.5.4.2 Fitas cassete e fitas de rolo

No início da década de 1970, os gravadores e reprodutores de fitas de rolo estavam disseminados pela indústria fonográfica e influenciaram o próprio desenvolvimento do *soul* tal qual foi descrito em subseções anteriores. Em 1963, um novo suporte de armazenamento de áudio em fita magnética foi lançado pela empresa Philips, a fita cassete, novo suporte que permitiu uma vantagem em relação à gravação do áudio em fitas de rolo, tanto pelos menores custos reduzidos envolvidos nesta tarefa quanto pela praticidade em apreender o áudio de outras fontes, como um toca-disco em qualidade razoável após aperfeiçoamentos tecnológicos desenvolvidos nos anos posteriores ao seu lançamento.

Em um período de dificuldade no acesso a LPs dos gêneros musicais fruídos nos bailes *soul*, a estratégia de algumas equipes foi gravar as músicas em fitas cassete a partir da programação das rádios da época, como os programas de Big Boy. Negociar a gravação destes conteúdos a partir de terceiros era outra estratégia e foi esse o caso da transação entre o DJ Paulinho Black Power e os membros da equipe Fênix:

[Paulinho Black Power:] os donos da equipe chegaram até a mim pedindo que eu passasse a fazer gravações de músicas para reproduzir eu seus bailes. Me lembro como se fosse hoje que o Jorge, um dos donos da equipe, chegou na minha casa dirigindo um Chevette Vinho, e com ele estava o Evandro que desceram com Gravador K7, marca Gradiente Estero (sic), e algumas fitas de cromo de 90 minutos, 45 minutos cada lado, e após negociarmos o custo da gravação começamos a gravar as músicas que eles pediam e isso acontecia toda semana (PAULINHO BLACK POWER, 2020).

Apesar de penalizar a qualidade da reprodução sonora que se tornava inferior à reprodução a partir do disco de vinil, essa estratégia da equipe Fênix permitia terceirizar a obtenção dos discos de vinil que haviam sido selecionados e comprados previamente por um

discotecário da época. Outra estratégia de reprodução musical alternativa aos toca-discos e aos discos de vinil era a utilização dos próprios gravadores e fitas de rolo para esse fim, em meados da década de 1970. Segundo Paulinho Black Power, os altos custos relacionados à obtenção e manutenção dos aparelhos não impediu que os bailes promovidos pela equipe Cash Box, fundada em 1974, contassem com esse tipo de equipamento:

[Paulinho Black Power:] a outra equipe que tocava com equipamento que reproduzia através de fita foi a Cash Box. Diferente da Equipe Fênix, a Casho (sic) Box tocava com o equipamento Gradiente AKay (fita de rolo) e tirava um ótimo som. A Cash Box veio tocar vinil bem mais frente (PAULINHO BLACK POWER, 2020).

Figura 19 – Marcão Cash Box em frente ao equipamento de som da Cash Box



Fonte: Acervo dos bailes, 2009 (<http://acervodosbailes.blogspot.com/2009/08/cash-box-sempre-cash-box.html>)

Figura 20 – Equipe e equipamento de som da Cash Box



Fonte: Acervo dos bailes, 2009 (<http://acervodosbailes.blogspot.com/2009/08/cash-box-sempre-cash-box.html>)

Nas duas fotos⁸¹ acima, é possível observar a disposição em *rack* do conjunto de equipamentos da equipe Cash Box, operacionalizados pelo técnico de som Cléseo Filho. Na primeira, é possível identificar em detalhe o gravador de rolo Akai 4000 DS, à direita de Marcão Cash Box; dois amplificadores Gradiente Pro 2000 à sua esquerda e, provavelmente, dois toca-discos de madeira modelo Garrard da fabricante Gradiente Garrard:

⁸¹ Imagens retiradas e disponíveis em: <http://acervodosbailes.blogspot.com/2009/08/cash-box-sempre-cash-box.html>. Acesso em: 15 mai. 2019.

Figura 21 – Akai 4000DS



Fonte: site Hifiengine (<http://www.hifiengine.com>)

Figura 22 – Amplificador Gradiente Pro 2000



Fonte: *site* Hifiengine (<http://www.hifiengine.com>)

Figura 23 – Toca-discos Gradiente Garrard 730-S



Fonte: *site* Hifiengine (<http://www.htp.hifiengine.com>)

A especificidade da Cash Box estava justamente no uso de diferentes equipamentos importados em seus bailes, como os kits de alto-falantes que implementaram inovações posteriormente replicadas em outras equipes da época, por exemplo na realização dos primeiros bailes com som estéreo (HUMBERTO DJ, 2018; OLIVEIRA, 2018). Com exceção da especificidade da utilização de gravadores de rolo no conjunto de equipamentos utilizado pela equipe Cash Box, o *set* de equipamentos das equipes da época replicava os equipamentos que puderam ser observados nas subseções acima com algumas variações. Entre elas, é possível citar outros amplificadores usualmente utilizados como o Gradiente Pro 1200 e toca-discos como o Philips GA-312, também denominado geléia:

Figura 24 – Philips GA-312, o “geléia”



Fonte: *site* Hifiengine (<http://www.hifiengine.com>)

Lançado em 1977, a atribuição de geléia dada ao toca-discos se deve ao fato de que contava com uma tecnologia de suspensão flutuante que amortecia eventuais variações oriundas de vibrações externas, o que permitia uma qualidade superior em termos de reprodução sonora em relação aos toca-discos anteriores. A partir da segunda metade da década de 1970, esse tipo de inovação em termos de equipamento se replicava com maior facilidade entre as equipes de som,

porque nesse período já havia se consolidado um conjunto de trocas culturais e de bailes que passou a ser denominado por *Black Rio*.

2.5.5 Bailes black e Black Rio

O termo Black Rio foi cunhado pela jornalista Lena Frias, em artigo publicado no Jornal do Brasil em 17 de julho de 1976, como referência ao conjunto de bailes de soul frequentados por *blacks*⁸², que ocorriam em diversos clubes por diversos bairros do subúrbio e do Grande Rio. A intenção de Lena Frias é abordar um movimento cultural pujante e majoritariamente negro, que chamava muito mais a atenção dos mecanismos de perseguição política do governo militar, preocupado com um possível levante negro aos moldes do que havia acontecido nos Estados Unidos, do que da mídia em geral.

Com essa perspectiva, Frias aborda os bailes a partir de diversos temas que orbitam tendo influência negra norte-americana por referência para a juventude majoritariamente negra e suburbana. Para isso, destaca desde a indumentária utilizada pelos jovens — por exemplo a calça com boca estreita (OLIVEIRA, 2018) — até a influência de eventos paradigmáticos para o orgulho negro, como o festival de Wattstax⁸³, o Woodstock negro, que se tornaram emblemáticos do que a jornalista denominou por *Soul Power*. A referência à música de James Brown, um *funk* apesar da referência ao *soul* em seu título (VINCENT, 2014), sintetiza a percepção da jornalista com expressões utilizadas pelos seus entrevistados:

O Soul Power já tem um esboço de filosofia cada um faz o que quer, minha irmã, chegou a vez do preto, seus anseios (“a gente não pode ficar só nessa, tem que crescer, tem que ser importante também”), suas paixões (“é tanta coisa que eu não sei nem dizer”), suas restrições (“cocota e cabelo para fina não é com a gente”), seus ressentimentos (“por que é que preto não pode fazer festa que baixa logo os cana?”) (FRIAS, 1976, p. 3).

As *tensas* relações entre a polícia e os *blacks* são tratadas superficialmente pela jornalista, apesar da apreensão do cantor negro Tony Tornado e de equipes ligadas ao movimento *Soul Power*, como a Soul Grand Prix, pela polícia repressiva da ditadura militar já ter ocorrido naquele período, no esteio das apreensões desse governo com um movimento político de cunho racial. Inclusive, a interação entre negros e brancos pobres nos bailes expõe a oposição entre uma visão integracionista de uma visão separatista em termos da presença dos *whites*, os brancos geralmente pobres (FRIAS, 1976, p. 3) pelos sujeitos entrevistados. Quando aborda a questão racial nos bailes, a posição de Big Boy sintetiza o caráter apolítico e meramente comercial segundo o qual o

⁸² Termo adotado pelos frequentadores dos *bailes black* suburbanos (FRIAS, 1976; LIMA, C., 2017).

⁸³ Realizado em 20 de agosto de 1972 no estádio Los Angeles Memorial Coliseum da cidade homônima.

produtor entendia os desdobramentos do *soul* por equipes como a de Dom Filó: “O racismo começou com a Soul Grand Prix” (FRIAS, 1976, p. 8).

No próprio artigo de Lena Frias, a jornalista parece situar implicitamente o distanciamento entre os bailes produzidos por Big Boy, os bailes da Pesada, e os *bailes de soul* tanto do ponto de vista racial quanto do econômico. Esse tema, inclusive, é direcionado especificamente para Big Boy, que assume⁸⁴ que os bailes de *soul* lhe causavam prejuízos financeiros. É particularmente importante observar essa relação de Big Boy com os bailes *soul*, porque Lena Frias relaciona de forma assertiva o surgimento dos bailes soul a partir dos bailes da Pesada produzidos por Big Boy e Ademir Lemos após os anos 1970. Por sua vez, a importância de personagens negros para a constituição da Black Rio, como Mr. Funky Santos, ou são relegadas a um espaço genérico dentro de todo o circuito dos bailes sem a citação específica da realização de eventos de *soul* por estes personagens ainda na década de 1960 ou sequer são mencionados, conforme ocorreu com Dom Filó e a Noite do Shaft.

De todo modo, o artigo de Lena Frias (1976) tornou-se um dos principais registros escritos sobre o movimento dos bailes black da década de 1970, por ter reunido desde entrevistas com alguns dos produtores de bailes *soul* até elaborações dos próprios *blacks* sobre temas importantes para a compreensão da dimensão social e identitária da estética negra para aqueles sujeitos. É nesse sentido de cena cultural que abarca um conjunto de sociabilidades que se tornam efervescentes em ambientes urbanos a partir de uma atividade cultural específica (STRAW, 1991) que a cena Black Rio pôde ser mais bem compreendida em estudos posteriores como um novo e específico espaço de lazer acessível à juventude negra e de classes mais pobres entre o final da década de 1960 e ao longo da década de 1970 principalmente nos subúrbios cariocas.

Uma outra consequência da cena Black Rio foi a sua influência no mercado fonográfico após despertar a atenção de gravadoras como a Top Tape e a Polygram para o potencial mercado consumidor desses bailes e de seus frequentadores. Desse processo, decorrem os lançamentos de LPs com compilados de *soul* e de *funk* selecionados pelos próprios produtores dos bailes, como os da Soul Grand Prix e da Dynamic Soul em 1976. Por outro lado, é preciso considerar que a progressiva influência do *soul* no âmbito musical brasileiro ocorreu com resistências por parte de artistas e de críticos musicais, tendo como argumento principal uma suposta “autenticidade” da música que alocava o “*nacional*” e o *estrangeiro* em posições dicotômicas, o que pode ser visto em artigo sobre o samba de José Ramos Tinhorão para o Jornal do Brasil, em 1976:

⁸⁴ “Atualmente, a Soul Grand Prix, que não tem a metade do material que eu tenho, ganha Cr\$ 10 mil por baile. Eu ganho Cr\$ 5 mil”. (FRIAS, 1976, p. 13).

Num processo em tudo e por tudo semelhante ao da música americana, o samba produzido ao nível das camadas mais baixas do Rio de Janeiro passou também nos últimos cinco ou seis anos a sofrer um processo de glamurização rítmica, que consiste na imitação do som de percussão original, mas já agora adocicado pelo som modulado dos baixos elétricos, e domesticação pela esquematização dos surdos de marcação, responsáveis por uma pulsação rítmica menos agressiva e mais aceitável por ouvidos que só querem ser embalados pelo balanço. Musicalmente, ao gravar seus discos nos estúdios, o resultado dessa transformação do samba pesado no leve sambão colorido e vazio como um balão resultou numa perda de lastro. (TINHORÃO, 1976, p. 2)

Ou seja, da mesma maneira que ocorreu com a crítica de produtores negros norte-americanos sobre a perda de autenticidade do *soul* em função da utilização de técnicas de gravação e pós-produção em estúdio, o samba passou a ser problematizado por mobilizar novas sonoridades que até então não faziam parte da sua elaboração “autêntica”. Segundo Novaes (2020), essa discussão dicotômica sobre o que é nacional e o que é estrangeiro na música, a qual também inclui uma possível alienação submissa da música e da cultura brasileira a ditames estrangeiros, não é capaz de abarcar a potência identitária e aglutinadora do *soul* para os sujeitos negros naquele contexto histórico.

O declínio da popularidade dos bailes *soul* que compunham a cena Black Rio no final da década de 1970 é atribuído a diversos fatores ligados à repressão da ditadura militar, a críticas oriundas de matérias jornalísticas, de setores políticos à esquerda ou de sambistas e principalmente do advento de um novo gênero musical que se tornou febre em discotecas pelo mundo afora, a *disco music* (ESSINGER, 2005; GIACOMINI, 2006; OLIVEIRA, 2018). Entretanto, o convívio entre a *disco music* e os gêneros musicais dos bailes *soul* já vinha progressivamente ocorrendo desde meados da década de 1975, quando a expressão *balanço* passou demarcar a diferença entre as músicas mais *grooveadas*, dentro do que persistia sendo classificado como *soul*, dos seus subgêneros mais suaves ou requintados, caso de um dos precursores da própria *disco music*, o *Philly Soul*.

2.5.5.1 Balanço e soul

Segundo o DJ Nazz, o termo balanço era utilizado principalmente “pela rapaziada black na época do Soul” (DJ NAZZ, 2019), mas a sua trajetória pela música brasileira pode ser identificada desde pelo menos a década de 1950, quando a simbiose entre o samba e gêneros internacionais, entre os quais o *jazz* e o *rhythm and blues*, desenvolveram o subgênero do samba intitulado *sambalanço* ou *samba de balanço*. Esse subgênero de samba era caracterizado por alterações na acentuação rítmica do samba e foi assim denominado e “introduzido por profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas” (OLIVEIRA, 2004, p. 13). Entretanto, ao longo da década de 1960, a expressão *balanço*

também pôde ser observada em eventos associados a outras manifestações musicais, como a “Noite do sambalanço”, ligada à bossa nova.

No contexto dos bailes *blacks*, o termo *balanço* passou a ser utilizado em *volantes* (FRIAS, 1976) ou em filipetas de divulgação dos bailes como uma categoria genérica associada a um conjunto de gêneros musicais que poderiam ser fruídos no âmbito dos bailes. Essa associação entre os *balanços* e os bailes pode ser observada nas palavras do DJ Nazz e pelas imagens abaixo coletadas em acervos pessoais de sites especializados em bailes da década de 1970:

[DJ Nazz:] [...] tudo o que te balançava era um balanço. Então é uma soma de gêneros diferentes. É um balanço. Quando a música era boa, a gente dizia: “Isso é o maior balanço”. Isso na linguagem black, tá? Porque, no rock, era outra linguagem. (DJ NAZZ, 2019).

Figura 25 – Filipeta I⁸⁵



Fonte: Acervo dos bailes, 2011

Figura 26 – Filipeta II⁸⁶



Fonte: Sat das antigas, 2020

Figura 27 – Filipeta III⁸⁷



Fonte: Sat das antigas, 2020

⁸⁵ Disponível em: <http://acervodosbailes.blogspot.com/2011/03/apagando-as-paginas-mal-escritas.html>. Acesso em: 02 abr. 2020.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/satdasantigas/photos/a.143101743892678/143102577225928/?type=3&theater>. Acesso em: 18 mar. 2020.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/satdasantigas/photos/rpp.110610027141850/143102890559230/?type=3&theater>. Acesso em: 11 fev. 2020.

Segundo o DJ Nazz (2019), o termo *balanço* era um dos utilizados como um sinônimo da categoria *soul* que, naquela época, reunia gêneros musicais com características específicas como o *soul* e o *funk*. Entretanto, outros personagens dos bailes da década de 1970, como o DJ Paulinho Black Power, propõem uma associação mais específica entre a expressão *balanço* e um tipo de *soul* mais *grooveado*, que era associado a James Brown:

[Paulinho Black Power:] os balanços designavam os gêneros mais pesados. [...] Todos eram bem próximos aos da Família da Banda JB's. James Brown era muito exigente com seus ritmos. Eu diria que era o ponto alto de seus balanços e aí a resposta se traduzia nas pistas de dança (PAULINHO BLACK POWER, 2020).

Com esse sentido, parece provável que a designação do termo *balanço* para os diferentes gêneros produzidos por James Brown e que chegaram aos bailes *blacks*, como o *soul* e o *funk*, tenha sido utilizada antes mesmo do próprio termo *funk* designar um gênero específico dentro dessa cena musical. Apesar da utilização do adjetivo “pesado” como um demarcador da diferença entre o que era denominado por *soul* e por *balanço*, é provável que o termo *balanço* estivesse sendo utilizado como um sinônimo do gênero *funk* desenvolvido a partir de 1965 ou dos gêneros que dele mais se aproximavam. Em contraposição, os que dele mais se afastavam continuaram a ser abarcados no âmbito dos bailes *blacks* pela categoria *soul*, caso do Philly Soul e, posteriormente, por um conjunto de novas terminologias oriundas do surgimento de outros gêneros musicais ao longo da década de 1970, como por exemplo a *disco* e o início do hip-hop.

De forma a relacionar o surgimento dos gêneros musicais citados, a sua adoção nos bailes *black* e as suas influências em um processo progressivo de mudança do perfil dos bailes e da indústria fonográfica de uma maneira geral, incorreremos em seu detalhamento nas próximas subseções.

2.5.5.2 Philly Soul, Disco e o início do Hip-Hop

O Philly Soul foi um subgênero do *soul* também conhecido por termos como o som da Filadélfia, Philadelphia soul e TSOP (acrônimo de The Sound of Philadelphia), ligado principalmente à gravadora Philadelphia International Records. O Philly Soul adquiriu projeção internacional no início da década de 1970, com a fundação da gravadora supracitada, embora já estivesse sendo gestacionado desde o final da década de 1960. Nessa perspectiva, sua constituição como um subgênero musical é atribuída principalmente à dupla de compositores-produtores Gamble & Huff (Kenneth Gamble e Leon A. Huff), que estabeleceram uma versão considerada

mais sofisticada e elegante (PAIVA, 1987)⁸⁸ do *soul*, por enfatizar principalmente arranjos orquestrais executados por músicos e artistas até então desconhecidos do grande público, caso da própria banda residente da gravadora de *Gamble & Huff* intitulada *Mother Father Sister Brother* ou *MFSB*.

Além disso, os produtores Gamble & Huff se interessaram por produzir músicas dentro do *soul* com um caráter eminentemente dançante que pudessem ser executadas, por exemplo, no *Soul Train*, um programa televisivo que havia sido fundado em 1971 e que, em 1973, passou a contar com a sua música-tema composta pela dupla. No mesmo ano de 1973, Gamble & Huff exercem as suas funções de compositores-produtores para produzirem a música *The Love I Lost* do grupo Harold Melvin & the Blue Notes:

Fonograma 1.12 – Trecho de
The Love I Lost (1973)



Fonte: *single* Harold Melvin &
The Bluenotes – *The Love I Lost*
(1973)

A música acima se tornou paradigmática, pois é considerada a primeira música em que pode ser observada uma das principais características do que viria a se tornar a *disco music*: a estrutura rítmica de marcação na bateria, criada pelo baterista Earl Young. O *beat* criado por Earl Young é explicado e performado em vídeo (FOUR-ON-THE-FLOOR..., 2013)⁸⁹ extraído do documentário intitulado “Disco”, exibido pela emissora NED1 ou NP01 pelo próprio Earl Young, de forma contrastante ao *heartbeat*⁹⁰, popularizado pela Motown nas décadas anteriores

Fonograma 1.13 – Acompanhamento da *disco*
explicada por Earl Young



Fonte: documentário *Disco*, 2013
(https://www.youtube.com/watch?v=AYu_kak6lyE)

⁸⁸ PAIVA, Anabela. Comunidade negra se reúne em festas no Renascença. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano XCVII, n. 124, 10 ago. 1987. Cidade, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=&pagfis=144950. Acesso em: 15 jan. 2020.

⁸⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AYu_kak6lyE. Acesso em: 12 fev. 2020.

⁹⁰ *Ibid.*

Earl Young explica que, após o estabelecimento de um padrão básico de marcação contendo notas na *snare drum* (caixa) nos tempos dois e quatro e em todos os quatro tempos no *bass drum* (bumbo), a subdivisão de cada um dos quatro tempos em oito notas no Hi-Hat é o que proporcionaria sensação do *beat disco*. Neste momento, o artista toca a seguinte imagem:

Figura 28 – Transcrição de trecho presente no documentário “Disco”

The image shows a musical score for three drums in 4/4 time. The top staff is for the Closed Hi-Hat, showing a continuous eighth-note pattern. The middle staff is for the Snare Drum, with hits on the second and fourth beats of each measure. The bottom staff is for the Bass Drum, with hits on every beat. The score is divided into two measures by a vertical line.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Em outras palavras, a inovação do beat denominado por Young como *four-on-the-floor* estava na frase rítmica desenvolvida pelo Hi-Hat que imprimia uma estrutura básica de marcação e improvisação rítmica de todo o conjunto. Por sua vez, a primeira gravação em que essa estrutura pôde ser observada foi na música *The Love I Lost*, performada por Earl Young e pelo grupo Harold Melvin & the Blue Notes, em setembro de 1973⁹¹ (ECHOLS, 2010; LAWRENCE, 2004) com produção dos compositores-produtores Gamble & Huff. Dessa forma, é possível delinear uma ligação entre o Philly Soul e o gênero que passaria a ser considerado *disco* a partir do mesmo período.

Entretanto, Jackson (2004) afirma que “a primeira música de sucesso gravada especificamente para o mercado da música disco é incerta”⁹² (JACKSON, 2004, p. 302, tradução nossa). Isso porque uma das principais características do gênero musical *disco*, o qual foi assim denominado em função de uma abreviação da palavra *discothèque*, de origem francesa (BURNIM; MAULTSBY, 2015), foi a sua popularidade inicial nas pistas de dança de clubes gays afro-americanos nos Estados Unidos e a sua posterior migração para a programação das rádios:

As festas da disco eram eventos privados, apenas para membros, ou voltados para uma clientela mais geral, principalmente por e para segmentos da sociedade urbana identificados como alocados à margem do mainstream americano. O aficcionado da música pop Anthony Thomas identifica a disco (junto com o club e o house) como música fundamentalmente afro-americana, uma visão confirmada por “testemunhas auditivas”, como Jack Carroll, um irlandês-americano que dançou durante anos em locais de Nova York conhecidos por sua leal clientela gay (Sanctuary em 1971, Flamingo em meados dos anos 1970, Saint em 1984). Na opinião de Carroll, as raízes

⁹¹ Lançada em novembro do mesmo ano, uma outra gravação notável com esta estrutura musical é a música totalmente instrumental *Love's Theme* (1973), escrita por Barry White e performada pela The Love Unlimited Orchestra.

⁹² “The first hit song that was specifically recorded for the disco market is uncertain”.

afro-americanas do disco são inegáveis. [...] Apoiando essa visão das raízes afro-americanas do disco, Radcliffe Joe, editor de dança da Billboard durante o surgimento do disco, afirma que “em 1974-75, a cena da música disco era literalmente controlada por um punhado de artistas negros afiliados a um pequeno grupo de gravadoras especializadas lideradas pela Motown e Philadelphia International (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 435, tradução nossa)⁹³.”

Por sua vez, a música *Soul Makossa*, do compositor camaronês Manu Dibango, foi a primeira a ter feito sucesso primeiramente nas pistas de dança e posteriormente nas rádios, após ter sido localizada por acaso pelo discotecário David Mancuso, em 1971. Seu sucesso chamou a atenção de gravadoras ligadas à música negra, como a *Motown* e a *Philadelphia Internacional*, que vislumbraram um potencial mercado consumidor para esse tipo de música. Disso decorrem outros lançamentos musicais no mesmo período, como as músicas *Love's Theme*, da *The Love Unlimited Orchestra* (1973), *Rock the Boat*, da Hues Corporation (1973), e *Never Can Say Goodbye*, de Gloria Gaynor (1974).

Segundo Burnim & Maultsby (2015), *disco* era um gênero musical que “ao invés do artista, a dançarina e o DJ eram o centro do palco” (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 433, tradução nossa⁹⁴). A importância da produção musical direcionada para as discotecas pode ser observada pelo surgimento do *single*⁹⁵ de doze polegadas. Esse disco de vinil específico da era *disco* permitiu acomodar as diferentes versões de uma mesma música que passaram a ser produzidas com uma maior duração a partir da primeira metade da década de 1970, justamente em decorrência do sucesso de versões específicas de músicas previamente gravadas para serem tocadas nas pistas de dança.

Segundo Brewster & Broughton (2013), tal processo decorre do sucesso das fitas de rolo de 45 minutos produzidas pelo produtor musical Tom Moulton para boates do estilo da nova-iorquina The Sandpiper, que apresentava um conjunto de músicas de gêneros como o *soul* e o *funk*, obtidas a partir de diferentes discos de vinil dispostas em uma sequência (ASTON, 2017). A intenção em dispô-las sequencialmente com várias músicas permitia aumentar a duração das suas partes mais dançantes em um processo explicado por Brewster & Broughton (2013):

⁹³ Disco dance parties were either private, members-only events, or events directed toward a more general clientele, largely by and for segments of urban society that identified as being on the margins of the American mainstream. Pop music aficionado Anthony Thomas identifies disco (along with club and house) as fundamentally African American music, a view confirmed by “ear witnesses” such as Jack Carroll, an Irish American who danced for years at New York venues known for their loyal gay clientele (Sanctuary in 1971, Flamingo in the mid-1970s, the Saint in 1984). In Carroll’s view, the African American roots of disco are undeniable. [...] Supporting this view of the African American roots of disco, Radcliffe Joe, Billboard’s dance editor during the emergence of disco, contends that “in 1974–75, the disco music scene was literally controlled by a handful of Black artists affiliated with a small group of specialized record labels led by Motown and Philadelphia International.

⁹⁴ “instead of the recording artist, the dancer and the DJ were center stage”.

⁹⁵ Usualmente, um *single* é uma música gravada destacada do repertório de um artista ou grupo musical, que é lançada individualmente por uma gravadora ou produtora musical em virtude do seu apelo comercial relevante.

Moulton, o padrinho da remixagem, começou sua carreira editando meticulosamente fitas cassete, juntando e ampliando suas canções favoritas de soul e funk para atender ao desejo recente de uma batida sem fim. Ele gastou oitenta horas fazendo a primeira fita, destinada originalmente ao Boatel, apenas para que o proprietário a devolvesse, dizendo: 'Não desista do trabalho diurno!'. Duas semanas depois, após a fita ter sido passada para o Sandpiper, e Moulton já havia esquecido disso, ele foi acordado às 3 da manhã por uma enxurrada de telefonemas esfuziantes, parabenizando-o; ele podia ouvir a multidão gritando ao fundo (BREWSTER; BROUGHTON, 2013, p. 207, tradução nossa)⁹⁶.

As colagens musicais de Tom Moulton em seu gravador Revox⁹⁷ despertaram a atenção de gravadoras da época, exemplificadas pela nova-iorquina Scepter Records, na qual se tornou “Artists and repertoire” (A&R) e, posteriormente, pela Philadelphia International Records, que passou a acolher a proposta de suas versões estendidas de músicas previamente produzidas pelas gravadoras. Esse foi o caso da produção de uma nova versão prolongada em dois minutos da música *Do It Till You're Satisfied* (1974), do grupo B.T. Express, pertencente ao *cast* da gravadora Scepter Records:

Fonograma 1.14 – Trecho de *Do It Till You're Satisfied* (1974, versão original: 3'31”)



Fonte: *single* B.T. Express – *Do It ('Til You're Satisfied)* (1974)

Fonograma 1.15 – Trecho de *Do It Till You're Satisfied* (1974, versão remix: 5'52”)



Fonte: *album* B.T. Express – *Do It ('Til You're Satisfied)* (1974)

O processo de remixagem de Tom Moulton se assemelha à técnica de produção musical conhecida por *dub*, que já vinha sendo realizada por engenheiros de som jamaicanos como *King Tubby* (Osbourne Ruddock) em décadas anteriores (KATZ, 2012). Os dois processos se tangenciam pela seleção e posterior manipulação de gêneros musicais afrodiáspóricos que foram produzidos a partir de princípios estéticos e estruturais de origem diaspórica. Nos termos de Mukuna e Pinto (1991), tanto o processo de remixagem de Moulton quanto o *dub* de *King Tubby* caracterizariam um novo tipo de uso dos elementos originalmente desenvolvidos por um grupo de sujeitos em um contexto musical específico, que passam a ser utilizados por outros sujeitos de uma forma inovada em uma outra produção musical alocada em um outro contexto histórico. É

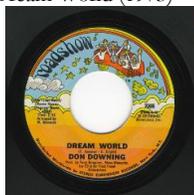
⁹⁶ Moulton, the godfather of remixing, began his career painstakingly editing reel-to-reel tapes, splicing and stretching his favourite soul and funk songs to suit the new-born desire for an endless beat. He spent eighty hours making the first tape, originally intended for the Boatel, only to have the owner hand it back, saying, 'Don't give up the day job.' Two weeks later, after the tape had been passed to the Sandpiper, and Moulton had all but forgotten about it, he was woken at 3am by a flurry of jubilantly coked-up phone calls congratulating him; he could hear the crowd screaming in the background

⁹⁷ Disponível em: <https://www.factmag.com/2013/05/10/a-beginners-guide-to-tom-moulton-inventor-of-the-remix-and-the-12-single/2/>. Acesso em 3 mar. 2020.

a partir desse processo que a seção de uma música de James Brown se torna um *break* pelas mãos de um produtor musical ou um discotecário.

Segundo Katz (2012, p. 14, tradução nossa)⁹⁸, “um *break* é um breve solo de percussão normalmente encontrado no final de uma música do gênero funk, embora possa aparecer em qualquer parte da música e, na verdade, em qualquer lugar na música”. Em 1974, Tom Moulton retira uma seção percussiva presente ao longo da música *Dream World* de Don Downing (1973), um artista igualmente presente no *cast* da Scepter Records (ASTON, 2017), e a desloca de forma a recolocá-la ao modo de uma seção específica e intermediária em uma versão mix ou *dance mix* de *Dream World* lançada em 1974. Esse processo originou a primeira utilização de um *break* como seção específica em uma outra proposta musical diferente do seu uso original:

Figura 29 – Capa do álbum - Don Downing - Dream World (1973)



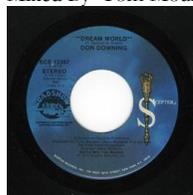
Fonte: *site* Discogs (<http://www.discogs.com>)

Fonograma 1.16 – Don Downing - Dream World (1973)



Fonte: álbum Don Downing – Dream World (1973)

Figura 30 – Capa do álbum - Don Downing - Dream World (1974), Mixed By Tom Moulton



Fonte: *site* Discogs (<http://www.discogs.com>)

Fonograma 1.17 – Don Downing - Dream World (1974), Mixed By Tom Moulton



Fonte: *single* Don Downing – Dream World (1974)

Isso permitiu que uma seção eminentemente dançante de uma música fosse destacada em estúdio para a produção de versão que seria denominada *dance mix*. No mesmo período, um processo parecido de criação musical baseado em trechos de músicas, mas manipulados por mixers e toca-discos, possibilitou que os discotecários negros conhecidos como *Kool Herc* e *Grandmaster Flash* se expressassem musicalmente em eventos pelo Bronx e pelo Harlem em Nova York a partir da criação de novas músicas com fragmentos de outras previamente gravadas. A manipulação desses fragmentos frequentemente retirados das partes finais ou intermediárias de gêneros musicais afrodiaspóricos como o *soul* e o *funk*, conhecidos como *breaks*, oferecem possibilidades para a compreensão das estruturas musicais do Movimento Hip-Hop:

É tudo sobre o *break*. Se você espera entender a arte do DJ de hip-hop - e até mesmo as origens do hip-hop - você deve entender o *break*. E para entender o *break*, você dificilmente pode fazer melhor do que começar com James Brown. Embora seja mais conhecido como o “Padrinho do Soul”, sua música também é um dos blocos de

⁹⁸ “a break is a brief percussion solo, typically found toward the end of a funk song, though it may show up anywhere in a song, and really, anywhere in music”.

construção cruciais do hip-hop; Grandmaster Flash fala a verdade quando diz, "sem James Brown, sem hip-hop (KATZ, 2012, p. 14, tradução nossa)⁹⁹.

2.5.5.3 Hip-Hop

Segundo Paul Gilroy (2001), os componentes musicais do hip-hop se originam a partir de um processo de transplantação da prática musical dos *sound systems* da Jamaica para os subúrbios nova-iorquinos do Bronx, nos Estados Unidos. No início da década de 1970, esse movimento começa quando o imigrante jamaicano Kool Herc (Clive Campbell) importa um sistema de som para Nova York e começa a realizar festas nas ruas da região do Harlem e do Bronx (KATZ, 2012). Nestas festas, o discotecário inicia a prática de selecionar trechos ou *breaks* de discos com uma sonoridade predominantemente *funkey* ou, como define Katz (2012):

Para ser mais preciso, a maioria dos *breaks* adorados pelos DJs de hip-hop da velha guarda exibem um perfil rítmico, textural e tímbrico característico do funk. Ritmicamente falando, eles são geralmente ancorados por uma batida forte enfatizada pelo baixo (ou bumbo) de bateria - "o um" (*the one*), como é frequentemente chamada - mas são dominados por síncopes que tendem para a frente, o que parece impulsioná-los de volta para "o um" (*the one*) (KATZ, 2012, p. 24, tradução nossa)¹⁰⁰.

Em outras palavras, o critério de seleção dos *breaks* remonta às inovações estabelecidas por James Brown quando ele estabelece as bases que fundamentaram a origem do *funk*. Se entendida como caráter a ser seguido, uma música *funkey* é aquela que irá se aproximar dos parâmetros estabelecidos por James Brown em suas inovações, o pode ocorrer em gêneros musicais também afrodiáspóricos tais quais a *salsa* e a *disco*. De todo modo, esse momento específico da festa em que os *breaks* eram selecionados originou a prática do *breaking*, que consiste na possibilidade de reunir os dançarinos em uma "formação circular (a roda), exibindo a sua movimentação para que todas(os) possam, de alguma maneira, compartilhar daqueles movimentos" (SANTOS, M., 2017, p. 107). Dessa forma, o destaque de uma seção musical dançante de uma música permitiu a criação de uma dimensão específica na festa para um fim específico:

Embora os *breaks* possam ter gerado um calor extra entre os casais na pista-de-dança, foram os dançarinos solo que tornaram os *breaks* famosos, apresentando seus movimentos mais vistosos durante essas passagens percussivas. Esses dançarinos se autodenominavam b-boys e b-girls, sua arte mais tarde apelidada de breakdance por pessoas de fora. (A maioria dos dançarinos do Hip-Hop rejeita o *breakdance* e se refere a

⁹⁹ It's all about the break. If you hope to understand the art of the hip-hop DJ—and even the very origins of hip-hop—you must understand the break. And to understand the break, you can hardly do better than to begin with James Brown. Though he's best known as the "Godfather of Soul," his music is also one of the crucial building blocks of hip-hop; Grandmaster Flash speaks the truth when he says, "no James Brown, no hip-hop".

¹⁰⁰ Put more precisely, most of the breaks beloved by old-school hip-hop DJs exhibit a rhythmic, textural, and timbral profile characteristic of funk. Rhythmically speaking, they are usually anchored by a heavy downbeat emphasized by the bass (or kick) drum—"the one," as it's often called—but are dominated by forward-leaning syncopations that seem to propel themselves back to "the one".

ele como *b-boying* e, às vezes, *b-girling*) Esse novo estilo de dança causou sensação (KATZ, 2012, p. 15, tradução nossa)¹⁰¹.

Com a mesma proposta de acolher os dançarinos que ficaram conhecidos como *b-boys* e *b-girls*, o discotecário Grandmaster Flash (*Joseph Sadler*) utilizou dois toca-discos com o mesmo disco de vinil para intercalar manualmente duas seções musicais idênticas. Tal técnica de seleção e repetição de um trecho musical específico, geralmente um *break*, por um período indefinido, seria denominado posteriormente por *loop* e seria um dos principais legados de Flash para o Hip-Hop e para a discotecagem a partir de então, como comenta o também DJ Jazzy Jay:

Flash foi responsável por muitos truques que você vê no turntablism. Muitas das coisas que acontecem hoje, todos nós temos uma grande dívida de gratidão com o Grandmaster, porque ele era o deus da plataforma giratória original (JAZZY JAY¹⁰², 2007, tradução nossa)¹⁰³.

No mesmo período, uma outra técnica de manipulação manual da superfície dos discos nos toca-discos por Grandmaster Flash e por um outro DJ nova-iorquino chamado Grand Wizzard Theodore permitia que os Djs influenciassem diretamente o som que era captado pelas agulhas dos toca-discos. A técnica posteriormente denominada por *scratch* era realizada a partir da incidência de uma pressão exercida pela ponta dos dedos do executante sob a superfície do vinil, de forma a interferir no fluxo de rotação do disco em sentido horário. De acordo com a perícia do DJ, esse procedimento “poderia ser um estorvo ou uma grande ferramenta rítmica” (ESSINGER, 2005, p. 57). No caso da sonoridade do hip-hop, no final da década de 1970 e nos anos que seguiram, o som produzido pelo *scratch* se tornou uma das principais características do processo de discotecagem autoral desenvolvido neste período.

Outra prática importante oriunda desta cena cultural (STRAW, 1991) foi a produção por Coke La Rock e Clark Kent de melodias ritmadas e sobrepostas aos *breaks* e, posteriormente, aos *loops*. Segundo Brewster & Broughton (2013), a origem dessa prática se deu nos bailes de Kool Herc, de forma a possibilitar simultaneamente que esse DJ se concentrasse nas suas técnicas de discotecagem e que a sua pista de dança fosse agitada por indivíduos que estimulassem práticas como a do *breaking*. Desse processo, surge a figura do Mestre de Cerimônias¹⁰⁴¹⁰⁵ (MC) que podia replicar tanto algo semelhante à técnica jamaicana do *toasting* quanto a popularizada por DJs das

¹⁰¹ Although the breaks may have generated extra heat among the couples on the floor, it was solo dancers who made the breaks famous by bringing out their showiest moves during these percussive passages. These dancers called themselves *b-boys* and *b-girls*, their art later dubbed *breakdancing* by outsiders. (Most insiders reject *breakdancing* and refer to it as *b-boying*, and sometimes *b-girling*.) This new style of dancing caused a sensation.

¹⁰² <https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/the-original-jazzy-jay-a-time-before-crack>

¹⁰³ Flash was responsible for a lot of the trickery that you see on turntablism. A lot of the stuff going on today, we all owe a big debt of gratitude to the Grandmaster, because he was the original turntable god.

¹⁰⁴ *Master of Ceremony*.

¹⁰⁵ Segundo Burnim e Maultsby (2015), MC é uma abreviação de mestre de cerimônia e “um rapper que se apresenta em um contexto de hip-hop (normalmente, para acompanhamento de um DJ, uma faixa instrumental, percussão vocal conhecida como “beat box” ou cappella)”. (BURNIM; MAUTSBY, 2015, p. 480, tradução nossa).

rádios de décadas anteriores. De formas particulares, os dois estilos de enunciação vocal produziam uma espécie de *canto-falado* que passou a ser designado por *raps* e executado sob uma estrutura eminentemente rítmica que passou a ser denominada *beat*. Posteriormente, os executantes dos diferentes estilos de *rap* que surgiram ao longo do tempo seriam chamados de *rappers* e, ocasionalmente, também por MCs, de forma independente da ligação desse termo com uma função específica a ser exercida no contexto das festas.

No final da década de 1970, ocorre o início da produção de músicas que aglutinavam referências da *cena hip-hop* tanto do ponto-de-vista das sonoridades que podiam ser ouvidas nesses espaços quanto da articulação entre o que era feito por DJs nos bailes e que passou a ser incorporado como uma técnica composicional dentro dos estúdios. Tal processo pode ser descrito por um dos maiores sucessos do *rap* internacional, a música *The Sugar Hill Gang - Rapper's Delight* (1979):

O primeiro sucesso comercial do rap, "Rappers Delight", foi gravado em 1979 pelo grupo Sugar Hill Gang na Sugar Hill Records, de Nova Jersey, um selo independente de propriedade de Black dirigido pela ex-vocalista de R&B, Sylvia Robinson, e seu marido Joe. A canção usou como acompanhamento uma frase musical repetida de quatro compassos do hit disco do Chic, "Good Times", lançada no início daquele ano. (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 483, tradução nossa)¹⁰⁶.

2.5.5.3.1 *The Sugar Hill Gang - Rapper's Delight* (1979)

Kajikawa (2015, 35) ressalta que um dos elementos que tornaram *Rapper's Delight* um sucesso mundial foi a produção da compositora-produtora Sylvia Robinson e o seu pioneirismo ao utilizar o *break* como um conceito organizador dos procedimentos de gravação de Hip-Hop da época. Segundo o autor, Robinson transpôs princípios de discotecagem de DJs como Grandmaster Flash, como o *loop* e o *break*, para o contexto da produção musical em estúdio:

A música do Hip hop costuma ser coloquialmente referida como a arte das batidas e das rimas. Mas em 1979, nenhum procedimento padrão existia para fazer batidas. Não havia tradição de rap gravado para fornecer orientação, e o arranjo da produtora Sylvia Robinson para "Rapper's Delight" afastou-se significativamente das práticas de DJs como Grandmaster Flash. Como já mencionado, em vez de empregar um DJ com dois toca-discos e um mixer, Robinson direcionou os músicos em seu estúdio para gravar a faixa de apoio da música. No entanto, mesmo sob essas novas circunstâncias, o *break* permaneceu um conceito organizacional importante. Na verdade, a faixa instrumental de "Rapper's Delight" foi uma composição de dois *breaks*" (KAJIKAWA, 2015, p. 35, tradução nossa)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Rap music's first commercial hit, "Rappers Delight," was recorded in 1979 by the New Jersey-based group, the Sugar Hill Gang, on Sugar Hill Records, an independent, Black-owned label headed by former R&B vocalist, Sylvia Robinson, and her husband Joe. The song used as its accompaniment a repeated four-bar musical phrase from Chic's disco hit, "Good Times," released earlier that year.

¹⁰⁷ Hip hop music is often colloquially referred to as the art of beats and rhymes. But in 1979, no standard procedures existed for making beats. There was no recorded rap tradition to provide guidance, and Sugar Hill producer

Fonograma 1.18 – Loop 1B contido no Loop 1A de Good Times (1979): entre 3'13" e 3'30"



Fonte: álbum Chic – Good Times (1979)

Fonograma 1.19 – Loop 2 de Good Times (1979): entre 5'24" e 5'32"



Fonte: álbum Chic – Good Times (1979)

Os dois *breaks* identificáveis em Rappers Delight foram retirados da música *Good Times* (1978) da banda Chic. Essa música do gênero *disco* sintetiza um conjunto de influências que viriam a caracterizar o gênero musical *disco* como a marcação rítmica da bateria de Tony Thompson e do funk pelos incontáveis *riffs* de guitarra de Nile Rodgers. Essas duas influências também parecem refletir continuidades no que se refere a inovações observáveis no *funk*, como a importância do *downbeat* e o protagonismo marcante da linha rítmica e melódica produzida pelo contrabaixo de Bernard Edwards, reconhecidamente¹⁰⁸ inspirada na linha de contrabaixo de Robert "Kool" Bell na música *Hollywood Swinging* (1974), do grupo Kool & The Gang:

Fonograma 1.20 – Trecho de Kool & The Gang: *Hollywood Swinging* (1974)



Fonte: *single* Kool & The Gang – *Hollywood Swinging* / Dujii (1974)

Fonograma 1.21 – Trecho de Chic: *Good Times* (1979)



Fonte: álbum Chic – *Good Times* (1979)

De forma sobreposta aos dois *beats* em que a marcante linha de contrabaixo *grooveada* de Bernard Edwards parece conectar, a enunciação vocal *rupeada* de Henry "Big Bank Hank" Jackson, Michael "Wonder Mike" Wright e Guy "Master Gee" O'Brien imprimem uma outra inovação advinda da Cena Hip-Hop. Nos termos dos compartilhamentos musicais que caracterizam assinaturas (CHARLES, 2018) observáveis entre os gêneros musicais afrodiáspóricos, é possível identificar as influências oriundas de diferentes gêneros musicais, tais quais o *funk*, a *disco* e o *toasting*, que originaram continuidades observáveis em músicas dentro do hip-hop como *Rappers Delight*. No Brasil, essa música é lançada em 1979 no álbum de compilações *Fantásticos 80 - Vol.11* pela gravadora RCA e contaria com uma versão brasileira

Sylvia Robinson's arrangement for "Rapper's Delight" departed significantly from the practices of DJs such as Grandmaster Flash. As already mentioned, instead of employing a DJ with two turntables and a mixer, Robinson directed the musicians in her studio to record the song's backing track. Yet, even under these new circumstances, the break remained an important organizing concept. In fact, the instrumental track for "Rapper's Delight" was a composite of two breaks.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://djrobblog.com/archives/8401>. Acesso em: 19 mar. 2020.

adaptada por Lincoln Olivetti e lançada pela mesma gravadora, intitulada *Melô do Tagarela* (1980).

De volta ao Rio de Janeiro, ressalto que as inovações no contexto do hip-hop que influenciaram a elaboração de *The Sugar Hill Gang - Rapper's Delight*, como a criação do *loop* e da figura do MC, ocorreram ainda na primeira metade da década de 1970 quando os bailes *black* e as equipes de som no Rio de Janeiro ainda estavam em seus anos iniciais de desenvolvimento para o que se tornaria a *Cena Black Rio* (ESSINGER, 2005). Do mesmo modo, os gêneros *Philly Soul* e *disco* passaram a progressivamente constar nas sonoridades que poderiam ser fruídas no contexto dos bailes *black* do Rio de Janeiro. Em outras palavras, os gêneros aglutinados pelas expressões *soul* e *balanço* passaram a dividir o espaço dos bailes com gêneros até então desconhecidos naquele período. Esse processo originou a elaboração de novos termos para os gêneros musicais que foram surgindo com o tempo, como *Filadélfia* para o *Philly Soul*, o termo *disco* ou *disco-funk* para o gênero homônimo ainda na primeira metade da década de 1970 e o de hip-hop ou *rap* para os *raps* importados a partir do final da década de 1970 e início da década de 1980 como *Rapper's Delight*.

Segundo Oliveira (2018), o processo de introdução dessas novas sonoridades nos bailes *black* a partir do final da década de 1970 culminou em conflitos entre membros das equipes de som, por exemplo a *Soul Grand Prix*, que passaram a se opor quanto à associação de suas equipes e bailes com gêneros musicais considerados comerciais como a *disco*. Inclusive, a ênfase midiática na música *disco* no esteio de sucessos semelhantes aos do filme *Os embalos de sábado à noite* (1977) ou ao da telenovela *Dancin' Days* (1979) contribuiu para a promoção de uma identificação da juventude da época com aquele tipo de estética e sonoridade. Segundo o DJ Marlboro (2018), o advento da música *disco* promoveu a convergência de bailes até então opostos, uma vez que os bailes de *soul* ainda resistiam à invasão da *disco music*, e os outros bailes, que já haviam incorporado a *disco*:

[DJ Marlboro:] Nós tínhamos lá, 500 bailes de disco e 500 bailes de Soul. De repente passamos a ter mil bailes tocando o mesmo som. Ao invés de ter 500, de um lado, tocando soul e 500 do outro lado, tocando disco, passamos a ter mil. A média de público dessa galera, a média de baile, tô falando por baixo, tá? 2 mil pessoas cada bailezinho desse de subúrbio. Se você fosse ver, no final-de-semana tinham 2 milhões de pessoas de público curtindo o mesmo som. Isso aí era mais do que uma rádio, mais do que a audiência de uma rádio, mais do que praia no final de semana. Você tinha mais gente nos bailes de subúrbio nesse período do que tinha de gente na praia no verão, entendeu? (DJ MARLBORO, 2018).

A narrativa de Marlboro sintetiza um processo que se desenvolveu nos bailes e com as equipes de som ao longo da virada da década de 1970 e os primeiros anos da década de 1980. Entretanto, desconsidera o surgimento nos bailes suburbanos de um outro gênero musical também de origem afrodiáspórica que, segundo interlocutores, teria protagonizado uma nova

mudança na sonoridade e no público dos bailes a partir do início da década de 1980, o *electro-funk*. O surgimento do *electro-funk* e a adoção de sua sonoridade eletrônica pelo público frequentador dos bailes suburbanos foi algo paradigmático para o surgimento de um tipo específico de baile, os *bailes funk*:

[MC Mano Teko:] o funk, na verdade, só ficou o nome. Que aquele “funk/soul”, a gente não tem mais referência tocando de fato. Ficou o nome, baile funk mas as variações foram mudando pra até hoje continuar mudando, mas ficou só o nome. Então tem mais a ver com o rótulo de um evento periférico, do subúrbio, né? (MC MANO TEKO, 2019).

3 BAILE FUNK E PRODUÇÃO MUSICAL ASSOCIADA AOS BAILES

No início dos anos 1980, o Brasil viveu um período de euforia política em virtude da iminência do fim da Ditadura Militar. A Lei da Anistia, promulgada ainda no fim da década de 1970, resultou em uma expectativa pelo retorno de artistas, de políticos e de todos aqueles que se opuseram aos anos de Regime Militar. Em que pese o fato de que uma relativa estabilidade política só viria a se firmar a partir do final da década de 1980, o campo cultural já refletia uma abertura para novos fazeres artísticos, para novas trocas culturais e para novas sonoridades (ESSINGER, 2005), como a oriunda no Movimento Hip-Hop. No início dos anos 1980, o Brasil viveu um período de euforia política em virtude da iminência do fim da Ditadura Militar. A Lei da Anistia, promulgada ainda no fim da década de 1970, resultou em uma expectativa pelo retorno de artistas, de políticos e de todos aqueles que se opuseram aos anos de Regime Militar. Em que pese o fato de que uma relativa estabilidade política só viria a se firmar a partir do final da década de 1980, o campo cultural já refletia uma abertura para novos fazeres artísticos, para novas trocas culturais e para novas sonoridades (ESSINGER, 2005), como a oriunda no Movimento Hip-Hop (ESSINGER, 2005; Vianna, H., 1990), a partir de finais da década de 1970.

Dentro desse contexto, um baile de música fonomecânica com características específicas começou a ser realizado pelos subúrbios do Rio de Janeiro e por cidades da região Metropolitana da cidade, diferenciando-se da cena Black Rio gestada na década de 70 quanto à sonoridade e quanto ao compromisso político ligado à negritude (ESSINGER, 2005; PALOMBINI, 2008).

Em meados da década de 80, a efervescência desse novo tipo de baile despertou a elaboração da dissertação de mestrado do antropólogo Hermano Vianna — *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos* —, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1987. Esse trabalho inaugurou o interesse acadêmico especificamente sobre a análise de uma nova forma de socialização e de constituição identitária da juventude suburbana, negra, favelada e das classes menos abastadas da cidade do Rio de Janeiro, posteriormente denominada por *baile funk*.

Partindo da perspectiva de que a sonoridade se estabelece no âmbito da relação entre a estabilidade e a transformação que caracteriza as identidades (LACERDA, R., 2009), os discos oriundos do fluxo de importação e de fruição nos *bailes funk* permitem remontar uma cronologia sonora de influências, continuidades e de descartes.

A fim de discutir o surgimento dos bailes e de uma produção musical específica a ele associado, objetivo: 1) discutir a categoria funk como expressão guarda-chuva e, posteriormente, a expressão *baile funk*; 2) discutir as especificidades dos *bailes funks* da década de 1980 dentro do

contexto dos bailes fonomecânicos populares de música dançante no Rio de Janeiro como uma continuidade dos bailes black realizados desde o final da década de 1960; 3) descrever o processo de produção musical desenvolvido a partir dos gêneros musicais fruídos e tornados inventários culturais a partir dos bailes *funk*.

3.1 FUNK: DE CATEGORIA A BAILE

No início da década de 1980, o termo *funk* passou a ser utilizado principalmente em referência a um conjunto de gêneros musicais com uma sonoridade eletrônica (DJ NAZZ, 2019). Por outra perspectiva, a palavra *funk* adquire um novo sentido, diferente da sua associação ao gênero musical da década de 1960, gestado por inovações exemplificadas pelas de James Brown e que, no contexto dos bailes, era aglutinado na categoria dos *balanços*. Segundo o radialista Luis Carlos Nascimento, esse processo teria se intensificado após o surgimento de programas radiofônicos, a exemplo do seu Som dos Bailes, na Rádio Tropical FM, em 1984:

[Luis Carlos Nascimento:] [...] na época não era [funk]. Na época era balanço. Ninguém sabia que era funk. Tanto que o primeiro programa autêntico de funk na FM no Brasil, a gente tinha o slogan que dizia assim: “O som das equipes. O balanço dos grandes bailes”. Ninguém falava funk. Aí depois é que a coisa começou a desenrolar que chegou o que chegou que hoje aí.

[DJ Borracha:] Pouca gente sabe que antes de ser chamado de *funk music*, apelidado de *funk music*, era balanço. Todo mundo chamava assim: olha esse balanço aí é muito bom. Não era isso?

[Luis Carlos Nascimento:] Justamente. É isso aí. (NASCIMENTO, L. C., 2019, n. p.)¹⁰⁹

Ao comentar sobre o mesmo período, o DJ Mamuttt, da Equipe Pipo's, delineia um percurso parecido para as sonoridades do baile, embora estabeleça, de forma ainda mais assertiva, o que teria sido o término do *soul* e o início de um processo de associação entre a música produzida pelo grupo Soul Sonic Force de Afrika Bambaataa com a palavra *funk*:

[DJ Mamuttt:] em 79, acabou o Soul e tal. Aí começou a surgir aqueles conjuntos, One Way, Brass Construction. Os grupos de balanço. A gente chamava de balanço. Não falava funk.

[DJ Bicudo:] Ainda, né?

[DJ Mamuttt:] Quando entrou o Soul Sonic Force, em 85-86, não me lembro bem, que é o Afrika Bambaataa, aí passou a chamar de funk. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Em outras palavras, o electro-funk desenvolvido por Afrika Bambaataa no contexto do Movimento Hip-Hop nova-iorquino passou a ser progressivamente conhecido por *funk* no circuito de bailes cariocas. Segundo o DJ Nazz, esse uso da palavra funk em associação ao electro-funk e seus subgêneros preponderou na década de 1980 por expressões correlatas como *funk eletrônico* (DJ NAZZ, 2019). Curiosamente, é possível afirmar que o *funk* ou o *funk eletrônico*

¹⁰⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6RhLxsD_va4. Acesso em: 19 fev. 2020.

substituiu os *balanços* no espaço de música rápida dos bailes, utilizando-se justamente da nomenclatura associada a um dos gêneros musicais, o *funk*, que estava diretamente associado aos balanços.

De todo modo, torna-se necessário conhecer as especificidades do gênero musical que permitiu observar uma transição entre a sonoridade de equipes que surgiram a partir da década de 1980, caso da Laser Rio e da Espião, daquelas que já estavam presentes na cena dos *bailes black* desde meados da década de 1970. Nesse sentido, convém iniciar pela pedra fundamental do *electro-funk*, *Planet Rock*.

3.1.1 Planet Rock (1982)

As sonoridades presentes em *Planet Rock*¹¹⁰ (1982) reuniam um conjunto de experimentações a que o Master of Records Afrika Bambaataa e os grupos que compunham a sua *The Zulu Nation*, como o grupo *Soul Sonic Force* já vinham cultivando e, deliberadamente, procurando em gravações musicais da época, o que pode ser observado na música *Death Mix*, lançada pelo selo Paul Winley Records em 1980:

Planet Rock” de Bambaataa (1982) é amplamente creditado por espalhar a estética do hip hop em todo o mundo mas, ao fazer isso, espalhou também a estética electro. [...] “Planet Rock” fez mais do que espalhar o hip hop para o resto do país: espalhou tipos particulares de sons que foram incorporados às subculturas emergentes da música negra. (MUELLER, 2007, p. 16-17, tradução nossa)¹¹¹.

Fonograma 2.1 – Death Mix
(1981)



Fonte: *single* D.J. Afrika Bambaataa – Death Mix (1981)

A primeira música do compilado acima, por exemplo, sugere um contexto de transição entre uma sonoridade ainda estritamente ligada aos *breaks* obtidos a partir principalmente de discos de soul e de funk com algo novo, representado pela liberdade criativa do rap e das técnicas de discotecagem desenvolvidas dentro da Cena Hip-Hop da época. Para entender aquele contexto, é preciso ressaltar que, a partir de 12 de novembro de 1977, a *The Zulu Nation* foi a

¹¹⁰ Posteriormente, *Planet Rock* também seria conhecida como Melô do computador 1 por frequentadores dos bailes suburbanos. Desse ponto em diante, sempre que cabível, utilizarei o título da música e o seu título correspondente no circuito dos bailes funk no Rio de Janeiro.

¹¹¹ Bambaataa’s “Planet Rock” (1982) is widely credited with spreading the hip hop aesthetic worldwide, but while doing so it spread the electro aesthetic as well. [...] “Planet Rock” did more than spread hip hop to the rest of the nation: it spread particular types of sounds which were incorporated into emerging black music subcultures.

primeira organização de hip-hop (REESE, 2019) a intencionalmente reunir um grupo de dançarinos (b-boys e b-girls), grafiteiros, DJs e MCs daquela cena, a exemplo do grupo Jazzy 5, entre 1975 e 1981, e do Soulsonic Force, a partir de 1980 (GOLDSMITH; FONSECA, 2019).

O grupo Soul Sonic Force reunia entre seus membros os rappers Pow Wow (Robert Darrell Allen), Mr. Biggs (Ellis Williams) e o Emcee G.L.O.B.E (John B. Miller) para apresentações e gravações musicais de hip-hop por Nova York sob a liderança de Afrika Bambaataa (REESE, 2019). Em um comentário sobre os artistas e as tecnologias que influenciaram a sua produção musical ainda embrionária desse período, Afrika Bambaataa destaca o seu conhecimento de uma emergente produção musical com tecnologias eletrônicas ao redor do mundo e a ausência de negros produzindo aquele tipo de música:

“Eu olhei em volta da música eletrônica e disse 'Espere um minuto - não há negros fazendo isso'. Eu queria um som eletrônico com muito funk e baixo pesado. Minha principal influência é James Brown, Sly & The Family Stone e Uncle George Clinton's Parliament / Funkadelic¹¹² (tradução nossa).

É importante sublinhar o reconhecimento de Afrika Bambaataa e do DJ Kool Herc, entre outros artistas, sobre a importância da música de Brown para as suas trajetórias particulares e como eixo estruturante do hip-hop. Isto porque se torna possível delinear uma continuidade dos elementos criados por Brown a partir do seu uso inovado (CIDEM, 1991) na Cena do hip-hop, como na produção de novas músicas por intermédio da manipulação de breaks de músicas elaboradas justamente na fase de Brown como compositor-produtor, caso de Funky Drummer (1970) e Funky President (1974):

[...] em grande parte devido às mudanças nas preferências musicais dos consumidores, DJs de hip-hop e programadores de computador reviveram a estética do funk no final dos anos 1980, experimentando as batidas funk pesadas, linhas de baixo funky, guitarra, teclado, e riffs de trompa, e frases cantadas e faladas. Reformulando esses materiais, DJs de hip-hop criaram faixas musicais que trouxeram o passado histórico para o presente (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 419, tradução nossa)¹¹³.

A produção de novas músicas por Bambaataa desvela um processo de assimilação das ideias musicais de Brown após um estágio de inventário cultural que lhe foi referencial e em diálogo com novas sonoridades que surgiram a partir de então, caso das sonoridades eletrônicas

¹¹² “I looked around electronic music and said, ‘Wait a minute – there ain’t no black people doin’ this!’ I wanted to get an electronic sound with a lot of funk and heavy bass. My main influence is James Brown, Sly & The Family Stone, and Uncle George Clinton’s Parliament/Funkadelic”. *In*: 808: THE HEART of the Beat That Changed Music. Direção: Alexander Dunn. Reino Unido: You Know Films Productions, Atlantic Films, 2015. Disponível em: <https://tubitv.com/movies/496305/808>. Acesso em: 16 ago. 2020.

¹¹³ [...] largely due to changes in the musical preferences of consumers, hip-hop DJs and computer programmers revived the funk aesthetic in the late 1980s by sampling the heavy funk beats, funky bass lines, guitar, keyboard, and horn riffs, and sung and spoken phrases. Reformulating these materials, hip-hop DJs created new musical tracks that brought the historical past into the present.

correntes na época. Dos grupos de música eletrônica que chamaram a atenção¹¹⁴ de Afrika Bambaataa, estavam o japonês Yellow Magic Orchestra e o alemão Kraftwerk (808: THE HEART..., 2015¹¹⁵).

No início da década de 1970, Afrika Bambaataa discotecava os álbuns destes grupos e de outros nas disputadas festas que realizava no bairro do Bronx, em Nova York. O estrondoso sucesso dessas festas chamou a atenção do produtor musical Silverman, que logo convidou Bambaataa a gravar os seus próprios discos. Fruto dessa parceria, ocorre o lançamento “oficial”, com a produção de Afrika Bambaataa e a sua trupe Jazzy 5 do The Zulu Nation, da música *Jazzy Sensation*, em 1981, com Bambaataa.

Após a gravação e o sucesso de *Jazzy Sensation*, Afrika Bambaataa tem a ideia de produzir uma nova música com o *rap* dos componentes de um dos seus outros grupos, o *Soul Sonic Force*, mas com inovações que incorporassem uma sonoridade mais ao estilo das músicas que tocavam em suas festas pelo Bronx, como BT Express - I like it e Trans Europe Express do grupo Kraftwerk (808: THE HEART..., 2015¹¹⁶). Após gravar uma fita demo com trechos dessas músicas e compartilhar a ideia com o produtor Silverman, eles encaminham a ideia ao produtor Arthur Baker, que se responsabiliza pela incorporação de trechos destas músicas em uma nova composição a partir da aplicação de uma técnica de edição de áudio analógica aprendida com a sua convivência com o trabalho inovador de DJs também nova-iorquinos da era *disco*, como Tom Moulton e Walter Gibbons, desde a década de 1970.

De forma simplificada, a técnica consistia em selecionar trechos de músicas em discos de vinil, gravar esses trechos em fitas de rolo, utilizar uma lâmina de corte (*razor blade*) para o recorte milimétrico da fita de rolo para obtenção de pedaços dessas fitas com trechos de músicas que seriam reunidos e utilizados para a elaboração de uma nova música. No caso de *Planet Rock*, o processo complexo e demorado foi comentado por Jazzy Jay:

¹¹⁴ No documentário 808, África Bambaataa afirma que: “Back in the early days we was playing a lot of different music dealing with the soul and the funk that was happening at the time. I was also into a group called Yellow Magic Orchestra from Japan and a group from Germany that struck a big chord in myself was Kraftwerk. So with the funk of James Brown, Sly and the Family Stone, Uncle George ‘Parliament Funkadelic’ Clinton, and also my, my homeboy Gary Numan, I decided to mash it up, thus became the birth of this sound called the electro funk sound”. Em tradução livre, “No início, tocávamos muitas músicas diferentes, lidando com o *soul* e o *funk* que estava acontecendo na época. Eu também estava por dentro de um grupo chamado Yellow Magic Orchestra do Japão e de um grupo da Alemanha que me tocou profundamente foi o Kraftwerk. Então, com o funk de James Brown, Sly and the Family Stone, Uncle George ‘Parliament Funkadelic’ Clinton, e também meu, meu amigo Gary Numan, decidi misturar tudo, e assim nasceu esse som chamado de som electro funk” [tradução nossa].

¹¹⁵ Entrevista de Afrika Bambaataa para o documentário 808: THE HEART of the Beat That Changed Music. Direção: Alexander Dunn. Reino Unido: You Know Films Productions, Atlantic Films, 2015. Disponível em: <https://tubitv.com/movies/496305/808>. Acesso em: 16 ago. 2020.

¹¹⁶ Entrevista de Afrika Bambaataa para o documentário 808: THE HEART of the Beat That Changed Music. Direção: Alexander Dunn. Reino Unido: You Know Films Productions, Atlantic Films, 2015. Disponível em: <https://tubitv.com/movies/496305/808>. Acesso em: 16 ago. 2020.

O processo mais tedioso de tudo foi editá-lo. Tínhamos, tipo, 30 rolos. Arthur Baker estava lá com todo o processo de edição, emenda, corte com lâmina de barbear. O que fazemos agora com apenas alguns toques no teclado de um computador. Era um monte de coisas, aquele “Sonic, sonic, sonic, sonic force” - foram dias após dias ouvindo rolos e rolos. Apenas o processo de juntá-lo ... “Você já terminou com isso, Arthur? Você vai terminar com a maldita música?” (JAZZY JAY, 2007¹¹⁷, tradução nossa)¹¹⁸.

Segundo Burnim & Maultsby (2015), a utilização dessa prática em *Planet Rock* “estabeleceu as bases para o “sampleamento”, o uso de fragmentos de material musical pré-gravado como base para uma nova música ou como uma referência temática curta” (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 484, tradução nossa)¹¹⁹. A sobreposição de trechos (*samples*) obtidos de músicas diversas para a criação de uma nova música se tornaria uma prática comum dentro do *electro-funk* e dos gêneros a eles relacionados como o seria, posteriormente, o *funk carioca*¹²⁰.

Entretanto, talvez a característica mais paradigmática observável em *Planet Rock* tenha sido a utilização da sonoridade da bateria eletrônica Roland TR-808 para a construção do seu *beat*¹²¹ principal quaternário, que pode ser observada na transcrição e no áudio abaixo:

Fonograma 2.2 – Exemplo de beat em Planet Rock (1982)



Fonte: *single* Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force - Planet Rock (1982).

¹¹⁷ Disponível em: <https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/the-original-jazzy-jay-a-time-before-crack>. Acesso em: 19 jul. 2020.

¹¹⁸ The most tedious process of the whole thing was editing it. We had, like, 30 reels. Arthur Baker was there with the whole editing process, splicing, cutting with a razor blade. What we do now with just a few strokes of the keyboards on a computer. It was a whole bunch of things, that “Sonic, sonic, sonic, sonic force” – it was days upon days of listening to reels upon reels. Just the process of putting it together... “Are you finished with it yet, Arthur? Are you going to finish with the damn song?”

¹¹⁹ “laid the foundation for “sampling,” the use of snippets of pre-recorded song material as the foundation of a new song or as a short thematic reference”.

¹²⁰ Esse assunto será abordado em profundidade nos capítulos 3 e 4.

¹²¹ Para uma discussão e um vocabulário sobre os termos de produção utilizados na produção musical de produtores associados aos *baites funk*, ver a subseção Vocabulário de Produção Musical, no quarto capítulo deste trabalho.

Figura 31 – Transcrição em partitura do *beat* de Planet Rock (1982)

The musical score for Planet Rock (1982) is presented in 4/4 time and consists of two measures. It features five staves: Closed Hi-Hat, Clave, Snare Drum, Bass Drum, and Synth. The Closed Hi-Hat staff is marked with a continuous stream of 'x' symbols. The Clave staff shows a rhythmic pattern of 'x' marks. The Snare Drum staff has a pattern of quarter notes. The Bass Drum staff has a pattern of quarter notes. The Synth staff has a pattern of quarter notes.

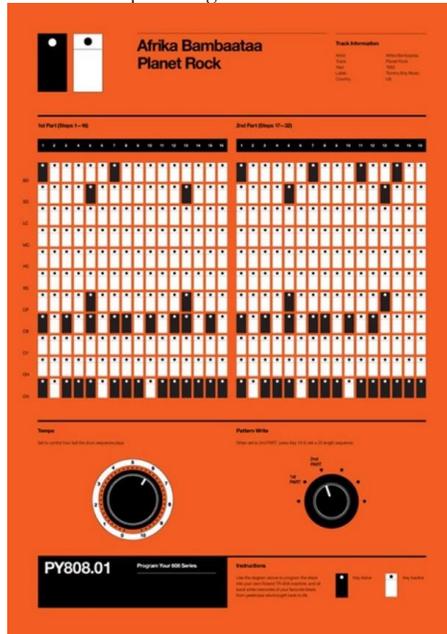
Fonte: o próprio autor, 2020.

A bateria eletrônica *Roland TR-808*¹²² foi lançada no início da década de 1980 pela Roland Corporation e permitia a continuidade, em versão eletrônica, da textura rítmica e de inovações que caracterizaram os gêneros musicais *funk* e *disco*, como a importância do *downbeat* para a percepção do início de diferentes ciclos rítmico-melódicos e a marcação em *four-on-the-floor* de suas variações (BURNIM; MAULTSBY, 2015).

A programação do *beat* na Roland TR-808 permitia que o usuário selecionasse uma das sonoridades de instrumentos musicais sintetizados eletronicamente e previamente armazenadas no banco de dados da memória do equipamento e que dispusesse o som do instrumento selecionado por alguma das 16 posições do painel da bateria. Abaixo, é possível visualizar o painel da Roland TR-808 e, ao seu lado, um pôster, produzido pelo designer Rob Ricketts, que reúne a programação e os instrumentos selecionados na Roland TR-808 para a produção do *beat* de *Planet Rock* por *Afrika Bambaataa*:

¹²² Para detalhes técnicos sobre essa bateria eletrônica, ver Cáceres *et al*, 2014 e Palombini, 2016.

Figura 32 – Pôster da programação dos padrões rítmicos de *Planet Rock* (1982) na Roland TR-808 desenvolvido pelo designer Rob Ricketts¹²³



Fonte: Roland, 2012

Esse processo permitia a criação de diferentes padrões rítmicos que se sobrepunham cumulativamente em um *loop* de período indeterminado, conforme o caso do *beat* presente em *Planet Rock*. Sob esse *beat*, os MCs do grupo *Soul Force* fizeram um *rap* em *off-beat*, ou seja, em uma espécie de contraponto à métrica esperada do *downbeat*. Esse procedimento de enunciação vocal, que parece deslocar a sensação de “chão” da música, permite realçar ainda mais a percepção para as outras sonoridades também presentes na música, como os *samples* e a sonoridade incomparável produzida pelo *bass drum* da TR-808.

Novaes (2020) destaca a importância da seleção dessa bateria eletrônica para a produção de *Planet Rock* em comparação aos equipamentos que existiam no contexto da época, por exemplo as baterias Linn LM-1(1980) e Oberheim DMX (1980), que tinham funcionalidades e operacionalidades diferentes, apesar da mesma proposta de emular o som de uma bateria:

Ao contrário dos produtos concorrentes à época, que ofereciam ritmos pré-gravados, a 808 permitia que o artista programasse o próprio *beat*. Por outro lado, enquanto a

Figura 33 – painel da bateria eletrônica Roland TR-808



Fonte: site Ask.audio (<http://ask.audio>)

¹²³ “O designer gráfico Rob Ricketts criou uma série de pôsteres que ensinam como programar um groove de bateria TR-808 para uma música bem conhecida. Rob descreve os pôsteres assim: “Uma série de pôsteres informativos detalhando como algumas das seqüências de bateria mais notáveis foram programadas usando a Drum Machine Roland TR-808. Cada seqüência foi analisada e representada para permitir aos usuários reprogramar cada seqüência, chave por chave. “Sozinhos, os pôsteres são ótimas obras de arte” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.rolandus.com/blog/2012/11/02/rob-ricketts-tr-808-programming-posters>. Acesso em: 09 de mar. 2020.

maioria das fabricantes procurava criar baterias eletrônicas que soassem o mais realista possível, a TR-808 ia no sentido oposto com uma sonoridade marcadamente eletrônica. O preço acessível e essa sonoridade - especialmente o grave incomparável - tornaram a 808 um fenômeno no cenário em expansão do hip-hop (NOVAES, 2020, p. 32).

Na Cena do hip-hop, então, as sonoridades da TR-808 estabeleceram um marco para a difusão de uma sonoridade eletrônica ao redor do mundo, possibilitando produzir *Planet Rock*. Por sua vez, o impacto resultante do lançamento dessa música estabeleceu novos paradigmas e novas possibilidades criativas para artistas e produtores musicais em todo o mundo (CROOKE, 2018) e no contexto dos *bailes* no Rio de Janeiro, conforme comenta o DJ Nazz:

[DJ Nazz:] O Planet Rock influencia o baile porque o tipo de sonoridade muda. Até o Planet Rock a gente vem com uma sonoridade rap, né? Através do Rapper Delight. Uma sonoridade eletrônica mais lenta através dos discos da Sugar Hill Gang e da Fever, da New York Sound e esses discos assim que eram misturas de coisas eletrônicas com coisas acústicas. Mas no Planet Rock entra em cena a bateria eletrônica chamada 808. A sonoridade 808 foi muito impactante nas caixas de som. Ainda não se utilizava o kick estendido mas aquela clap, aquela alma, aquele kick, aquele Hi-Hat, cara, na sonoridade dos sound systems que a gente tocava era maravilhosa. Então ali nasceu o gosto do carioca pelo electro-funk. (DJ NAZZ, 2019).

3.1.2 Planet Rock e electro-funk no baile

Segundo o DJ Nazz (2019), a chegada do álbum *Planet Rock* no Rio de Janeiro ocorreu a partir de uma importadora denominada Gramophone, localizada no Shopping Center da Gávea, no bairro da Gávea, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Naquele período, o processo de importação de discos de vinil para o Brasil ocorria tanto pela amizade entre radialistas, produtores musicais e DJs com comissários de bordo que traziam discos de vinil de cidades norte-americanas como Nova York, Miami e Los Angeles quanto por algumas importadoras instaladas no Rio de Janeiro, a exemplo da importadora Gramophone. Em ambos os casos, os discos eram trazidos e vendidos lacrados, o que implicava uma compra realizada basicamente às cegas. O próprio DJ Nazz explica:

[DJ Nazz:] eu e o Samuel chegamos na Gramophone e estava aquele disco lá na bancada, “Tommy Boy e Planet Rock”. Como naquela época você não podia abrir o disco, se não você tinha que pagar [...] nós ficamos encucados e encafifados com aquele disco. Aí eu e o Samuel falamos o seguinte: funk, vamos rachar. Se for ruim, se for tralha, a gente racha o prejuízo. Cada um paga a metade e vamos arriscar. Aí arriscamos neste disco chamado Planet Rock. Quando entrou a batida, entrou o cara falando e entrou a batida, nós fomos e compramos todos os discos que estavam na bancada e revendemos. [...] Isso foi numa quarta ou numa quinta-feira e aí, no domingo, o Planet Rock tocou no baile. Foi instantâneo o sucesso do Planet Rock dentro do baile. (DJ NAZZ, 2020).

É importante citar que, nesse período, os DJs Nazz e Samuel já atuavam em equipes no Rio de Janeiro desde a década anterior, o que indica que, possivelmente, acompanharam a progressiva mudança de sonoridade dos bailes de uma sonoridade mais associada a instrumentos

acústicos para uma sonoridade cada vez mais eletrônica presente nas músicas. Desta forma, puderam elaborar algum tipo de critério musical para arriscar o sucesso dessa música nos bailes e o posterior interesse nela por outras equipes, produtores musicais e gravadoras. Esse foi o caso, por exemplo, do lançamento de *Planet Rock* no mesmo ano de 1982 em compilados de gravadoras. Isso ocorreu na Polygram, nos álbuns *Cash Box Volume 01* e *Hit Parade 5*, e na gravadora Mercury, com o álbum *Sucessos da Rádio Manchete FM Vol. 4*.

A popularidade de *Planet Rock* ultrapassou o âmbito dos bailes para chegar até as rádios da época, entre elas as rádios Manchete FM (89,3 MHz), Imprensa FM (102,1 MHz) e Tropical FM¹²⁴ (104,5 MHz). Essas emissoras haviam se tornado importantes veículos de divulgação da sonoridade da época, tanto pelo lançamento de compilações musicais — por exemplo os quatro volumes da série *Sucessos da Rádio Manchete* (1980-1984) — quanto para a divulgação da atividade dos DJs e das principais equipes da época:

[...] todas as grandes equipes e grandes DJs tinham seus programas de rádio. Marcão e a Cashbox na Rádio Imprensa, Rômulo e a Furacão na Antena 1, a Soul Grand Prix na Imprensa e Manchete, e Marlboro (que no fim da década seria levado por Maks Peu para a SGP) na Tropical (onde o DJ começou como operador, tocando Roberto Carlos na madrugada). Eles divulgavam as músicas, as gírias e a agenda dessa grande festa que nunca acabava (ESSINGER, 2005, p. 72).

Em 1984, o programa 104 Music Show, criado pelo comunicador e radialista Luís Carlos Nascimento, na Rádio Tropical, com o slogan “O som dos bailes”, mudou o paradigma da programação musical das rádios até então. O sucesso do programa comandado por Luís Carlos e com seleção musical dos DJs Tony Minister, DJ Batata e DJ Samuel possibilitou a expansão de outros programas musicais pela programação diária da Rádio Tropical, com a predileção pelas músicas que poderiam ser ouvidas nos bailes de subúrbio, o que ampliou o alcance e o interesse por esses bailes em todo o Rio de Janeiro:

[DJ Nazz:] a Tropical, ela foi pioneira neste sentido. Ela trouxe os DJs de baile para dentro de uma rádio. Aí nós começamos a fazer o baile na rádio e isso foi o grande diferencial porque pra você entrar numa rádio antigamente, você tinha que ter um vozeirão, tinha que ser amigo de alguém, tinha que ser radialista [...] e a Tropical não. Abriu as portas, a gente enfiou lá os balanços lá. [...] Não tinha nenhum controle sobre os DJs que trabalharam lá no sentido de dizer “não pode tocar isso” ou “não pode tocar aquilo” ou “tem que tocar isso daqui porque isso é jabá”. Não, lá foi liberado geral. E foi essa liberação geral é que fez com que a Tropical fosse a rádio que levou o *junk music* para todo o Rio de Janeiro. (DJ NAZZ, 2020).

Em outras palavras, os programas da Rádio Tropical realizados por DJs de equipes de som que realizavam bailes permitiram um novo canal de disseminação das sonoridades que antes só poderiam ser fruídas no contexto dos bailes. Por outro lado, a interação das equipes no âmbito

¹²⁴ Segundo o radialista Luis Carlos Nascimento, em entrevista para o Canal Borracha Forte, essa rádio era inicialmente denominada Máster FM. Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6RhLxsD_va4. Acesso em: 18 mar. 2020.

das rádios permitiu a incorporação de elementos sonoros presentes na cultura dessas últimas, o que foi o caso das vinhetas¹²⁵ de apresentação das emissoras, que serviram de inspiração para a criação de vinhetas produzidas pelas próprias equipes de som para as suas apresentações nos bailes e em seus programas de rádio.

Nos estúdios das rádios, as vinhetas das emissoras e dos programas de sua programação eram criadas principalmente em gravadores de rolo¹²⁶, semelhantes aos que já vinham sendo utilizados por equipes de som como a *Cash Box*. Inclusive, uma das primeiras vinhetas de som dessa equipe, com o slogan “Cashbox, o som acima do normal”, é, provavelmente, uma das mais paradigmáticas dentre as vinhetas de som das equipes no Rio de Janeiro. A vinheta e o seu processo de elaboração são explicados pelo próprio fundador da equipe, o DJ Marcão Cash Box:

Eu passei pelo estúdio, escutei a voz do cara, aquele vozeirão, tipo aquele cara “Majestade” que tinha na Mundial. A voz do cara era, [faz um som grave com a boca!] Eu falei: esse cara tem que fazer uma vinheta pra minha equipe. Aí eu falei: [Mr. Funky] Santos, vem cá, será que esse cara não gravava aí uma vinheta pra minha equipe? Aí ele: “Tá legal, vamos falar com ele”. Aí o cara topou! Aí fez uma vinheta. Eu usava o gravador de rolo Akai 4000 DS e ele fez no rolo, na velocidade do Akai, né? Aí botou lá: “Cash Box, o som acima do normal” e botou aquele eco [faz com a boca: ual, ual, ual]. [...] (MARCÃO CASH BOX, 2018)¹²⁷.

Fonograma 2.3 – Gravação retirada do documentário: “A verdadeira história da equipe Cash Box”



Fonte: canal Baú do Funk no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=M2KOx-J7R08>)

Após a gravação do *slogan* acima pelo locutor, Marcão Cash Box cria o que denomina “vinheta tradicional”, que consiste em utilizar o *slogan* gravado pelo locutor imediatamente depois do trecho de uma música previamente gravada obtida a partir de um disco de vinil. No caso, o disco¹²⁸ havia sido gravado em 1975 e continha o samba *Pisa na Barata*, composto por Osvaldo Fahel e Crizanto Machado:

Eu usava essa música em festinha. Começava ele falando assim, na realidade é: “A festa ia animada quando alguém de lá gritou: ai, meu Deus! Uma barata”. Aí ia: “Pisa na

¹²⁵ Segundo Freitas (2007), diferente das chamadas publicitárias das rádios de cunho comercial, as vinhetas objetivavam destacar ou realçar, mediante a incorporação de um signo sonoro, algo que já está sendo anunciado. Para Aznar (1997, p. 45), “[...] as radiofusas adaptaram um termo das artes gráficas para cumprir uma função decorativa no rádio. A vinheta foi acrescentada à programação das emissoras, valorizando-as. Começa aqui a aparecer a primeira característica da vinheta adaptada para outros meios de comunicação – elemento decorativo que é acrescentado a uma forma pronta, neste caso, a programação”.

¹²⁶ O DJ Nazz (2019) também utiliza a expressão *deck tape de rolo* para designar esses equipamentos.

¹²⁷ Disponível entre 4:52 – 5:25 em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2KOx-J7R08>. Acesso em: 16 fev. 2020.

¹²⁸ Disponível em: <https://www.discogs.com/Osvaldo-Fahel-Pisa-Na-Barata-Meu-Sambinha/release/8590818>. Acesso em: 03 mai. 2018.

Barata, pisa na barata¹²⁹. Eu editei, na época, que eu usava o rolo e botei a festa de novo pra dar uma transparência. Foi uma vinheta tradicional, tem gente até que diz aí que é vinheta caipira. Caipira ou não, todo mundo gostou (MARCÃO CASH BOX..., 2018)¹²⁹.

Figura 34 – Capa do álbum “Pisa na Barata” (1975)



Fonte: site Discogs (<http://www.discogs.com>)

Fonograma 2.4 – Trecho da música “Pisa na Barata” (1975)



Fonte: *álbum* Osvaldo Fahele – Pisa na Barata/Meu sambinha (1975)

Fonograma 2.5 – Vinheta da Cash Box com a música “Pisa na Barata” (1975)



Fonte: documentário “A verdadeira história da equipe Cash Box” (<https://www.youtube.com/watch?v=M2KOx-J7R08>)

A formação de uma vinheta a partir da adição de dois trechos previamente gravados de forma sobreposta permitiu o início de um processo de produção musical autoral que seria replicado por outras equipes da cena dos *bailes* de subúrbio, por exemplo a Equipe Espião¹³⁰, que passaram a levar gravadores de fita de rolo para os seus bailes, a fim de reproduzir as suas próprias vinhetas (HUMBERTO DJ, 2010)¹³¹.

É interessante destacar que esse processo de elaboração das primeiras vinhetas a partir da interação entre as equipes e as rádios ocorria em um período no qual os bailes no subúrbio ainda repercutiam um processo de negociação entre as sonoridades de gêneros musicais da década de 1960, caso do *soul* e dos balanços enquanto conviviam com novidades musicais da época, o *hip-hop* e o *electro-funk*, por exemplo, progressivamente abarcados pela alcunha de *funk*.

A interação entre as equipes de som, as emissoras de rádio e as novas tecnologias no início da década de 1980 também permitiu que os novos gêneros que surgiram a partir do advento de *Planet Rock* e do *electro-funk* tivessem se tornado cada vez mais populares no âmbito dos bailes pela absorção desse gênero e de seus subgêneros. Esse foi o caso da música *Light Years Away* (Melô da Macumba, 1982) do grupo Warp 9 (1983), que intercalava a sonoridade eletrônica de um de seus *beats* produzidos na Roland TR-808, com gravações acústicas de membranofones como congas e bongôs:

¹²⁹ Disponível entre 5:43 – 6:08 em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2KOx-J7R08>. Acesso em: 16 fev. 2020.

¹³⁰ Disponível em: <http://www.funkderaz.com.br/2010/09/espiao-o-som-do-futuro.html>. Acesso em: 8 de fev. 2019.

¹³¹ Disponível em: <http://acervodosbailes.blogspot.com/2010/09/espiao-o-som-do-futuro.html>. Acesso em 10 fev. 2020.

Fonograma 2.6 – Beat presente
em Warp 9 - *Light Years Away*
(1983)



Fonte: *single* Warp 9 - *Light Years
Away* (1983)

Figura 35 – Transcrição em partitura de trecho de Warp 9 - *Light Years Away* (1983)

The musical score for Figure 35 consists of five staves, each representing a different drum instrument. The time signature is 4/4. The Hi-Hat part features a complex, syncopated pattern with many 'x' marks above the notes, indicating a specific sound or technique. The Snare Cross Stick part has a similar pattern with 'x' marks and some 'p' (pedal) markings. The Snare Drum part has a simpler pattern with notes and rests. The Conga part has a pattern of notes and rests. The Bass Drum part has a pattern of notes and rests.

Fonte: o próprio autor, 2020.

O interesse por músicas com essa sonoridade eletrônica e com andamento mais rápido do que as que tocavam nos bailes da época foi um dos motivos para que alguns DJs de equipes de som — como a Super Quente, caso de Tony Minister e a Gran Rio e do DJ Nazz — se tornassem importadores independentes voltados para um tipo específico de sonoridade que se aproximasse principalmente da música *Planet Rock*:

[DJ Nazz:] [...] tudo o que viesse próximo daquela batida, ou similar àquela batida, nós consumíamos tais como os Hassan, os Pretty Tony, os Cyber Tron, o próprio Planet Patrow, os Quadrant Six. Tudo o que vinha dentro daquela linha, Shannon, Give me the Night, nós começamos a consumir aquela linha mais rápida. Nós saímos de uma linha de 116 BPM para uma linha de 126 BPM. A linha dos 116 BPM, 118 BPM é que era a linha dos bailes. Quando você tocava *Vídeo born out*, Warp 9, essas coisas, eles vieram depois mas a linha do baile era aquilo ali. O Planet Rock bota o BPM em 126, ele tira do 116/118 e joga no 126. Do 126 vai pro 128 e tudo mais. (DJ NAZZ, 2020).

Esse processo de importação direta de discos com os critérios estabelecidos por importadores e DJs permite um novo paradigma para as sonoridades fruídas nos bailes suburbanos, na medida em que a necessidade de comprar discos de vinil lacrados estabelece a relação destes DJs com os discos produzidos por determinados produtores, como *Pretty Tony*

Butler¹³². A trajetória musical do produtor de Miami pode ser observada nos bailes desde *electro-funks*, tais quais Fix in The Mix (1983) e Computer Language (1984), perpassando por grupos e artistas que passaram a gozar de grande prestígio no Brasil, como *Trinere (I'll be all you ever need*, 1986 ou Melô do Ravioli) e o grupo Freestyle (*It's Automatic*, o Melô da Tchô Tchô Meri, 1986). A parceria entre Pretty Tony e Amos Larkin II permitiu a produção dos grupos Gucci Crew (*They call me Gucci*, 1988 ou Melô do Camel) e MC Ade (*Bass Mechanic*, 1986), os quais também fizeram um grande sucesso nos bailes do Rio de Janeiro.

O que se pretende afirmar é que a relação de importadores independentes com o material de determinados produtores, como Pretty Tony, estabelece um fluxo com características específicas da poética artística desses sujeitos para dentro dos bailes. O sucesso das músicas dos produtores relacionados com subgêneros que surgiram a partir do electro-funk, como o *Freestyle* e o *Miami Bass* da costa leste dos Estados Unidos e posteriormente, o *Techno-Hop* ou *electro de Los Angeles*, da costa oeste, intensificam os processos de mudança nos gêneros musicais fruídos nos bailes de subúrbio.

Em meados da década de 1980, o processo de negociação entre o que era novo e o que já vinha sendo fruído nos bailes ocorria a partir de uma prática de segmentação dos bailes desenvolvida desde os tempos dos bailes de orquestra no subúrbio, que havia persistido nos bailes que se seguiram (PAULINHO BLACK POWER, 2020). Essa segmentação, baseada principalmente em critérios como o andamento ou batidas-por-minuto das músicas e o conteúdo temático das músicas, estabeleceu-se no mesmo período em que as primeiras referências jornalísticas sobre o termo *baile funk* podem ser observados em veículos, como o Jornal do Brasil, por exemplo. Dessa forma, nos parece importante destacar o processo pelo qual um conjunto de gêneros musicais foram progressivamente adicionados ao *set* ou sequência musical de um tipo específico de *baile* constituído em meados da década de 1980, os *bailes funk*.

3.1.3 Segmentação do baile por “momentos” e batidas por minuto

A prática de segmentar os bailes fonomecânicos acessíveis a negros e pobres em momentos musicais baseados em gêneros musicais específicos pode ser observada desde os primeiros bailes realizados com essas características pelo discotecário Osvaldo Pereira na década de 1950. Segundo Asséf (2017), a característica de segmentação dos bailes persiste até hoje:

¹³² Uma entrevista com esse produtor sobre a sua trajetória musical especialmente relacionada com o grupo FreeStyle está disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/09/pretty-tony-interview>. Acesso em: 19 mar. 2020.

A dinâmica do baile não era muito diferente daquela que se vê atualmente nas festas de nostalgia. O discotecário começava esquentando o salão, com sons mais calminhos, orquestrados. Depois passava para o swing, o shuffle e, mais tarde, para o fox trot, gênero anterior ao rock, que se dançava com passinhos ligeiros em torno do salão – era o momento drum'n'bass da noite, com BPM no talo. Para desacelerar a galera, o discotecário soltava uma seleção de lentas, um sucesso entre os casais. Era a deixa para o cavalheiro tirar seu lençinho do bolso para não suar a mão da dama na hora de dançar. Baile bom ia nesse pique de sobe-e-desce até as quatro e pouco da manhã. Nos salões do centro, chegava-se a tocar até as cinco, horário em que os ônibus voltam a circular (ASSEF, 2017, p. 29).

Em que se pese a adaptação desta prática de segmentação dos bailes para os gêneros fruídos em cada época, é possível constatar que a mesma prática de seleção musical para dinamizar o baile também podia ser observada nos *bailes black* cariocas da década de 1970:

[Paulinho Black Power:] os bailes obrigatoriamente tinham 4 horas de duração e o seu começo se dava com música menos dançante, esperando o público mais exigente com as danças, e inicialmente se tocava de 30 a 45 minutos muita Philadelphia e, a partir, da pista mais incrementada começávamos mudar o ritmo para o Soul Music que durava aproximadamente 1 hora quando então dava lugar à música lenta. A música lenta era a forma de atrair mais o público feminino que, conseqüentemente, com ela vinha o masculino. Eu já casei muita gente nos meus eventos da época com música lenta. Mas o ponto maior dos bailes sempre foi a música dançante (rápida), pois a disputa entre o público era de quem dançava melhor e, nesse particular, a música dançante era mais evidente nos bailes. (PAULINHO BLACK POWER, 2020).

A narrativa de Paulinho Black Power permite identificar que expressões do tipo *Philadelphia* foram criadas com base em determinadas características dos gêneros musicais, como seu andamento e com o “clima” que o discotecário queria criar. Dessa prática, se originaram as expressões “música lenta”, relacionada a um clima romântico, e “música rápida”, para designar um momento mais performático do baile. Entretanto, a importância de determinadas categorias musicais criadas no contexto dos bailes lhes atribuíam um momento também específico na segmentação dos discotecários, caso do momento da *Soul Music*. É importante destacar a distinção feita por Paulinho Black Power entre o “momento” da *soul music* do momento das “músicas rápidas”, que eram usualmente ocupadas pelos gêneros abarcados pela categoria dos *balanços* (PAULINHO BLACK POWER, 2020).

No contexto dos bailes suburbanos da década de 1980, essa prática de segmentação dos bailes com base em momentos específicos também é destacada nas narrativas dos sujeitos que os frequentaram. No que aparenta configurar um processo de continuidade, esses sujeitos destacam tanto categorias como *músicas lentas* quanto a inclusão de novos termos como os *rasteiros*:

[MC Mano Teko:] o baile funk, na minha época, o que eu ressaltava era a pluralidade. (MC MANO TEKO, 2018).

[DJ Nazz:] O Baile tinha início. O início era dividido em duas partes. O comezinho do baile e depois, na metade, a virada pra antes da música lenta. Então, o início era dividido em duas partes. Aí vinha a música lenta e aí vinha o meio do baile. O meio dos bailes eram os rasteiros, depois vinha a música lenta e aí vinha o final do baile. Ali é que

tocava-se os eletrônicos todos com o beat mais acelerado. [...] Depois, com o advento do *Freestyle* e do *melody*, o baile foi dividido entre o *charme* e *Freestyle*, no começo. Sendo que algumas músicas de Freestyle eram exceção como *Stevie B*, por exemplo. (DJ NAZZ, 2019).

[DJ Mamutt:] [...] depois da música lenta, pra você não entrar logo em 125, 126, batida direta, você entrava como um rasteiro. Que vai mais ou menos de 98 a 105. 110. Tem alguns que vai a 112. Até 112. Então era uma forma do pessoal dançar, eles faziam a roda pra fazer passos.

[DJ Bicudo:] Sempre foi depois da música lenta.

[DJ Mamutt:] É. Ou quando o baile estava muito agitado, porradaria e tudo mais, [faz um som em fade out com a boca] quebrava. Saía de 126, 130 pra 105 [faz novamente um som em fade out com a boca]

[Renan:] Sempre com essa preocupação com o BPM, né?

[DJ Bicudo:] É, cara. A condução é o DJ. O DJ está ali pra conduzir o negócio. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

A ordem das categorias musicais descritas pelos sujeitos acima não implicou em uma disposição da segmentação de cada baile em uma sequência rígida compartilhada por todas as equipes e DJs. Tal como exposto pelo Mc Mano Teko, era justamente a pluralidade dos gêneros musicais que caracterizava o *baile funk*. Portanto, apesar de ser possível observar uma continuidade na prática dos bailes de décadas anteriores em segmentar os bailes por “momentos” musicais, não é possível afirmar que todos os DJs de equipes estruturavam os momentos dos seus bailes seguindo os mesmos critérios:

[DJ Nazz:] cada baile era um baile. Isso tudo dependia do lugar em que você estivesse e com qual público você estivesse trabalhando. (DJ NAZZ, 2019).

De todo modo, os “momentos musicais” e as categorias citadas pelos entrevistados oferecem uma oportunidade para investigar os gêneros musicais fruídos no contexto dos bailes. Conforme sintetizado pelo quadro abaixo, essa investigação permite uma espécie de fotografia histórica da seleção das sonoridades da época a partir de critérios estabelecidos pelos próprios produtores e frequentadores daqueles bailes:

Quadro 1 – Momentos Musicais e gêneros musicais fruídos nos bailes funk da década de 1980

Início		Meio	Fim
Charme		Rasteiros	Eletrônicos como um todo (Miami Bass, Electro-funk, Hip-Hop)
Freestyle		Música lenta	
Música lenta			
Bases instrumentais			
BPM:	até 98 BPM	entre 98 e 112	112 a 130

Fonte: o próprio autor, 2020

3.1.3.1 Início do baile

3.1.3.1.1 Charme

Existe certo consenso entre os sujeitos da época e a bibliografia especializada em atribuir o surgimento da expressão *charme* ao DJ Corello e aos seus bailes realizados no clube Mackenzie, no bairro do Méier, no início da década de 1980. Em seus bailes, o DJ convidava o público a dançar enunciando a frase “Chegou a hora do charminho, transe seu corpo bem devagarinho”¹³³ (RIO DE JANEIRO, 2018b). Tal frase permitiu a associação entre o baile do DJ Corello com os gêneros musicais dançantes que ele selecionava, como o *Rhythm and Blues* e o *Philly Soul*. Para exemplificar os charmes, é possível citar *Sexual Healing* (1982), de Marvin Gaye, *Gotta Get You Home Tonight* (1984), de Eugene, *Ob How I Love You Girl* (1986), de James D-Train, *Happy* de Surface (1986) e *Come into my life* (1987), de Wilde Joyce Sims.

Nos bailes realizados por Corello, passou-se a realizar coreografias coletivas, os *passinhos* (OLIVEIRA, 2018), que se tornariam uma das principais características atribuídas aos *charmeiros*¹³⁴. Em virtude do seu andamento reduzido, esses gêneros musicais permitiam a continuidade da prática das *line dances* que também podiam ser observadas em outras festividades negras nos Estados Unidos:

A execução de coreografias coletivas também era uma tradição em comunidades negras americanas, chamadas de *soul line dances* e também de *Chicago steppin*. As *line dances* consistiam na repetição coletiva de sequências de passos de dança de forma sincronizada, com os dançarinos alinhados e voltados para a mesma direção – cada grupo podendo conter várias filas, uma em frente à outra –, e a sequência coreográfica tem a duração de uma canção. Esse tipo de dança se desenvolveu nos EUA, influenciado pelo *madison*, estilo do final dos anos 1950 praticado por jovens ao som do *rock'n'roll* e *jazz*. Na década de 1970, as *line dances* praticadas ao som da *country music* se tornaram uma febre e acabaram também por chegar às pistas das discotecas e às vizinhanças negras, que adotaram a prática da dança ao som do *soul* e do *funk* (OLIVEIRA, 2018, p. 262).

O sucesso da segmentação musical *charme* nos bailes baseado na seleção musical do DJ Corello se expandiu para as rádios¹³⁵ em programas como o “Só Mix 98”, comandado por Fernandinho DJ a partir de 1983, e o programa Mix Mania, na rádio Jovem Rio, sob a discotecagem do próprio DJ Corello, em 1984. Em 1985, após a fundação da equipe Só Mix

¹³³ Projeto de lei nº 4.203/2018 do deputado Zeidan Lula, que trata sobre a declaração o movimento charme como bem cultural de natureza imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/c75596ead4a04c53832582ac00627c2a?OpenDocument&CollapseView>. Acesso em: 18 mar. 2020.

¹³⁴ Alcinha pela qual ficaram conhecidos os frequentadores e apreciadores do *charme*.

¹³⁵ Sobre esse tema, ver o projeto de lei nº 877/2014 que inclui o dia do charme no calendário oficial da cidade do Rio de Janeiro consolidado pela lei nº 5.146 de 7 de janeiro de 2010. Disponível em: <https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1316.nsf/b63581b044c6fb760325775900523a41/f761ad7ec00b3fca83257d0100599b0d?OpenDocument>. Acesso em: 03 abr. 2019.

Disco Clube por Fernandinho DJ e o DJ Corello, o *charme* se expande de um segmento ou “momento musical” dos bailes de subúrbio para caracterizar um baile inteiro composto pelos gêneros musicais que a expressão *charme* abarcava, entre eles o *Philly Soul*.

Segundo Oliveira (2018), é nesse momento que surge outra explicação para a origem do termo *charme*, que se relaciona com a obrigatoriedade da utilização de trajas esporte fino pelos frequentadores do baile, o que estabeleceria uma elegância e sofisticação para “o desenvolvimento de elaboradas coreografias coletivas” (OLIVEIRA, 2018, p. 185). Essa perspectiva de elegância e sofisticação atribuída aos bailes de charme, para os próprios frequentadores e produtores musicais, era um critério de diferenciação de outros bailes.

A música “Rap da Diferença”, lançada¹³⁶ pelos Mcs Markinhos e Dolores em 1994 no álbum *Clube do balanço: o encontro do momento*, apresenta a pergunta “qual a diferença entre o charme e o funk?”. Em tom de brincadeira, essa pergunta imortalizou uma série de características sobre a indumentária e os gêneros musicais fruídos pelos frequentadores dos bailes *charme* e dos bailes *funk* da época.

De todo modo, é importante frisar que, apesar do “momento musical” *charme* ter se expandido para um *baile* específico a partir de 1985, os gêneros musicais reunidos nessa categoria continuaram a constar na primeira parte de segmentação dos bailes do subúrbio carioca com outros gêneros musicais, como o *FreeStyle*.

3.1.3.1.2 Freestyle e funk melody

Freestyle é um gênero musical originado na virada dos anos 1970 para os 1980, diante da decadência da disco music, basicamente desenvolvido em comunidades latinas e negras de Nova York e Miami. Utilizando batidas eletrônicas de teclados e sintetizadores e misturando elementos rítmicos e melódicos do R&B, dance e house music, era uma música dançante, mas melódica, com temática romântica [...].

(OLIVEIRA, 2018, p. 86).

Segundo o jornalista Joey Gardner ([1994?])¹³⁷, o gênero musical *Freestyle* também é conhecido por “Latin” ou “Electro Freestyle” e tem origem no início de 1980 como um subgênero do *electro-funk* (CROOKE, 2018; FINK, 2005), fruído principalmente pela comunidade latina de Nova York. Dessa cena, é possível citar as músicas *Let the Music Play* (1983) e *Give Me*

¹³⁶ Disponível em: <https://www.discogs.com/Various-Clube-Do-Balanço-O-Encontro-Do-Momento/release/3639163>. Acesso em: 3 mar. 2019.

¹³⁷ Disponível em: http://music.hyperreal.org/library/history_of_freestyle.html. Acesso em: 09 jan. 2020.

Tonight (1984) da cantora Shannon, *Please Don't Go* (1984), da cantora Nayobe, *Play Another Song For Me* (1986), de Olga e a música *Fallen Angel de Clear Touch* (1991).

Na metade da década de 1980, o produtor musical Pretty Tony inicia uma cena musical com características específicas na cidade de Miami, ao sul dos Estados Unidos. Em 1985, Pretty Tony produz a música *Don't Stop the Rock*¹³⁸ (Melô da Explosão), do grupo intitulado por *Freestyle* com uma sonoridade que remonta ao caráter afrofuturista do *electro-funk* pela utilização de *vocoder* em uma linha vocal bem delineada junto com a sonoridade da Roland TR-808 e de uma combinação de *riffs* de *teclado*, linha de baixo bem demarcada e da sonoridade de congas em diferentes seções dessa música. Esse mesmo tipo de sonoridade pode ser percebido em outras produções de Pretty Tony de anos anteriores como *Fix in The Mix* (Melô do Quebra-vidro, 1983) e *Computer Language* (1984) e posteriores como *Bass Mechanic* (1986), com MC Ade.

Em 1986, o produtor Pretty Tony lança o single *It's Automatic* (Melô da Tchô Tchô Mary), do grupo *Freestyle* com o mesmo tipo de sonoridade que vinha realizando até então e inicia a produção de músicas e de artistas que se tornariam paradigmáticos para o funk carioca, como *Trinere* e *Stevie B*. Da artista *Trinere*, é possível citar músicas como *They're Playing Our Song* (Melô da Mangureira), *How Can We Be Wrong* (Melô do Anjinho) e *I'll be all you ever need* (Melô do Ravioli), de 1986. No caso de *Stevie B*, é possível citar faixas como *Party your body*¹³⁹ (1987), *Spring Love* (Melô da Primavera), de 1988, e *Funky Melody*, em 1994.

Inclusive, o termo *funk melody* se tornou um sinônimo de *freestyle* à medida em que passou a designar músicas que utilizam harmonia e letras de temática geralmente romântica de forma conjunta com elementos já encontrados em outras produções de *electro-funk*, como a sonoridade eletrônica da Roland TR-808.

Por fim, também é preciso citar *freestyles* paradigmáticos para a história dos bailes que não pertenciam necessariamente ao contexto de produção musical de Miami, caso de *Funky Little Beat – Connie* (Melô da Virgem, 1985), *Bleeding Heart – Bardeux* (Melô da princesinha, 1988) e *Sending All My Love – Linear*¹⁴⁰ (Melô da Verdade, 1989).

¹³⁸ Disponível em: <https://www.discogs.com/Freestyle-Dont-Stop-The-Rock/release/19697>. Acesso em: 19 jan. 2020.

¹³⁹ Uma das melodias contidas nesta música pode ser ouvida em muitos cantos de torcidas pelo Rio de Janeiro ainda nos dias de hoje como “Vice de Novo”, entoada pela torcida do Flamengo para a torcida do seu arquirrival, o Vasco da Gama. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DcAJCc2f1eo>. Acesso em: 28 jan. 2020.

¹⁴⁰ No documentário *Funk Rio de 1994*, é possível ouvir esta música aos 19'32". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1046&v=349OLoSMBAc&feature=emb_title

3.1.3.1.3 Músicas Lentas

Dentro da primeira parte dos bailes do subúrbio da década de 1980, um conjunto de músicas de andamento com até 98 batidas por minuto passou a ser reunido na categoria de músicas lentas posteriormente ao *charme* e ao *freestyle/funk melody*. Em virtude da temática romântica, o momento das músicas lentas passou a divulgar bilhetes apaixonados¹⁴¹ escritos à mão, que eram lidos pelos DJs nos intervalos de cada música ou enquanto os casais apaixonados dançavam:

[DJ Nazz:] Música lenta é a música pra dançar agarradinho. Bem suave. Uma música que tem uma batidinha. Você não vê uma música lenta com [faz uma batida de electro-funk com a boca]. Você não vê uma música lenta assim. A diferença é essa: andamento. Chama-se andamento. O andamento de uma música lenta pode ser 60 BPM [...]. A música lenta era pra gente namorar. Você pode trocar música lenta, você pode colocar, pra ser mais correto: música romântica. A música pra se namorar, pra se dançar agarradinho e juntinho (DJ NAZZ, 2019).

Dentre as músicas que também eram denominadas por “mela-cueca e mela-calcinha” (DJ BORRACHA, 2019¹⁴²) em função do seu caráter romântico, estão *Careless Whisper* (1984) de George Michael, *Hunting High And Low*, do grupo A-ha (1985), *I Need Love* (1987), de L.L. Cool J, e *Shower Me With Your Love* (1988), do grupo Surface.

A *música lenta* também servia como uma ferramenta de transição entre os diferentes momentos do baile, por exemplo entre a primeira e segunda parte (início/fim) e segunda e terceira parte (meio/final) (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018; DJ NAZZ, 2019). Neste último caso, precedendo a entrada dos *rasteiros*.

3.1.3.2 Meio do baile

3.1.3.2.1 Rasteiros e bases instrumentais

Os *rasteiros* são músicas de cadência entre 98 e 112 batidas por minuto com desenhos rítmico-melódicos com quatro ou cinco instrumentos musicais que se repetem com pouca variabilidade:

[...] Sobre os rasteiros, eles não tinham muitas variações. Eram rasteiros que ficavam praticamente repetindo a mesma batida. Tinham pouquíssimas variações, como eu disse e, mesmo assim, foram sucessos nas rádios e nos bailes. Incrivelmente. [...] Os sucessos

¹⁴¹ Essa prática de divulgação de declarações apaixonadas e uma seção específica para o clima romântico dos bailes, a qual também poderia ser observada nos bailes de Osvaldo Pereira em São Paulo desde a década de 1950.

¹⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CaVNCtE6YWA>. Acesso em: 18 mar. 2019.

que tocavam nos bailes mas, se você perceber, o que predominava era a base mesmo. Não tinha muita variação na música. (SEQUÊNCIA..., 2018).¹⁴³

Uma das principais características dos *rasteiros* é a sua origem geralmente nos lados B dos *singles*. Comumente, os *lados B* de um *single* eram utilizados para apresentar as versões *dub* e *disco mix*; geralmente sem a presença da linha dos vocais presentes na versão do lado A. Dessa forma, era possível utilizar o momento dos *rasteiros* para a improvisação vocal. Esse foi o caso do que fizeram alguns artistas em suas fases iniciais, entre eles, segundo o MC Mano Teko, Claudinho e Buchecha:

[MC Mano Teko:] é a veia mais próxima do rap, né? Aquela coisa mais cadenciada, né? [canta uma base com a boca]. O Claudinho e Buchecha começou com o rasteiro. Melô da Borboleta que eles cantaram e tal. Aquela coisa reta, né? [canta uma melodia “reta” com a boca e também canta trecho do “Rap da Oto”]. (MANO TEKO, 2018).

Na década de 1990, a popularidade do *rasteiro* nos bailes o levaria a ser considerado um dos subgêneros do *funk* carioca nos termos de uma produção minimalista ou cadenciada e com andamento mais lento (ESSINGER, 2005, p. 190). O DJ Mamuttt cita a música *Life-N-Def - Money Beats* (1988) (Melô do Maluco), para exemplificar um *rasteiro*, também denominado por *funk rasteiro*:

[DJ Mamuttt:] [...] o rasteiro é aquela música [canta com a boca].
[DJ Bicudo:] Mais lenta.
[DJ Mamuttt:] Uma coisa mais lenta. Você sabe o Melô do Maluco? [canta com a boca]
[...] Então, isso é chamado de rasteiro. [...] Aí eu falei, Fabinho, a gente tem que fazer alguma coisa na questão do rasteiro. Vamos pegar o Melô do Maluco, vamos fazer uma batida similar. Aí chegou o Purá. Purá, vem cá. Faz aí. Mais ou menos parecido com o Maluco. Aí inventou lá na hora uma batida 94, cento e pouco, alguma coisa.
[Renan:] Então o rasteiro não era funk?
[DM:] [...] é, pode-se chamar mas é funk rasteiro. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Como outros exemplos de *funks rasteiros* fruídos ainda na década de 1980, é possível citar as músicas *Friends* – Whodini (1984), *Bach To The Future* – Latin Rascals (1986), *This beat is hard* – USA breakers¹⁴⁴ (1986), *It's My Turn* - Dezo Daz (1987).

Segundo o DJ Nazz (2019), era possível ouvir *rasteiros* e um conjunto de faixas instrumentais com características semelhantes aos *rasteiros*, como o *electro Jive Rhythm Trax* (1983) e o *808 Beatapella Mix* – DJ Battery Brain (1988), em seus bailes realizados pela equipe Gran Rio na cidade de Niterói, região Metropolitana do Rio de Janeiro. A fruição dessas faixas, posteriormente também denominadas por bases e *beats* instrumentais¹⁴⁵, demandavam o deslocamento até os bailes da Gran Rio, no Clube Canto do Rio, em virtude da exclusividade da

¹⁴³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4YzyTzD8aIs>. Acesso em: 19 jul. 2020.

¹⁴⁴ No documentário *Funk Rio*, de 1994, é possível ouvir essa música aos 17'25". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1046&v=349OLoSMBAc&feature=emb_title. Acesso em: 13 mar. 2020.

¹⁴⁵ Esse ponto será melhor desenvolvido nos dois próximos capítulos deste trabalho.

posse dos discos pelo DJ Nazz, o qual relata o processo de obtenção do *Jive* e do sucesso desta música em seus bailes:

Fonograma 2.7 – Exemplo de
Jive Rhythm Trax (1983)



Fonte: album Willesden Dodgers
– *Jive Rhythm Trax* (1982).

[DJ Nazz:] O Jive foi uma viagem que uma aeromoça fez pra Los Angeles e, chegando lá, eu sempre mandava a lista. Eu pedia para que me mandasse novidades em ritmos parecidos com a lista. E aí o cara mandou esse disco do Jive 122 BPM, um disco de capa azul que era um disco feito para batidas para DJ, né? Seria um disco nesta intenção mas acabou sendo uma música tocada nos bailes. E aí quando o disco chegou, eu fiquei maluco. Veio dois na época. E aí eu vendi um e fiquei com um. Foi o maior sucesso. (DJ NAZZ, 2019).

A importação do *Jive*, que era oriundo de produtores musicais do Reino Unido e do *single* 8 Volt Mix (1988), o qual havia sido produzido na costa oeste dos Estados Unidos, destoava do eixo usual de álbuns importados para o Brasil a partir de cidades da costa leste norte-americana, a exemplo de Nova York e Miami. O contato do DJ Nazz com distribuidores de diversas cidades norte-americanas permitiu que tais sonoridades e discos incomuns citados acima chegassem ao Brasil:

Fonograma 2.8 – Exemplo de
8 Volt Mix (1988)



Fonte: single D.J. Battery
Brain – 8 Volt Mix (1988)

[DJ Nazz:] Quanto à descoberta do Volt-mix, pelo fato de eu comprar muitos discos nas distribuidoras em todos os EUA, e com a frequência e a quantidade, essas distribuidoras começaram a me mandar disco promocional. Porque eu, inclusive, pedia nos faxes que eu fazia que, se houvessem músicas similares àquelas que eu estava pedindo na lista, que eles me mandassem cópias promocionais. Então, toda vez que eu recebia uma encomenda, seja de qualquer parte dos EUA que fosse, qualquer distribuidora que fosse, sempre as distribuidoras e gravadoras passaram a me mandar material. Então eu recebi os discos de Los Angeles, da DDC, de uma encomenda que eu fiz e, no meio da encomenda, tava ali o 808 Volt-mix. (DJ NAZZ, 2019).

Posteriormente, a faixa *808 Beatapella Mix* do *single 8 Volt Mix (1988)* se tornaria um dos principais elementos para uma produção musical associada aos bailes. Antes de adentrarmos especificamente nesse tema, é preciso conhecer as outras referências musicais, tais quais *Miami Bass* e o *electro-hop*, que influenciaram a constituição do que viria a ser denominado *baile funk*.

3.1.3.3 Final do baile

3.1.3.3.1 Miami Bass

O gênero musical *Miami bass* surgiu em meados da década de 1980 na região dos Estados Unidos que viria a ser conhecida na década de 1990 como *Dirty South*, em função da cena cultural gestada em cidades como *Atlanta* e *Miami* (BURNIM; MAULTSBY, 2015, p. 497). Essas cidades fazem parte do circuito de gêneros musicais eletrônicos do centro-sul dos Estados Unidos, que também são incluídos na categoria de *bass music*¹⁴⁶.

A origem do *Miami Bass* divide aqueles que o tratam por subgênero do *electro-funk* e, indiretamente, do Movimento Hip-Hop (BURNIM; MAULTSBY, 2015), daqueles que o consideram um gênero musical independente, oriundo das especificidades locais de Miami (SARIG, 2007, p. 10-13). De todo modo, existe certo consenso em delimitar as especificidades do *Miami Bass* em características técnicas e temáticas:

Andamentos mais rápidos, muitas vezes um decaimento mais sustentado no *kick* 808 e letras sexualmente explícitas diferenciavam-no do *electro* mais staccato, consciente ou futurista de Nova York, enquanto esse concentrava religiosamente na pista de dança, ambos com seu som e escolha de temas líricos (EXARCHOS, 2016, p. 27-28, tradução nossa)¹⁴⁷.

O verbete sobre *Miami Bass* no *Grove Music Online* corrobora a perspectiva de que o *Miami Bass* tenha sido um gênero musical derivado do *electro-funk* dentro de uma dimensão regional do hip-hop e sublinha a importância de produtores com a criação de uma sonoridade particular baseada no uso de “sintetizadores e vocoders; as letras se concentram principalmente em um som de *bass*/kick-drum profundamente ressonante” (MUELLER, 2014, n. p., tradução nossa)¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Segundo Holt (2018, p. 75), essa categoria possui como características: a ênfase no seu caráter dançante, a sua afiliação com espaços de fruição ao ar livre no verão e na primavera americanos; o seu caráter de encontros apolíticos e músicas que envolvem canções no formato pergunta-e-resposta a fim de estabelecer uma interação entre público e plateia.

¹⁴⁷ Faster tempos, often a more sustained 808 kick decay and sexually explicit lyrics differentiated it from New York’s more staccato, conscious or futuristic electro, while it focused religiously on the dancefloor, both with its sound and choice of lyrical themes.

¹⁴⁸ “[...] synthesizers and vocoders; lyrics focus largely on a deeply resonant bass/kick-drum sound”.

[DJ Nazz:] O Miami Bass só nasce quando eles descobrem que podem estender o *kick* da bateria eletrônica 808. Então eles estendem o *kick* através de um *decay*. Na bateria eletrônica tem um botão chamado *decay*. (DJ NAZZ, 2019).

A influência de Amos Larkins na criação de um gênero musical com predileção musical pelos graves e sub-graves provavelmente se relaciona com o seu treinamento profissional de um baixista e engenheiro de som¹⁴⁹. No entanto, a história da criação da primeira música do gênero por esse personagem se refere mais a uma sucessão de eventos aleatórios do que de aspectos premeditados.

Em 1985, o produtor afirma que, após voltar para o estúdio *Sunnyview* em que trabalhava, começou a manipular o *bass drum* da bateria Roland TR-808 para regiões super graves no contexto da produção de uma versão da música *Commin' In Fresh*, do grupo Double Duce¹⁵⁰. No entanto, o autor adormeceu e, no dia seguinte, mixou a versão final da música sem conferir o que havia feito antes. Dias depois, descobriu que a música produzida havia caído no gosto do público e, por consequência, ele próprio passou a produzir músicas que exploravam regiões super graves do espectro sonoro.

Segundo Bloomquist e Hancock (2013), no entanto, a utilização de frequências muito¹⁵¹ graves da bateria eletrônica Roland TR-808 na cidade de Miami e em produções de *Miami Bass* origina-se pela característica dos espaços de fruição deste gênero, caso das discotecas e dos carros pessoais:

Os carros eram um marcador de gosto e estilo pessoal e, quanto maiores os woofers, quanto mais pesado o baixo, mais olhares e atenção cruzando a avenida. As batidas foram feitas para serem tocadas no carro ou no clube, esse último adicionou a reconhecidamente importante resposta da multidão como dança (especialmente a das mulheres), dando apelidos ao Miami Bass como de Miami Bounce ou Booty music. Esse som familiar foi rapidamente adotado em todo o Sul (BLOOMQUIST; HANCOCK, 2013, p. 7, tradução nossa)¹⁵².

Ou seja, a ênfase das produções de *Miami Bass* nas regiões super-graves do espectro sonoro estava relacionada com um símbolo de distinção que agradava a um público ávido por um gênero dançante, caso de afro-americanos e latinos de Miami, e que se viabilizava pela versatilidade em criar uma estrutura para um *baile* em qualquer lugar a partir de um automóvel.

¹⁴⁹ Sobre esse assunto, ver a entrevista do produtor na revista Medium sobre a criação do Miami Bass. Disponível em: <https://medium.com/micro-chop/amos-larkins-ii-created-miami-bass-music-by-accident-20511dd12125>. Acesso em: 19 jul. 2020.

¹⁵⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=286&v=7BcFarUXqB4. Acesso em: 17 ago. 2020.

¹⁵¹ Uma classificação do espectro sonoro pode ser encontrada mais adiante.

¹⁵² Cars were a personal marker of taste and style and the bigger the woofers, the heavier the bass, the more looks and attention cruising down the ave. Beats were made to be bumped either in the car or in the club, the latter added the all-important crowd response as dancing (especially that of the women), giving Miami Bass the monikers of Miami Bounce or Booty music. This familiar sound was quickly adopted throughout the South.

Uma segunda característica do gênero Miami Bass que o tornaria diferente dos demais gêneros é notada pela tematização da pornografia a níveis diferentes do que vinha sendo feito até então (LARSEN, 2006; McCANN, 2009). Essa característica também é um consenso entre os pesquisadores de Miami Bass e desvela as estratégias utilizadas para projetar o gênero musical nos Estados Unidos:

Foi o promotor Luther Campbell (Luke Skyywalker) que começou o Miami bass no caminho que o tornaria famoso/infame. Depois de assumir o controle do baixo transplantado do grupo 2 Live Crew da Costa Oeste, ele os encorajou a incorporar letras explícitas em suas canções como meio de chamar a atenção - com grande sucesso. De acordo com PappaWheele, o outro fator importante na ascensão do 2 Live Crew “foi simplesmente focar mais nas batidas 808 cruas e pegar o ritmo das músicas do baixo para corresponder ao gênero pai Electro, tornando as músicas muito mais dançantes do que os gêneros equivalentes com andamento médio (MUELLER, 2007, p. 21, tradução nossa)¹⁵³.

A junção do conteúdo temático sugerido pelo produtor Luke Skyywalker com as características técnicas de produção sublinhadas pelo historiador de Miami Bass conhecido por PappaWheele¹⁵⁴ originou o álbum *The 2 Live Crew Is What We Are*, em 1986. Segundo Larsen (2006), esse primeiro álbum do grupo 2 Live Crew, produzido pelo próprio Luke Skyywalker pelo selo *Luke Records*, foi tão expressivo que acabou fazendo com que se tornassem representantes do subgênero de *rap* conhecido como *dirty rap*¹⁵⁵ (LARSEN, 2006). Esse álbum e os álbuns do grupo 2 Live Crew que lhe seguiram foram considerados ofensivos a ponto de enfrentarem ações judiciais nos Estados Unidos (McCANN, 2009, p. 136) pela inclusão de conteúdo sexual em frases de duplo sentido nas letras de duas músicas.

Nos bailes do Rio de Janeiro, as principais músicas do grupo foram *Do Wah Diddy* e *One and One*, de 1988. Essas duas músicas foram replicadas localmente com letras em português e passaram a estabelecer uma sonoridade específica que valorizava os graves, caso das músicas *Rock The Planet - The Megatrons* (1986, Melô da Trovoada) e *The Ride Inside - Layizon* (Melô da Perereca, 1988). Curiosamente, algumas músicas classificadas inicialmente como *freestyle* também receberam a classificação de *Miami Bass* pelos sujeitos entrevistados. Esse é o caso de *Funky Little Beat - Connie* (1985), *Don't Stop The Rock - Freestyle* (1985), *They're Playing Our*

¹⁵³ It was promoter Luther Campbell (nee Luke Skyywalker) who started Miami bass on the path that would make it (in)famous. After taking control of West Coast bass transplant 2 Live Crew, he encouraged them to incorporate explicit lyrics into their songs as a means of garnering attention – to great success. According to PappaWheele, the other major factor in 2 Live Crew’s rise “was simply by focusing more on raw 808 beats, and picking up the tempo of Bass songs to match [their] Electro parent genre, making the songs much more danceable than [their] mid-tempo counterparts”.

¹⁵⁴ Sobre os artigos desse historiador, ver: <http://33thirdraphistory.blogspot.com/2005/08/miami-bass-definitive-history.html>. Acesso em: 19 mar. 2020.

¹⁵⁵ Sobre a relação entre Miami Bass e *dirty rap* e da discussão de sexismo em gêneros ligados ao Hip-Hop, ver a dissertação “Sexism and misogyny in american hip-hop culture” de Jane Kathrine Larsen (2006).

Song (1986) – Trinere e Sending All My Love – Linear ¹⁵⁶(Melô da Verdade, 1989), o que parece desvelar um conjunto de características comuns observáveis entre as músicas citadas nas duas categorias, como a presença de acompanhamentos realizados por instrumentos harmônicos.

Por fim, Mueller (2007) enfatiza que há um diferencial do *Miami Bass* em relação a outros gêneros associados ao hip-hop quanto ao protagonismo do produtor e do DJ de forma equivalente aos MCs:

Mas Miami foi muito mais influente como dance music e, talvez por isso, os DJs permaneceram parte integrante da música, enquanto em Nova York e L.A. eles foram eclipsados pelos rappers. DJs de Miami de sucesso tiveram que fazer scratch, cortar e mixar música em velocidades maiores que a maioria dos DJs de hip hop. Esse andamento rápido combinou bem com os tempos mais altos - 130-140 batidas por minuto - característica do techno (MUELLER, 2007, p. 22, tradução nossa)¹⁵⁷.

Sua afirmação parece desconsiderar o surgimento de outras cenas regionais nos Estados Unidos que produziram variações no *electro-funk* voltados para a fruição em ambientes de dança que também ficaram conhecidas pelo protagonismo de DJs e produtores musicais. Esse foi o caso, por exemplo, dos DJs *Unknown DJ* e *Egyptian Lover*, da porção leste dos Estados Unidos, que desenvolveram músicas e um subgênero musical que influenciou os bailes do subúrbio do Rio de Janeiro (NOVAES, 2020), o *electro hop* ou *electro de Los Angeles*.

3.1.3.3.2 *Electro de Los Angeles, electro hop ou techno-hop*

O *electro de Los Angeles* (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014), também chamado *electro hop* e *techno-hop* (JIMÉNEZ, 2011, p. 131), é um movimento cultural de presença regional na costa oeste dos Estados Unidos (HOUSTON, 2008; JIMÉNEZ, 2011; MORRIS, 2018). É caracterizado pela sua procedência a partir do Movimento Hip-Hop da costa leste dos Estados Unidos, mas com características locais, ou seja, como uma interpretação da comunidade negra e jovem de Los Angeles do início da década de 80:

Assim como o hip hop na Costa Leste, o *electro hop* foi criado e apreciado principalmente por jovens negros marginalizados - embora, em ambos os casos, os jovens negros figurassem com maior destaque. Ao contrário do hip hop da Costa Leste, que teve visibilidade nacional na década de 1980, o *electro hop* permaneceu em grande parte um estilo musical regional - mesmo quando grupos como o L.A. Dream Team gravaram e lançaram álbuns de estúdio com grandes gravadoras, como a MCA. Enquanto os produtores de hip hop da Costa Leste faziam samples principalmente de disco, funk e soul, os artistas de *electro hop* se concentravam inicialmente em fazer suas próprias batidas com um mínimo de samples. E, do mesmo modo que o hip hop

¹⁵⁶ No documentário Funk Rio de 1994, é possível ouvir essa música aos 19'32". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1046&v=349OLoSMBAc&feature=emb_title. Acesso em: 18 mar. 2020.

¹⁵⁷ But Miami was far more influential as dance music, and perhaps because of this, DJs remained integral to the music while in New York and L.A. they were eclipsed by rappers. Successful Miami DJs had to scratch, cut, and mix music at higher speeds than most hip hop DJs. This fast pace meshed well with the higher tempos – 130-140 beats per minute – characteristic of Techno.

tomou a forma de uma subcultura multifacetada durante seu nascimento, em meados da década de 1970, em Nova York, composta de quatro elementos: DJing, MCing / rap, break dancing e escrita de graffiti – o electro hop também envolvia derivações de formas de arte semelhantes (JIMÉNEZ, 2011, p. 131-132, tradução nossa)¹⁵⁸.

Dentre os seus principais artistas, é possível citar a proeminência dos que fizeram muito sucesso no Rio de Janeiro, caso de Egyptian Lover, autor dos *electros Egypt, Egypt* (Melô do Ninja, 1984) e *Girls*, na mesma cena do DJ e produtor musical Unknown DJ, que também era dono do selo Techno Hop Records e contribuiu para a elaboração de uma estética própria na manipulação de sua bateria eletrônica preferida, a Roland TR-808, que se refletiria em suas produções de caráter minimalista (MORRIS, 2018). Em sua obra *808 Beats*, de 1984, por exemplo, também é possível perceber a utilização de técnicas composicionais como adição e subtração textural e a utilização de *samples*, tal qual no *electro-funk*, com a particularidade do som do *kick bass* com pouco decaimento.

Em finais da década de 1980, o *Unknown DJ* produziria em seu selo Techno Hop Records, o *single 8 Volt Mix* do *Dj Battery Brain*. Esse álbum continha a *faixa* 808 Volt Mix (Beatapella Mix), que viria a ser utilizada tanto em sua íntegra quanto em trechos para exercer uma função de acompanhamento vocal para Mcs e para montagens. Conforme veremos adiante, esse *single* marcaria determinadamente os *bailes funk* e os primeiros anos de produção do *funk carioca*.

3.1.3.3.3 *Electro-funk e Hip-Hop*

Após o sucesso de Planet Rock (1982) nos bailes do subúrbio, um conjunto de outras músicas de andamento rápido e de som semelhantes à composição de Afrika Bambaataa e seu grupo Soul Sonic Force foram importados para o Rio de Janeiro ao longo da década de 1980. Em virtude do *rap* associado à sonoridade do *electro-funk*, essas músicas passaram a ser conhecidas como *electro-funk* ou *hip-hop* em referência ao movimento de Nova York. Esse foi o caso de músicas do próprio Afrika Bambaataa e o grupo Soul Sonic Force como *Looking for the Perfect Beat* (1986) e de um dos primos de Bambaataa, o Mc Shy-D (Peter Jones) com *Got to Be Tough* (Melô da Pantera nº 3, 1987) e *Shake It* (Melô do Rambo, 1987), entre outras.

¹⁵⁸ As with hip hop on the East Coast, electro hop was created and enjoyed primarily by marginalized young people of color—although, in both cases, young black males figured most prominently. Unlike East Coast hip hop, which experienced national visibility through the 1980s, electro hop remained largely a regional musical style—even when groups like the L.A. Dream Team recorded and released studio albums with major record companies such as MCA. *Whereas East Coast hip hop producers sampled primarily disco, funk, and soul, electro hop artists focused initially on making their own beats with minimal sampling.* And, just as hip hop took the shape of a multifaceted subculture during its nascency in mid-1970s New York—com- prised of four elements: DJing, MCing/rapping, break dancing, and graffiti writing—electro hop, too, involved derivations of similar art forms.

No conjunto de outras músicas alocadas nestas categorias, é possível citar *Dr Jekyll & Mr Hyde* - The Challenge (Melô do Marimbondo, 1982), *Clear* - Cybotron (1983), *Play At Your Own Risk* (1983) - Planet Patrow, *You Talk Too Much* - Run-DMC (1985), *Rock the Planet* - *The Megatrons* (Melô da Trovoada, 1986), *Run-DMC* - It's Tricky (Melô do Eco, 1986), *Smurfs Rock* - Gigolo Tony (Melô dos Smurfs, 1986), *Pump up the Party* - Hassam (Melô do Nojento, 1987) *Dance Transformer* - Iceman Ja (Melô do Transformer, 1987), *Al Naafiysh* - Hashim (1987), *How Much Can You Take* - MC A.D.E (Melô da Sexta-feira 13, 1989).

As músicas dessa seção eram alocadas principalmente ao final do baile em virtude do seu andamento mais acelerado e por comumente terem sido associadas tanto pelos frequentadores quanto pelos DJs aos momentos de maior tensão sob o ponto de vista de possíveis conflitos físicos nos bailes. Esse era o caso dos *electro-funks* *Don't Stop the Rock* - Freestyle (Melô da Explosão, 1985), *Rock the Planet* - The Megatrons (Melô da Trovoada, 1986), *Gemini* - The Big Stick (Melô do Vai, 1989), *I Seen Your Boyfriend* - Get Fresh Girls (Melô do Tarado, 1990), de *freestyles* semelhantes ao *Funky Little Beat* - Connie (Melô da Virgem, 1985), *Sending All My Love* - Linear¹⁵⁹(Melô da Verdade, 1989), *How Can We Be Wrong* - Trinere (Melô do Anjinho, 1986) e *They're Playing Our Song* (Melô da Mangueira, 1986).

É importante reforçar que a palavra *funk* passou progressivamente a ser utilizada pelos frequentadores e profissionais que animavam a cena dos bailes de subúrbio na década de 1980 como um sinônimo dos gêneros musicais eletrônicos que passaram a ser tocado nos bailes como os gêneros musicais citados e dispostos nesta segmentação dos bailes (DJ NAZZ, 2019). Além desse termo, também passaram a ser utilizadas tanto expressões mais genéricas, entre os quais, *funk eletrônico* ou *funk pesado*, quanto expressões direcionadas a um gênero específico, caso do *funk Miami*, em referência ao *Miami Bass* (DJ NAZZ, 2019; DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018; SÁ, 2019). Em todo caso, tanto as músicas lentas quanto os *electro-funks* dentro de suas especificidades sonoras forjaram um novo panorama musical que passou a ser associado a um tipo de baile de subúrbio específico que, progressivamente, passou a ser denominado por *baile funk*, conforme veremos em detalhes na próxima subseção.

¹⁵⁹ No documentário *Funk Rio*, de 1994, é possível ouvir essa música aos 19'32". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1046&v=349OLoSMbAc&feature=emb_title Acesso em: 13 mai. 2020.

3.2 BAILE FUNK

O tal baile funk, que muitos comentam, só surgiu, na verdade, no finalzinho dos anos 80. Antes chamávamos de bailes de balanço (vou nesse baile curtir uns balanços) (HUMBERTO DJ, 2012)¹⁶⁰.

A ligação entre os bailes da década de 1970, também chamados *bailes soul*, *bailes black* e *bailes de balanço*, tal qual descrito acima, parece estar associada ao processo de transição musical progressiva realizada entre esses dois espaços que também progressivamente se constituíram em espaços culturais e identitários específicos. Inclusive, o ano exato pelo qual a expressão *baile funk* passou a ser utilizada nos bailes de subúrbio não é um consenso entre os próprios sujeitos que foram protagonistas dessa cena.

Em busca de um período aproximado em que esse termo começou a ser utilizado, identificou-se que matérias jornalísticas começaram a reportar os bailes de subúrbio como *bailes funk* exatamente uma década após a famosa matéria de Lena Frias sobre a Cena Black Rio. Esta relação, inclusive, é realizada pela jornalista Mara Cabalero, conforme pode ser visto em sua matéria publicada no Jornal do Brasil de 25 de abril de 1986:

Figura 36 – Matéria publicada no Jornal do Brasil de 25 de abril de 1986



Fonte: Hemeroteca digital brasileira (<http://memoria.bn.br>).

Segundo afirma a própria matéria, “o subúrbio carioca oferece 900 bailes de funk aos domingos e revive o clima do Black-Rio dos anos 70” (CABALERO, 1986, p. 10). A relação de continuidade entre os *bailes de soul* da década de 1970 e os de *funk* da década de 1980 é intensificada na matéria à medida em que Cabalero cita a dinâmica dos bailes a partir do desenvolvimento de passos de dança e do perfil dos frequentadores “[...]de baixo poder

¹⁶⁰ Disponível em: <http://acervodosbailes.blogspot.com/2012/03/e-sempre-bom-lembrar.html>. Acesso em: 14 mai. 2019.

aquisitivo, mas fiel” (CABALERO, 1986, p. 10). Por outro lado, a jornalista também identifica novidades em relação aos bailes da Black Rio, como a influência dos passos de dança conhecidos por *breaks*, desenvolvidos ao som de discos importados de “gente do segundo escalão americano” (CABALERO, 1986, p. 10) em caixas de som de 6400 watts de potência.

Em 1986, o antropólogo Hermano Vianna estava em seu segundo ano de pesquisa etnográfica com fins acadêmicos¹⁶¹ sobre o surgimento de um novo tipo de baile¹⁶², que continuava a reunir milhares de pessoas no subúrbio carioca em meados da década de 1980. Em sua dissertação de mestrado, defendida no curso de Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Vianna oferece importantes subsídios para a compreensão das especificidades da cena cultural dos *bailes funk* em relação aos outros tipos de iniciativas de bailes que coexistiram em meados da década de 1980, como os bailes charme promovidos pela equipe Só Mix Disco Clube e os bailes de hip-hop encabeçados principalmente pelo DJ Marlboro na boate Crepúsculo do Cubatão, em Copacabana, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

A ênfase do autor em localizar o *baile funk carioca* na região metropolitana do Rio de Janeiro e não especificamente no subúrbio carioca aparenta ser o resultado da observação do pesquisador sobre a amplitude e a dispersão dos eventos por locais que tradicionalmente não são considerados subúrbio, mas “Grande Rio”, caso de Niterói e São Gonçalo. Além disso, Hermano Vianna expande o espectro da sua análise sobre os fenômenos dos bailes funk, à medida em que modifica o título de seu trabalho para *O mundo funk carioca*, por ocasião da publicação de sua dissertação de mestrado em livro impresso. Segundo Novaes (2020, p. 7), Vianna explicita a relação dos bailes funk com a noção de mundos da arte de Edward Becker, porque esta estratégia é capaz de mobilizar especificidades desse movimento cultural para além das características sonoras, como “as redes de equipes de som, DJs, donos de clubes e atravessadores de discos que constituíram os bailes nos anos 1970 e 1980, antes que o *funk* carioca surgisse como ‘gênero musical’” (NOVAES, 2020, p. 7). Ou seja, essa perspectiva permite adensar processos que já estavam em curso no circuito dos *bailes funk* e que se desdobrariam no surgimento de um gênero musical específico a partir da década de 1990.

Um destes processos era a própria consolidação da expressão *baile funk* para a descrição de um tipo de específico de baile e de sua função social no Rio de Janeiro em meados da década de 1988. O *baile funk* surge, portanto, tanto como uma continuidade dos *bailes black* da década de 1970 sob o ponto-de-vista da continuidade de elementos originados naquela cena, quanto como

¹⁶¹ *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*, a dissertação de Hermano Paes Vianna, foi defendida no curso de Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1987.

¹⁶² Encontros musicais em que os DJs tocavam música negra reuniam milhares de pessoas por final de semana (VIANNA, H., 1987).

um espaço de lazer acessível a negros e pobres musicalizado principalmente por música fonomecânica no subúrbio carioca. Desta forma, não é possível desconsiderar que, apesar da mudança das sonoridades e dos elementos estéticos que promoveram filiações identitárias ao longo de diferentes gerações, os bailes *funk* derivam de uma tradição afrodiáspórica que conecta diferentes fluxos musicais ao longo do Atlântico Negro e que se caracteriza justamente pela inventividade e criatividade, apesar das inúmeras adversidades raciais e sociais.

Temos outro ponto observável nesse fluxo afrodiáspórico quanto ao processo de inovação e de criação musical (CIDEM, 1991) desenvolvido por sujeitos ligados a essas cenas culturais na perspectiva de replicar localmente sonoridades e técnicas de produção musical. Esse foi o caso, por exemplo, do surgimento da Banda Black Rio, entre grupos musicais na década de 1970, com uma sonoridade ligada ao *soul* e ao *funk* da época e, no caso dos *bailes funk*, de iniciativas de produtores ligados aos bailes *funk* como as primeiras produções musicais em fitas-de-rolô no Rio de Janeiro em meados da década de 1980.

De forma conjunta com estas primeiras composições, o surgimento das melôs também oriundas deste contexto resultaram nas primeiras iniciativas em termos de uma pré-produção musical local a partir das sonoridades que podiam ser fruídas nos *bailes funk*. De forma a investigar processos de continuidades e descartes dessas produções em relação aos gêneros musicais presentes nos bailes e às suas técnicas de produção, partiremos da descrição de processos criativos em fitas de rolo e da produção das melôs para analisar os dois álbuns associados à cena cultural dos *bailes funks* que foram lançados em 1989.

3.3 PRÉ-PRODUÇÃO MUSICAL A PARTIR DOS GÊNEROS MÚSICAIS DOS BAILES

3.3.1 Dos medleys e pout-porris às montagens em gravadores de fitas de rolo

No Rio de Janeiro, o processo de produção do que se convencionou chamar de *medleys*, *pout-porris* ou *remixes* em fita de rolo consistia na utilização de técnicas de edição e de sequenciamento de áudio utilizadas inicialmente em estúdios radiofônicos e posteriormente para a criação de vinhetas por produtores de equipes de som (DJ NAZZ, 2019):

[DJ Nazz:] Essa técnica a gente pegou das rádios porque, na rádio, se cortava a fita para fazer os cartuchos antigamente. Aí a gente aprendeu com o pessoal de rádio. Quem deu a dica pra gente foi o Paulinho Kalil que trabalhava na rádio fluminense. (DJ NAZZ, 2019).

Com a mesma técnica, os DJs associados aos *bailes funk* também passaram a produzir os seus próprios *medleys* ou *pout-porris* nos moldes das primeiras fitas gravadas por Tom Moulton e

Walter Gibbons, em Nova York, no início da década de 1970. O procedimento consistia em obter trechos de gêneros, como o *electro-funk*, a partir de vinis e, posteriormente, sequenciá-los para a obtenção de uma música dançante de maior extensão:

[DJ Nazz:] Nós, DJs, antigamente, fazíamos o que nós chamávamos de *medley*, ou *pout-porri*. Isso era feito com duas gravadoras de rolo e nós cortávamos as fitas, emendando elas, pra fazer uns pedacinhos de música, pra fazer o que a gente chamava de *medley*. O francês chama isso de pout-porri. Então eram assim que eram feitos os *medleys* e os pout-porris. (DJ NAZZ, 2019).

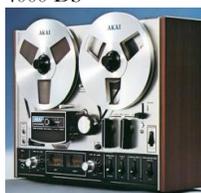
Em meados da década de 1980, a técnica aprendida com os profissionais das rádios foi utilizada para elaborar o que ficou conhecido pela palavra *montagem*. A especificidade das primeiras montagens estava no seu processo de criação complexo, que demandava um gravador de fita de rolo e o domínio de técnicas de edição de áudio analógica baseados no corte físico da fita. No caso do DJ Nazz, por exemplo, os equipamentos e ferramentas utilizados eram as fitas de rolo para o gravador Akai 4000DS como a Basf SP54R 1200, um par de gravadores Akai 4000DS, um lápis para a marcação dos cortes, uma régua de corte que possibilitava diferentes tipos de corte que se refletiam na obtenção de diferentes ataques de corte, uma lâmina de metal para os cortes, uma fita adesiva para a reunião dos trechos cortados com a mesma espessura das fitas de rolo e o domínio do processo de edição explicado pelo DJ Nazz:

Figura 37 – Basf SP54R 1200



Fonte: *site* MercadoLivre (<http://www.mercadolivre.com>)

Figura 38 – Akai 4000 DS



Fonte: *site* HifiEngine (<https://www.hifienine.com>)

Figura 39 – Lápis



Fonte: *site* Grafitti Artes (<https://www.grafittiar.es.com.br>)

Figura 40 – Régua de corte



Fonte: imagem cedida pelo DJ Nazz em entrevista realizada em 2019.

Figura 41 – Fita adesiva



Fonte: *site* MercadoLivre (<http://www.mercadolivre.com>)

[DJ Nazz:] O processo de montagem com os tape decks de rolo era o seguinte, vou te explicar. A gente tinha dois toca-discos, um mixer e dois tape deck de rolo. Então você botava a batida no toca-disco e aí, em cima daquela batida, você botava a música que você queria, no pedaço que você queria. Aí você cortava, botava outra música em cima daquela mesma batida, cortava e ia emendando. Isso era um processo. Outro processo. Eu queria fazer um loop numa música porque nessa época não tinha sampler e aí eu tinha que pegar, fazer um loop no rolo. No deck de rolo. Como é que muitas vezes isso era feito? Isso era feito, às vezes, quando não dava pra fazer no curso da fita, fazia um furo numa mesa, botava um lápis com uma borrachinha branquinha daquelas de apagar no meio do lápis em cima e outra em baixo, no tamanho da fita todinha e esticava a fita até ela ficar no tamanho certinho que o começo e o final do loop rodassem direitinho. Então botava esse tape deck rodando o loop e, com o outro toca-disco, gravava um pedaço da música que você queria. E o outro rolo gravando tudo. Aí ia lá e editava, separava. Então aqui eu tenho batida com, vamos dizer assim, “It’s a Gigolo”. Aí

gravava de novo: “batida com Gemini”, ia lá: “batida com Volt-Mix”. Tá, guardava ela. “Batida com Stevie B”. Pronto, depois ia e emendava a fita. [...] E aí ia fazendo as emendas com a fitinha. (DJ NAZZ, 2020).

Desse modo, os dois processos descritos pelo DJ Nazz permitiam a criação de uma nova música a partir da união de trechos de música obtidos de discos de vinil. Esse é o caso, por exemplo, das bases instrumentais citadas pelo próprio DJ Nazz, como Gigolo, da música *Smurfs Rock* - Gigolo Tony (Melô dos Smurfs, 1986), *Gemini*, da música *Gemini* - The Big Stick (Melô do Vai, 1989) e *Volt-Mix*, oriunda da faixa *808 Beatapella Mix* do *single 8 Volt Mix* – DJ Battery Brain (Melô da Latinha, 1988). Segundo o DJ Sany Pitbull, esta prática era comum entre os DJs considerados “das antigas”, ou seja, de meados da década de 1980:

Usávamos muito aquelas bases instrumentais que vinham em alguns discos. A galera das antigas era mais sagaz nesse sentido, a gente emendava composições de batidas com esses instrumentais, mixava tudo cortando e colando a fita de rolo mesmo, na unha (DJ SANY PITBULL, 2014)¹⁶³.

Esta prática de desenvolver novas músicas a partir da sobreposição de trechos obtidos a partir de discos de vinil, que viriam a ser conhecidos no Rio de Janeiro como bases, é o mesmo processo utilizado por Sylvia Robinson para a produção da música *Rapper’s Delight* no final da década de 1970 com base em *breaks* da *disco* e que também pode ser observada na produção de *Planet Rock*, no início da década de 1980, pelas mãos de Afrika Bambaataa e Arthur Baker. Ou seja, é possível identificar uma continuidade de práticas de organização musical principalmente pela centralidade do *break* e do *beat* para a composição de uma nova música.

O *Marlboro Medley* é possivelmente a primeira montagem (DJ NAZZ, 2019), apesar de denominada por *medley*, que foi registrada e gravada em um álbum desenvolvido e incluído pelo próprio DJ no álbum *Funk Brasil I* (1989¹⁶⁴). No *Marlboro Medley*, é possível observar a sobreposição de trechos obtidos de músicas diversas e a referência à cultura de discotecagem do hip-hop pela utilização de *scratches* por toda a música:

Fonograma 2.9 – Exemplo de *Marlboro Medley* (1988)



Fonte: *álbum* Funk Brasil (1989).

No exemplo acima, é possível observar que a execução dos *scratches* diretamente na superfície dos discos de vinil pelo DJ Marlboro ocorre de forma simultânea e sobreposta a dois

¹⁶³ Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/6455pr/sany-pitbull-caixa-de-pandora-vol-2. Acesso em: 15 nov. 2019.

¹⁶⁴ Esse álbum será abordado em subseção específica adiante.

samples. Todavia, antes de falar propriamente do Marlboro Medley, é necessário abordar e localizar um outro processo de elaboração musical que ocorreu em um período anterior ao desenvolvimento da técnica e da prática das montagens em produções associadas aos *bailes funks*, as melôs e os *raps*.

3.3.2 Melôs e raps

A prática de denominar uma música ou um álbum em função de alguma característica sonora ou visual perceptível a fim de lhe facilitar a identificação é observável na indústria fonográfica desde meados da década de 1970, segundo foi citado no capítulo anterior. Esse foi o caso, por exemplo, de *Witch Doctor Bump*, que se tornou o Melô do Pato em virtude de uma das suas principais melodias lembrar a ave. Nos *bailes funk* de meados da década de 1980, esse tipo de prática também podia ser observada, como no caso da denominação da música *Fix in The Mix* (1983), do produtor Pretty Tony, por Melô do Quebra-vidro, em função de um som semelhante ao estilhaçar de um vidro ou da denominação Melô da Trovoada para a música *Rock The Planet* (1986), do grupo The Megatrons, por essa música conter o som de uma descarga elétrica.

Entretanto, a prática da criação de melôs nos *bailes funk* se intensificou a ponto de originar novas categorias para a classificação de melos, fato que ocorreu na associação entre vozes femininas a determinados estereótipos, por exemplo, nas músicas *Funky Little Beat* (1985) – Connie, *How Can We Be Wrong* – Trinere (1986) e *Bleeding Heart* – Bardeux (1988), que se tornaram, respectivamente, Melô da Virgem, Melô do Anjinho e Melô da Princesinha. Outra categoria baseava-se na prática de elaborar letras em português para as músicas ou para trechos delas presentes nos *bailes*, que muitas vezes não possuíam qualquer relação semântica com o sentido original das músicas em inglês (VIANNA, H., 1987). Isto ocorreu, por exemplo, com a expressão *You talk too much*, da música de mesmo nome, do grupo Run-DMC (1985), que virou “Taca tomate”, a expressão *It’s Automatic*, da música de mesmo nome, do grupo *Freestyle* (1986), que se tornou “Ô Tchô Tchô Meri” e a expressão *I’ll be all you ever need*, da música de mesmo nome, da cantora *Trinere* (1986), que se tornou “Ravioli eu comi”. Curiosamente, esta última também passou a ser denominada nos bailes por Melô do Ravioli, de forma a facilitar sua identificação a partir de uma das expressões sonoras contidas em sua letra.

O caso mais paradigmático, no entanto, talvez seja o da *Melô da Mulher Feia*, originada na música *Do Wab Diddy* (1988), do grupo 2 Live Crew, a vocalização da melodia de sua primeira estrofe, “Doo wah diddy diddy diddy dumb diddy doo” tornou-se “Mulher feia cheira mal

como urubu” nos bailes funk. A popularidade desta música é descrita em matéria publicada pelo Jornal do Brasil em 21 de março de 1989:

O salão vira uma loucura quando toca o funk *Do Wah Diddy*, do conjunto Two Live Crew. A música tem uma versão conhecida entre eles como a melô da mulher feia e que, além de várias rimas com palavrões, tem essa mais suave: “A mulher feia cheira mal como urubu/ao chegar teco-teco parecia avião” (LOPES, T., 1989, p. 6).

Embora o processo de adaptação de uma música para uma nova versão completamente diferente da original em termos de tradução do inglês para o português já ter sido realizada anteriormente como no caso da adaptação de Rappers Delight intitulada Melô do Tagarela, realizada por Miele, em 1980, a particularidade de Melô da Mulher estava na motivação que resultou em sua composição. Dito de outro modo: enquanto a criação da Melô do Tagarela representou um sucesso de Rapper’s Delight nos bailes da época, a Melô da Mulher Feia passou justamente pelo processo inverso.

A Melô da Mulher Feia foi provavelmente a primeira feita a partir de uma estrofe popular nos bailes e nas rádios do Rio de Janeiro para uma música inteira, de forma a produzir uma música com novas letras totalmente desassociadas do conteúdo que poderia ser encontrado em sua música de origem. Esse também foi o caso da música *One and One*, do mesmo grupo *2 Live Crew*, que foi completamente adaptada ao português ou ao brasileiro, conforme ressaltado em matéria do Jornal do Brasil de 23 de junho de 1989 (JÚRI B, 1989, p. 10), para se tornar a Melô dos Números. Em ambos os casos, a criação da letra da música ficou a cargo da parceria entre o Mc Abdullah e o DJ Marlboro. Segundo Essinger (2005), é neste período que esta dupla inicia a produção de versões em português de músicas que tocavam nos bailes em um processo de nacionalização da sonoridade e da estética advinda principalmente do *Miami Bass* e, indiretamente, do hip-hop.

Nesse contexto, é preciso citar que iniciativas semelhantes de adaptação local de elementos ligados ao hip-hop já vinham sendo realizadas desde o início da década de 1980. Um exemplo disso é o álbum *Break*, lançado em 1984 pelo extinto selo *Young*, na cidade de São Paulo, que objetivava divulgar o trabalho do provável primeiro grupo de hip-hop brasileiro, o Black Juniors.

Composto por Laércio, Adilson, Francisco (Frankie Bruno) e Roberto, o grupo foi lançado no esteio do sucesso da abertura¹⁶⁵ da novela *Partido Alto*, da TV Globo. Na abertura, um conjunto de músicos negros parece executar a percussão da música, entoada por Sandra de Sá, enquanto dançarinos executam passos de *break* vestidos à moda dos *b-boys* norte-americanos. De

¹⁶⁵ Disponível em: <http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/partido-alto-1984-abertura/2135855/>. Acesso em: 19 mar. 2020.

forma bastante semelhante à indumentária utilizada pelos dançarinos no clipe, o grupo *Black Juniors* é lançado pelo produtor argentino Mister Sam com um álbum de oito músicas.

Dentre essas músicas, a de maior sucesso é *Más que linda estás*, que apresenta referências diretas com a sonoridade do hip-hop de finais da década de 1970. Ouve-se uma linha de contrabaixo elétrico bem delineado sob um *beat* desenvolvido em bateria eletrônica composto por *kick*, *hi-hat* fechado e *clap* sem reverb. Os *scratches* remetem imediatamente a técnicas de discotecagem dos DJs nova-iorquinos, com *samples* de curta duração com *reverb*, que completam a estética hip-hop da música. A letra, de temática jovem e romântica, é cantada totalmente em português, de forma a seguir a versação *rap on-break*, observável em músicas como *Rapper's Delight*, do grupo The Sugar Hill Gang, que se diferencia do refrão cantado:

Figura 42 – Capa do álbum do grupo Black Juniors



Fonte: site Discogs (<http://www.discogs.com>)

Fonograma 2.10 – Trecho de Más que Linda Estás (1984)



Fonte: álbum Black Juniors – Black Juniors (1984)

Esse procedimento de negociação entre a escansão¹⁶⁶ do canto falado¹⁶⁷ com uma enunciação vocal mais tradicional afigura ser um início de experimentações sobre uma estética vocal para o *rap* produzido no Brasil. Entretanto, esse processo parece não ter se consolidado imediatamente, tendo em vista que a música *Más que linda estás* pode indicar uma exceção dentre outras produções que passaram a enfatizar um canto falado, tal qual tradicionalmente poderia ser ouvido nas produções oriundas de Nova York. Esse foi o caso, por exemplo, da música *Melô do Bastião*, alcunha pela qual ficou conhecida a música *Sebastian Boys Rap*, dos rappers Pepeu e Mike, registrada no LP *Remixou? Dançou* de 1987¹⁶⁸. Lançada pela Epic Records com a produção dos DJs Grego, Dinamic Duo e DJ Cuca, essa música é considerada a primeira gravação a ser intitulada e registrada como um *rap* em um álbum brasileiro. Esse fator parece sublinhar as

¹⁶⁶ Segundo Teperman (2013), a prática da escansão consiste em dispor um desenho rítmico-melódico sob uma estrutura de acompanhamento.

¹⁶⁷ Esse tipo de enunciação vocal e melódica será melhor abordado mais adiante.

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.discogs.com/Various-Remixou-Dançou/release/2290166>. Acesso em: 17 mar. 2020.

implicações na indústria fonográfica da primeira cena musical de hip-hop no Brasil gestada inicialmente em eventos públicos como os realizados em uma estação de metrô no centro de São Paulo:

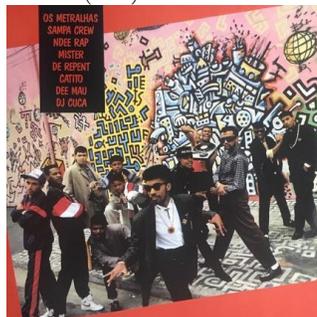
Jovens admiradores da cultura Hip Hop moradores da Grande São Paulo e dos bairros localizados nas periferias da cidade, a partir da segunda metade da década de 1980, passam a se encontrar na estação São Bento do Metrô aos sábados à tarde. O intuito dessas reuniões era trocar as mais variadas informações, como passos de dança, fotos e traços de grafite; recortes de jornais, revistas, composições musicais próprias e traduções de letras de Rap estadunidense; além de roupas, bonés, canções em fitas cassete, LPs e filmes piratas em VHS. [...] A estação São Bento do Metrô tornou-se o primeiro epicentro de Hip Hop no Brasil (BOTELHO, 2018, p. 9).

É a partir deste movimento que o LP *Ousadia do Rap* é lançado em 1988 com *raps* de artistas que frequentavam a Estação São Bento, caso de Ndee Rap, e com produção musical exclusiva do DJ Cuca. É interessante destacar o protagonismo desenvolvido pelo DJ Cuca após o sucesso na produção do *Melô do Bastião* e que precedeu a produção de artistas associados a um *rap* cantado em português, como Mister Theo, Pepeu e Sampa Crew no final da década de 1980, de forma associada a uma trajetória de sucesso de vencedor de importantes concursos de discotecagem nacionais e internacionais no mesmo período.

Esse processo segundo o qual o DJ Cuca passou de DJ a produtor musical em São Paulo após vencer um concurso de discotecagem nacional é exatamente o mesmo sublinhado por Essinger (2005) para delimitar o contexto pelo qual o DJ Marlboro indicou as suas pretensões de criar um “funk nacional” no Rio de Janeiro. Entretanto, enquanto o DJ Cuca, em São Paulo, produziu álbuns lançados pela produtora independente Kaskata’s Records, ainda em 1987 — o *Ousadia do Rap*, por exemplo — e, a partir de então, os álbuns *O som das ruas* (1988), *O ritmo das noites de São Paulo* (1989), *Ritmo Quente* (1989) e *The Culture of Rap* (1989), o DJ Marlboro viria a fazer uma proposta bastante semelhante no segundo semestre de 1989, com o seu *Projeto Funk Brasil*.

Portanto, e antes de analisar especificamente os desdobramentos da iniciativa do DJ Marlboro com o projeto *Funk Brasil*, é preciso destacar que, entre os anos de 1987 e 1989, já ocorria um processo de criação nacional de músicas em português, ocasionalmente denominadas por *melôs*, por artistas oriundos da cena do hip-hop de São Paulo, como Pepeu e Mike. Esse foi o caso, por exemplo, da *Melô da Lagartixa*, que é *rapeada* pelo Ndee Rap sob a faixa instrumental da música *DJ Innovator* – Chubb Rock (1988):

Figura 43 – Capa do álbum – O som das ruas (1988)



Fonte: *site* Discogs (<http://www.discogs.com>)

Fonograma 2.11 – Ndee Rap - Melô Da Lagartixa (DJ Innovator)



Fonte: álbum O som das Ruas (1988)

Esse procedimento de produção musical que associa um canto *rapeado* sob uma faixa instrumental parece ter tido origem nesse período, nas produções registradas pelo DJ Cuca nos álbuns de gravadoras independentes da época, entre as quais a Kaskata's Records. É interessante notar que esse procedimento de cantar sob uma faixa instrumental se tornaria um padrão na própria produção de *raps* fora de São Paulo, em álbuns produzidos no início da década de 1990, o que revela a reverberação de práticas de produção musical oriundas de uma cena de hip-hop paulista nos *bailes funk*.

Além disso, o DJ Cuca também inicia uma produção de faixas instrumentais¹⁶⁹ autorais dentro de uma estética sonora de gêneros associados ao *electro-funk*, conforme pode ser observado em álbuns como DJ Cuca In The Place (1988), Dinamite Funk Music (1989) e Ritmo Quente (1989). Inclusive, Botelho (2018) destaca duas faixas desse último álbum, intituladas *Batida Paulista* e *Batida Carioca*, para expressar uma espécie de consciência do DJ Cuca naquela época, pelas diferenças na predileção regional dos gêneros musicais fruídos nos bailes do Rio de Janeiro e de São Paulo:

A “Batida Paulista” tem 86 BPM e os samples que preenchem a base rítmica, formando os arranjos, são trechos de Raps e Funks de músicos estadunidenses e brasileiros; ouve-se Gwen McCrae, Mister Theo, Wuf Ticket, Michael Jackson e, também, a música orquestrada de Bert Kaempfert. A “Batida Carioca” tem 126 BPM e os samples que preenchem a base rítmica, formando os arranjos, são oriundos de Funks estadunidenses como Kc And Sunshine Band e o poderoso Electrofunk de África Bambaataa “Planet Rock” (BOTELHO, 2018, p. 35).

A seleção de trechos do artista Michael Jackson para a *Batida paulista* e de *Planet Rock* para a *Batida Carioca*, as diferenças de andamento e, principalmente, a estética sonora criada pelas diferentes formas de abordagem aos espectros graves, como no *kick* do *bass drum* com e sem

¹⁶⁹ Isso é particularmente interessante pois a prática de criar faixas instrumentais autorais para os mais diversos usos também será replicada por produtores musicais associados aos *bailes funk* como o DJ Grandmaster Raphael conforme será abordado e discutido no quarto capítulo desse trabalho.

decay, em ambas as músicas, parecem caracterizar propriamente as diferenças entre os universos sonoros destacados. Coincidência ou não, a primeira música a ter feito sucesso nos bailes do Rio de Janeiro com letra totalmente em português foi uma produção baseada em um *Miami Bass* intitulado Melô da Mulher Feia, que explorava justamente o *kick* estendido característico deste subgênero do *electro-funk*, o Miami Bass. Por outro lado, o mesmo tipo de sonoridade que evidencia os graves pode não ter tido sucesso equivalente nos bailes de São Paulo, embora a relação, tanto de produção quanto entre as equipes que atuavam nestes dois contextos como a Equipe Bossa 1, ainda precise ser elucidada em uma pesquisa específica.

De volta ao circuito dos *bailes funk* no Rio de Janeiro, discorreremos sobre a iniciativa do DJ Marlboro nomeada Projeto Funk Brasil, que pode ter incitado uma busca de outros produtores e de artistas da época por uma produção musical que também estivesse associada e direcionada para a fruição nos *bailes funk* no final da década de 1980.

3.3.3 DJ Marlboro e o Projeto Funk Brasil

A trajetória do DJ Marlboro dos toca-discos para a produção musical vem sendo destacada por pesquisadores como Vianna, H. (1987) e Essinger (2005) como um caso paradigmático no contexto dos bailes funk em função do empenho dessa personagem em iniciar um processo que denominou por nacionalização do funk. Segundo o próprio DJ Marlboro, esse processo se inicia com a bateria Boss DR-110 que lhe é emprestada pelo antropólogo Hermano Vianna no período entre 1985 e 1987, em um episódio que está descrito na dissertação de mestrado de Vianna:

Hoje tem novidade: trago comigo uma bateria eletrônica, empréstimo de meu irmão, e Marlboro está determinado a usá-la no baile do ARCN. Pegamos um ônibus para Niterói. Saltamos na primeira parada depois da ponte, atravessamos andando todos aqueles viadutos e pegamos outro ônibus que vai nos deixar na porta do baile, em São Gonçalo. No caminho, fustigado pelos olhares curiosos dos outros passageiros, eu programo a bateria eletrônica seguindo as ideias de Marlboro (que podia criar uma batida funk, mas ainda não sabia como introduzi-la na memória do instrumento). Chegamos no ARCN e ligamos imediatamente a bateria nos amplificadores da equipe Som Gran Rio. Deu certo: a batida era funk mesmo e poderia agradar aos dançarinos. Depois de alguns dias, quando eu contei a façanha para Gilberto Velho, o orientador desta dissertação, já podia até prever seu irônico comentário: “É como dar um rifle para um chefe indígena.” Sorri, fazendo de conta que, para mim, aquela observação não tinha a menor importância. Puro fingimento (VIANNA, H., 1987, p. 1).

Segundo Essinger (2005), Marlboro chegou a realizar algumas produções para os grupos África Batata e Funk Firmeza com a Boss DR-110 emprestada por Hermano Vianna, mas não obteve o tipo de sonoridade que desejava. Em 1988, o DJ compartilha com Cidinho Cambalhota

a criação de uma versão *remix*¹⁷⁰ da música *Fatamorgana* (Rame Rame), de Roberto Leal, lançada pela Polygram no mesmo ano. Em virtude de a técnica de remixagem demandar o acesso aos canais individuais gravados em estúdio, a produção do referido *remix* possivelmente indica que o DJ Marlboro já tinha acesso à técnica desde ao menos esse período. De todo modo, suas produções musicais continuariam até criar a letra da música Melô da Mulher Feia junto com o vocalista do grupo Funk Firmeza, o “Abdulah (sic) e a música num equipamento emprestado pelo Armando Mendes” (SALLES, 1996, p. 68).

A música, nesse caso, parece ter sido o *beat* programado em uma bateria eletrônica ou criado em um *sampler*, além dos *samples* utilizados, embora o DJ não tenha especificado quais foram as técnicas e os equipamentos utilizados para criá-la como, por exemplo, a Boss-DR 110 emprestada de Vianna ou o teclado-sampler Casio SK-1, que havia comprado naquele período (ESSINGER, 2005). Entretanto, a música foi gravada e exibida no programa de Marlboro no dia seguinte à sua produção e o seu sucesso é explicado por ele mesmo, citado por Essinger:

Na noite em que fez a “Melô da Mulher feia” Marlboro não conseguiu dormir, ansioso para tocá-la no seu programa de rádio. E lá foi ela para o ar – no dia seguinte à primeira execução, era a música mais pedida da rádio. “A ‘Mulher feia’ me deu a melodia, que é o fundamental para o **funk nacional** dar certo. A música não pode ser falada, ela tem que ser cantada! A gente vem do samba, do axé e do forró, e não podia falar, ela tinha que ter uma melodia”, analisa. “Ela tinha a batida do Miami bass, que eu já sabia que tinha que ser usada, e o tema num tom brincalhão e irônico, com o jeito brasileiro de ser. A música conseguiu pegar todos esses aspectos de nacionalidade naquele momento (ESSINGER, 2005, p. 85).

Vale ressaltar o caráter nacional e não local a que Marlboro se refere para discutir os aspectos de nacionalidade que deveriam ser agregados ao “funk nacional”, como o samba e o forró e a sua tolerância específica para determinados elementos estrangeiros, caso da “batida do Miami Bass”. Segundo Essinger (2005), esse processo de pesquisa fundamenta o surgimento do Projeto Funk Brasil, que havia nascido “de um trabalho de pesquisa que eu e o Abdulah (sic) começamos a fazer sobre a nacionalização do funk” (ESSINGER, 2005, p. 67). Neste contexto, a ideia inicial de uma nacionalização do funk poderia estar baseada na criação de versões em português para as músicas de sucesso nos bailes, de forma a aproveitar as suas estruturas e as sonoridades em busca de uma produção musical local.

De forma a divulgar o seu projeto, Marlboro apresenta sua versão estendida da Melô da Mulher Feia para Cidinho Cambalhota, que o convida a produzir essa e outras músicas em um disco que iria produzir na gravadora Polygram. Naquele período, Cidinho Cambalhota já lançara um álbum com equipes da época, dentre elas Cash Box e Super Quente, o Som na caixa (1988),

¹⁷⁰ Disponível em: <https://www.discogs.com/Roberto-Leal-Fatamorgana-Rame-Rame/release/6197339>. Acesso em: 18 mar. 2019.

pela gravadora Mercury, que refletia a proposta de seu programa de mesmo nome, realizado na TV Corcovado.

É também neste contexto que Marlboro relata o seu início na indústria fonográfica no papel de *label-manager* da gravadora Polygram, a convite de Cidinho Cambalhota em virtude da sua “facilidade para lidar com discos e, principalmente, de ter faro para lançar ou prever sucessos” (ESSINGER, 2005, p. 66). Entretanto, o falecimento de Cidinho Cambalhota, em maio de 1989, impediu que o comunicador levasse à frente o seu projeto de forma que a função foi delegada ao DJ Marlboro. É neste contexto que o DJ realiza o primeiro dos seus cinco álbuns baseados em seu Projeto Funk Brasil, o D.J. Marlboro apresenta Funk Brasil (1989).

3.4 D.J. MARLBORO APRESENTA FUNK BRASIL (1989)

[DJ Nazz:] O Funk Brasil deveria ser a música de baile Brasil, né? Porque eram músicas que só tocavam nos bailes, muitas delas depois chegaram na Rádio Tropical, se popularizavam e foram feitas versões sob a influência dessas músicas. [...] o Funk Brasil foi o primeiro disco de baile produzido e direcionado para o público de baile.

(DJ NAZZ, 2019).

O lançamento do álbum Funk Brasil I como um dos marcos da nacionalização do *funk carioca* não é um consenso no circuito de DJs e dos seus produtores musicais, porque alguns deles consideram que o DJ Marlboro tenha adaptado versões de músicas que já tocavam nos bailes para o português, em vez de criar versões baseadas ou inspiradas nos gêneros musicais fruídos naqueles espaços. Por outro lado, o álbum é reconhecido pela maior parte dos produtores musicais como o primeiro com músicas majoritariamente em português com uma sonoridade que se aproximava do que podia ser fruído nos bailes.

De todo modo, não se pode negar que o álbum Funk Brasil I foi o primeiro pensado para o público que frequentava os bailes funk. Inclusive, o DJ Marlboro relata que esta perspectiva gerou problemas no seu próprio processo de produção musical com o diretor artístico da Polygram na época, Mariozinho Rocha, que parecia desconhecer o sentido particular da palavra *funk* dentro do contexto dos bailes funk:

[...] o funk que eu estava criando na época, era o Funk dos bailes. Aquele criado ali, no meio das galeras. Não o que eles estavam acostumados a ouvir e que vinha de fora. Tanto que eles condenaram o disco que estávamos fazendo e insistiram nos metais, baixo, essas coisas, nos arranjos das músicas. [...] – Gente! Funk não é isso. O Funk dos bailes é diferente. E o Funk dos bailes é o meu funk (SALLES, 1996, p. 70).

Curiosamente, a crítica do diretor artístico sobre as músicas do álbum de Marlboro, ao que parece, ocorreu em virtude da terminologia utilizada para descrição daquela música e não

necessariamente sobre sua estética sonora. Como descrito em seções anteriores, o termo *funk* passou a ser utilizado no contexto dos bailes de meados da década de 1980, principalmente para a descrição dos gêneros musicais eletrônicos associados ao *electro-funk*, que também eram principalmente de importadas (de origem norte-americana).

Entretanto, é interessante sublinhar, ao se referir ao funk dos bailes com expressões como o “meu funk” ou “o funk que eu estava criando na época”, o DJ Marlboro enseja capitanear um processo cultural, sonoro e identitário conduzido ao longo da década de 1980, que resultou em um conjunto de sonoridades a que era filiado. Portanto, pode ser que a perspectiva de autoria nesse caso esteja deslocada do seu meio de produção, que era eminentemente colaborativo a partir de um circuito criado para a sua circulação e que contava com importadores de discos, equipes de som, programas de rádio e outros elementos que fomentavam a cena dos *bailes funk*.

Vale ressaltar que, no contexto do final da década de 1980, os lançamentos de álbuns associados aos bailes geralmente eram atribuídos a equipes de som inteiras, a exemplo das compilações musicais lançadas em álbuns atribuídos à equipes Super Quente (1987), do mesmo modo que os álbuns Som na Caixa, Furacão 2000 ou o volume 6 da equipe Cash Box em 1988. No caso do Funk Brasil, o próprio título e o encarte do álbum com a inscrição “Produzido por Marlboro D.J.” não deixa dúvidas sobre seu protagonismo na produção do seu álbum *DJ Marlboro apresenta Funk Brasil*. Responsável pela programação da bateria eletrônica, dos teclados, da mixagem, dos arranjos e da produção musical, o DJ Marlboro também assinou a coautoria de sete das oito músicas presentes no álbum, que também contava com as funções de montagem, de corte e de produção delegadas a Barroso, José Antônio ou compartilhadas com a Inter Wave Produções. A centralidade de funções no álbum é particularmente destacada em uma crítica musical publicada no Jornal do Brasil, em 18 de setembro de 1989:

Este é o primeiro LP assinado por um DJ que não é uma mera compilação de músicas. São letras feitas por Marlboro junto com os DJs convidados em cima de uma levada sonora de *hip hop* do Miami Bass Sound, um estilo surgido na Flórida em 1982, calcado no som profundo do bumbão das baterias eletrônicas (FRANÇA, 1989).

A relação da sonoridade do álbum com o Miami Bass seria posteriormente justificada pelo próprio DJ Marlboro em virtude da semelhança dos ataques do *bass drum* do Miami Bass com o surdo do samba carioca (DJ MARLBORO, 2010) nas caixas de som dentro do que havia entendido por aspectos da nacionalidade do *funk nacional*. De uma forma geral, esta sonoridade semelhante ao surdo no samba e às letras majoritariamente em português parecem compor os elementos nacionais incluídos na produção do álbum e conduzido por personagens reunidos por Marlboro e que já estavam inseridos na cena cultural dos bailes *funk* no Rio de Janeiro. Esse foi o

caso dos vocais delegados tanto a personagens conhecidos como Cidinho Cambalhota, Ademir Lemos e Abdullah quanto a personagens menos conhecidos do contexto dos bailes *funk*, embora já participassem dos eventos de hip-hop realizados por DJ Marlboro, como o MC Batata e Guto & Cia (ESSINGER, 2005). De todo modo, em setembro de 1989 ocorre o lançamento do primeiro álbum do Projeto Funk Brasil “com uma festa na sede do Botafogo Futebol e Regatas” (BEZERRA; REGINATO, 2017, p. 74):

Figura 44 – Foto da Festa de Lançamento do Funk Brasil com os personagens do álbum



Fonte: Salles, 1996, p. vii

Os principais pontos destacáveis do álbum Funk Brasil que ensejam uma análise musical pormenorizada são aqueles que parecem designar os aspectos de nacionalidade destacados pelo DJ Marlboro como motivação para o seu projeto de nacionalização do funk. Dentre eles, é possível elencar dois pontos principais destacados por Essinger (2005) e pelo próprio Marlboro que versam sobre os aspectos melódicos de enunciação vocal e sobre a estrutura de acompanhamento rítmico.

Sobre a melodia vocal, Marlboro afirma que as melodias do *funk* nacionalizado deveriam ser cantadas e não faladas (ESSINGER, 2005), em uma provável referência a estilos diferentes de enunciação vocal do *rap*, que privilegiam diferentes tipos de *canto*. Teperman (2013) utiliza a expressão “canto-falado” para designar as semelhanças entre o *rap escrito*, ou o *rap* desenvolvido anteriormente à sua apresentação a um público do *rap* denominado por *freestyle*, o qual designa um tipo de improvisação vocal elaborado a partir de temas escolhidos “na hora” (TEPERMAN, 2013). Em ambos os casos, a prática do *rap* como um canto falado geralmente é ensinada a rimadores iniciantes pela técnica do *bum-clap* que consiste em:

Muito resumidamente, a ideia é que a escansão dos versos seja calcada na levada da bateria típica do *rap* (*funk* e *soul*), e construída com bumbo (“bum”) no primeiro e

terceiro tempos, e caixa (“clap”) no segundo e quarto tempos do compasso quaternário. As rimas frequentemente acontecem no quarto tempo de cada par de compassos (os tais “oito tempos”) (TEPERMAN, 2013, p. 131).

A fim de exemplificar a técnica do *bum-clap*, Teperman (2013) utiliza um *diagrama do flow* (EDWARDS, 2009) para investigar a disposição dos dois versos iniciais presentes na música *Nome de Meninas* em um quadro que contém quatro colunas para indicar os quatro tempos da música e duas linhas para sublinhar a relação entre os dois compassos de quatro tempos (quaternários). Dessa forma, o autor destaca tanto a relação entre as sílabas das palavras que coincidem com os tempos do compasso quanto as antecipações de semicolcheias que lhe imputam um efeito de quiáltera:

Quadro 2 – Diagrama do *flow* em um trecho de Pepeu - *Nome de Meninas* (1989)

1	2	3	4
Fiquei sabe-	endo tem um	tal de pe-	Peu
que canta ra-	ap bem me-	lhor do que	Eu

Fonte: Elaborado pelo próprio autor, 2020, a partir de exemplo presente em Teperman, 2013, p. 131.

Esse procedimento de escansão sublinha a importância da busca pela rima entre palavras com sílabas sonoramente parecidas a cada par de compassos de forma mais relevante que a própria disposição rítmica destas sílabas, que pode variar em função do *beat* que está sendo executado:

No caso do rap, não faz sentido pensar no número de sílabas em cada verso porque a presença concreta ou imaginada do beat permite um uso musical das pausas. Uma das consequências dessa exploração dos silêncios é a irregularidade do tamanho dos versos. Por essa razão, parece mais adequado anotá-los, sejam eles curtos ou longos, em pares (AA), ao invés de quadras (ABCB) (TEPERMAN, 2013, p. 132).

A referência das quadras utilizadas por Teperman diz respeito a outras estruturas de versação com rimas observáveis no Brasil, como a *quadrinha* (ABCB) e em outros países, Portugal (redondilha maior), por exemplo. Entretanto, o autor sublinha a ligação entre a prática da *rima*, considerada fundamental no *rap* em geral, sobre um *beat* ocorrer justamente sob o que o autor considera a batida típica do *rap*, os *breaks* ou estruturas associadas ao *funk* e o *soul*. Se considerarmos que as inovações de *James Brown* estabeleceram no contexto do *funk* uma ligação umbilical entre o *downbeat* do primeiro tempo para a organização das linhas instrumentais de um conjunto, torna-se possível alocar a prática das rimas em seu *flow* como um dos ciclos musicais que orbitam uma estrutura musical essencialmente polifônica.

Esse mesmo tipo de procedimento de enunciação vocal híbrido entre o cantado e o falado pode ser observado na música *Do Wab Diddy* – 2 Live Crew (1988), que foi adaptada por Abdullah e DJ Marlboro de uma forma bem específica na Melô da Mulher Feia. No primeiro caso, *Do Wab Diddy* intercala o seu processo de rima em quadra com um *sample* retirado da

música de mesmo nome do grupo de rock *Manfred Mann*, de forma que o seu diagrama de flow fica da seguinte maneira:

Fonograma 2.12 – Exemplo em Do Wah
Diddy – 2 Live Crew (1988)



Fonte: *single The 2 Live Crew – Do Wah Diddy* (1988)

Quadro 3 – Diagrama do *flow* em um trecho de Do Wah Diddy – 2 Live Crew (1988)

1	2	3	4
I met this bit-	ch standing	on the	block singing
Doo wah di-	- ddy diddy	dumb diddy	doo
She'll suck on my	dick If I	buy her a	rock
Doo wah di-	- ddy diddy	dumb diddy	doo

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como vimos anteriormente, a melodia desse *sample* recebeu uma letra a partir dos frequentadores dos bailes. Por esse procedimento, a Melô da Mulher Feia passou a intercalar dois tipos de melodias com letras entoadas em uma disposição típica do *rap* e por um canto mais tradicional, de acordo com o que pode ser observado no diagrama abaixo:

Fonograma 2.13 – Exemplo em Melô da
Mulher Feia (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Quadro 4 – Diagrama do *flow* em um trecho de Melô da Mulher Feia (1989)

1	2	3	4
Eu estava lá no	baile quando eu	Encon	trei Uma
Mulher	feia cheira	mal como um uru-	bu O que
ela	queria logo	Eu	saquei Porque
Mulher	feia cheira	mal como um uru-	bu

Fonte: Elaborado pelo autor.

Entretanto, o mesmo procedimento de compor uma letra sob uma melodia inspirada em um *sample* obtido do disco de uma outra música já havia sido feito pelo próprio grupo 2 *Live Crew*,

em sua segunda música, *One and one*, incluída no álbum Funk Brasil com o nome de Melô dos Números. Nessa música, os rappers do 2 Live Crew realizam um tipo particular de *flow* com rima em quadras sob a melodia inspirada nos acordes de uma parte da música intitulada *All day and All night*, do grupo *Kinks*, que percorre a maior parte da música. Inclusive, em sua referência, a frase “In the bedroom, all day, and all of the night” é replicada por boa parte da música, conforme pode ser observado no trecho selecionado para o diagrama de *flow* abaixo:

Quadro 5 – Diagrama do *flow* em um trecho de One and One – 2 Live Crew (1988)

1	2	3	4
One and	one we're	having some	fun
In the bedroom , all	day , and	all of the	night
Two and	Two I	took of my	shoes
In the bedroom , all	day , and	all of the	night

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na versão dessa música para a Melô dos Números, a mesma melodia é utilizada para as rimas de Abdullah, de forma que o seu canto pareça suscitar mais um canto tradicional do que o *canto-falado* típico do *flow* do rap, apesar de Abdullah executá-lo praticamente em *staccato*, conforme pode ser visto no exemplo e no diagrama abaixo:

Fonograma 2.14 – Exemplo em Melô dos Números (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Quadro 6 – Diagrama do *flow* em um trecho de Melô dos Números (1989)

1	2	3	4
Um zum-	zum	Parei me	toquei
Que ela olhava pra	mim	Então	paquerei
Dois	depois	Coragem	tomei
E pra dar	um rolé	Eu a	convidei

Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

O que se pretende demonstrar é que um conjunto de práticas específicas de canto e de rima que podem ser observadas na prática dos rappers do grupo 2 Live Crew não só foram adaptadas por Abdullah e Marlboro em suas versões oriundas das músicas desse grupo, mas

também foram replicadas na maior parte das músicas presentes no álbum Funk Brasil. Tal replicação ocorreu tanto a partir de um processo de co-existência entre um *flow* típico do *rap* com uma melodia cantada quanto em melodias cantadas e rimadas de forma semelhante ao grupo de Miami Bass.

No primeiro caso, a replicação da influência do grupo 2 Live Crew no que se refere à convivência entre uma melodia cantada com um *flow* mais próximo ao *rap* nova-iorquino ocorre pela presença de um refrão cantado em melodias autorais como *Entre nessa onda* e *Melô do Bicho*, em uma seção específica surgida após a enunciação vocal dos versos da música pelo *flow* mais característico da técnica *bum-clap*. Essa estrutura musical remete à forma canção e parece descrever os processos de negociação entre o *novo*, representado pela enunciação vocal mais próxima ao *rap* nova-iorquino com a forma canção, majoritariamente observável em outros gêneros musicais brasileiros.

Um exemplo do segundo caso, o qual trata do canto rimado sob uma melodia específica, pode ser observado na *Melô do Bêbado*, em que o MC Batata rima sob a melodia que foi transcrita abaixo:

Fonograma 2.15 – Exemplo em *Melô do Bêbado* (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Figura 45 – Transcrição de Melô do Bêbado

The image displays a musical score for the song 'Melô do Bêbado'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voz) and four percussion parts: Claves, Closed Hi-Hat, Snare Drum, and Bass Drum. The second system includes a vocal line and four percussion parts: Claves (Cl), Closed Hi-Hat (CHH), Snare Drum (SD), and Bass Drum (BD). The vocal lines are in 4/4 time and feature lyrics in Portuguese. The percussion parts provide a steady 4/4 beat.

System 1:

- Voz:** Na bar ri ga da ma mae pla ne ja vam seu di nhei ro quecu se
- Claves:** Two measures of rests.
- Closed Hi-Hat:** A continuous eighth-note pattern.
- Snare Drum:** A pattern of quarter notes and eighth notes.
- Bass Drum:** A pattern of quarter notes and eighth notes.

System 2:

- Voz:** ri aum gran de ho mem e mer gi aum ca cha cei ro mas meus
- Cl:** Two measures of rests.
- CHH:** A continuous eighth-note pattern.
- SD:** A pattern of quarter notes and eighth notes.
- BD:** A pattern of quarter notes and eighth notes.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Conforme veremos na próxima seção, as especificidades desse estilo de canto, que ora tangencia o *rap*, ora a enunciação vocal mais tradicional, decorre da relação estabelecida conscientemente por um *beat* específico que norteia a escanção dos versos da música. Segundo Juliana Noronha Dutra (2007, p. 76), “[...] a base do rap surgiu a partir da base do funk [norte-americano] que é sempre composta com compassos quaternários”, o que destaca uma relação indissociável entre a melodia vocal e o seu acompanhamento rítmico. Esse processo de continuidade também parece ser observado como uma especificidade relacionada à produção musical nacionalizada proposta pelo DJ Marlboro em seu álbum Funk Brasil.

3.4.1 Beat

O segundo ponto citado pelo DJ Marlboro em seu Projeto Funk Brasil refere-se à estruturação e à sonoridade do *beat* a ser utilizado em suas produções. Dentro desta perspectiva, o autor defende a utilização de ciclos rítmicos baseados na relação sonora entre o *kick estendido*, característico do Miami Bass, e o som produzido pelo surdo no samba:

A gente veio fazendo um laboratório. Pesquisa. Eu e Abdulla. Abdullah fazia parte do Canto Firmeza. Fizemos a Melô da Mulher Feia. E eu vi na mulher feia que ela era o batidão do Miami Bass que era muito similar ao surdo do samba. [...] Eu sabia que ia ter uma batida parecida com o surdo, com o grave que já era da nossa cultura (DJ MARLBORO, 2010)¹⁷¹

É possível que a cultura na qual o DJ Marlboro se localiza seja aquela em que o samba ocupa um lugar especial dentre os gêneros musicais do Brasil. Segundo Farias, o surdo de marcação é introduzido em baterias de escolas de samba na década de 1920, de forma a tornar um conjunto de surdos “responsáveis pela marcação do ritmo, isto é, são eles a essência da batida binária do samba” (FARIAS, 2010, p. 72). Dentre os surdos, aquele que é considerado essencialmente grave possui a sua frequência abaixo de 100Hz (TOMAZ JÚNIOR, 2016)¹⁷², uma relação estabelecida entre a frequência grave e os gêneros associados à *bass music* está no artigo intitulado “Below 100 Hz: Toward a Musicology of Bass Culture”, de Robert Fink (2018), que explora a engenharia sonora que contribuiu para esculpir determinados gêneros musicais com predileção aos sons graves. Outra relação é a estabelecida pelo DJ Marlboro entre os surdos do samba com frequências inferiores a 100Hz, como a estabelecida pelo *Miami Bass* em relação aos outros subgêneros do *electro-funk*:

[DJ Nazz:] [...] a batida [no electro-funk] é seca. O kick não está estendido. Então, a 808, que é a bateria eletrônica a qual foi feita estas músicas, ela tem um recurso chamado *decay*. O *decay* é o tempo, decaimento do som. Então os caras em Miami, Amos Larkins¹⁷³, em Miami acidentalmente deixou aberto o *decay* no kick. Então, por exemplo, esse kick seco que está na 808. Quando você abre o *decay*, ele tá presente “tum/tum”. Quando você abre o *decay*, ele leva um tempo maior pra haver um decaimento. Então ele faz “hummm”. Então aí nasceu o Miami Bass. Então a diferença é essa: quando tem um *decay*, um decaimento maior no kick, é Bass. Quando o kick é seco, é electro-funk. É essa a diferença. (DJ NAZZ, 2019).

Essa diferença também pode ser visualizada pelo espectrograma da música *Do Wab Diddy* do 2 Live Crew. Na imagem abaixo é possível identificar que o *kick bass* presente no *beat* desta música registra a frequência de 44Hz, o que o aloca na região sub-grave do espectro de

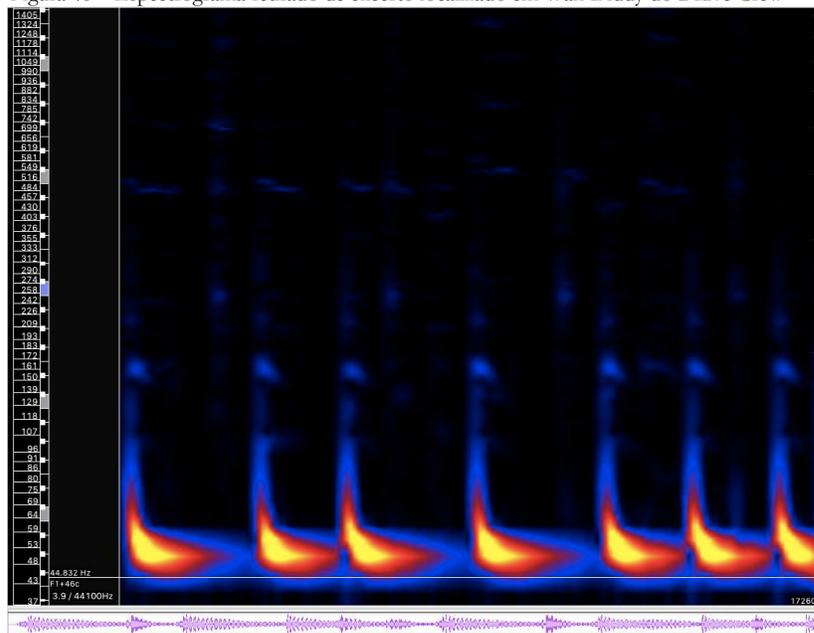
¹⁷¹ Entrevista do DJ Marlboro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrJtzpirO10>. Acesso em: 19 abr. 2020.

¹⁷² Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/5490/5/Dissertação%20-%20Pedro%20D.%20Tomaz%20Junior.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2020.

¹⁷³ Disponível em: <https://medium.com/micro-chop/amos-larkins-ii-created-miami-bass-music-by-accident-20511d12125>. Acesso em: 19 mar. 2020.

frequências sonoras (BOTELHO, 2018). Além disso, é possível visualizar o efeito de continuidade da onda sonora após o seu ataque inicial em virtude do efeito de *decay* ou sustain abertos característicos do Miami Bass:

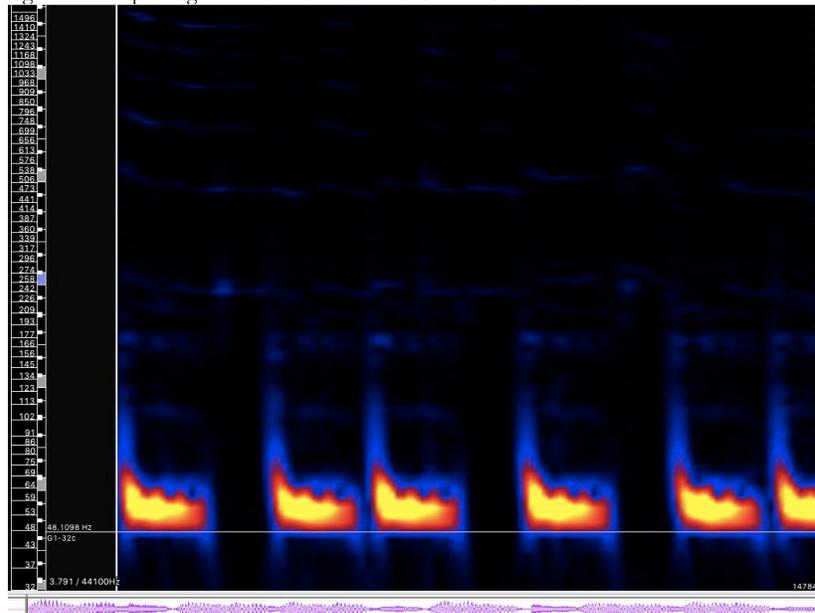
Figura 46 – Espectrograma retirado de excerto localizado em Wah Diddy do 2 Live Crew



Fonte: o próprio autor, 2020.

No espectrograma do *beat* presente na versão dessa música elaborada por Marlboro, a Melô da Mulher Feia, é possível identificar que houve um direcionamento na produção musical desse *beat* em busca de replicar a sonoridade do grupo 2 Live Crew:

Figura 47 – Espectrograma retirado de excerto localizado em Melô da Mulher Feia



Fonte: o próprio autor, 2020.

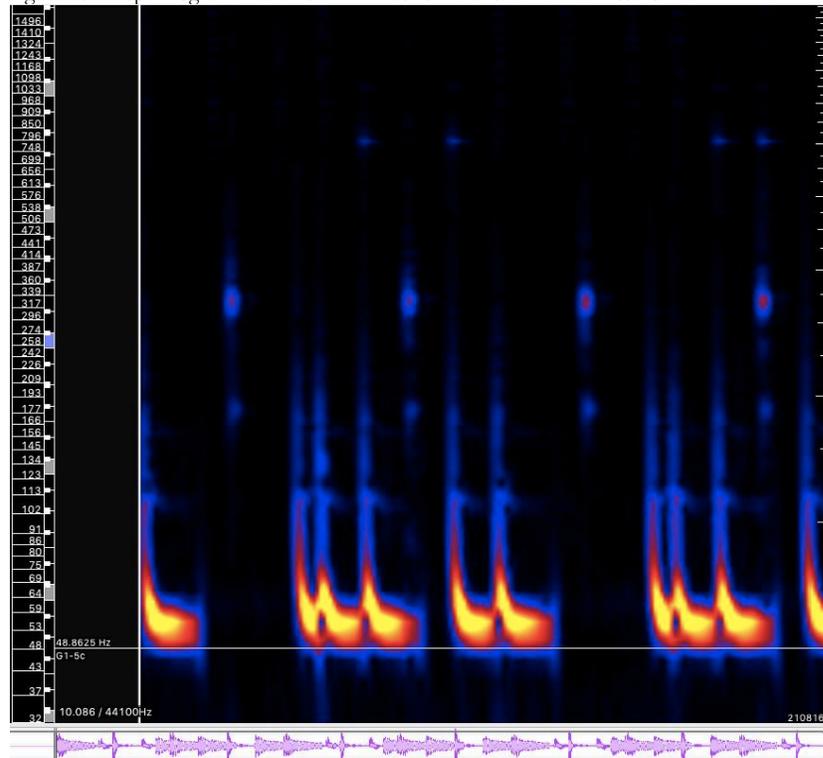
Em todas as outras músicas do álbum, percebe-se a ênfase do produtor na região sub-grave (entre 45 e 60 Hz) para o *kick bass* do *beat* produzido em bateria eletrônica com um decaimento ou *sustain* aberto, de forma a emular a mesma sonoridade que explora o espectro grave da tessitura sonora, tal qual feito majoritariamente no Miami Bass. Esse é o caso, por exemplo, do *beat* produzido para a música *Entre nessa onda*: q

Fonograma 2.16 – Exemplo do *beat* em
Entre nessa onda (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Figura 48 – Espectrograma retirado de excerto localizado em Entre nessa Onda



Fonte: o próprio autor, 2020.

Figura 49 – Transcrição do beat de Entre Nessa Onda

Fonte: o próprio autor, 2020.

Ouvem-se, conjuntamente ao som do *bass drum* no *beat*, outros três instrumentos que exploram as regiões médio-aguda (*snare drum*, *clap* e *clave 2*) e aguda (*clave 1*), como se observa na partitura acima e no espectrograma supracitado. Além disso, também é preciso ressaltar que o

encadeamento entre os procedimentos de escanção e o *beat* ocorre de forma semelhante ao que pode ser observado no *Miami Bass* em um processo que evidencia a importância do *downbeat* para o desenvolvimento das linhas instrumentais e vocais:

Fonograma 2.17 – Exemplo do *beat* com a melodia em Entre nessa onda (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Figura 50 – Transcrição de Entre nessa onda (1989) com melodia sob o beat

Fonte: o próprio autor, 2020.

Dessa forma, é possível perceber um conjunto de continuidades relacionadas ao *Miami Bass*, especialmente no tratamento dedicado ao *bass drum* estendido na composição desse *beat* e os

procedimentos que permitem identificar o relacionamento da melodia vocal com o *beat*. Entretanto, é preciso considerar que o álbum Funk Brasil também contava com outras influências que podem ser associadas a outros subgêneros do *electro-funk* de forma mais abrangente.

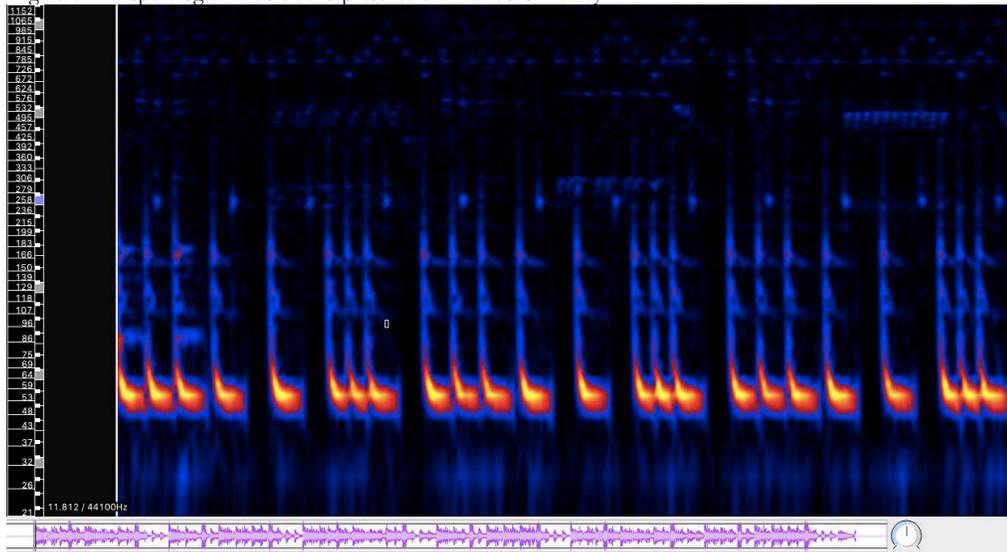
Dentre tais influências, é possível citar o procedimento de manipulação de áudio conhecido por montagem que, no caso do álbum Funk Brasil, contava com um técnico específico responsável por essa prática, conhecido por Barroso. O caso mais ilustrativo desta prática no álbum Funk Brasil, possivelmente, ocorre na música Marlboro Medley, em que a disposição dos *samples* pela música lembra que um equipamento específico que possuía a função de *sampler* foi utilizado para a inserção destes fragmentos sonoros de forma a criar estruturas rítmicas com esses materiais:

Fonograma 2.18 – Exemplo de Marlboro Medley (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Figura 51 – Espectrograma do trecho presente em Marlboro Medley

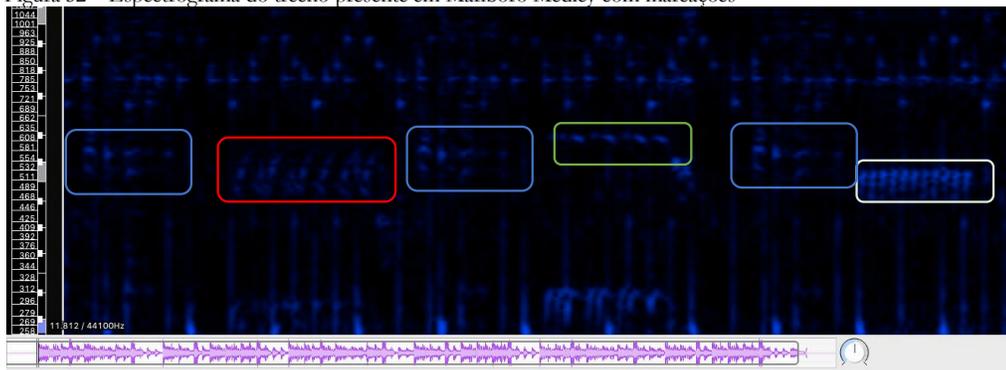


Fonte: o próprio autor, 2020.

Na imagem abaixo, são destacadas as manipulações das frases *It's Automatic* (contorno em azul), *Leaving House* (contorno em vermelho), *Gigolo* (contorno em verde escuro) e *That's rockin'*

this show (contorno em verde claro) obtidas a partir das músicas *It's Automatic – Freestyle* (1986), *Bleeding Heart – Bardeux* (1988) e *Smurfs Rock - Gigolo Tony* (1986):

Figura 52 – Espectrograma do trecho presente em Marlboro Medley com marcações



Fonte: o próprio autor, 2020.

A utilização do *sampler* de acordo com a disposição acima permite referenciar a ligação de uma música com alguma outra a partir da inclusão de *samples* retirados de vinis e incluídos posteriormente em novas produções musicais. Esse também foi o caso da *Melô da Mulher Feia*, que possui exatamente o mesmo *sample* utilizado na música original do grupo 2 Live Crew, mas sob um *beat* recriado pela produção do DJ Marlboro:

Fonograma 2.19 – Exemplo em *Melô da Mulher Feia* (1989)



Fonte: álbum *Funk Brasil* (1989)

O registro da utilização de equipamentos com a função de *sampler* nesse álbum também é importante, tendo em vista que havia um profissional da área técnica responsável especificamente pelo que ficou denominado por *montagem*, o *Barroso*, e um responsável pela técnica de “corte”, José Antônio, o que parece sublinhar um processo de negociação entre a aplicação de técnicas de edição de áudio da época em fitas de rolo (*técnicas de corte*) daquelas mais avançadas e provenientes de equipamentos lançados no mesmo contexto histórico (*técnicas de montagem*), como o Numark PPD 1775, do qual falaremos mais adiante.

Outro procedimento observável em produções do *electro-funk* nova-iorquino e californiano de andamento mais lento e com produção minimalista, conhecido nos bailes como *rasteiros*, é a utilização de estruturas musicais dedicadas a interligar seções musicais como de um refrão para uma estrofe. Estas estruturas posteriormente chamadas *viradas* indicavam a conclusão

de uma ideia musical e a transição para outras elaborações musicais, o que pode ser visto nos exemplos abaixo:

Fonograma 2.20 – Trecho em Latin Rascals - Bach To The Future (1986)



Fonte: *single* Latin Rascals - Bach To The Future (1986)

Fonograma 2.21 – Trecho em Life-N-Def - Money Beats (1988)



Fonte: *single* Life-N-Def – *Gettin Money* (1988)

Por fim, é possível destacar a presença de técnicas de discotecagem incluídas em composições de diversos subgêneros do *electro-funk* que objetivam sublinhar a relação entre esses gêneros e uma estética *hip-hop*, o que, ao que tudo indica, é o caso da última música do álbum Funk Brasil, *Marlboro Medley*.

Hermano Vianna (1987) destaca que, apesar da técnica de *scratching* ter sido muito pouco observada nos bailes que frequentou para as suas pesquisas etnográficas, o procedimento diz respeito a uma das técnicas de *turntablist*¹⁷⁴, ou seja, de interferência do DJ diretamente na estrutura física do material gravado. Conforme citado anteriormente, a técnica permitia alguma liberdade de criação para os DJs, na medida em que lhes era permitido criar frases e sonoridades a partir da manipulação física no percurso de rotação dos discos, o que influenciava o resultado sonoro que saía nas caixas de som. Exemplo dessa técnica acontecem em dois momentos¹⁷⁵ em que o próprio DJ Marlboro aplica a técnica do *scratch* em *Marlboro Medley*. O primeiro exemplo demonstra sua utilização individualmente:

Fonograma 2.22 – *scratching* em *Marlboro Medley*, exemplo 1 (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Na faixa acima, é possível observar que o DJ Marlboro aplica a técnica do *scratch* diretamente sobre a superfície de um dos discos. A sonoridade “arranhada” resultante é um dos signos sonoros mais característicos da sonoridade *hip-hop* e tem origem nas inovações tecnológicas promovidas por DJs de Nova York na década de 1970. Uma segunda utilização

¹⁷⁴ Outras técnicas de discotecagem são o *chopping* e o *beatmatching*.

¹⁷⁵ Os dois exemplos abaixo foram retirados da música *Marlboro Medley* (Faixa nº 8) do álbum *Funk Brasil* (1989), o qual será analisado mais adiante.

ocorria quando dois toca-discos reproduziam discos simultaneamente. Nesse contexto, enquanto um dos dois toca-discos executava o *sample* de uma música, a exemplo da faixa *808 Beatapella Mix* (1988), o disco do outro toca-discos era manipulado com a aplicação de técnicas de *scratch*:

Fonograma 2.23 – *scratching* em
Marlboro Medley, exemplo 2 (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Finalmente, a investigação dos argumentos nos quais o DJ Marlboro fundamentou sua proposta de nacionalização do *funk* permite sublinhar que o produtor *inovou* uma estética sonora associada ao *Miami Bass*, que já estava presente nos bailes desde os anos anteriores ao lançamento de seu primeiro álbum e que ele utilizou um conjunto de elementos musicais e de técnicas que podem ser referendadas aos subgêneros musicais que também podiam ser fruídos nos bailes. Portanto, a alcunha de “disco de baile” ou de “disco direcionado para o baile”, atribuída por sujeitos entrevistados e questionados sobre o álbum Funk Brasil, sugere esse tipo de relação do álbum com os gêneros do baile. Entretanto, não se pode desconsiderar a importância do álbum Funk Brasil no sentido de encorajar outras possibilidades de produção musical dentro de uma estética observável nos bailes e em português, como foi o caso do álbum Super Quente, lançado ainda em 1989.

3.5 EQUIPE SUPER QUENTE (1989)

O álbum Equipe Super Quente, da equipe homônima, que já havia lançado o seu primeiro LP em 1987, foi produzido e lançado ainda no ano de 1989 (ESSINGER, 2005; Michailowsky, 2017). Com projeto idealizado por Tony Minister, a equipe de gravação do álbum foi completada pelo DJ Grandmaster Raphael¹⁷⁶, DJ Cuca e pela Funky Girl na gravadora CID (ESSINGER, 2005, p. 95), na cidade de São Paulo. Segundo Michailowsky (2017), a produção desse álbum em outra cidade ocorreu a fim de reduzir os altos custos relacionados ao aluguel de equipamentos e de tempo, em função da iniciativa independente para sua produção.

Entretanto, a escolha do estúdio do DJ Cuca em São Paulo por Tony Minister se deve ao fato de que esse produtor “já tinha todo o equipamento. Ele não tinha só a bateria [eletrônica] R8 que eu tinha. Ele tinha gravador de rolo, mesa de vários canais, tinha reverb, delay” (DJ

¹⁷⁶ Nesse período, o DJ Grandmaster Raphael utiliza o nome artístico de DJ Raphael.

GRANDMASTER RAPHAEL, 2018). De posse desses equipamentos específicos, o DJ Cuca também já havia produzido músicas que chegavam aos DJs do Rio de Janeiro com uma sonoridade próxima ao *Miami Bass*. Vejamos o que afirma o DJ Grandmaster Raphael:

DJ Grandmaster Raphael: na realidade a gente às vezes esquece que essa onda de fazer, principalmente nesse beat de Miami começou em São Paulo, com o próprio Cuca, Sampa Crew, já fazia umas coisas até um pouco antes da gente. Não no clima que a gente fazia, que a gente queria. Mas a gente, de qualquer modo, a gente tocava. Porque tinha muita coisa legal que eles faziam. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

É interessante notar que o DJ Grandmaster Raphael estabelece uma relação de intimidade com a produção do DJ Cuca, a ponto de conhecer e de tocar em seus próprios bailes as produções musicais de Cuca. Desta forma, pode ser possível alocar as produções do DJ Cuca de 1989 em um contexto anterior ao da produção do primeiro álbum de “funk nacionalizado” a ser lançado no Rio de Janeiro, o álbum Funk Brasil. Pode ter sido o caso, por exemplo, da criação de *beats* que exploravam as regiões graves tal qual era característico do Miami Bass em músicas autorais, como *Check My Mix (Check My Machine)* do álbum O Som Das Ruas (1988) e Buddy People in the Place, a Melô do Sabonete, lançada no álbum O Ritmo Das Noites De São Paulo (1989):

Fonograma 2.24 – Dj Cuca - Check My Mix (Check My Machine), 1988



Fonte: álbum O Som das Ruas (1988)

Fonograma 2.25 – DJ Cuca & Pepeu - Buddy People In The Place (1989, Melô do Sabonete)



Fonte: álbum O Ritmo Das Noites De São Paulo (1989)

Essa música, inclusive, adquire uma nova versão no álbum Super Quente, intitulada Melô da Violeta, também conhecida como Melô do Sabonete II:

Fonograma 2.26 – DJ Cuca & Pepeu - Buddy People In The Place (1989, Melô do Sabonete)



Fonte: álbum O Ritmo Das Noites De São Paulo (1989)

Fonograma 2.27 – Equipe Super Quente – Melô da Violeta (1989, Melô do Sabonete II)



Fonte: álbum Super Quente (1989)

Em ambas as músicas, o *beat* replica a sonoridade do *Miami Bass* em uma estética sonora que já vinha sendo desenvolvida em produções anteriores do DJ Cuca em São Paulo. E ainda, segundo vimos, ele já havia lançado a música *Batida carioca*, em que explora principalmente o espectro grave para a construção do *beat* utilizado:

Fonograma 2.28 – Exemplo em “Batida Carioca” (1989)



Fonte: álbum Ritmo Quente Impossível Não Dançar – The best beat of rap (1989)

Portanto, embora não se possa afirmar que o DJ Cuca havia manifestado um projeto de nacionalização de determinados subgêneros do *electro-funk* com vistas a uma produção musical regionalizada, tal qual disposto pelo DJ Marlboro, ele já vinha desenvolvendo trabalhos que permitem visualizar continuidades em termos estéticos associados a subgêneros do *electro-funk*, como o *Miami Bass*. Outro exemplo além do *kick estendido* no *beat*, é o uso do equipamento *vocoder*, utilizado anteriormente em músicas do produtor Pretty Tony, entre as quais *It's Automatic* (1985), do grupo *Freestyle*.

O *vocoder* é um equipamento que permite a alteração de parâmetros do sinal vocal como a compressão de áudio e a transposição de alturas a partir da utilização de algoritmos de codificação paramétrica (MCLOUGHLIN, 2009; SMITH, 2006). Esse equipamento foi utilizado na música Melô do Sabonete, tanto na versão do DJ Cuca quanto na versão presente no álbum Super Quente, a Melô da Violeta, e em uma outra música desse último álbum, a *Bananeira Rap*. Desta forma, é possível observar uma continuidade entre a técnica observável de início nas produções de Pretty Tony, posteriormente utilizada pelo DJ Cuca e, finalmente, replicada em uma outra música de álbum produzido por uma equipe de baile do Rio de Janeiro, em um procedimento composicional de melodias que se popularizaria a partir dessa música.

A letra de *Bananeira Rap* é uma *paródia* satírica do mito de Adão e Eva contido no Livro de Gênesis da Bíblia Católica (LARAIA, 1997) sem qualquer referência ao tema romântico contido na letra da melodia original, composta em 1966. Pelo contrário, a letra saliente, com melodia facilmente reconhecida pelo público, irá se tornar uma das ferramentas composicionais mais utilizadas para a elaboração de melodias vocalizadas nessa e nas fases seguintes do *funk carioca* (ESSINGER, 2005; MIRANDA, 2012). Sua melodia é cantada pela voz do próprio Dj Grandmaster Raphael e submetida ao tratamento vocal conhecido por *vocoder*¹⁷⁷ que, apesar de pequenas variações no desenho melódico projetado, sugere uma melodia em modo menor com início anacrústico: a

¹⁷⁷ Apesar da afirmação do próprio DJ Grandmaster Raphael sobre a utilização desse recurso para a realização da composição, parece-me que a técnica utilizada é mais próxima do que é conhecido como *pitch-shift*. Segundo Novo Junior (2003, p. 88), o processamento sonoro pela técnica conhecida por *pitch-shift* permite “deslocar o espectro de frequência do som no eixo da frequência, o que corresponde a tornar o som mais grave ou mais agudo, sem alterar sua duração no domínio do tempo”.

Fonograma 2.29 – Exemplo da melodia principal de Bananeira Rap (1989)



Fonte: álbum Super Quente (1989)

Figura 53 – Transcrição em partitura da melodia principal de Bananeira Rap

A his to ria de A dao e E va E uma tre men da sa fa
 de za O a dao co meu a E va ea ma ca de so bre
 me sa do na ma ri
 E ta es cre veu na ta bu le ta quem tem que a no tar e quem nao tem to ca cor ne ta

Fonte: o próprio autor, 2020.

O uso dessa canção para a produção de uma melodia rimada mais próxima do canto tradicional sob um *beat* construído dentro de uma estética associada ao *Miami Bass* apresenta outra possibilidade de construção melódica em comparação com os principais procedimentos presentes nas músicas do álbum *Funk Brasil*, na medida em que sugere que outras músicas possam ser parodiadas de forma a se tornarem melodias dentro do novo contexto de produção musical associada aos bailes funk.

Entretanto, as outras músicas com melodias canto-faladas presentes nesse álbum, o *Melô da Violeta* e a *Melô da Funabem*, seguem os mesmos princípios de construções melódicas observáveis no *Funk Brasil* e que parecem oriundos de uma estética que também objetiva se aproximar do *Miami Bass*.

No caso específico de *Melô da Funabem*, uma recriação melódica da melodia presente no *soul Get Off Your Seats and Jam*, do grupo *Southside Coalition* (1975), é possível observar um procedimento de construção do *beat* a partir da adição e da subtração de instrumentos que provocam um efeito de progressão textural e circularidade a partir do *downbeat*. Esse efeito pode ser observado no *beat* da *Melô da Funabem*, que se desenvolve em três variações texturais

progressivas que indicam uma inclusão de novos ciclos rítmicos e de timbres percussivos passíveis de observação pelas transcrições abaixo:

Fonograma 2.30 – Exemplo de *beat* da música Melô da Funabem, variação nº 01 (1989)



Fonte: álbum Super Quente (1989)

Figura 54 – Transcrição da Variação nº 1 do beat da música Melô da Funabem

Rimshot || 4/4 - - | - 7 x x x x ||

Clap || 4/4 z 7 z 7 | z 7 - ||

BassDrum || 4/4 . . | . . | . . | . . ||

Fonte: o próprio autor, 2020.

Fonograma 2.31 – Exemplo de *beat* da música Melô da Funabem, variação nº 02 (1989)



Fonte: álbum Super Quente (1989)

Figura 55 – Transcrição da Variação nº 2 do beat da música Melô da Funabem

Cowbell || 4/4 x 7 x 7 | - - ||

Rimshot || 4/4 - - | - 7 x x x x ||

Clap || 4/4 z 7 z 7 | z 7 - ||

BassDrum || 4/4 . . | . . | . . | . . ||

Fonte: o próprio autor, 2020.

nos bailes como em *Nojento* que utiliza uma das melodias mais famosas dos *bailes funk* da década de 1980, incluída na música *Open Your Eyes* (1988), do cantor *Samuel*:

Fonograma 2.33 – Exemplo em *Nojento* (1989)



Fonte: álbum *Super Quente* (1989)

[DJ Grandmaster Raphael:[...] no começo, cara, a gente copiava os americanos no que a gente fazia. A gente sampleava os caras. Tanto é que, porra, todas essas músicas que até hoje quando a gente faz esses bailes da antiga, bota [canta: Sunday, Monday, Tuesday...]. Pô, tudo isso é de disco de americano, cara. Além de [incompreensível]. Tudo a gente sampleava dos caras. Entendeu? O próprio Samuel. [canta com a boca] Samuel é um vinil gringo, entendeu? Freestyle. Porra, o Steve B, entendeu? Tony Garcia. Os melody no começo também, porra. O Marcinho é versão. [canta: “I’m losing, losing my heart. Princesa, por favor, volte pra mim. Eu te amo...]. (D) GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

O procedimento de inserção de *samples* nessas faixas instrumentais por um equipamento específico com a função de *sampler*, tal qual ser observado no álbum *Funk Brasil*, ao que parece, designa o início do processo de incorporação desse tipo de equipamento em produções no funk carioca, apesar de também não ter sido possível determinar a técnica utilizada para esse procedimento, tampouco os equipamentos que foram utilizados.

De todo modo, é preciso considerar que a produção do álbum *Super Quente* estabeleceu um marco na fase inicial de uma produção musical oriunda do contexto dos bailes funk no Rio de Janeiro, em função principalmente da relação de produção estabelecida entre os produtores do Rio de Janeiro, caso de Tony Minister e Dj Grandmaster Raphael com o produtor e DJ Cuca de São Paulo. Segundo Grandmaster Raphael, esta relação foi fundamental sob o ponto de vista do conhecimento da existência de diversos equipamentos, como os gravadores multipistas portáteis em fitas de rolo que permitiram um barateamento no processo de gravação e registro de produções musicais posteriores. Isso era particularmente importante em um período de transição entre o procedimento padrão de gravação em estúdio baseado em gravadores de rolo de duas polegadas para os equipamentos portáteis que permitiam a gravação multicanal em fitas de um quarto de polegada:

Em 1967, o gravador de oito canais se tornou o padrão de estúdio, seguido por 16, 24, 32 e 48 canais. Os preços caíram na maioria dos decks multipista em 1980, e empresas como Tascam e Fostex visavam produtos para músicos amadores e semiprofissionais como o Tascam Portastudio - um gravador de quatro canais pequeno e barato que usava fitas cassete. Essas unidades geralmente incluíam um pequeno console de mixagem para combinar os sons das quatro pistas, e seu preço de lista estava na faixa de US \$ 1.000 a US \$ 1.500. Em 1985, a Fostex lançou um deck de oito faixas ao preço listado de US \$ 1.600. A gravação em estúdio não estava mais confinada ao estúdio, e o

estúdio de gravação em casa tornou-se financeiramente possível (SHEPHERD, 2003, p. 262, tradução nossa)¹⁷⁸.

Figura 57 – Teac 144, também conhecido como Tascam Portastudio de 4-canaís



Fonte: *site* Reverb (<https://reverb.com>)

Figura 58 – Fostex modelo 80 1/4" 8-canaís Reel to Reel Tape Recorder (1985)



Fonte: *site* Reverb (<https://reverb.com>)

Segundo o DJ Grandmaster Raphael (2018), o gravador portátil Fostex de oito canais estava presente no estúdio do DJ Cuca em São Paulo, ao lado de outros equipamentos também importados, que foram utilizados na produção do Super Quente, por exemplo um sintetizador Ensoniq Mirage. Ou seja, além de uma troca sob o ponto de vista musical, o contato entre os produtores cariocas e paulistas também ocorreu sob a perspectiva tecnológica, na medida em que equipamentos similares passaram a ser incorporados em estúdios e em produções independentes realizadas nos anos seguintes no Rio de Janeiro.

É preciso destacar que um desdobramento tecnológico, o surgimento do *mixer com sampler* modelo Numark PPD-1775, em 1988, e a sua posterior inclusão no Rio de Janeiro, em 1989, foi responsável pelo surgimento de uma produção musical realizada ao vivo que ocorria de forma paralela ao surgimento dos dois primeiros álbuns de *funk carioca* decorrentes dos meios “oficiais” de produção musical em estúdio da época. Esse foi o caso de um conjunto de produções musicais denominadas por *montagens ao vivo*, que passaram a ser realizadas nos próprios *bailes funk* no Rio de Janeiro, em um circuito ainda restrito às equipes de som que podiam adquirir esse novo equipamento.

¹⁷⁸ By 1967, the eight-track recorder had become the studio standard, followed by 16-, 24-, 32- and 48-track. Prices had dropped on most multitrack decks by 1980, and companies like Tascam and Fostex were aiming products like the Tascam Portastudio - a small, inexpensive four-track recorder that used cassettes - at amateur and semi-professional musicians. These units usually included a small mixing console for combining the sounds from the four tracks, and their list price was in the \$1,000-\$1,500 range. In 1985, Fostex introduced an eight-track deck at a list price of \$1,600. Studio recording was no longer confined to the studio, and the home recording studio became financially possible.

3.6 NUMARK: DE PRIMEIRAS INSERÇÕES NAS RÁDIOS À PRIMEIRA MONTAGEM

[DJ Nazz:] [...] eu que fui a Nova York comprei um Numark, olhei aquele mixer cheio de botão. Perguntei pro cara: o que que é isso? Ah, um mixer com sampler. O cara ligou, me mostrou como é que era. Eu comprei um, trouxe pra Cashbox. Aí o Marinho começou a disparar as vinhetas Cashbox no sampler em cima das músicas. As músicas tocando e ele: Cashbox, Ca...Cashbox. [...].

(DJ NAZZ, 2019).

No final da década de 1980, a importação pelo DJ Carlos Machado de um mixer com sampler modelo Numark PPD 1775 estabeleceu novas possibilidades para a produção musical no circuito dos bailes do Rio de Janeiro. Apesar de o teclado Casio SK-1, equipamento lançado em 1985 com a função de sampler¹⁷⁹ digital, ter sido relatado como um equipamento utilizado pelo DJ Marlboro em seus bailes no final da década de 1980 (ESSINGER, 2005), o armazenamento de *samples* era limitado a 1.4 segundos e com qualidade precária, o que restringia o seu uso em produções musicais de qualidade profissional. O surgimento do Numark PPD 1775, por sua vez, permitiu que um *mixer* responsável pela transição entre o som de dois toca-discos pudesse armazenar um *sample* de quatro segundos retirado de qualquer lugar:

Na década de 80, a empresa deixou sua marca novamente, apresentando o primeiro mixer do mundo com um sampler integrado, o DM1775. Antes do DM1775, os DJs eram limitados a técnicas como trechos de pré-gravação em um cassete e, em seguida, utilizando o botão de retroceder e de contagem em um deck externo de fita cassete para marcar o *drop*. O DM1775 tinha a capacidade de gravar e reproduzir samples instantaneamente, permitindo que DJs fizessem seus próprios lançamentos em tempo real, *sampleando* uma batida, um efeito de som ou até mesmo sua própria voz (NUMARK¹⁸⁰, [20--], n. p., tradução nossa)¹⁸¹.

¹⁷⁹ Sobre um *review* deste teclado e especificamente sobre a demonstração da sua função *sampling* ver: <https://www.youtube.com/watch?v=5xjOTHjoU6g>

¹⁸⁰ Disponível em: <https://www.numark.com/company/about>. Acesso em: 19 abr. 2019.

¹⁸¹ In the 80s the company made its mark again, introducing the world's first mixer with a built-in sampler, the DM1775. Before the DM1775, DJs were limited to techniques like prerecording drops on a cassette and then utilizing the rewind button and counter on an external cassette deck to cue the drop. The DM1775 had the ability to record and playback samples instantly, allowing DJs to do their own drops on the fly by sampling a beat, sound effect, or even their own voice.

Figura 59 - Numark PPD 1775 (1988¹⁸²)

Fonte: *site DJForums* (<http://www.djforums.com>)

Segundo a revista *Cuepoint*, "o modelo tinha um grande botão de iniciar/parar e quatro botões menores, cada um representando um segundo de memória"¹⁸³, o que permitia a sobreposição das amostras pré-gravadas sob o som oriundo dos toca-discos. Isso permitia a criação de novas estruturas musicais a partir da manipulação do botão do *sampler*, caso do uso inicial do equipamento pela Equipe Cash Box:

Fonograma 2.34 – Vinheta da Cashbox



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Ou seja, diferentemente do procedimento de criação anterior de vinhetas da própria Equipe Cash Box, que consistia principalmente em sequenciar trechos de áudios a partir de técnicas de edição em fita de rolo, o mixer com sampler permitia uma maior praticidade na manipulação de um mesmo trecho gravado no próprio equipamento, o que permitia efeitos do tipo repetição e aplicação de diferentes efeitos sob o trecho gravado. Com isso, a Equipe Cash Box logo chamou a atenção de outra equipe grande da época, a Furacão 2000, que se empenhou em adquirir o mesmo equipamento, apesar dos altos custos relacionados para a sua aquisição:

[DJ Grandmaster Raphael:] o Numark era muito caro, tanto é que o Numark, só quem tinha, era a Furacão 2000 e a Cashbox e eu comecei a usar porque eu era da Furacão e a gente ficou no ouvido do Rômulo falando: "Compra, pelo amor de Deus. Compra". Um dia ele foi e comprou porque as outras [equipes] não tinham. Era muito caro. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

¹⁸² Disponível em: <https://gear.discogs.com/gear/67123-numark-dm-1775a>. Acesso em: 19 abr. 2019.

¹⁸³ "the sample had a big start/stop push button, and four smaller buttons that each represented one second of memory".

Fonograma 2.35 – Vinheta da Furacão 2000



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

A sonoridade similar da vinheta da Equipe Furacão 2000 em relação à equivalente da Equipe Cash Box sublinha o processo de transição entre uma técnica de construção musical analógica para um procedimento de manipulação sonora digital. Isso quer dizer que as fitas de rolo analógicas deram espaço para bancos de memória em que podiam ser gravados sons obtidos de qualquer fonte — pequenos trechos musicais obtidos de vinis por exemplo —, o que aumentava as possibilidades de produção musical:

[DJ Nazz:] [...] já não precisava-se mais cortar fita a partir do momento que você tinha um banco de memória na sua frente pra colocar os pedacinhos das músicas junto com uma base que tivesse no toca-discos. (DJ NAZZ, 2019).

Essa técnica descrita pelo DJ Nazz facilitava o procedimento de sobrepor trechos pré-gravados com uma música oriunda de outra fonte sonora como um toca-discos o que, anteriormente, era feito a partir de um procedimento mais complexo, já descrito nesta tese. O advento do *mixer com sampler* facilitava a elaboração de produções musicais que utilizavam trechos musicais pré-gravados sob uma música, exercendo uma função de base em um processo diferente do que foi registrado no Marlboro Medley do ponto de vista da duração dessas bases de acompanhamento. Tal ampliação das possibilidades do uso do *sampler* das vinhetas para músicas inteiras é sublinhada pelo DJ Cabide:

[DJ Cabide:] [...] eles começaram a pegar umas músicas que tocavam e faziam remixes ao vivo nas rádios. Começaram a usar na vinheta e, depois da vinheta, eles começaram a colocar em música, entendeu? Primeiro foi na vinheta que eles colocavam Cashbox, ficavam sampleando Cashbox. Aí depois começou a usar nas músicas, no início das músicas e tal. (DJ CABIDE, 2019).

A utilização da palavra *remix* pelo DJ Cabide para descrever o processo de junção de diferentes *elementos sonoros* como trechos pré-gravados sobrepostos a uma música para compor uma nova música parece ressaltar os processos de negociação em torno da enunciação de uma técnica de produção que também guardava similaridades com o que já vinha sendo realizado em estúdios de rádio e por DJs, com nome de *medleys* e *pout-porris*. Ou seja, essas denominações aglutinaram novas práticas e significados à medida em que se associaram à produção musical dos DJs do Rio de Janeiro. Contudo, o DJ Grandmaster Raphael resalta a relação da técnica musical específica conhecida por *montagem*, a partir do advento tecnológico dos *samplers* e da sua utilização pelos produtores para a elaboração de suas composições:

[DJ Grandmaster Raphael:] [...] tudo é relacionado com os equipamentos que vão sair. Aqui no Rio muda pra montagem a partir do momento que sai um mixer que, nesse mixer, você tinha quatro segundos de sampler dentro do próprio mixer. Esse mixer, sem esse mixer, não tinha feito essa revolução. Não tinha mudado. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

O procedimento da *montagem*¹⁸⁴ pode ser considerado como prática composicional dos produtores de funk carioca da época, na medida em que se constituiu como técnica transversal aplicada a uma nova tecnologia da época, os *mixers* com *samplers*. O procedimento permitiu que a criatividade dos DJs manipulasse materiais sonoros diversos que remetessem ao passado, mas que também projetassem o que poderia ser o futuro:

[DJ Mamutt:] A montagem surgiu da criação. Da gente fazer uma coisa diferenciada [...]. Aí a gente começou a fazer isso [faz com a boca: Pipo's]. Começou a repetir. Foi aonde despertou a questão do Volt-mix. Porque você gravava. Por exemplo, chegamos a gravar Volt-Mix, ele repetia. Quatro teclas você gravou a mesma coisa. Quatro teclas e ué, a mesma coisa. Não, peraí. Bota pra tocar. Aí começou [...] (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

A *montagem* descrita pelo DJ Mamutt sobre a manipulação do Volt-Mix (a faixa *808 Beatapella Mix*, Melô da Latinha) a partir da sua inclusão no *sampler* permitia que o executante realizasse diferentes manipulações em estúdio e no próprio ambiente dos bailes. Foi o que fez o DJ Fabinho Neuro Sampler, da Equipe Cashbox, ainda em 1989, com a *Montagem do Cachorrão*, naquela que é considerada a primeira utilização da técnica ao vivo, ou seja, fora do âmbito dos estúdios de gravação da época.

3.6.1 Montagem do Cachorrão

A *Montagem do Cachorrão* foi apresentada ao vivo pelo DJ Fabinho Neuro sampler, da Equipe Cashbox, no ano de 1989, no Baile da Vila Olímpica, em Niterói¹⁸⁵, cidade da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, e é amplamente descrita como a primeira *montagem* a ser realizada ao vivo em um *mixer* com *sampler*:

Fonograma 2.36 – Montagem do Cachorrão – Fabinho Neuro Sampler (1989)



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

¹⁸⁴ Sobre esse assunto, ver o artigo “O Labirinto e o Caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca” (2019), dos pesquisadores Carlos Palombini e Dennis Novaes.

¹⁸⁵ Disponível a partir de 26:40 em <https://www.youtube.com/watch?v=Dt7P8-t4VTI&t=121s>. Acesso em: 19 mar. 2019.

[DJ Cabide:] O Fabinho da Vegas foi o primeiro cara a fazer montagem ao vivo em sampler. Que ele era DJ e funcionário da equipe Cashbox, entendeu? O primeiro a fazer montagem ao vivo foi ele. O primeiro foi o Fabinho da Las Vegas.

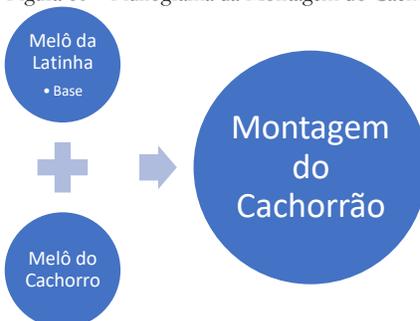
Renan: Então não era comum antes fazer montagem ao vivo?

[DJ Cabide:] Não, não era comum nada. [...] Aí o Fabinho foi o primeiro a fazer montagem ao vivo (DJ CABIDE, 2019).

[DJ Grandmaster Raphael:] Quando tinha essa coisa do Numark, ficou só entre Furacão e CashBox. [...] tanto é que o primeiro a fazer foi o Fabinho da Cashbox. Ele pegava o Volt-Mix, pegava o ADE e ficava soltando em cima do ADE: [canta o trecho inicial da música MC ADE – Bass Mechanic (1986)], entendeu? Ele fez no Numark. Aí nós passamos a fazer também, inventar mas só ficou aquela briguinha entre Furacão e CashBox. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

Desse modo, os elementos presentes nesta *montagem*, de acordo com o DJ Grandmaster Raphael, são *samples* retirados da música *MC ADE – Bass Mechanic* (1986), a vinheta da equipe Cashbox e a utilização da faixa *808 Beatapella Mix* (1988), o *Volt-Mix* como base principal da composição. É interessante perceber que a junção entre duas músicas que receberam apelido de *melos* — Melô da Latinha e Melô do Cachorro — deram origem a uma terceira música intitulada por *Montagem do Cachorrão*, que tanto reaproveita o procedimento de nomeação baseada em características sonoras quanto designa uma nova categoria musical, a das *montagens*:

Figura 60 – Fluxograma da Montagem do Cachorrão



Fonte: o próprio autor, 2020.

Segundo o DJ Nazz, é possível observar que a inovação (CIDEM, 1991) das montagens reside na utilização da mesma técnica de produção em estúdio de *medleys* ou *remixes* descrita anteriormente, mas com a praticidade proporcionada pela Numark PPD 1775 em um contexto de produção ao vivo nos bailes:

[DJ Nazz:] O que diferenciou o Fabinho é que ele pegou e fez isso [montagem] ao vivo, uma coisa que a gente fazia cortando a fita, né? Ele fez ao vivo no baile. Aí nêgo foi a loucura quando viu o cara botar o Volt-Mix de um lado e sair disparando os samples em cima que era a Montagem do Cachorrão ao vivo. Mas a ideia do medley já existia. Ele transferiu do mundo analógico para o mundo digital. É isso. (DJ NAZZ, 2019).

O sucesso dessa *montagem* realizada em tempo real nos bailes também evidenciou a praticidade da utilização de uma faixa instrumental na função de acompanhamento para a

produção de novas músicas que poderiam contar com melodias vocais obtidas ou adaptadas de outros gêneros musicais (MIRANDA, 2012). Ou seja, esse processo simplificava ainda mais a produção musical, pois não demandava programação de *beats* em baterias eletrônicas para formação de *bases instrumentais* que emulassem a sonoridade do Miami Bass, como era o caso das músicas presentes no álbum *Funk Brasil*, por exemplo.

Entretanto, os altos custos relacionados à aquisição do Numark PPD 1775 restringiam produções musicais e sua apresentação nos bailes dentre as equipes que possuíam esse equipamento, caso da Furacão 2000 e da Cashbox. Esse panorama mudaria no início da década de 1990, quando os primeiros *mixers* com *sampler* ou somente módulos com *sampler* da empresa Gemini são importados para o Brasil a um preço mais acessível do que os Numark. Conforme veremos no próximo capítulo, o processo de popularização da prática das montagens se tornaria paradigmático para o processo de produção musical do *funk carioca* à proporção em que possibilitou a inserção de sonoridades de manifestações musicais brasileiras em produções associadas aos bailes funk. Esse processo, por sua vez, delinearía um novo estágio de continuidades musicais baseado em um compartilhamento diaspórico que incidiu sobre a produção musical associada aos *bailes funk* na década de 1990.

4 A INFLUÊNCIA DA CAPOEIRA E DO MACULELÊ NAS MONTAGENS

Os álbuns *Funk Brasil* e *Equipe Super Quente* foram lançados em 1989 e aglutinaram um conjunto de experimentações, adaptações e de usos *inovados* de elementos musicais presentes nos gêneros musicais que compunham a segmentação musical dos DJs dos *bailes funk* daquele período. O sucesso dos álbuns supracitados despertou o interesse de DJs, equipes de som e de gravadoras em produzir as suas próprias músicas com os equipamentos a que tinham acesso na época — *samplers* por exemplo.

Esses equipamentos emulavam a técnica de produção conhecida por *montagem* que, posteriormente, também passou a ser utilizada para a elaboração de novas produções musicais a partir da colagem e sobreposição artesanal de amostras musicais. O primeiro desses equipamentos importados para o Rio de Janeiro, o *mixer* com *sampler* Numark PPD 1775, influenciou o contexto das produções musicais da época, pois facilitou a utilização de *samples* em produções musicais, por exemplo, na vinheta da Equipe Cashbox. Em 1989, outro DJ da mesma equipe de som, Fabinho Neuro Sampler, estabeleceria um novo paradigma para as criações musicais nos bailes funk da época, ao passo que lançava a primeira *montagem* ao vivo em um *baile funk*, a *Montagem do Cachorrão*. A chegada dos *samplers* da fabricante Gemini, no início da década de 1990, permitiu que produtores musicais e equipes de som menores tivessem acesso a um equipamento tecnicamente semelhante ao Numark PPD 1775, mas com custo de aquisição inferior. Esse contexto estimulou uma busca intensa por materiais sonoros que pudessem ser utilizados em novas produções musicais do tipo.

Com ênfase no processo criativo desenvolvido principalmente no âmbito das montagens, objetivo: 1) discutir a popularização da técnica de produção de montagens a partir do advento de *samplers* acessíveis a produtores e equipes de pequeno e médio porte do Rio de Janeiro; 2) investigar a utilização de uma gravação acústica do instrumento berimbau na montagem intitulada Berimbau (1993-1994), da Equipe Pipo's, e o início de uma nova fase do processo de nacionalização estabelecida entre a capoeira e as produções musicais associadas aos *bailes funk*; 3) relatar a influência da montagem *Berimbau* da Pipo's para as montagens criadas pelo DJ Alessandro da Equipe Laser Rio e os usos inovados (CIDEM, 1991) de elementos oriundos da capoeira e do maculelê por esse produtor; 4) analisar a relação de continuidade estabelecida entre o toque maculelê tido por *base* na *montagem Macumba Lelê* (1994), com o *toque congo de ouro* e o *ciclo rítmico do congo*.

4.1 GEMINI'S, MPC'S E A POPULARIZAÇÃO DAS MONTAGENS

No início da década de 1990, os equipamentos da fabricante Gemini significaram uma alternativa economicamente acessível aos equipamentos da marca Numark com qualidade e funcionalidades limitadas, mas com possibilidades criativas que assemelhavam as duas marcas (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018; VIEIRA, C., 2019):

[...] aí por trás tem a história lá do Nazista que começou a trazer os samplers, já que os Numark eram muito caros na época. Aí lançou uma linha povão Gemini. Aí todo mundo. Era o sonho de qualquer um ter um Gemini (VIEIRA, C., 2019).

Isso foi particularmente importante após o relativo sucesso no mercado fonográfico dos álbuns *Funk Brasil* e *Equipe Super Quente* (1989) e de um cenário de restrição das primeiras montagens e produções musicais ao âmbito de grandes equipes, como a Furacão 2000.

A importação dos *samplers* Gemini e de sua linha de *samplers* de custo mais acessível para o Rio de Janeiro se tornou viável pelas mãos e pelas informações obtidas pelo DJ Nazz, o qual passou a importá-los após o acesso a esses equipamentos em uma loja localizada na região central da cidade de Nova York:

[DJ Nazz:] [...] quando eu comprei o Numark, ele custou 900 e poucos dólares. Isso, para o brasileiro, era muito caro. Ainda é hoje. 900 e poucos dólares ainda é hoje para o poder aquisitivo da média comum das pessoas que faziam o baile. Então eu conversando com o Elliot da Loja SSL Eletronics em NY, que fica na oitava avenida, comentei com o Elliot que era o dono da loja na qual eu comprava os Technics sobre a dificuldade de nós comprarmos os mixers da Numark que era muito caro. E o Elliot falou comigo da Gemini, que ela iria lançar esse mesmo mixer, esse mesmo formato, com um preço mais acessível. Ou seja, custava 200 dólares. Tinha menos qualidade mas você conseguia samplear e conseguia, com 250 dólares, 200 dólares, fazer a sua montagemzinha no baile. Com isso eu comecei a trazer os Geminis também e aí se popularizou a montagem no baile tanto nas equipes pequenas como nas equipes grandes. (DJ NAZZ, 2019).

Segundo afirma o DJ Grandmaster Raphael (2018) e o produtor Coichi Vieira (2019), as possibilidades de *sampleamento* dos equipamentos da marca Gemini sobrepujavam as suas limitações qualitativas em relação aos equipamentos da marca *Numark*. Dentre os equipamentos Gemini que foram importados em um primeiro momento, o DJ Nazz cita os seguintes:

[DJ Nazz:] [...] primeiro eu trouxe os Geminis que não tinham sampler que eram uns quadradinhos pequenos. Aí eu trouxe um com sampler (...), aí começou todo mundo a pedir, aí a gente começou a trazer direto. (...) Eu trouxe esse daí da segunda imagem [Gemini PDM 1012] que era só um botão de sampler. Aí depois é que veio outros que tinham quatro memórias, entendeu? No padrão *rack*. Eram grandes. A ordem foi essa, primeiro o de cima [Gemini PMX 220], depois o de baixo [Gemini PDM 1012]. (DJ NAZZ, 2019).

Figura 61 – Gemini PMX 220



Fonte: entrevista com o DJ Nazz, 2019.

Figura 62 – Gemini PDM 1012



Fonte: entrevista com o DJ Nazz, 2019.

Além dos equipamentos citados pelo DJ Nazz acima, um conjunto de outros equipamentos importados da fabricante Gemini foi citado por outros entrevistados, entre os quais os utilizados por produtores associados aos *baiões funk* ao longo da primeira metade da década de 1990. Esses equipamentos podem ser classificados quanto às suas funcionalidades como: *mixer* (caso do Gemini PMX 220), *mixer e/ou com sampler* (Gemini PDM 1012, Gemini 7008 e Gemini 7024) e módulos de *sampler* (Gemini 2024 e Gemini 1224, mais conhecido como *tijolinho*).

Figura 63 – Mixer com sampler Gemini 7008



Fonte: entrevista com o DJ Nazz, 2019.

Figura 64 – Mixer com sampler Gemini 7024



Fonte: entrevista com o DJ Nazz, 2019.

Figura 65 – Módulo de sampler Gemini 2024



Fonte: entrevista com o DJ Nazz, 2019.

Figura 66 – Módulo de sampler Gemini 1224 (tijolinho)



Fonte: entrevista com o DJ Nazz, 2019.

Além dos citados acima, outros equipamentos de empresas internacionais e nacionais desafiavam a polaridade entre os Numark e os Gemini quanto à utilização em produções associadas aos *bailes funk*. Dentre esses equipamentos, é possível citar as *workstations* Roland DJ-70 e W-30 que, em formato de teclado, permitiam a gravação de *samples*, tal qual já o faziam outros, como o Casio SK-1 (1985) e o *sampler* da empresa Berzerk, citado pelo DJ Cabide:

DJ Cabide: [...] o sampler Numark era muito caro aí uma empresa brasileira fez um sampler chamado Bezec (sic) e tinha uma memória só. (DJ CABIDE, 2019).

Figura 67 – Workstation Roland DJ-70



Fonte: entrevista com o DJ Nazz, 2019.

Figura 68 – Workstation Roland W-30



Fonte: entrevista com o DJ Nazz, 2019.

Segundo o DJ Grandmaster Raphael, a facilidade no acesso a esses recursos permitiu que *samples* obtidos em vinis de gêneros musicais usualmente executados nos *bailes funk* fossem reaproveitados em novas produções musicais. Desse modo, o advento de *samplers* implicou em uma popularização do *sampleamento* em novas produções musicais, a ponto de também modificar o tipo de conteúdo musical fruído nos bailes:

[DJ Grandmaster Raphael:] isso foi interessante porque aí diminuiu até o interesse de tocar as músicas do vinil dos gringos. Os vinis passaram a ser só uma fonte pra gente pegar e samplear, entendeu? Mas porque popularizou por causa do Gemini. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

Assim, o *sampleamento* de elementos sonoros oriundos de produções musicais que já vinham sendo fruídas no contexto dos *bailes funk* também permitia que os produtores ancorassem as suas novas produções musicais em uma estética sonora comprovadamente de sucesso nos

bailes. Em outras palavras, os produtores musicais podiam manipular criativamente um ou diversos *samples* obtidos a partir de gêneros musicais dos *bailes* para produzir algo diferente. Nos termos de Mukuna e Pinto (1998), isso pode caracterizar um uso *inovado* de materiais sonoros disponibilizados em uma etapa de inventário cultural (MUKUNA, 1990) de um grupo específico.

Conforme abordado no segundo capítulo desta tese, o reaproveitamento ou uso *inovado* de materiais musicais por produtores associados aos bailes funk estabelece um paralelo com o procedimento desenvolvido pela produtora Sylvia Robinson quanto ao uso de *breaks* e *samples* de *funk* nas produções da Sugar Hill Gang, no final da década de 1970. O mesmo paralelo pode ser estabelecido para analisar a inspiração de Afrika Bambaataa e de Arthur Baker em trechos musicais que faziam parte do inventário cultural dos eventos musicais de hip-hop no mesmo período e que foram utilizados em *Planet Rock*.

Esse processo de utilização inovada de elementos sonoros já existentes por produtores musicais ligados a equipes de som que promoviam *bailes funk* foi particularmente importante no contexto do surgimento de uma etapa de produção musical dos eventos intitulados por Festivais da Galera no ano de 1990 (O Globo, 1990¹⁸⁶). Iniciados pela Equipe Furacão 2000 no ano de 1990 com uma abordagem que pregava principalmente os preceitos de antiviôlência entre os frequentadores dos bailes, esses festivais se estabeleceram como um dos principais eventos ligados ao circuito dos bailes funk ao longo da década de 1990 (ESSINGER, 2005). Além das apresentações musicais, os eventos promoviam encontros e posteriormente gincanas que tinham arrecadação de alimentos e até tijolos entre as tarefas (Jornal do Brasil, 1993¹⁸⁷) que envolviam as galeras¹⁸⁸ (CECCHETTO, 1997; MACEDO, S., 2003; VIANNA, H., 1997).

Entre os anos 1991 e 1992¹⁸⁹, as etapas desses festivais passaram a incluir a composição de *raps* autorais por representantes das *galeras*. Os *raps* eram avaliados com determinados critérios estabelecidos pelas organizações dos eventos, como a menção a um número específico de

¹⁸⁶ ‘Baile da galera’ premiará o melhor ‘funk’ da região. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, ano XCVII, n. 124, 2 dez. 1990. Baixada, p. 96. Indisponível para acesso livre. Acesso em: 19 jan. 2020.

¹⁸⁷ Baile funk arrecada arroz para os pobres. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Ano CIII, n. 15, 23 abr. 1993. Cidade, p. 13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22da%20galera%22%20tijolos&pagfis=87617. Acesso em: 15 jan. 2020.

¹⁸⁸ Expressão utilizada para designar um conjunto de jovens pertencentes a determinada localidade e que frequentavam os *bailes funk* promovidos por equipes da época por toda a Região Metropolitana do Rio de Janeiro (CECCHETTO, 1997).

¹⁸⁹ A data de início dos festivais de galera que tinham por etapa a produção de *raps* por representantes de equipes é ponto de divergência entre os historiadores de *funk carioca*. Para Essinger (2005), 1992 é o ano provável para o surgimento dos concursos de *raps* nesses festivais, enquanto para o estudioso do funk carioca Marcelo Gularte, o ano de 1991 é o indicado para o surgimento desses eventos que antecederam medidas repressivas aos bailes funk implementadas pelo governador do Rio de Janeiro à época, Nilo Batista. As medidas de regulação dos bailes foram discutidas em eventos como o “Barrados no baile” em dezembro de 1992 e amplamente noticiadas por jornais da época (CYMROT, 2011).

comunidades, conforme explica Rômulo Costa, um dos fundadores da equipe Furacão 2000 e produtor associado de *bailes funk*:

Através dos festivais de galera, a gente pacificava as comunidades. Porque eu obrigava eles a fazer um rap falando de dez comunidades. Então a música do Claudinho e Buchecha, que eles participaram do Festival de Galera, eles falam de todos os bairros do Rio de Janeiro (COSTA, R., 2014, n. p.)¹⁹⁰.

A música citada por Rômulo Costa é o *Rap do Salgueiro* (1995), da dupla de MCs Claudinho e Buchecha. Nela, é possível observar que os MCs cumprem o critério estabelecido pela organização do festival ao reunir em seus versos as comunidades do “Boassú, Boa vista, Young Flu/Vianna e Madama, Paiva, Trovão, Azul/Martins, Catarina, Jóquei, Arsenal/Cruzeiro, Pecado, Caçador, Central”. O cumprimento desse critério também pode ser observado em outros *raps* produzidos no contexto dos festivais da época, como o *Rap do Pirão*, do Mc D’Eddy (1993), o *Rap do Festival*, de Mc Danda e Mc Tafarel (1995) e o *Rap da Consciência* (1995) de Mcs Teco e Buzunga.

Outro ponto em comum entre os *raps* citados é a versação em quadras com um refrão característico da *forma canção*, o que pudemos observar na análise de melodias vocais presentes nos álbuns Funk Brasil I e Super Quente, em 1989. A produção musical do início e ao longo da década de 1990 também parece persistir na utilização de uma versação e canto em quadras sob uma estrutura rítmica de acompanhamento (base ou *beat*) em um compasso quaternário, discussão presente no capítulo anterior. Esse procedimento é exemplificado pelo diagrama do *flow* da música *Rap do Pirão*, cantado pelo MC D’Eddy e registrada no álbum Funks, *Beats* e *Raps* (1993) do DJ Grandmaster Raphael e em seu álbum autoral de 1995:

Fonograma 3.1 – Rap do Pirão
(1993)



Fonte: álbum Grandmaster Raphael apresenta Beats Funks e Raps (1993)

Quadro 7 – Diagrama do flow da música Rap do Pirão

1	2	3	4
Para o baile ficar	bom só	depende de	vocês
Curta o baile	meu amigo com	alegria de	vivê

Fonte: o próprio autor, 2020.

¹⁹⁰ Disponível aos 02:26 em: <https://www.youtube.com/watch?v=GKDKGEwdGZA&t=163s>. Acesso em: 19 mar. 2020.

No caso dos Festivais de Galera, a versão, elaborada e entoada por MCs, passou a ser utilizada em apresentações ao vivo sob músicas inteiras ou trechos dessas músicas (*loops*) eminentemente *instrumentais* que eram fruídos nos bailes, caso dos *electros Jive Rhythm Trax* (122 BPM) ou *808 Beatapella Mix* (1988):

Em 1992, Raphael aumentou o uso de loops de áudio sampleados em suas produções. Essa prática começou nos bailes, pois os participantes frequentemente pediam a chance de fazer rap e precisavam de uma faixa de fundo que precisava ser improvisada pelos DJs. À medida que performances improvisadas se tornavam cada vez mais frequentes nos eventos, alguns discos passaram a ser privilegiados para faixas de fundo (bases). No início dos anos noventa, uma das faixas de fundo mais queridas de Raphael (e de muitos outros DJs) para esses momentos foi "BPM 122" (1982), produzida pelos Willesden Dodgers para a compilação *Jive Rhythm Trax*. As outras escolhas da época, de acordo com Carlos Machado (2014a), foram "Planet Rock" de Afrika Bambaataa (1982), "Ring My Phone" de Shantell & Dwayne (1988), "Pump Up The Party" de Hassan (1987), "Spring Love (Come Back To Me)" de Stevie B (1988), "Open Your Eyes" de Samuel (1988), "The Challenge" de Dr. Jekyll & Mr. Hyde (1982) e o single de DJ Battery Brain de 1988 "808 Volt Mix (Beatapella Mix)". (1988). Esta faixa se tornaria a primeira quintessência da batida carioca do funk graças à sua natureza crua (é apenas uma faixa de drum machine), o que tornava fácil cantar sobre ela¹⁹¹ (MICHAŁOWSKI, 2017, p. 207, tradução nossa).

Conforme sublinha o DJ Nazz (2019), "[...] era muito mais fácil você pegar uma batida daquela limpa e botar embaixo pro cara cantar". Isto é, o processo de elaboração melódica dos MCs em quadras era facilitado pela utilização de músicas como as citadas acima, que emulavam o acompanhamento rítmico (*beat*) de uma bateria em frases subdivididas em um ou dois ciclos rítmicos quaternários e que passaram a servir de suporte para a improvisação ou elaboração melódica pelos MCs. Se retomarmos o exemplo do *Rap do Pirão*, é possível visualizar esse processo de textura musical formado do *electro Jive Rhythm Trax* (122):

Fonograma 3.2 – Exemplo de Rap do Pirão com Jive (1993)



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

¹⁹¹ By 1992, Raphael increased the use of sampled audio loops on his productions. This practice started on the bailes as attendees would often ask for the chance of rapping and needed a background track that needed to be improvised by the DJs. As improvised performances became more and more frequent in the events, some records started to be favored for background tracks. In the early nineties, one of Raphael's (and of many other DJs) dearest background tracks for those moments was "BPM 122" (1982), produced by the Willesden Dodgers for the *Jive Rhythm Trax* compilation. The other top picks of the time, according to Carlos Machado (2014a), were Afrika Bambaataa's "Planet Rock" (1982), Shantell & Dwayne's "Ring My Phone" (1988), Hassan's "Pump Up The Party" (1987), Stevie B's "Spring Love (Come Back To Me)" (1988), Samuel's "Open Your Eyes" (1988), Dr. Jekyll & Mr. Hyde's "The Challenge" (1982), and DJ Battery Brain's 1988 single "808 Volt Mix (Beatapella Mix)" (1988). This track would become the first quintessential funk carioca beat thanks to its crude nature (it is merely a drum machine track), which made it easy to rap or sing over it.

Figura 69 – Transcrição do Rap do Pirão sob o electro Jive Rhythm Trax

Voz

Pa rao bai le fi car bom so de pen de de vo ces cur tao

Impulsoes

Closed Hi-Hat

Snare Drum

Bass Drum

3

bai le meu a mi go coma le gri a de vi ver

Imp.

CHH

SD

BD

Fonte: o próprio autor, 2020.

Na transcrição acima, é possível observar que a construção fraseológica da melodia vocal em quadras é organizada de forma a coincidir com a organização sonora da base instrumental em ciclos quaternários. Tal processo também parece desvelar uma continuidade das inovações apresentadas no *funk* por *James Brown* e, ao longo dos gêneros que a ele são relacionados, caso da *Disco*, do *electro-funk* e, indiretamente, do *Miami Bass*, no que se refere ao processo de organização melódica em quadras, que se relaciona a uma estruturação rítmica de acompanhamento em compasso quaternário.

Ainda na primeira metade da década de 1990, o advento da tecnologia de áudio dos MiniDiscs (MDs) facilitou ainda mais o processo de execução de uma faixa instrumental por um

DJ, para que um MC pudesse elaborar suas letras e melodias de uma estrutura de acompanhamento. Após a inclusão dos MDs no *set* de equipamentos dos DJs, não era mais necessário deslocar uma expressiva quantidade de discos de vinil ou de gravadores de fitas de rolo para os bailes a fim de realizar procedimentos de *sampleamento*, de elaboração de montagens ao vivo ou de seleção usual de músicas:

Os equipamentos (equipes de som) utilizavam dois aparelhos, acoplados ao mixer, deixando de fora as tradicionais picku-ups. Nessa época o que predominava nos bailes, em termos de música, eram as montagens, tendo como base as batidas do VOLT MIX e ICE T. A operação desses aparelhos consistia apenas no PLAY e no STOP. Raramente tínhamos mixagens (misturando as músicas), predominando os cortes. [...] Era muito cômodo, muito simples. Ao invés do DJ sair da sua casa com 2 malotes de discos (300 vinis), extremamente pesados, bastava apenas carregar dois MDS e os seus mini-discs nas respectivas casers. Leves e práticos, esses aparelhos se tornaram uma verdadeira febre (HUMBERTO DJ, 2008)¹⁹².

Figura 70 – Mídia de armazenamento Minidisc



Fonte: *site* da ESI JM/JG Som & Imagem (<https://www.esijmg.com.br/2019/03/o-classico-mini-disc-md-da-sony-musica.html>)

Figura 71 – Sony MDS-101



Fonte: *site* do HifiEngine (https://www.hifiengine.com/manual_library/sony/mds-101.shtml)

Nas fotos acima, é possível ver tanto a mídia de armazenamento *Mini-Disc* com capacidade para a gravação e reprodução de 80 minutos de áudio quanto o pioneiro reproduzidor de Mini-Discs de caráter doméstico, o Sony MDS-101. Após o surgimento desse último equipamento, tornou-se possível realizar a extração doméstica de *samples* de discos de vinil ou do registro de faixas inteiras para a posterior inclusão a título de estrutura de acompanhamento (*beat*) para os mais diferentes usos nos bailes funk:

[DJ Nazz:] durante um certo tempo, os Djs fizeram baile só com o MD. Deixaram de usar os toca-discos para usar o MD, o que representou um retrocesso tremendo porque perdia-se a magia dos toca-discos e das mixagens no baile e tocava-se com MD, que era tipo uma fita-cassete digital e era tudo no corte ou na montagem. Era época do Volt-Mix e das dedadas no sampler. (DJ NAZZ, 2019).

Se a adesão dos DJs da época ao Mini-Disc não foi unânime e tampouco desprovida de críticas, a inclusão destes equipamentos no *set* dos DJs progressivamente mudou a dinâmica dos bailes, das produções musicais e, mais especificamente, das montagens realizadas ao vivo nos

¹⁹² Disponível em: <http://acervodosbailes.blogspot.com/2008/03/o-baile-funk-na-era-do-md.html>. Acesso em: 06 set. 2019.

festivais de galera da época (DJ SANY PITBULL, 2020). A presença dos Mini-Discs em sua função de gravação nesses festivais permitia registrar a íntegra das improvisações e das elaborações dos MCs nos Festivais para a posterior manipulação desse material em estúdio, caso do *Rap do Pirão*, do MC D'Eddy, registrado pelo DJ Grandmaster Raphael e, posteriormente, registrado no álbum *Funks, Beats e Raps – Vol. I* (1993).

Segundo o DJ Grandmaster Raphael, a utilização dos MiniDiscs nos bailes “[...] atendia a necessidade de fazer algo na hora [...]” (MIRANDA, 2012, p. 79) e contribuiu, indiretamente, para a popularização das *montagens* nos bailes. Ou seja, a técnica das *montagens*, que já vinha se disseminando no cenário dos bailes funk com o advento dos *samplers Gemini*, agora era ainda mais simplificada com a adição dos Mini-discs no conjunto de equipamentos acessíveis aos produtores da época. Para o DJ Marlboro (2018), os MDs também intensificaram a busca por materiais sonoros diferentes e inusitados para serem utilizados em produções musicais.

Nesse contexto, Essinger (2005) sublinha a importância dos processos criativos empenhados pelos DJs da Equipe Pipo’s para produzir *montagens* que se tornaram célebres e paradigmáticas para a história dos *bailes funk* e para a produção musical que a eles veio a ser associada ao longo da década de 1990.

4.2 AS MONTAGENS DA EQUIPE PIPO’S

A Pipo’s é uma equipe de som fundada em 1974 na cidade de São Gonçalo, Região Metropolitana do Rio de Janeiro e que vivenciou a transição entre as sonoridades do contexto dos *bailes black* da década de 1970 para os *bailes funk* da década de 1980. No âmbito da produção musical, tornou-se famosa no contexto dos bailes funk do Rio de Janeiro, pela criatividade na obtenção e na manipulação dos materiais obtidos para criar *montagens* assinadas coletivamente pelos “DJs da Pipo’s”:

[DJ Mamuttt:] Éramos quatro Dj’s do início. Era eu, Purá, Fravinho e Fabinho. Então a gente começou a ver essa questão das *montagens*...Como o Durval, o dono da Pipo’s, nos dava a franquia da facilidade: Ó, tem que comprar isso assim e assim. “Quanto é?”. Vamos supor: 500 dólares. Aí e ele lá e pum: comprava. Aparelho. Então ele facilitou o nosso trabalho em estúdio e a gente. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Um desses equipamentos comprados por Durval a pedido dos DJs da Pipo’s foi o *sampler* da empresa Numark sobre o qual comentamos no capítulo anterior e um equipamento conhecido como Music Production Controller (MPC), modelo 3000, da empresa Akai. Além de *sampler*, as MPCs permitiam o registro, o posterior sequenciamento e a reprodução de fragmentos sonoros oriundos das mais diversas fontes em apenas um equipamento, o que ampliava as possibilidades de criação musical por quem os manipulasse. O processo de elaboração das *montagens* dos DJs da

Pipos consistia em retirar *samples* de músicas de LPs antigos que mesclavam dramaticidade, humor e música:

[DJ Mamutt:] Então essas músicas, por exemplo, o 13 piratas [1995]. Esses discos. Lembra da Chapeuzinho Vermelho? Essas historinhas que eram feitas em disco. Eu tinha um amigo que tinha muitos discos desse de historinha. Aí eu ia pegando e ia levando pro estúdio. Aí o Purá e o Flavinho, que eram os caras centralizados nessa questão de estúdio. Eu e Fabinho, não. A gente era mais de Tiro, Porrada e Bomba. Mas eles lá ficavam maquinando. Grava isso aqui. Grava aqui. Aí o Durval comprou a MPC.

[DJ Bicudo]: foi, foi. É.

[Renan:] Qual foi a MPC?

[DJ Bicudo:] a MPC 3000, na época.

[DJ Mamutt:] porque dividia as teclas. Aí, meu irmão, os caras brincavam. Purá brincou de fazer montagem. Então ia surgindo uma, cada dia a gente fazia 5, 6, 10. Virava. A gente virava. Aí o Fabinho foi, pegou o início de Dire Strait que foi a montagem da Princesinha. O Melô da Princesinha, eu acho. Aí era 11 e meia da noite, ele me ligou. “Mamutt, vem aqui no estúdio agora”. Eu falei: “Caralho, onze e meia da noite. Tá maluco? Eu vou sair daqui pra ir pra Boaçu. “Não, vem pra cá porque eu vou ficar aqui sozinho no estúdio. Eu vou abrir o estúdio”. Tá bom. Me dá meia hora. Cheguei lá precisamente meia-noite e dez. Foi a hora em que eu entrei no estúdio com ele. Aí já levei logo uma Coca-Cola, tudo fechado, né? Coca-Cola, uma pizza e tal e ficamos lá. Aí ele foi e começou a separar [canta trecho de Dire Straits]. Eu falei: “Caralho, vai explodir”. Solta lá aí: tum, soltou o Volt-Mix. Aí, meu amigo: um abraço. (DJ MAMUTTI; DJ BICUDO, 2019).

Em outras palavras, o processo de produção das montagens desses DJs consistia em obter *samples* de álbuns que narravam as mais diferentes histórias (historinhas) e sobrepô-los em faixas instrumentais como o *Volt-Mix* (808 Beatapella Mix). O sucesso de vendagem dos seis volumes da série intitulada *O Encontro da Massa* (1993 a 1997), do álbum duplo *Hiroshima e Nagasaki* (1996) e do *Pipo's Ultra* (1997 a 1999) contribuiu para projetar as produções da Equipe Pipo's pelo circuito dos *bailes funk*. Além disso, o sucesso das montagens da Pipo's ocorreu em um momento de mudanças progressivas que já vinham acontecendo nos próprios bailes, por exemplo, a substituição de equipamentos de reprodução de áudio, como o MD em detrimento dos toca-discos, além da inclusão de um “momento” ou segmento específico no *set* dos DJs de *bailes funk*, para acomodar as *montagens* (DJ SANY PITBULL, 2020).

Naquele período, as *montagens* continuavam sendo produzidas com *samples* de discos de vinil selecionados entre os gêneros que eram fruídos nos bailes, entre os quais o *Miami Bass* e o *Freestyle* (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018) ou dos “vinis de historinhas” dos DJs da Pipo's. Progressivamente, essa busca se ampliou para elementos percussivos retirados de álbuns de música instrumental brasileira (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 2; DJ MARLBORO, 2018; DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018). Segundo o DJ Marlboro, ainda não havia neste período a ideia de selecionar percussionistas para gravar em estúdio por “duas horas batendo, chega, toma o teu cachê e vai embora. Aí chegar lá, começar a pegar os pedacinhos pra começar a montar” (DJ MARLBORO, 2018). Esse paradigma seria modificado

entre os anos de 1993 e 1994, quando os DJs da Pipo's utilizaram uma gravação acústica do instrumento *berimbau* em uma de suas montagens:

[DJ Mamuttt:] A gente não queria tirar do disco. O berimbau do disco. A gente queria fazer uma coisa assim mais original e o cara dentro do estúdio, se vê um monte de microfone e ele começou a tocar no berimbau como se estivesse fazendo uma roda de capoeira. [...] Mas o berimbau, ele tocando, por exemplo. O Purá foi botando um negócio na MPC, ele foi vendo a bateria, os BPM. [canta com a boca o início do berimbau em Berimbau (1996)]. Ele gravou tudo isso puro primeiro. [...] Gravou e depois o Purá foi separando. [canta trecho] Separa essa. As viradas...

[DJ Bicudo:] E aí veio a sampleada. [canta trecho] Isso aí tem sampleado até hoje.

[...]

[Renan:] Certo. E teve algum motivo especial pra chamar justamente o pessoal de capoeira?

[DJ Mamuttt:] Não. Isso veio da minha cabeça. A minha cabeça ficava na velocidade 24 horas pra fazer esse tipo de coisa. Eu frequentava muito essas rodas porque os bambambans de Niterói e São Gonçalo, eu conhecia todos eles. Era Mestre Xita, Japonês, Meia-Noite, Travassos, esses caras. Então eu estava sempre indo nessas rodas que eles faziam. Aí me despertou: vou botar essa porra no funk. Porra, vai dar praia. Aí chamei o Rogério, que ele era o meu vizinho. Rogério, vamos lá... (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Tal iniciativa inaugurou uma nova fase no processo de nacionalização das produções de *funk* orientados para o público e para o contexto dos *bailes* da época à medida em que o berimbau, elemento associado à manifestação cultural afrodiáspórica da capoeira, foi adicionado em uma *montagem* na primeira metade da década de 1990. A música *Berimbau* foi gravada no estúdio da Equipe Pipo's em São Gonçalo com elementos musicais executados pelo grupo de capoeira encabeçado por Mestre Kunta Kintê¹⁹³.

4.2.1 Berimbau e a capoeira no funk

A *montagem* Berimbau, também conhecida como *Berimbau* (DJ MAMUTTT, 2019) e como *Berimbau I* (DJ ALESSANDRO, 2020), foi “a única montagem [da Equipe Pipo's] feita a partir do zero [...]” (MENDES, 2016, n. p.). A produção musical e posterior circulação dessa *montagem* pelas rádios e pelos bailes funk do Rio de Janeiro, ao que parece¹⁹⁴, aconteceu entre o final do ano de 1993 e o início do ano de 1994 (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019; DJ ALESSANDRO, 2020), embora o seu registro em álbum tenha ocorrido somente no duplo Programado para

¹⁹³ É importante ressaltar que o personagem Kunta Kintê se tornou uma “[...] referência pop, através do romance da literatura negra norte-americana ‘*Raízes*: a saga de uma família americana’, escrito por Alex Haley, narrativa na qual Kunta Kinte é o personagem principal da história ambientada em Gambia, na África Ocidental, em 1750 e que versa sobre a resistência do personagem, sendo reconhecido como um guerreiro mandinga” (MONTEMEZZO, 2018, p. 60-61). O romance *Raízes*, escrito em 1976, foi adaptado para o formato televisivo em 1977 e tornou-se uma série estadunidense de sucesso.

¹⁹⁴ Segundo os DJs da Pipo's entrevistados, o DJ Mamuttt e o DJ Bicudo, *Berimbau* foi uma *montagem* realizada entre 1993 e 1994, apesar de seu registro em disco de vinil ter ocorrido somente em 1996. Essa narrativa é comprovada por outros DJs e produtores da época, caso do DJ Alessandro, da Equipe Laser Rio, e o produtor Coichi Vieira.

Detonar – Nagasaki e Hiroshima (1996), da Equipe Pipo’s, de 1996. Seu processo de elaboração está relacionado a uma ideia do DJ Mamuttt, um dos DJs da Pipo’s, que comenta:

[DJ Mamuttt:] O Berimbau é o seguinte. Eu levei o Rogério. O nome dele é KuntaKintê. É um cara altamente graduado em capoeira e eu não podia levar qualquer um. Aí levei o Rogério mais duas garotas, mais um cara e duas garotas. [...]

[DJ Mamuttt:] Então, o Rogério começou...

[DJ Bicudo:] É. Essa daí que foi a primeira.

[Renan:] Essa daí? Essa que foi gravada por esses caras?

[DJ Mamuttt:] Lá dentro do Estúdio da Pipo’s. Lá dentro.

[Renan:] Eles foram lá gravar?

[DJ Bicudo:] Eles foram lá gravar. É.

[DJ Mamuttt:] Durval não entendeu nada. As garotas de branco. De cordel. Todo mundo de branco. Aí Durval falou assim: “Ué, vai fazer macumba aqui em casa?”. Aí eu falei: não, esse daqui é o Rogério com o berimbau, né? As meninas e tal. E ele falou: “Vai dar merda isso”. Aí fomos lá, entramos pro estúdio e o cara começou [canta com a boca o início do berimbau em Berimbau (1996)]

[...]

[Renan:] Certo. E teve algum motivo especial pra chamar justamente o pessoal de capoeira?

[DJ Mamuttt:] Não. Isso veio da minha cabeça. A minha cabeça ficava na velocidade 24 horas pra fazer esse tipo de coisa. Eu frequentava muito essas rodas porque os bambambans de Niterói e São Gonçalo, eu conhecia todos eles. Era Mestre Xita, Japonês, Meia-Noite, Travassos, esses caras. Então eu estava sempre indo nessas rodas que eles faziam. Aí me despertou: vou botar essa porra no funk. Porra, vai dar praia. Aí chamei o Rogério, que ele era o meu vizinho. Rogério, vamos lá... (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Fonograma 3.3 – Introdução de Berimbau,
Equipe Pipo’s (1996)



Fonte: *álbum* Pipo’s apresenta Programado
para Detonar – Nagasaki e Hiroshima (1996)

A primeira sonoridade identificável na música acima e que nomeia essa produção musical é oriunda do instrumento musical berimbau. Segundo Mota (2013), esse instrumento é um cordofone “que consiste em um arco de madeira tensionado por uma corda de aço presa às suas extremidades, e que possui no extremo inferior uma cabaça cortada que lhe serve como caixa de ressonância” (MOTA, 2013, p. 20). Segundo Biancardi (2006, p. 112), instrumentos monocórdios de arco e de corda semelhantes ao berimbau são descritos há mais de 15 mil anos antes de Cristo em diversas manifestações culturais pelo mundo. No Brasil, um dos sinônimos para berimbau é urucungo (MOTA, 2013), embora Mukuna (2019) sublinhe ascendência banto para esse instrumento:

O nome africano original deste arco musical brasileiro é *mbulumbumba*, nome que provavelmente originou-se do sudoeste de Angola, onde Gerhard Kubik registrou um espécime com este nome. [...] Durante o Brasil Colonial, o nome berimbau era o originalmente dado ao instrumento conhecido como Harpa Judaica europeia, que era usado pelos padres jesuítas para acompanhar canções de Natal na igreja. A proximidade

do som entre o arco musical de origem africana conhecido como *mbulumbumba* e a harpa judia fez com que ambos os instrumentos fossem chamados de berimbau. Para estabelecer a diferença entre os dois, os escravizados africanos preferiam chamar seu arco musical de *berimbau dia ngunga*, que significa berimbau com sino, da língua Kikongo falada na República Democrática do Congo, a cabaça anexada ao arco serve de ressonador, para distinguir esses dois instrumentos musicais. Após o desaparecimento da Harpa Judaica (cerca do século 19), o *berimbau dia ngunga* foi reinterpretado e se tornou o único instrumento musical a ser chamado de berimbau. A continuidade do *berimbau dia ngunga* no Brasil simplesmente como berimbau foi garantida por sua associação com a manifestação secular chamada capoeira¹⁹⁵ (MUKUNA, 2019, p. 100-101, tradução nossa).

Ou seja, após um período de interação cultural, a estrutura física do *mbulumbumba* sobreviveu e foi assimilada (MUKUNA, 1990) com o nome herdado do aerofone *berimbau* no universo simbólico e sonoro pertencente à manifestação cultural conhecida como *capoeira*. Todavia, o período da inserção do instrumento no contexto da capoeira não pode ser revisitado, pois boa parte dos documentos que poderiam elucidar o processo foi destruída:

[...] no século XIX, quando Rui Barbosa mandou queimar todos os documentos sobre o assunto. [...] Ao destruir documentos sobre a escravidão no Brasil, as autoridades da recém criada República também destruíram uma história registrada em arquivos do governo, apagando uma parte da memória do país, na qual se inseriam fatos ligados à capoeira, entre tantas outras manifestações (SANTOS, L., 2011, p. 24).

De todo modo, a associação entre a capoeira^{196 197} e o *berimbau*¹⁹⁸ vem sendo relatada entre as décadas de 30 e 50 (ARAÚJO, P., 1997). Segundo o dossiê Roda de capoeira e ofício dos

¹⁹⁵ The original African name of this Brazilian musical bow is *mbulumbumba*. This name *mbulumbumba* probably originated from southwestern Angola, where Gerhard Kubik recorded a specimen in by this name. [...] During the Colonial Brazil, the name *berimbau* was the originally given to the European Jew's Harp instrument that was used by the Jesuit priests to accompany Christmas songs in church. The proximity of sound between the African derived musical bow known as *mbulumbumba* and the Jew's harp, resulted in both instruments being called *berimbau*. To set a difference between the two instruments, African slaves preferred to call their musical bow, as *berimbau dia ngunga*, meaning from the Kikongo language spoken in the Democratic Republic of the Congo—*berimbau* with a bell – the attached gourd to the bow to serve as a resonator, to distinguish these two musical instruments. After the demise of the Jew's Harp (ca. 19th century), *berimbau dia ngunga* was reinterpreted, and became the sole musical instrument to be called *berimbau*. The continuity of the *berimbau dia ngunga* in Brazil simply as *berimbau* was guaranteed by its association with the secular manifestation called *capoeira*.

¹⁹⁶ Para uma lista com mais de trinta acepções sobre a palavra capoeira, ver Rêgo (2015, p. 42-43).

¹⁹⁷ A discussão sobre a origem da palavra capoeira costuma estar associada ao local de desenvolvimento geográfico da prática da capoeiragem ou simplesmente da capoeira. Os autores que defendem uma origem rural para a capoeira, costumam fundamentar suas premissas na expressão tupi-guarani *caapuêra*, que significa algo como mato que já foi roçado ou cortado (AMORIM, 2019), o que indica o estado de um espaço rural após a prática da capoeira. Uma segunda explicação versa sobre a espécie de ave de nome científico *Odontophorus Capueira*, a qual possuía o canto imitado por jovens negros escravos para servir como mecanismo de comunicação e alerta no campo (Rêgo, 1968). Para autores como Líbano Soares (2004) que defendem uma origem urbana para a prática do que ficou conhecido como capoeira, a origem morfológica da palavra advém da junção entre os termos *caapo*, cesto em tupi-guarani, e o sufixo *-eiro*, de origem lusitana, dando o significado de carregadores de cestos (capoeiros). O termo comumente utilizado para indicar profissões como os cortadores de carne (açougueiro) ou os vendedores de verduras (verdureiros) passou a designar um grupo social específico de carregadores de cestos na cabeça conhecidos pelos movimentos de destreza corporal realizados enquanto transitavam pela cidade transportando galinhas e outros itens (AMORIM, 2019).

¹⁹⁸ Segundo (ARAÚJO, 1997, p. 243), “a documentação existente sobre a temática capoeira e mesmo alguns depoimentos de praticantes desta expressão no decurso do fim do século XIX e durante as três primeiras décadas do século XX são unânimes quanto à afirmação de inexistirem, sistemática ou indissociavelmente, a música, o ritual e o uso de instrumentos musicais, mais especificamente o berimbau quando das suas exercitações de agilidade e

mestres de capoeira (2014), do IPHAN, o *berimbau* é o principal responsável por definir o andamento dos movimentos corporais praticados dentro do jogo da capoeira por intermédio da execução de estruturas musicais geralmente binárias, conhecidas como *toques*. Segundo o Mestre Canjiquinha, discípulo de Mestre Pastinha, a “capoeira é de acordo com o toque” (CANJQUINHA, 1989, p. 31), ou seja, os toques se relacionam com etapas, momentos, e com acontecimentos decorridos ao longo da realização do jogo da capoeira, o que reforça o poder comunicacional e estruturante desses toques executados pelo *berimbau* na capoeira. Inclusive, a quantidade de *berimbaus* em um jogo de capoeira constitui um ponto de diferenciação entre as duas principais modalidades (LOPES, N., 2011) de capoeira¹⁹⁹ contemporânea²⁰⁰, Angola²⁰¹ e Regional²⁰²:

A capoeira Angola é caracterizada por ser mais lenta, mas o ritmo pode ser rápido, pois o jogo acompanha o ritmo do berimbau Gunga, os movimentos são executados perto do chão, como em cima, a capoeira Angola enfatiza as tradições do N'golo que em sua raiz está ligada aos rituais afro-brasileiros, caracterizados pelo Candomblé, sua música é cadenciada e acompanhada por bateria completa de 08 instrumentos, três berimbaus, um ou dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um atabaque. Já a capoeira Regional é marcada pela rapidez de seus golpes e pelo ritmo acelerado dos toques dos berimbaus, numa roda de capoeira regional há somente um berimbau dois pandeiros e um atabaque, mas ela possui influência da capoeira Angola (SILVA, C. 2015, p. 41).

Outra influência observável tanto na capoeira Angola quanto na Regional diz respeito à ocorrência de fundamentos comuns com os candomblés (COLUMÁ; CHAVES, 2013), como a relação entre o ritmo e a performance corporal e “o respeito aos mais velhos, a disciplina rigorosa, a solidariedade, e a consciência de que cada um tem uma missão e que esta deve ser realizada em benefício do coletivo” (MARTINS, 2011, p. 44). De forma mais específica, Diniz, F. (2011) pontua a relação entre a capoeira angola, considerada mais ligada à ancestralidade em

destreza corporal. A presença da música, dos instrumentos musicais e dos rituais foi sempre associada às festividades de qualquer natureza realizadas pelos negros escravos ou não”.

¹⁹⁹ Segundo Sousa (2014, p. 61), “a capoeira não possuía nenhum sobrenome, era denominada apenas de capoeira. A partir da invenção da capoeira regional começa a vigorar então duas denominações para a capoeira, sendo uma denominada por capoeira regional, e a outra, já não tão eficiente como luta, sendo denominada por capoeira folclórica”.

²⁰⁰ A expressão capoeira contemporânea é utilizada por pesquisadores como Antônio Liberac Simões Pires em sua tese de doutorado *Movimentos da Cultura Afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)* para delimitar um período histórico específico da História da Capoeira, que engloba principalmente o período de criminalização de sua prática pelo Código Penal de 1890 aos posteriores desenvolvimentos de sua prática como esporte nacional a partir de sua descriminalização por Getúlio Vargas em 1934 (AZEREDO; SERAFIM, 2011).

²⁰¹ Segundo Macedo A. (2004, p. 9), “A Capoeira Angola é reconhecida como a ‘Capoeira mãe’, título alcançado pela identificação generalizada de seus praticantes em tempos remotos, na Bahia, e pelo mito de sua pureza, fruto da necessidade de se demarcar seu espaço frente ao rápido crescimento da Capoeira Regional, desenvolvida a partir da década de 1930”. Nas palavras de Mestre Pastinha, considerado o principal desenvolvedor da capoeira Angola ao longo da primeira metade do século XX, o “Berimbau é o instrumento principal e indispensável” (PASTINHA, 1988, p. 29). Especificamente sobre a Capoeira Angola, ver Pastinha (1988) e Macedo A. (2004).

²⁰² Especificamente sobre a Capoeira Regional, ver Campos (2009), Sfoggia (2018) e Sodré (2002).

comparação com a esportividade²⁰³ da capoeira regional, e um tipo específico de Candomblé, o Candomblé de Caboclo²⁰⁴, ou ainda Candomblé Banto (BAHIA; NOGUEIRA, 2018), Candomblé Congo/Angola (PREVITALLI, 2014), ou simplesmente Candomblé Angola (FIGUEIREDO, 2016).

Segundo Diniz, F. (2011), alguns praticantes de Capoeira Angola também exerciam funções religiosas no candomblé banto, o que permitia um uso inovado (CIDEM, 1991) do léxico do Candomblé e de cantigas desta manifestação religiosa na capoeira (CIDEM, 1991). Segundo Rego (1968), esse trânsito de compartilhamentos culturais entre essas duas manifestações afrodiáspóricas é descrita como secular:

O jogo da capoeira para ser executado não depende em nada do candomblé, como ocorre com o folguedo carnavalesco chamado Afoxé, que para ir às ruas há uma série de implicações de ordem místico-litúrgicas. Apesar de nas cantigas de capoeira se falar em mandinga, mandingueiro, usarem-se palavras e composições em línguas bundas e nagô e também a capoeira se iniciar com o que os capoeiras chamam de mandinga, nada existe de religioso. O que existe vem por vias indiretas (REGO, 1968, p. 35).

O processo indireto descrito por Rego (1968) parece delimitar o que Mukuna e Pinto (CIDEM, 1991) destacam como os usos inovados de elementos culturais que foram assimilados (MUKUNA, 1990) após um período prolongado de convivência cultural entre duas ou mais manifestações culturais. Esse também parece ser o caso da inclusão da música cantada²⁰⁵ na capoeira, na primeira metade do século XX, até então basicamente instrumental (BIANCARDI, 2006) a partir de *ladainhas*, *chulas* e *corridos* oriundos tanto de adaptações de martelos, romances e xácaras de origem portuguesa quanto da religiosidade candomblecista banto:

Tim, tim, tim Aruandê
Aruanda, Caboclo é cabecêro!
Tim, tim, tim Aruandê
Caboclo de Angola tem dendê! (CANTIGA..., apud DINIZ, F., 2011, p. iv)

Esse fluxo de continuidades oriundas de elementos observáveis no candomblé de caboclo na capoeira sob o ponto-de-vista dos seus fundamentos e da importância do *berimbau* para a condução musical dessa prática cultural acabaram por influenciar o processo de produção musical do *funk carioca* por intermédio da Equipe Pipo's. Tal processo foi influenciado, pois os DJs da Pipo's não só adicionaram a sonoridade do berimbau a uma de suas produções musicais a fim de

²⁰³ Sobre esse tema, ver Zonzon (2014).

²⁰⁴ Segundo Prandi, Vallado e Souza (2001, p. 1-2, grifos dos autores), “A origem dos candomblés de caboclo estaria no ritual de antigos negros de origem banto, que na África distante cultuavam os inquices — divindades africanas presas à terra, cuja mobilidade geográfica não faz sentido — e que no Brasil viram-se forçados a encontrar um outro antepassado para substituir o inquice que não os acompanhou à nova terra. Neste novo e distante país, que antepassado cultuar senão o índio, o caboclo, como diziam os antigos nordestinos? Os antigos habitantes, quem senão o verdadeiro e original ‘dono da terra’? [...] O termo *candomblé de caboclo* teria surgido na Bahia, entre o povo-de-santo ligado ao candomblé de nação *queto*, originalmente pouco afeito ao culto de caboclo, justamente para marcar sua distinção em relação aos terreiros de caboclos”.

²⁰⁵ Sobre este tema, ver Biancardi (2006) e Silva C. (2015).

obter uma sonoridade específica oriunda desse instrumento, mas também utilizaram o *toque* executado no berimbau pelo próprio Mestre Kuntê Kintê como uma melodia instrumental ao longo de toda a música, o que não havia sido feito anteriormente em produções musicais associadas aos *bailes funk*. Esse toque, intitulado *São Bento Grande de Bimba* ou *Regional*²⁰⁶, foi criado pelo próprio Mestre Bimba:

O toque Regional de Bimba é um estilo mais voltado para a Capoeira de combate. Foi criado pelo Mestre Bimba e caracteriza a Capoeira Regional, onde são aplicadas as suas sequências de ensino de ataque, defesa e contra-ataque, com movimentos mais objetivos e eficientes, sem muitos floreios rasteiros. Consiste também em vários chutes, saltos e golpes aéreos. (QUIMELLI, 2017, p. 78).

Fonograma 3.4 – toque São Bento Grande de Bimba ou Regional em Berimbau, Equipe Pipo's (1996)



Fonte: Pipo's apresenta Programado para Detonar – Nagasaki e Hiroshima (1996)

A execução específica do toque *São Bento Grande de Bimba* ou *Regional* pode estar relacionada à proximidade entre o grupo que foi convidado pelos DJs da Equipe Pipo's com a modalidade Regional de capoeira imortalizada por Mestre Bimba. De todo modo, a disposição desse toque sobreposto a dois *loops*, retirados respectivamente das músicas *Bardoux – Bleeding Heart* (1988) e *DJ Battery Brain - 808 Beatapella Mix* (1988) delinea a condução de uma linha melódica por toda a música. No áudio e no trecho selecionado para transcrição abaixo, é possível identificar que a melodia executada pelo berimbau não é *sampleada* em *loop* tal qual ocorre nos trechos das músicas supracitadas, as quais surgem ora intercaladas ora sobrepostas, mas executadas em sua integralidade ao longo de toda a música:

²⁰⁶ O Mestrando Cavaquinho, do grupo Capoeira Nova Ginga (CANGI), contribuiu com sua *expertise* para a identificação de todos os toques de berimbau presentes nesse trabalho.

Figura 72 – Transcrição de Equipe Pipó's – Berimbau, p. 1 (1996)

The image displays a musical score for the piece "Berimbau" by Equipe Pipó's. The score is written in 4/4 time and consists of nine staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the score: Berimbau, Agoço, Clap, Conga Média, Conga Grave, Clap, Closed Hi-Hat, Snare Drum, and Bass Drum. The Berimbau staff is the top staff and contains the most complex rhythmic notation, including various note values and rests. The other staves show simpler rhythmic patterns, often represented by vertical lines or dots, indicating the timing of the instrument's contribution to the overall sound. The score is organized into measures, with vertical bar lines separating them. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Figura 73 – Transcrição de Equipe Pipo's – Berimbau, p. 2 (1996)

The image shows a musical score for the piece "Berimbau" by Equipe Pipo's. The score is written for a 7-piece percussion ensemble. The instruments are listed on the left: Ber. (Berimbau), Ag. (Agogô), Cl. (Caxixi), Cong. Med. (Conga Média), Cong. Gr. (Conga Grande), C. H-Hat (Caxixi de Mão), SD (Surdos), and BD (Bateria de Bateria). The score is written in a single system with seven staves. The Berimbau staff is in the top position and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The Agogô staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cl. staff has a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Cong. Med. and Cong. Gr. staves have a rhythmic pattern of eighth notes. The C. H-Hat staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The SD and BD staves have a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a "8" at the beginning and a "13" at the end of the system.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Figura 74 – Transcrição de Equipe Pipo's – Berimbau, p. 3 (1996)

The image displays a musical score for the instrument Berimbau, arranged in a multi-staff format. The score is organized into two systems, each containing eight staves. The staves are labeled as follows from top to bottom: Ber. (Berimbau), Ag. (Agogô), Cl. (Clarinete), Cong. Med. (Conga Média), Cong. Gr. (Conga Grande), C. H-Hat (Caxixim), SD (Surdos), and BD (Bateria). The notation includes various rhythmic symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and specific percussion symbols (e.g., 'x' for caxixim, 'z' for surdos). Measure numbers 14, 15, 16, 17, and 18 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The Berimbau staff shows a complex melodic line with many beamed notes, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment.

Fonte: o próprio autor, 2020.

A utilização de um toque e de um instrumento musical como o berimbau oriundo da capoeira em uma produção musical associada aos *bailes funk* representa uma nova fase de inclusão de elementos afrodiaspóricos compartilhados agora entre manifestações culturais locais, diferentemente do processo de compartilhamento instaurado com manifestações afro-americanas vindas de gêneros musicais que demarcavam um local de destaque nas sonoridades dos *bailes funk*, como o *electro-funk*. Assim, a *montagem Berimbau* iniciou um novo panorama de possibilidades para a utilização de elementos musicais associados a manifestações culturais afro-brasileiras que até então estavam inexploradas no âmbito das produções musicais associadas aos *bailes funk*.

Segundo destaca o produtor Coichi Vieira (2019), a sonoridade do berimbau da Pipo's em uma produção musical da primeira metade da década de 1990 foi tão representativa que despertou a atenção de outros produtores musicais da época, que também passaram a incluir as suas vivências culturais pessoais em seus processos criativos. Dentre eles, distingue-se o capoeirista e DJ Alessandro, da Equipe Laser Rio, que passou a incluir tanto toques de berimbau quanto elementos do maculelê em suas montagens.

4.3 MONTAGENS DO DJ ALESSANDRO

DJ Alessandro: Surgiu um berimbau no mundo do funk que era só um samplezinho, era só um trechozinho de um berimbau toda vida repetitivo numa música, se eu não me engano foi até a Pipo's que lançou primeiro essa música. Essa montagem do Berimbau

(DJ ALESSANDRO, 2020).

Fonograma 3.5 – Introdução de Berimbau,
Equipe Pipo's (1996)



Fonte: Pipo's apresenta Programado para
Detonar – Nagasaki e Hiroshima (1996)

O trecho acima, contido na introdução da música *Berimbau*, despertou a atenção imediata do DJ e produtor musical Alessandro, cuja equipe — a Laser Rio — era da cidade de Magé, na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Discípulo de Mestre Ronaldo, ou Mestre Ronaldinho Capoeira, e conhecedor das ladainhas, dos corridos e dos toques de acompanhamento típicos dessa manifestação cultural, o DJ Alessandro se viu estimulado a gravar e criar suas próprias produções musicais com base no seu próprio repertório e vivência no âmbito da capoeira:

[DJ Alessandro:] Eu falei: caramba, eu tenho que fazer a minha. Pô, porque a música era estouro na época e eu tinha que ter o meu berimbau. E aí beleza. Quando eu cheguei em casa, eu fui, peguei o equipamento com o Orlando [dono da Laser Rio]. Orlando, me empresta isso, me empresta aquilo. MD, sampler, mixer, aí levei pra casa. Cheguei em casa, eu não tinha onde colocar aquilo. Porque antigamente tudo era muito grande, né? Você pega hoje uma bateria eletrônica e até no celular você faz pequenininho. Antigamente era tudo grandão. E aí é uma história até engraçada porque eu comprei uma cama pro meu irmão pra eu poder usar a beliche, a parte de cima, onde ele dormia como mesa de equipamento. Pra você ver como era a vontade do cara fazer as coisas, né? Então eu fiz essa música dentro do meu quarto. E aí eu sempre toquei berimbau, toquei atabaque, que é um instrumento de percussão que usa na capoeira. (DJ ALESSANDRO, 2020).

O processo criativo e artesanal decorrido no ano de 1994 a que o DJ Alessandro se refere deu origem a duas *montagens*: Berimbau I e Macumba Lelê. Os toques de berimbau presentes nas duas músicas ficaram sob a responsabilidade do Mestre Ronaldinho Capoeira enquanto o restante da produção e a execução do atabaque presente apenas na segunda música ficaram a cargo do DJ Alessandro:

[DJ Alessandro:] Tudo no meu quarto. Um MDzinho, pequenininho que a gente tinha. Um 101, né?
 [Renan:] 101?
 [DJ Alessandro:] MD 101 da Sony. Foi o primeiro MD que lançou e a gente usava esse MD. E aí eu fiz um loop ao vivo. Gravei esse loop pro sampler. Botei pra bater ali e ele tocando por cima. Aí eu introduzia o loop, ficou tocando no aparelhinho da Gemini. Era um sampler da Gemini.
 [Renan:] Cê lembra qual o nome? Era aquele tijolinho?
 [DJ Alessandro:] É o tijolinho [Gemini 1224]. Eu usei o tijolinho pra fazer. Saudoso tijolinho, né? (DJ ALESSANDRO, 2020).

Os equipamentos citados pelo DJ Alessandro como o Mini-Disc e *samplers* Gemini como o *Tijolinho* para o ciclo de produção de suas *montagens* corroboram a importância da popularização deste tipo de equipamento para a ampliação das músicas associadas ao contexto da produção musical associada aos bailes *funk* de estúdios de equipes grandes que contavam com equipamentos de alto valor agregado para ambientes domésticos. Entretanto, é importante ressaltar, embora as duas *montagens* produzidas pelo DJ Alessandro tenham sido planejadas para serem lançadas e constarem em discos de vinil, apenas uma delas, a Macumba Lelê, foi registrada no álbum Funks Beats e Raps, do DJ Grandmaster Raphael, em seu estúdio da época, conhecido como Grandmaster Studio, onde o DJ e produtor Grandmaster Raphael ficou responsável por masterizar o material produzido de forma doméstica pelo DJ Alessandro:

[Renan:] Então você pegou esses MD, pegou o que você tinha sampleado e levou pro Grandmaster?
 [DJ Alessandro:] É, na verdade, pro Grandmaster eu já levei uma máster que eu tinha pronta da música inteira, entendeu? Não refiz nada não. Do jeito que eu produzi no meu quarto, foi. Na boa ele só fez uma masterização, né? Equalizou, botou uns agudos e tudo mais. A música foi inteira. Inclusive eu mandei duas músicas. Foi dois berimbais que tem nosso que era produção que ia pertencer ao vinil da Laser Rio. Tanto que a música só foi pro Grandmaster depois que houve a desistência do vinil da Laser Rio. (DJ ALESSANDRO, 2020).

Portanto, enquanto a Montagem Berimbau I foi lançada somente no âmbito dos programas radiofônicos e dos bailes funk da época, a Montagem Berimbau II se tornou a música *Macumba Lelé* registrada no quarto álbum da série Beats, Funks e Raps, lançado em 1994. De forma comparativa, ambas as *montagens* apresentam abordagens distintas a toques de berimbau e a elementos presentes nas rodas de capoeira. Na primeira, por exemplo, três toques de berimbau presentes em diferentes modalidades de capoeira podem ser identificados conforme pode ser observado nas gravações abaixo: a

Fonograma 3.6 – toque São Bento Grande de Angola em Montagem Berimbau I



Fonte: versão de 1994 obtida com o próprio autor, o DJ Alessandro em 2020.

Fonograma 3.7 – toque Santa Maria em Montagem Berimbau I (1'33'')



Fonte: versão de 1994 obtida com o próprio autor, o DJ Alessandro em 2020.

Fonograma 3.8 – toque São Bento Grande de Angola em Montagem Berimbau I (2'00'')



Fonte: versão de 1994 obtida com o próprio autor, o DJ Alessandro em 2020.

Fonograma 3.9 – toque Cavalaria em Montagem Berimbau I (2'23'')



Fonte: versão de 1994 obtida com o próprio autor, o DJ Alessandro em 2020.

Curiosamente, enquanto o toque predominante em *Berimbau* da Equipe Pipo's é o São Bento Grande de *Bimba*, assim denominado em homenagem ao Mestre Bimba, criador da capoeira Regional, o toque São Bento Grande de Angola, que predomina em *Montagem Berimbau I* está mais associada à capoeira *Angola*, embora também apresente toques *Santa Maria* e *Cavalaria*, da modalidade regional. Tendo em vista que a Montagem Berimbau I surge declaradamente em decorrência do sucesso de *Berimbau* da Equipe Pipo's a, ponto de ser denominada por *Berimbau II* pelos ouvintes dos programas radiofônicos e dos bailes *funk* da época (DJ ALESSANDRO, 2020), esse caráter de amálgama de toques de diferentes modalidades da capoeira pelo Mestre Ronalzinho Capoeira não parece ser uma mera coincidência mas uma estratégia que sublinha os próprios processos de trânsitos e negociações intramodalidades observados na Capoeira, que incluem improvisos e variações nos toques de berimbau (DINIZ, F., 2011).

Na Montagem Berimbau I, um *sample* retirado do *electro* *Fallen Angel*, versão Devilish Club Mix, do grupo Clear Touch (1991) e a utilização da íntegra do *electro* *808 Beatapella Mix*, do DJ Battery Brain (1988) completam os outros dois elementos que serviram de estruturas de acompanhamento (*beat* e *base*, respectivamente) para o desenvolvimento dos toques de *berimbau* executados por Mestre Ronalzinho Capoeira.

Segundo o DJ Alessandro, a Montagem Berimbau II foi denominada por Macumba Lelê no quarto álbum da série *Beats, Funks e Raps* de 1994 em co-autoria compartilhada entre o DJ Alessandro e o DJ Cabide. Segundo corroboram os dois produtores, o DJ Cabide foi apontado como autor dessa produção apenas em virtude do seu protagonismo na cena musical da época, de forma que ele reconhece que a totalidade da produção musical ficou a cargo do DJ Alessandro:

[DJ Cabide:] Ah, essa daí...quem fez essa daí foi o Alessandro da Equipe Laser Rio, de Magé. Esse aí ele fez um loop com atabaque, botou os beats, o cara tocou o berimbau ao vivo mesmo. Foi o Alessandro que fez. Aí o Alessandro fazia programa lá na Imprensa, junto com a gente lá. Fazia o programa Som dos Bailes. Tinha a equipe A Gota e a Laser Rio. Aí eu lancei lá, que eu era o Dj e lancei essa música. (DJ CABIDE, 2019)

[DJ Alessandro:] Na verdade, o Cabide, quando a gente estava preparando esse vinil, o Cabide estava lá. Foi o Cabide que acabou me levando.

[Renan:] Entendi. Lá pro Grandmaster Studio?

[DJ Alessandro:] Isso. Lá pro Grandmaster. O Cabide acabou me levando pra lá, mas a produção, em si, da música não teve a participação propriamente do Cabide.

[Renan:] Ah, sim. Ele me falou isso.

[DJ Alessandro:] É. Ele não participou propriamente. Mas como ele me levou lá, a gente acabou assinando juntos, entendeu? Mas também, um grande amigo, isso pra mim não fazia diferença alguma. (DJ ALESSANDRO, 2020).

Como explica o próprio DJ Alessandro, a Montagem Berimbau II recebeu a denominação de *Macumba Lelê* de forma equivocada “lá no estúdio, quem fez a edição, digitou errado. É maculelê” (DJ ALESSANDRO, 2020). A preocupação do DJ Alessandro em justificar imediatamente o erro da nomenclatura de sua música torna-se compreensível pela frase musical que pode ser ouvida na introdução de sua montagem:

Fonograma 3.10 – Trecho inicial de Macumba Lelê (1994)



Fonte: álbum Grandmaster Raphael apresenta Beats, Funks & Raps – Vol. 4 (1994)

Figura 75 – transcrição dos ciclos iniciais de Macumba Lelê (1994)

Fonte: o próprio autor, 2020.

[DJ Alessandro:] É maculelê. Maculelê é uma dança que é um estilo de apresentação de capoeira. A capoeira, ela é luta, arte marcial, mas também ela é uma dança. E essa dança, ela vem do folclore desde aquela época dos escravos e era praticado o maculelê nas senzalas. Dali que surgiu a capoeira. Dali que começou a surgiu os primeiros

pontapés e tudo mais. Então antigamente não tinha capoeira com luta, porrada, pontapé, salto mortal. Não, era a Dança Maculelê. E aí depois que veio se introduzir a arte marcial dentro da capoeira. Aí, hoje, os capoeiristas têm o maculelê como dança de apresentação. E aquele toque daquela música [Macumba Lelê] é o toque maculelê. (DJ ALESSANDRO, 2020).

A utilização e a identificação precisa da frase musical acima como o toque maculelê provém da vivência do DJ Alessandro com a manifestação cultural conhecida como maculelê. Apesar de sua origem dividir os pesquisadores, quanto à sua similaridade com outras danças de origem afrodiáspórica que utilizam bastões de madeira observáveis no Brasil, caso do cucumbi (BIANCARDI, 2006; QUERINO, 1955), a interação entre o maculelê e a capoeira remonta à primeira metade da década de 1950, quando o Mestre Canjiquinha, oriundo da modalidade Angola de Capoeira, foi o “[...] responsável pela introdução de práticas culturais como: samba de roda, maculelê e puxada de rede na capoeira” (CORTE REAL, 2006, p. 104).

Neste processo de continuidades e de usos *inovados* (CIDEM, 1991) de elementos existentes em diferentes manifestações culturais, o toque maculelê, nomeado pelo DJ Alessandro, tornou-se uma frase musical presente e característica do maculelê, ainda que seu processo de inclusão e continuidade nesta manifestação cultural também possa ser remontado a processos anteriores de interação com outras manifestações culturais, como o Candomblé de Caboclo.

4.3.1 O toque maculelê e o toque congo de ouro

Segundo Biancardi (2006), a cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano é considerada o local de desenvolvimento do maculelê e o senhor Paulinho Aluisio Andrade²⁰⁷, o Popó do Maculelê, foi o responsável pelas principais características do maculelê estabelecidas por ele próprio a partir de suas referências e memórias ancestrais na primeira metade do século XX. A trajetória de vida de Popó do Maculelê incluiu o contato com um conjunto de manifestações afrodiáspóricas, a exemplo do Candomblé de Caboclo, também conhecido como Candomblé de Angola ou Candomblé Congo, que influenciaram o desenvolvimento do maculelê. Dentre os elementos que transitaram nessas manifestações afrodiáspóricas, está o toque congo²⁰⁸ de ouro²⁰⁹, característico do Candomblé de Caboclo

²⁰⁷ Segundo Silva, M. O. (2016, p. 49), “Paulino Aluisio de Andrade, conhecido como Popó do Maculelê, foi um dos responsáveis pela divulgação do maculelê, formando um grupo, com parentes e amigos, que se chamava Grupo de Maculelê de Santo Amaro, em Santo Amaro da Purificação”.

²⁰⁸ Em *O livro essencial de Umbanda*, Barbosa Júnior (2014) afirma a existência do “toque congo de ouro” e outro, com função distinta, denominado “toque congo”. Segundo o autor, o toque congo de ouro na umbanda é utilizado comumente para os orixás Ogum, Xangô, Oxóssi, Omolu, Iansã e Tempo. Por sua vez, o toque congo é utilizado para os orixás Ossaim, Oxumaré, Oxum e Nanã.

(CARVALHO, 2011; GRAEFF, 2015) que passou a ser executado e nomeado como toque maculelê (DJ ALESSANDRO, 2020) nos tambores (atabaques) do maculelê:

Os tambores têm um significado mágico para os adeptos do Candomblé, pois é através deles que se pode entrar em contato com as divindades e trazê-las para propiciar o transe da divindade nos humanos. Os banto chamam os tambores de “ngomas” e sua forma de manuseio é com as mãos diretamente sem a necessidade de nenhum outro objeto que as auxilie. Os sons que são tirados dos ngomas funcionam como prece de chamada para as divindades e estes toques são entoados de acordo com a dança que também é uma forma de oração para as divindades. Assim sendo, temos toques como cabila, barra vento, **congo de ouro**, entre outros, que são dedicados ao chamado das divindades. Assim, estamos mantendo, vivas e fortes, nossas tradições ritualísticas e culturais (SANTOS, A., 2008, p. 92-93).

O toque congo de ouro citado pode ser observado em dois álbuns gravados por membros de duas importantes famílias tradicionais (MALAGRINO, 2017) de Candomblé de Caboclo: a Bate-folha, presente nas faixas Katendê 2, Katendê 3 e Nzazi 3, do álbum *Cantigas de Angola*, gravado pelo Bate Folha Kupapa Unsaba, e a Goméia, presente na faixa intitulada *Insumbo é*, do álbum “A Barca apresenta coleção turista aprendiz”, do Templo de Cultura Bantu Redandá. Malagrino (2017) transcreveu a linha-guia do toque congo de ouro presente no ritual deste último terreiro de Candomblé de Angola e analisou alguma de suas características:

Esse ritmo de subdivisão quaternária possui no Redandá um andamento moderadamente rápido, de modo que em determinadas zuelas foi constatado (aprox.) de 118 a 125 bpm a semínima; de 118 a 125 novamente em outra zuela; e de 123 a 126 em outra, em determinadas situações (MALAGRINO, 2017, p. 94).

Figura 76 – Linha-guia do Congo de Ouro



Fonte: Malagrino, 2017, p. 94

No exemplo acima, o instrumento musical conhecido como gã é um idiofone de corpo metálico, também conhecido como gonguê (MALAGRINO, 2017). No Candomblé de Caboclo, assim como em outras manifestações religiosas afro-brasileiras (KUBIK, 1994), determinados instrumentos musicais possuem a função de guia para a produção de uma determinada textura sonora a ser realizada por um conjunto de instrumentos musicais. Para isso, os instrumentos-guia exercem uma função de marcação a partir da execução de ciclos específicos que são denominados por *time-line patterns* ou de linhas-guia:

As linhas-guia foram a base das tradições musicais dispersas por todo o Novo Mundo a partir da Diáspora africana e se diferenciam dependendo de onde se originaram no continente africano. Cada variação na linha-guia é extremamente estável e não deixa margem para mudanças. A acentuação, o ritmo e a relação com os passos de dança

²⁰⁹ Segundo Nei Lopes (2011, p. 433), congo de ouro é a “denominação de uma das nações do candomblé baiano. A expressão é provável referência a Likongo de Oiro, local onde, em 1680, no antigo Reino do Congo, situava-se a guarnição militar, ou presidio, de Mbaka (conforme Adriano Parreira, 1990a)”.

podem mudar de um lugar para outro, mas os padrões de linhas-guia permaneceram os mesmos ao longo dos séculos (TAYLOR, 2005, p. 323, tradução nossa)²¹⁰.

Em termos gerais, a ideia de *time-line pattern*, linha-guia ou de linha-rítmica diz respeito a uma sequência rítmica cíclica utilizada para orientar que todos os instrumentos com seus timbres específicos e executando ritmos diferentes um dos outros construam uma estrutura textural interligada (GRAEFF, 2015). Segundo Kubik (1979), a principal diferença na estruturação musical entre os três principais grupos linguístico-culturais da África Negra (NIANE, 1984; PRANDI, 2000) que foram trazidos à força para o Brasil e influenciaram expressões musicais no Brasil (MUKUNA, 2000; PRANDI, 2000), caso dos banto, dos sudaneses e dos iorubás, são os seus diferentes padrões de linhas-rítmicas: o padrão de 12 pulsos e o de 16 pulsos.

Segundo o autor, quando é possível reconhecer a execução de um padrão de 12 pulsos em uma linha-rítmica dentro de uma manifestação musical brasileira, “nós temos uma pista quase certa de que temos uma tradição da costa oeste africana antes de nós como a Yorubá, Fô, Akan ou semelhante” (TAYLOR, 2005, p. 324). Esta perspectiva de 12 pulsações tem orientado principalmente as pesquisas sobre a estruturação rítmica dos toques do candomblé de origem ketu (CANDEMIL, 2017; VASCONCELOS, 2010) e nagô (FONSECA, 2003). Por sua vez, quando ocorre o padrão de 16 pulsos, existe a “indicação de uma conexão angolana ou Congo/Zaire” (TAYLOR, 2005, p. 324) e a subsequente aplicação em estudos sobre o Candomblé Congo-angola (VASCONCELOS, 2010). Tendo em vista que a maior parte dos africanos escravizados que vieram para o Brasil foram capturados nas costas oeste e centro-africana, as pesquisas sobre africanismos em gêneros musicais no Brasil vêm se interessando pelo fluxo interno de padrões musicais e de seus desdobramentos e continuidades observáveis entre práticas musicais desse grupo cultural complexo de africanos que foram escravizados para o Brasil (MUKUNA, 2000; PINTO, 2005).

Um exemplo é a tese de doutorado de Kazadi wa Mukuna, na Universidade de São Paulo, publicada com o título *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira* (1977). Um dos pontos tratados especificamente no seu trabalho foi a identificação de *time-line patterns*, registradas tanto em etnias como os Bakongo na costa oeste do continente africano quanto entre os banto que vieram para o Brasil. Dentre as *time-line patterns* identificadas por Mukuna (2000), está o *ciclo rítmico*²¹¹ *congo*, comumente observável entre a etnia dos bakongo, na República Democrática do

²¹⁰ Timelines were the basis of musical traditions dispersed throughout the New World in the Diaspora from Africa and differed depending upon where in Africa they originated. Each timeline variations is extremely stable and leaves no margin for change. Accentuation, tempo, and the relationship to dance steps might change from place to place, but the timeline patterns remained the same over the centuries

²¹¹ Carvalho (2011, p. 82) denomina este ciclo rítmico como um “padrão rítmico bastante comum na música africana e afro-cubana. [...] em Cuba ele é chamado de *clave de son*”.

Congo (RDC), encontrado também em outras etnias como os luba-shakandi, onde é utilizado por ocasião dos seus rituais de iniciação e como entretenimento por crianças e adolescentes:



Fonte: Mukuna, 2000, p. 89 e 136

Segundo afirma o próprio autor da transcrição acima, a utilização da quiáltera de três e da pausa logo após esta estrutura representa uma simplificação dos padrões ocidentais dos “distúrbios rítmicos” (MUKUNA, 2000, p. 137) oriundos da execução deste ciclo rítmico dentre os *luba-shakandi* e levados para o Brasil pelos *bakongo*. Em outras palavras, a transcrição acima corresponde a um procedimento de registro desse ciclo rítmico transmitido e difundido oralmente pelas *etnias* supracitadas dentro de um processo complexo de construção rítmica textural. Segundo o próprio Mukuna (2000), o padrão de 16 pulsos é uma das possibilidades de configuração em que um ciclo rítmico banto pode ser encontrado entre as etnias analisadas, perspectiva corroborada por Kubik (2013) e por Menezes (2018, p. 85), o qual ressalta a predominância do padrão de 16 pulsações dentre as etnias banto que vieram para o Brasil. Tendo em vista que essa configuração me parece mais apropriada para a análise do ciclo rítmico em questão, transcrevi o mesmo padrão *congo* dos *bakongo* com a seguinte configuração:

Figura 78 – ciclo rítmico *congo* da etnia *Bakongo* em 16 pulsações

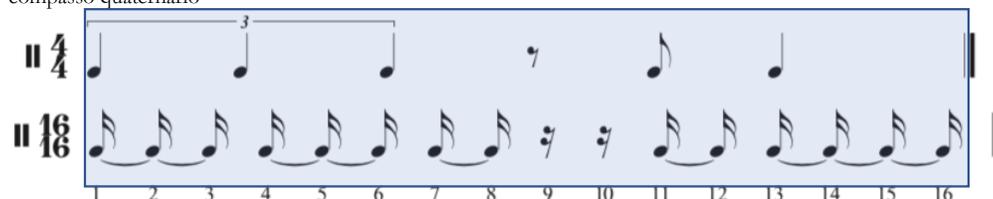


Fonte: o próprio autor, 2020.

A transcrição acima difere da encontrada em Mukuna (2000, p. 136), justamente nos pontos em que o autor identifica o que foi simplificado: o distúrbio rítmico na estrutura da quiáltera e o silêncio que a sucede. Desta forma, o autor ratificou²¹² a possibilidade da transcrição como a que foi realizada acima, o qual ressaltou comparativamente para demonstrar a sua equivalência:

²¹² Esta ratificação foi oriunda de pesquisa de doutoramento no exterior realizado sob a supervisão do próprio Prof^o Dr^o Kazadi wa Mukuna no período compreendido entre janeiro e agosto de 2019.

Figura 79 – Comparativo entre as transcrições do ciclo rítmico *congo* da etnia *Bakongo* em 16 pulsações e em compasso quaternário



Fonte: o próprio autor, 2020.

No contexto da análise de Mukuna (2000) entre os *bakongo* em que este ciclo rítmico pôde ser identificado, o padrão *congo* funcionava como uma espinha dorsal rítmica às improvisações do instrumentista do tambor principal, ou seja, esta estrutura orientava as criações de outros instrumentos incluídos naquela textura musical. Essa função de “guia” exercida por um instrumento agudo dentro de um conjunto musical também pode ser identificada no Brasil com o tamborim no samba carioca (PINTO, 2001) ou com o agogô no maculelê (SILVA, C., 2015).

Anos depois da publicação da tese de doutorado de Mukuna, em que o autor identifica o *ciclo rítmico do congo* como observável entre os banto, o pesquisador Tiago de Oliveira Pinto (1987) publica uma resenha sobre o trabalho de Mukuna para, dentre outros pontos abordados, ratificar o *time-line pattern* do *ciclo rítmico do congo* como uma estrutura rítmica observável na República Democrática do Congo (RDC) e também para comentar empiricamente sobre as similaridades deste *ciclo rítmico* com o toque característico do *maculelê*, o mesmo identificado pelo DJ Alessandro como o toque maculelê.

A fim de analisar o caso específico da hipótese aventada por Pinto (1987), selecionei três exemplos de gravações de maculelê para analisar a ocorrência do ciclo rítmico *congo* nessas composições. Os três exemplos musicais de maculelê, *O congo chegou* (1978); *Tindolelê* (1995) e *Maculelê - Dono da Casa* (2002) foram retirados de uma série de discos do grupo paulistano cinquentenário Cordão de Ouro, em função de sua projeção no mercado fonográfico, ainda na década de 70 e que persiste até hoje. Tal reconhecimento decorre da própria história do grupo e do seu condutor, o Mestre Suassuna²¹³ a partir de uma tradição de Capoeira Angola desenvolvida por um dos mais famosos e representativos mestres da modalidade de capoeira do século XX, o Mestre Canjiquinha (CORTE REAL, 2006), apontado como um dos responsáveis pela inclusão do maculelê no campo cultural (CORTE REAL, 2014) da capoeira após aprender sobre o maculelê, em 1954 (CORTE REAL, 2006).

²¹³ Para mais informações sobre este assunto, ver: <http://www.grupocordaodeouro.com.br/index.php?pagina=arquivos/historia-mestre-suassuna>. Acesso em: 19 out. 2019.

A análise²¹⁴ dos ciclos abaixo permite afirmar que existe semelhança entre o ciclo congo e as linhas de agogô das músicas de maculelê selecionadas. Esta evidência é ilustrada a partir da ocorrência de transliteração praticamente completa da linha do *congo* nas linhas do agogô:

Figura 80 – Comparativo entre o ciclo rítmico congo e as linhas de agogô do maculelê

The figure shows four musical staves in 4/4 time. The first three staves represent maculelê lines: 'O congo chegou', 'Tindolelê', and 'Dono da casa'. The fourth staff represents the 'Ciclo do congo'. The notes in the maculelê lines are a direct transcription of the congo cycle. The congo cycle is marked with numbers 1 through 16 below the notes.

Fonte: o próprio autor, 2020.

O próprio instrumento agogô, tal qual é encontrado e executado em grupos de maculelê, deriva de um tipo específico de idiofone de campana dupla, identificado dentro do mundo banto, de acordo com explicação de Mukuna (2019), em *Culturas musicais do mundo*:

O agogô é o nome pelo qual este sino duplo feito de ferro e com frequência alta e baixa (veja a figura 10) é conhecido em Gana. Os dois sinos, também conhecidos por seus tons como grave (masculino) e agudo (feminino), são soldados no estilo sudanês. Em um conjunto, o agogô estabelece e mantém padrões de *time-line patterns* na textura rítmica. Este estilo de sino duplo é comum na zona do Cinturão Sudânico e especialmente em Gana e Nigéria. Se este instrumento fosse de um grupo étnico do mundo Bantu, o Luba, por exemplo, o instrumento seria chamado de nkobu, e ambos os sinos (altos e baixos) seriam presos um ao outro por um cabo curvo, com cada sino soldado em cada fim (MUKUNA, 2019, p. 120, tradução nossa)²¹⁵.

²¹⁴ Essa análise e demonstração ocorre nos mesmos modelos da análise paradigmática realizada por Sandroni (2001, p. 106) para determinar o que ficou conhecido como “síncope característica” entre a estrutura identificada como tresillo e gêneros musicais como a *habanera*. No entanto, diferentemente da utilização do tresillo como parâmetro de comparação, estamos utilizando a *time-line pattern congo*.

²¹⁵ The agogo is the name by which this double bell made of iron and pitched high and low (see figure 10) is known in Ghana. The two bells, also known by their pitches as (low) male and (high) female, are welded together in the Sudanese style. In an ensemble, the agogo establishes and maintain time line patterns in the rhythmic tapestry. This style of double bell is common in the Sudanic Belt zone and especially in Ghana and Nigeria. If this instrument were from an ethnic group of the Bantu world, the Luba, for example, the instrument would be called nkobu, and both bells (high and low) would be attached to each other by a curved handle, with each bell welded at each end.

Figura 81 – o *agogo*²¹⁶ no modelo sudanês



Fonte: Mukuna, 2019

Figura 82 – o *nkobu* dentre os bantos



Fonte: Mukuna, 2019

Se adicionarmos os outros instrumentos musicais que compõem a textura musical do maculelê à análise, identifica-se o som de madeiras que funcionam como marcação e de membranofones, possivelmente²¹⁷ atabaques, que ora replicam a linha-guia executada pelo agogô e ora a preenchem com variações e improvisações. Esse procedimento textural já foi previamente estudado em outras manifestações afro-brasileiras (ULHÓA, 1999) e diz respeito à estratificação ou à distribuição de uma *time-line pattern* (MUKUNA, 2013) pelos outros instrumentos do plano textural de uma música:

A malha sonora resultante de um conjunto de percussão africana é bastante complexa do ponto de vista do entrelaçamento e de textura, embora as frases rítmicas individuais de cada parte possam ser o agrupamento repetido de motivos bastante simples. O sentido rítmico-musical emerge na música africana do entrelaçamento das partes, sendo que o músico encontra sua entrada não contando tempos, mas se ajustando às outras partes que são independentes e muitas vezes em agrupamentos métricos diferentes dos seus (ULHÓA, 1999, p. 52-53).

Tal processo também é denominado por *Ensemble Thematic Cycle* (ETC) pelo pesquisador Meki Nzewi (1997) e consiste em reconhecer uma melodia dentro de um contexto de repetição cíclica executada por vários instrumentos distintos de tonalidades diferentes (MUKUNA, 2013). Ou seja, enquanto o conceito da organização é rítmico, o resultado é melódico (MUKUNA, 1997). No caso do maculelê, isso ocorre em todos os seus exemplos musicais citados, a saber: *Congo chegou* (1978), *Tindolelé* (1995) e *Maculelê - Dono da Casa* (2002).

A delimitação do ciclo rítmico do maculelê nos instrumentos musicais que compõem a sua textura rítmico-musical está sinalizada pela utilização de chaves²¹⁸ acima de cada ciclo rítmico.

²¹⁶ Imagens retiradas do livro *Musical Cultures of the World* (2019) de Kazadi wa Mukuna.

²¹⁷ Em consulta realizada no segundo semestre de 2019 ao percussionista *Thiago Kobe* sobre as transcrições das músicas de maculelê realizadas neste trabalho, ele atentou para o fato de que o tambor grave que é percebido nas músicas do maculelê soa como um tambor que não é executado com as mãos, mas com alguma baqueta tal como uma alfaia. Dessa forma, a categorização específica deste instrumento percussivo que aqui é denominado por “tambor grave” e dos outros instrumentos que compõem a música do maculelê carecem de maior aprofundamento.

²¹⁸ Além da utilização de chaves e, tendo em vista uma maior acuidade nas transcrições, todas as transcrições deste trabalho foram revisadas pelo percussionista profissional *Thiago Kobe* que, dentre outras sugestões, aconselhou a utilização de uma notação específica para designar as diferentes regiões tocadas no atabaque (conga). Estas notações estão descritas em uma legenda afixada abaixo da primeira das transcrições em que elas ocorrem.

Por sua vez, a ocorrência do *time-line pattern congo* é destacada pela utilização de chaves abaixo de cada ciclo rítmico. Dentro da disposição estrutural em 16 pulsações, demonstro o momento em que a ocorrência da estrutura rítmica do maculelê coincide com o *time-line pattern congo* com um círculo na cor verde ou utilizo um círculo na cor vermelha para indicar a existência de uma variação entre os dois ciclos rítmicos.

“O congo chegou”, 1978 (Álbum Capoeira Cordão de Ouro Vol. II)

Fonograma 3.11 – Exemplo de “O congo chegou” (178)



Fonte: álbum Capoeira Cordão de Ouro – Vol. II (1978)

Figura 83 – Transcrição de quatro compassos de *O congo chegou* (1978)

The image displays a musical score for the song "O congo chegou" from the album "Capoeira Cordão de Ouro Vol. II" (1978). The score is presented in a system of five staves, each representing a different instrument. The time signature is 4/4. The instruments are: Flauta (Flute), Agogo Bells, Atabaque agudo (Acute Atabaque), Atabaque Medio (Medium Atabaque), and Tambor Grave (Bass Drum). The Flauta staff shows a melodic line starting with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Agogo Bells staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Atabaque agudo and Atabaque Medio staves show complex rhythmic patterns with various note values and rests. The Tambor Grave staff shows a simple pattern of whole notes. The score is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Tinblolé até Caniça, 1983 (Álbum Capoeira Cordão de Ouro Vol. III)

Fonograma 3.12 – Exemplo em *Tinblolé até Caniça* (1983)



Fonte: álbum Capoeira Cordão de Ouro Vol. III (1983)

Figura 84 – Transcrição de quatro compassos de *Tinblolé até Caniça* (1983)

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves. The top staff is for the Voice (Voz), followed by Coral Respons. (Coral Response). The bottom four staves are for the percussion instruments: Agogo Bells, Atabaque agudo (acute), Atabaque Medio (medium), and Surdo Grave (bass). The score shows four measures of music. The voice part features a melodic line with a sharp sign on the final note of the fourth measure. The percussion parts provide a rhythmic accompaniment with various patterns of notes and rests.

Fonte: o próprio autor, 2020.

“Maculelê – Dono da casa”, 2002 (Álbum Grupo Cordão de Ouro – Vol. IV)

Fonograma 3.13 – Exemplo em Dono da casa
(2002)



Fonte: álbum Grupo Cordão de Ouro – Vol. IV
(2002)

Figura 85 – Transcrição de quatro compassos de “Maculelê – Dono da casa” (2002)

The musical score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Voz, Agogo Bells, Atabaque agudo, Atabaque Medio, Tambor Grave, and Madeiras. The music is in 4/4 time. The Voz staff shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The Agogo Bells staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Atabaque agudo and Atabaque Medio staves have complex rhythmic patterns with many beamed notes. The Tambor Grave staff has a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Madeiras staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Após a análise individual dos excertos acima, foi possível identificar que o mesmo desenho rítmico-melódico era executado no agogô e nos atabaques. Dessa forma, a textura musical produzida pelo *ensemble thematic cycle (ETC)* de cada uma das peças se apresenta da seguinte forma, resumidamente:

Figura 86 – Quadro comparativo entre o ETC e o ciclo do congo

O congo chegou

Tindolele

Dono da casa

Ciclo do congo

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Fonte: o próprio autor, 2020.

Em outras palavras, é possível pontuar a possibilidade da existência de uma ascendência banto no maculelê em função da ocorrência do *time-line pattern congo* (MUKUNA, 2000, p. 136) em todas as texturas musicais dos *beats* analisados. Além disso, a ascendência banta também parece ocorrer em termos organológicos em função da utilização do idiofone de campana dupla, denominado por *nkobu* tal como tocado entre os bantos (MUKUNA, 2019). No entanto, outras pesquisas etnomusicológicas de maior extensão precisam ser realizadas, a fim de determinar o nível de interação cultural entre os bakongo e outras etnias de africanos escravizados para determinar maiores detalhes sobre as origens sócio-históricas dessa manifestação cultural e, em especial, sobre a interação do maculelê de Popó do Maculelê com o Candomblé de Caboclo da Região do Recôncavo Baiano.

Segundo Silva R. (2010), a mesma estrutura musical do *toque congo de ouro* é executada “no maculelê e no candomblé de angola” (SILVA, R., 2010, p. 181). Nesse sentido, tal qual procedemos para identificar similaridades entre a estrutura congo e o maculelê, a análise comparativa do ciclo rítmico do congo com o *toque congo de ouro* identificado por Malagrino (2017) permite identificar visualmente que existe uma semelhança entre os dois *time-line patterns*:

Figura 87 – Comparativo entre ciclo rítmico do congo e toque congo de ouro

Ciclo Rítmico do Congo

Congo de ouro

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Fonte: o próprio autor, 2020.

A análise do quadro acima permite afirmar que a utilização inovada (CIDEM, 1991) do ciclo rítmico do congo possivelmente ocorreu inicialmente no *toque congo de ouro* associado ao Candomblé de Caboclo. A interação de Popó do Maculelê com o Candomblé de Caboclo da Região do Recôncavo Baiano permitiu que o *toque congo de ouro* advindo daquele candomblé fosse assimilado (MUKUNA, 1990) em seu maculelê com a denominação de “toque maculelê”, passando a caracterizar a principal estrutura de acompanhamento (*beat*) rítmica desta manifestação cultural. Na década de 1950, o maculelê é associado à prática da capoeira pelo Mestre Canjiquinha, que passou a realizar apresentações da manifestação cultural de forma conjunta com a capoeira, o que permitiu que o toque maculelê fosse executado pelo atabaque em suas rodas (CORTE REAL, 2006). Em 1994, o DJ Alessandro da Equipe Laser Rio, que também é capoeirista, utiliza o toque maculelê em uma *montagem* intitulada *Macumba Lelê* e desvela um processo de continuidade que parece sublinhar as possibilidades de usos inovados (CIDEM, 1991) de um toque observado tanto no Candomblé de Caboclo, no maculelê e, finalmente, em uma produção musical associada aos *bailes funk*.

É importante considerar que a aplicação dos principais processos de produção musical da época baseados em técnicas de edição de áudio e de *sampleamento* desenvolvidos em equipamentos como os *samplers* Gemini e os equipamentos com tecnologia Mini-Disc parecem ter influenciado o processo de manipulação dos elementos culturais que foram utilizados em suas formas inovadas (CIDEM, 1991) na *Montagem Berimbau I* e em *Macumba Lelê*. Nesta última música, por exemplo, o seu processo de gravação revela que enquanto o toque *São Bento Grande* de Bimba era executado no berimbau pelo Mestre Ronaldinho Capoeira de forma simultânea ao toque maculelê que era executado em loop pelo sampler, o DJ Alessandro “soltava na mão” o Volt-Mix (a faixa 808 Beatapella Mix do *single* 8 Volt Mix, 1988) na pick-up MK-II:

[...] o loop do atabaque eu toquei ao vivo, gravei nele e dali ele ficou repetindo. Meu mestre tocando o berimbau e eu fazendo os scratches e soltando a batida ao vivo. Na verdade era tudo feito assim. Meio que mecânico mesmo. [...] O funk era artesanal. A gente não tinha acesso, naquela época, a equipamentos de edição. Então o primeiro passo foi eu tocar o atabaque. Gravar no tijolinho, no Gemini. Fazer um loop. Ele tocar por cima do loop e eu fazer o Volt-Mix na Mk-II. No Vinil. É, porque aí surgiu a música. (DJ ALESSANDRO, 2020).

Fonograma 3.14 – Exemplo em
Macumba Lelê (1994)



Fonte: álbum Grandmaster Raphael
apresenta Beats, Funks & Raps – Vol.
4 (1994)

De acordo com o relato acima, que descreve o processo de elaboração de *Macumba Lelé* mas que também pode ser estendido para a Montagem Berimbau I, com a exceção da gravação do *loop* com o toque maculelê, o andamento dos toques São Bento executados por Mestre Ronaldinho Capoeira no berimbau parecem ter variado em função da velocidade das estruturas de acompanhamento utilizados para preencher a textura musical das *montagens* citadas. Em outras palavras, o andamento usual dos toques São Bento foi alterado em função da técnica utilizada para a sua gravação e sequenciamento. Isto é particularmente importante no caso dos toques São Bento que foram utilizados de forma predominante tanto na Montagem Berimbau I quanto em *Macumba Lelé*.

No sincretismo religioso afro-brasileiro, que também pode ser observado na capoeira, São Bento, santo católico de origem italiana, está associado ao orixá Omolu, conforme pode ser observado na ladainha “Orixás da Bahia”, de Mestre Bola Sete (José Luiz Oliveira Cruz):

Xangô, rei de Oyó
 O Éxu é mensageiro
 Omolu, Senhor São Bento
 Oxóssi, santo guerreiro.
 Iansã das tempestades,
 Janaína, rainha do mar,
 Nanã, Iyabá Senhora,
 Mãe de todos os orixás.
 Ogum, o deus da guerra,
 Oxalá, santo de fé,
 Olorum, o rei supremo,
 O Senhor do Candomblé. (BOLA SETE apud BARBOSA, 2005, p. 93)

As duas principais classificações para o toque São Bento são descritas nas duas principais modalidades de capoeira como São Bento Pequeno e São Bento Grande, na capoeira Angola e por São Bento Grande de Bimba ou Regional de Bimba, na Capoeira Regional. Seja nessa última modalidade de capoeira criada por Mestre Bimba, consagrado a Xangô (SODRÉ, 2002) e ogã-alabê²¹⁹ (ALBUQUERQUE, 2012) do “Candomblé do Senhor Vidal, um terreiro da nação Ketu, que funcionava no Engenho Velho de Brotas” (CAMPOS, 2009, p. 114), seja na capoeira angola de Mestre Pastinha, que se propunha ao resgate das tradições “[...] mais próximas às origens mítico-históricas da Capoeira” (DINIZ, F., 2011, p. 39), os toques denominados por São Bento delimitam tipos específicos de jogos conduzidos pelo berimbau:

O toque São Bento Grande indica um jogo lento, porém astuto, manhoso e competitivo. O toque de São Bento Pequeno tem um ritmo mais rápido e sugere um

²¹⁹ Segundo Falcão (2010, p. 69), “o alabê é o ‘grande maestro da orquestra’ de atabaques de um terreiro. É ele quem puxa os pontos para serem respondidos pela assembléia, puxa os toques e coordena os revezamentos dos ogãs nos tambores. O alabê possui uma função que o coloca em íntimo contato com o orixá. É por seu toque de mãos nos atabaques que os orixás vêm possuir seus cavalos. Para os adeptos, não são os cantos em si que fazem os orixás virem a terra, mas o toque do tambor”. Já para Nunes V. (2018, p. 153), o ogã-alabê “é o responsável pelos toques rituais, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados”.

jogo educativo, técnico, privilegiando os golpes desequilibrantes, traumatizantes, projeções e fundamentos aprimorados de esquivas. (CAMPOS, 2009, p. 44).

No caso de São Bento Grande Angola e São Bento Grande Regional, executados pelo Mestre Ronaldinho Capoeira e utilizadas nas montagens produzidas pelo DJ Alessandro, é possível afirmar que o andamento usual desses toques na roda de capoeira foi gravado por Mestre Ronaldinho Capoeira de acordo com a velocidade estabelecida tanto pelo *loop* do DJ Alessandro tanto quanto pelo Volt-Mix, executado também pelo próprio DJ Alessandro. Isto desvela a ocorrência de alterações no material sonoro inerentes ao processo de assimilação (MUKUNA, 1990) e de seu uso *inovado* (CIDEM, 1991) em uma produção musical, de acordo com o processo de organização sonora estabelecido pelo DJ Alessandro e com os equipamentos disponíveis na época.

A utilização do toque maculelê como um loop no trecho inicial da música é outro ponto que destaca a gerência criativa do DJ Alessandro sobre o material utilizado para produzir as suas montagens. De acordo com ele, a gravação solo do toque maculelê no atabaque, nos compassos iniciais de *Macumba Lelé*, permitia que esse toque fosse utilizado como um *sample* em novas mixagens, sem que o futuro produtor precisasse utilizar prática comum do “corte”²²⁰ em montagens da época (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018):

[...] eu deixei um trecho de dois compassos, de duas barras de oito na contagem dos Djs pra fazer mixagem por compasso, eu deixei uma introdução de meio compasso, digamos assim. Um compasso inteiro são quatro barras de oito. Eu deixei duas barras de oito pra entrar o Berimbau tocando. Dali dá pra você tirar o loop e você criar uma outra coisa. Eu deixei um instrumentalzinho no começo. A gente tinha a mania de mixagens na época, então eu gostava de criar alguma coisa que desse pra mixar, entendeu? Não só de cortar. Fazer corte. (DJ ALESSANDRO, 2020).

Após a década de 1994 e, conseqüentemente após a disponibilização intencional do “instrumentalzinho” ou o toque maculelê no início de *Macumba Lelé* (1994) pelo DJ Alessandro, um conjunto de produções musicais passaram a utilizar tanto o *sample* do toque maculelê observado em *Macumba Lelé* (1994) quanto novas estruturas rítmicas com função de acompanhamento (*beats*) observáveis em produções musicais ao longo da década de 1990. Esse processo consolidaria uma nova etapa no processo de nacionalização da música produzida por DJs oriundos dos *bailes funk*, à medida em que particularizaria o *funk* produzido no Rio de Janeiro com a nomenclatura de *funk carioca*.

²²⁰ Uma das técnicas de mixagem utilizadas por DJs da época e discutida em dois capítulos desta tese.

5 SONORIDADES AFRODIASPÓRICAS NO FUNK CARIOCA

Na primeira metade da década de 1980, os DJs de bailes suburbanos incluíam a sonoridade de membranofones como congas em seus *sets* a partir da seleção de músicas tais quais *The Sugar Hill Gang* - Apache (1981) e *Warp 9* – Light Years Away (1983), que estavam associadas ao que ficou conhecido por *electro de Nova York* e *Latin FreeStyle*, dois subgêneros de *electro-funk* que amalgamavam um conjunto de referências musicais vindas principalmente da comunidade latina de Nova York. Segundo os produtores Coichi Vieira (2019), DJ Nazz (2019) e DJ Marcelo Negão (2019), essa teria sido a principal influência para o surgimento de estruturas de acompanhamento (*beats*) que passaram a utilizar a sonoridade de membranofones como congas e atabaques ao longo da década de 1990.

Por outro lado, os DJs Grandmaster Raphael e Marlboro citaram os álbuns *Batucada Brasileira* e *AfroReggae* como influentes no processo de inclusão de percussões afro-brasileiras em produções musicais ao longo da década de 1990. Entretanto, apesar de não ter sido possível localizar os álbuns ou produções musicais que tenham utilizado *samples* dos álbuns de samba citados, a narrativa desses sujeitos entrevistados revela uma prática de busca dos produtores da época por álbuns de discos de vinil nos quais houvesse uma seção percussiva que pudesse ser utilizada em novas produções musicais.

Esse parece ter sido o caso da seção percussiva com o toque maculelê gravado propositalmente pelo DJ Alessandro em *Macumba Lelé* (1994), para ser disponibilizada e utilizada em novas produções musicais, conforme citamos no capítulo 3. O registro da música no álbum *Funks, Beats e Raps – Volume IV* (1994), com a produção do DJ Grandmaster Raphael em seu Grandmaster Studio, pode ter facilitado o surgimento de produções musicais que tanto passaram a utilizar o próprio toque maculelê, como *Capoeira da paz* (1996), produzida pelo próprio Grandmaster Raphael, quanto outras produções musicais semelhantes ao toque maculelê, caso do *sample* presente em *Montagem – Manteiga* (1996), da Equipe Pipo's.

A expansão dessas estruturas de acompanhamento utilizadas de forma sobreposta a *samples*, *faixas inteiras* ou como *beats* criados em baterias eletrônicas originou um período de inventário cultural decorrido no final da década de 1990. No presente capítulo, objetivo: 1) discorrer sobre a influência da sonoridade de membranofones obtidos a partir de gêneros musicais que já estavam presentes nos bailes funk, como o *FreeStyle* em produções associadas aos *bailes funk* ao longo da década de 1990; 2) detalhar um conjunto de produções musicais que passaram a utilizar o toque maculelê e suas variações como estruturas de acompanhamento (*beats*); 3) discorrer sobre as narrativas acerca do tamborzão presente em Rap da Vila Comari

(1998); 4) discorrer sobre os processos de continuidade no tamborzão; 5) analisar o surgimento das expressões *tamborzinho* e *tamborzão*; 6) Relacionar o surgimento da expressão “funk carioca” como designação do gênero musical *funk carioca* e associada especificamente com uma sonoridade desenvolvida ao longo da década de 1990 por produtores associados aos *bailes funk* do Rio de Janeiro; 7) discutir sobre o surgimento de um vocabulário de produção musical associado ao *funk carioca*.

5.1 SONORIDADES PERCUSSIVAS NO BAILE FUNK

No transcurso da década de 1980, um dos procedimentos para a obtenção de *samples* que poderiam ser utilizados em novas produções musicais era fruir as músicas nos bailes ou nas rádios dedicadas aos *bailes funk* da época, seguia-se a identificação dessas músicas ou dos discos em que se encontravam para a posterior obtenção dos *samples* selecionados (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018; DJ SANY PITBULL, 2020). Através disso, obtinham-se músicas como *The Sugar Hill Gang – Apache* (1981), assim citada pelo produtor Coichi Vieira: “percussão que serviu de inspiração para se usar percussões no funk no Brasil”:

5.1.1 The Sugar Hill –Apache (1981)

Fonograma 4.1 – Exemplo em The Sugar Hill Gang - Apache (1981)



Fonte: single Sugar Hill Gang - Apache (1981)

Figura 88 – Transcrição dos compassos iniciais de The Sugar Hill – Apache (1981)

The image shows a musical score for the first two measures of 'The Sugar Hill' by Apache (1981). The score is in 4/4 time and features three staves: Hi-Hat, Clap, and Bongô. The Hi-Hat part consists of a steady eighth-note pattern. The Clap part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Bongô part is a complex melodic and rhythmic line with many sixteenth notes and rests.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Esse som. Apache. Era muito maneiro. E até hoje é tocado e, até hoje, a galera que produz a gente. Eu, particularmente, o Robson, entre outros, creio que o Marlboro também. Nós ouvimos muito sons antigos dos anos 60, 70, 80, 90. Eu, particularmente, o Robson também, a gente trabalha com muita coisa clássica. Sons de baterias clássicas como as da Roland, Yamaha, Alesis, Lynn Drum e outras, teclados, clássicos da época dos anos 80, 90. (VIEIRA, C., 2019)

Embora Coichi Vieira tenha citado um conjunto de sonoridades específicas presentes em baterias eletrônicas da época — como a Lynn Drum e a Roland R8, por exemplo —, a gravação do bongô presente em *Apache* (1981) foi realizada de forma acústica e inspirada na música *Incredible Bongo Band* – Apache (1973) (MATOS, 2007). Além disto, não foi possível encontrar um registro da utilização do desenho rítmico-melódico executado pelo bongô nesta música em uma produção musical associada ao *funk carioca* ao longo da década de 1990. De todo modo, a sonoridade dos membranofones presentes em *Apache* guardam semelhança com a percussão encontrada em outras produções na década de 1980 que também estavam associados à cena musical de Nova York como uma das seções percussiva presentes em *Warp 9 – Light Years Away* (Melô da Macumba, 1983):

5.1.2 Light Years Away (1983)²²¹

Fonograma 4.2 – Exemplo em Warp
9 - Light Years Away (1983, Trecho
Atabaque)



Fonte: *single* Warp 9 - Light Years
Away (1983)

Figura 89 – transcrição de um dos loops retirados de Warp 9 – Light Years Away (1983)

The figure displays two systems of musical notation for a 4/4 time signature. The first system includes three staves: Bongô, Conga, and Som Incid. The Bongô staff has a few notes. The Conga staff features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The Som Incid. staff has a few notes. The second system includes three staves: Bongô, Conga, and S Inc. The Bongô staff has a few notes. The Conga staff features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The S Inc. staff has a few notes.

Fonte: o próprio autor, 2020.

O *loop* acima, presente no lado A da versão dub de Warp 9, é um dos vários *beats* com a sonoridade de membranofones presentes ao longo dessa música, que ficou conhecida nos bailes funk como “Melô da Macumba”. Quanto ao termo “macumba” utilizado, designa um “nome genérico, popularesco e de cunho às vezes pejorativo com que se designam as religiões afro-brasileiras, notadamente a umbanda e o candomblé” (LOPES, N., 2011, p. 101). Por extensão, também se refere a qualquer sonoridade que remeta aos instrumentos musicais utilizados em terreiros ou em qualquer espaço em que ocorram essas práticas religiosas afro-brasileiras, em terreiros de candomblé, por exemplo. Portanto, passou-se a adotar o termo macumba para designar não só a sonoridade provinda destes espaços e destes instrumentos, mas também para

²²¹ O seu lançamento no Brasil ocorreu nos álbuns *Só Mix* (Som Livre, 1985) e *Furacão 2000*, versão dub (Som Livre, 1986).

qualquer sonoridade que lhe seja semelhante, caso dos membranofones presente em músicas como *Light Years Away*. Também parece ser o caso da música *Ritmo de Macumba*, a quarta e última faixa do lado B do álbum²²² “The exciting rhythm of the wild brazilian carnival” (1971).

5.1.3 Ritmo de Macumba (1971)

Fonograma 4.3 - Ritmo de Macumba (1971, Loop 1 e 2)



Fonte: álbum Escola De Samba Da Cidade – Batucada Nº 3 "The Exciting Rhythm Of The Wild Brazilian Carnival" (1971)

A análise de *Ritmo de Macumba* (1971) sugere a presença de duas grandes seções que contrastam por uma pausa longa que delimita uma mudança de andamento. Em ambos os momentos, é possível identificar um acompanhamento marcado por palmas realizado por um grupo de pessoas e uma execução rítmica produzida por dois membranofones, conga média (*conga*) e aguda (*quinto*²²³), tocadas com diferentes técnicas de *slap*:

Fonograma 4.4 - Ritmo de Macumba (1971, Loop 1)



Fonte: álbum Escola De Samba Da Cidade – Batucada Nº 3 "The Exciting Rhythm Of The Wild Brazilian Carnival" (1971)

²²² O LP em questão foi concebido por Armando Pittigliani, famoso produtor de discos que lançou álbuns de artistas da bossa nova em grandes empresas fonográficas à época, tais quais Philips, Phonogram e Polygram.

²²³ Segundo o percussionista Thiago Kobe, é possível identificar esses dois tipos específicos de membranofones nessa música.

Figura 90 – Transcrição do loop 1 da música Ritmo de Macumba (1971)

The musical score for Figure 90 is written in 4/4 time. It consists of three staves: Clap, Conga Aguda (Quinto), and Conga Média (Conga). The Clap staff features a rhythmic pattern of quarter notes. The Conga Aguda staff uses a combination of eighth notes and 'x' marks to represent specific drum sounds. The Conga Média staff features a pattern of quarter notes with some rests.

Fonte: o próprio autor, 2020

Fonograma 4.5 – Ritmo de Macumba (1971, Loop 2)



Fonte: álbum Escola De Samba Da Cidade – Batucada Nº 3 "The Exciting Rhythm Of The Wild Brazilian Carnival" (1971)

Figura 91 – Transcrição do loop 2 da música Ritmo de Macumba (1971)

The musical score for Figure 91 is written in 4/4 time. It consists of three staves: Clap, Conga media, and Conga Grave. The Clap staff features a rhythmic pattern of quarter notes. The Conga media staff uses a combination of eighth notes, quarter notes, and 'x' marks with accents to represent specific drum sounds. The Conga Grave staff features a pattern of quarter notes with some rests.

Fonte: o próprio autor, 2020.

A presença das faixas *Ritmo de Macumba*, *Batucada de apresentação* (Faixa 1) ou *Samba em various andamentos* sugere que esse álbum se propunha apresentar alguns dos ritmos presentes no Brasil e, ainda mais especificamente, do carnaval realizado no Rio de Janeiro para um público estrangeiro. A própria disposição e ornamentação dos tambores presentes na capa contribuem para a ideia de um certo exotismo do carnaval brasileiro, em vez de um caráter propriamente informativo quanto aos instrumentos que são ouvidos e foram utilizados para a produção das faixas do álbum:

Figura 92 – capa do álbum Batucada No. 3
The Exciting Rhythm of the Wild Brazilian
Carnival (1971)



Fonte: álbum Escola De Samba Da Cidade
– Batucada N° 3 "The Exciting Rhythm Of
The Wild Brazilian Carnival" (1971)

De todo modo, é importante ressaltar que tanto o *loop 2* de *Ritmo de Macumba* quanto o *loop* de *Warp 9* – “Light Years Away” (1983) foram utilizados em produções musicais da segunda metade da década de 1990, do mesmo modo que, respectivamente, *Montagem-Manteiga* (1996) e *Rap da Vila Comari* (1998), que serão abordadas detalhadamente nas próximas seções.

Por outro lado, apesar de as músicas *The Sugar Hill Gang* – “Apache” (1981) e *Freestyle* – “Don’t Stop the Rock” (1985) terem sido consideradas exemplos de músicas que continham seções percussivas que exploravam a sonoridade de congas por produtores entrevistados (Coichi Vieira, no caso da primeira e DJ Marcelo Negão, no caso da segunda), os mesmos produtores não puderam fornecer exemplos de produções musicais da década de 1990 que utilizaram as seções percussivas presentes nessas músicas.

Coincidentemente, todos os exemplos musicais citados nesta seção estavam disponíveis a partir de registros físicos em discos de vinil lançados na década de 1980, exemplificados pelo *Warp 9* – *Light Years Away* ou, ainda na década de 1970, por *Batucada n° 3* (1971). Os *samples* originados desses álbuns foram utilizados em produções musicais ao longo da década de 1990, o que parece sublinhar tanto a importância de discos de vinil como fontes para a extração de *samples* que seriam manipulados e utilizados posteriormente em novas produções musicais quanto para um período de coexistência entre músicas abarcadas pela categoria *funk*, que já possuíam uma sonoridade de membranofones. Em outras palavras, o período pode ter contribuído para um inventário cultural constituído por um conjunto de elementos e sonoridades adicionados às produções musicais associados aos bailes que eram oriundos de uma busca dentre discos de vinil disponíveis na época, caso dos álbuns de samba que foram considerados influentes em produções musicais ao longo da década de 1990 pelos DJs Marlboro e pelo DJ Grandmaster Raphael:

A partir de determinado momento, já na década de 1990 mesmo, começou-se a colocar percussão em cima do Volt Mix: atabaque tirado de discos de produção nacional. Tem um disco de bateria de samba, *Alma brasileira*, um disco se eu não me engano do próprio Afroreggae com essas percussões. Começou-se a misturar essas percussões com o Volt Mix. Com o tempo o Volt Mix foi sendo abolido e ficamos só com a percussão. E aí, mistura daqui, pega de lá... (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 2, grifo nosso).

Rapaz, a gente ficava procurando. Primeira coisa foi aquele disco. Cê lembra aqueles discos que saíam de samba antigamente? Só percussão. Lembra daquilo? As viradas. A gente pegava e sampleava as viradas ali. Começamos a samplear as viradas. [faz com a boca]. Tem várias músicas que, se você pegar, tem que ouvir tudo pra você ir acompanhando. A gente pegava as viradas de samba e colocava nas viradas do funk. Aí começamos com as viradas. Depois começamos a ter, colocar elementos. Misturar, misturar, misturar. Até que a música foi se transformando, né? [...] Lembra de *um disco chamado Bateria nota 10? Sim. Ali tinha vários. Era uma coleção. Tinha vários volumes. Bateria nota 10. [...] a gente ia catando caquinbo em cada um deles. Bateria nota 10. É um disco só de percussão. Bateria nota 10 o nome do disco. Eu lembro bem desse disco. Um deles tinha capa verde e amarela.* (DJ MARLBORO, 2018, grifo nosso).

5.2 ÁLBUNS DE SAMBA EM PRODUÇÕES DA DÉCADA DE 1990

As duas citações que finalizam a subseção anterior se referem a dois álbuns de percussão de escolas de samba intitulados *Alma brasileira* e *Bateria nota 10*. Embora os entrevistados não tenham detalhado mais características destes álbuns (o ano de seu lançamento, grupos que participaram de suas gravações ou quaisquer outras informações que contribuíssem para a identificação desses álbuns), foi possível chegar até os seguintes resultados após pesquisa realizada no banco de dados de vinis Discogs:



É interessante notar que os quatro álbuns citados guardam alguma ligação com a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, seja pelo grupo *Alma Brasileira*, liderado por

Carlinhos da Mocidade, seja pela coletânea de mais de dez volumes de álbuns gravados pela Bateria Nota 10, expressão utilizada em referência a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel²²⁴, comandada por Mestre André (1968 – 1980), Mestre Dilson Batista Carregal (1981) e Mestre Cinco (1982).

Todavia, apesar da referência aos álbuns citados, os entrevistados não especificaram quais *samples* teriam sido retirados dos álbuns citados ou em quais músicas teriam sido utilizados especificamente. Fora os álbuns citados, a única produção musical associada aos *bailes funk* que parece fazer alguma referência ao samba, mesmo que de forma irônica, é o *Rap do Amigo*, dos MCs Dinho e Leleco (1995), presente no álbum *Rap Brasil – Volume 1* (1995) e que apresenta um *beat* de uma bateria de escola de samba programada em bateria eletrônica:

Fonograma 4.6 – Introdução
de Rap do Amigo - MCs Dinho
e Leleco (1995)



Fonte: álbum Rap Brasil –
Volume 1 (1995)

Não foi possível, portanto, verificar se sonoridades ou desenhos rítmico-melódicos presentes em álbuns de vinil dedicados ao samba²²⁵ foram utilizados de forma inovada (CIDEM, 1991) em produções musicais associadas aos bailes funk. Por outro lado, a gravação do toque maculelê de *Macumba Lelé* (1994) talvez tenha sido o único *sample* obtido a partir de um álbum registrado em disco de vinil, o *Beats, Funks & Raps – Vol. IV* (1994), a guardar uma semelhança em termos timbrísticos com a sonoridade dos membranofones presentes nos exemplos das subseções anteriores e a ter sido efetivamente replicada e manipulada em outras composições ao longo da década de 1990.

5.3 DO TOQUE MACULELÊ AO USO DE OUTROS TAMBORES

²²⁴ Membros da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel criaram elementos paradigmáticos para as baterias das escolas de samba, como a paradinha, criada por acidente por Mestre André em um desfile da Mocidade em 1958 (Leão e Farias, 2020) e o surdo de terceira, criado por Tião Miquimba também na década de 1950 (Farias, 2010).

²²⁵ Dentre outros assuntos, entre os quais uma discussão sobre alguns desvios de rota na historiografia do samba e a complexidade étnica dessa manifestação cultural, uma conexão entre o samba e o funk é abordada pelo pesquisador *Spirito Santo* no livro *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil* (2011).

A primeira utilização do toque maculelê em uma música associada aos *bailes funk* ocorreu em *Capoeira da Paz*, música da dupla de Mcs Cidinho e Doca, lançada no álbum²²⁶ D.J. Marlboro apresenta Big Mix, de 1996. Os versos presentes na sua introdução ressaltam tanto o orgulho em ser capoeira quanto à campanha antiviolença nos bailes:

5.3.1 Capoeira da Paz (1996)

Fonograma 4.7 – Exemplo 1
em Cidinho e Doca - Capoeira
da Paz (1996)



Fonte: D.J. Marlboro apresenta
Big Mix (1996)

Figura 97 – Transcrição de excerto de Capoeira Sou da Paz (1996)

Voice
 Sou ca po ei ra — sim — sou ca po ei ra sou — de mais — Nao
 Atabaque
 Tambor grave
 en tro nes — sa bri — ga por que eu — lu to pe — la paz —
 Atab.
 T G.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Nos compassos iniciais transcritos acima, é possível observar uma melodia em anacruse cantada pelos Mcs Cidinho e Doca, em que o primeiro ciclo do toque maculelê coincide com o primeiro surgimento da palavra capoeira. Essa utilização do toque maculelê em uma composição

²²⁶ Disponível em: <https://www.discogs.com/Various-Big-Mix/release/6925502>. Acesso em: 16 mar. 2020.

com versos que exaltam a capoeiragem, possivelmente, está relacionada à histórica simbiose inerente a essas duas manifestações culturais comentada no capítulo anterior e que marca o nível de assimilação entre os elementos do maculelê em uma roda de capoeira. Além disso, o uso do toque maculelê em *Capoeira da Paz* é o primeiro momento em que se torna possível rastrear a inclusão de um *beat* advindo de uma manifestação musical afrodiáspórica com a função de acompanhar melodias vocais em produções musicais associadas aos *bailes funk*. Esse processo de transformação nos elementos incluídos nas produções musicais ao longo da década de 1990 é ressaltado pelo produtor de *Capoeira da Paz*:

[...] Depois a gente foi adicionando nossas coisas. Aí sim entra África, entra Candomblé, entra a porra toda. [...] Essa coisa de África. (...) Eu comecei a colocar muito percussão. Tem uma música do Cidinho e Doca da capoeira que eu produzi há muito tempo atrás que eu já botei conga. [Canta: “Sou capoeira”. Faz com a boca] [...] Isso aí eu e o Cabide, a gente já fazia. O capoeira é isso daí. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

Ao que parece, a expressão “nossas coisas” abarca um conjunto de sonoridades específicas ligadas à percussão afrodiáspórica, com destaque para o berimbau e o atabaque, enquanto “coisa de África” parece indicar a ligação desses instrumentos musicais a manifestações culturais associadas a africanos escravizados ou à África, como a capoeira e o maculelê. O processo iniciado pelas músicas *Berimbau* (1996) e *Macumba Lelé* (1994) sublinha o início de uma etapa específica do processo de nacionalização das produções associadas aos bailes funk e caracterizada pela introdução de elementos da África e do Candomblé. Um novo episódio desse processo ocorre à medida em que a música *Capoeira da Paz* se torna o primeiro registro da ocorrência de um *beat* oriundo de uma manifestação cultural afrodiáspórica e gravado de forma acústica, o toque maculelê, a se tornar suporte para uma seção vocal.

Ao longo de *Capoeira da Paz*, é possível observar diferentes usos para o toque maculelê, em sua forma solo com uma função de acompanhamento da melodia vocal desenvolvida pelos MCs Cidinho e Doca ou ao modo de disposto no início dessa subseção ou de forma sobreposta a um *beat* produzido pelo próprio DJ Grandmaster Raphael, conforme pode ser visto no áudio abaixo:

Fonograma 4.8 – Exemplo 2 em
Cidinho e Doca - Capoeira da Paz
(1996)



Fonte: D.J. Marlboro apresenta Big
Mix (1996)

Figura 98 – Transcrição de excerto presente em MC Cidinho e Doça – Capoeira da Paz (1996)

toque maculele

Atabaque

Clave

Voz

Sou ca po e ei ra sou ca po ei ra com e mo cao Eusou Eme Ci Ci Di nho Eu souNo casan gue bom

Beat criado pelo DJ Grandmaster Raphael

Impulsao

Voltagem

Snare Drum

Kick Drum

Fonte: o próprio autor, 2020.

No áudio acima, podemos observar o mesmo trecho transcrito inicialmente com um conjunto de sobreposições ao toque maculelê. Ou seja, a produção do DJ Grandmaster Raphael passou a incluir o toque maculelê junto com um conjunto de outros elementos de sonoridades eletrônicas oriundas de uma tradição mais associada aos gêneros musicais ligados ao *electro-funk* dos *bailes funk*. Esse processo parece sinalizar propriamente o início da inclusão do toque maculelê e de experimentações que incluíram esse toque no conjunto de *beats* utilizados em produções musicais associadas aos *bailes funk*.

O processo de inclusão do toque maculelê no universo de produções musicais dos *bailes funk* continua quando o toque maculelê é utilizado integralmente na música *Dança do Berimbau*, produzida pelos DJs da Pipo's e lançada no álbum *Pipo's Vol. 6 – O encontro da massa*, de 1997.

5.3.2 Dança do Berimbau (1997)

Fonograma 4.9 – Introdução de Dança do Berimbau (1997)



Fonte: álbum *Pipo's Vol. 6 – O encontro da massa* (1997)

Figura 99 – Transcrição de compassos iniciais de Dança do Berimbau (1997)

Vocal

Atabaque

Dan ca do Dan ca do Dan ca Dan ca do Dan ca do Dan ca

Dan ca do Dan ca do Dan Dan ca do be rimBau A bra per ni nha e dan ce le gal A bra A bra per

ni nha e dan ce le gal A bra A bra per ni nha e me xe le gal e me xe le gal e me xe le gal

Atab.

Atab.

Fonte: o próprio autor, 2020.

A introdução da música representada pelo áudio e pela transcrição acima permitem observar que o toque maculelê é utilizado novamente à maneira de uma estrutura de acompanhamento (*beat*) para uma melodia vocal executada por um dos DJs da Equipe Pipo's, fato ressaltado no encarte do álbum. A imagem acima também mostra que o toque maculelê surge sem o seu primeiro tempo, o que promove um efeito de anacruse conduzido pelo atabaque e que é cessado após o surgimento da melodia vocal no primeiro tempo da música.

Nos compassos seguintes de *Dança do Berimbau*, o toque maculelê é utilizado para o acompanhamento de um toque com floreios executado pelo berimbau:

Fonograma 4.10 – Excerto retirado de *Dança do Berimbau* (1997)



Fonte: álbum Pipo's Vol. 6 – O encontro da massa (1997)

Figura 100 – transcrição de excerto retirado de *Dança do Berimbau* (1997)

The musical score is written in 4/4 time and consists of seven staves. The top staff is for the Berimbau, which plays a melodic line with various rhythmic patterns. The second staff is for the Atabaque, providing a complex, syncopated rhythmic accompaniment. The third staff, labeled 'Voltagem', shows a sequence of notes and rests. The fourth staff, 'Clap', features a simple, steady rhythmic pattern. The fifth staff, 'Closed Hi-Hat', has a consistent rhythmic pattern. The sixth staff, 'Snare Drum', plays a steady, rhythmic pattern. The seventh staff, 'Bass Drum', plays a simple, steady rhythmic pattern. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Segundo (BACCINO, 2013, p. 112), “o floreio é o improviso musical que o capoeira utiliza durante a roda de capoeira. A principal finalidade do floreio é enfeitar e embelezar o toque

de berimbau, como flores que ornamentam, daí o nome floreio”. Este tipo de toque sugere um jogo com “[...] movimentos manhosos, ágeis, espertos e traiçoeiramente defensivos, que servem para disfarçar o caráter belicoso da capoeira” (SILVA, J., 2008, p. 20). A execução de toques de berimbau sob um *beat* já havia ocorrido anteriormente em músicas como *Berimbau* (1996), da própria Equipe Pipo’s, quando o toque *São Bento Grande de Bimba* ou *Regional* foi executado sob a base Volt-Mix e, posteriormente, quando o mesmo toque foi gravado na música *Macumba Lelé* (1994), sob o Volt-Mix e sob o toque maculelê.

Em *Dança do Berimbau*, os DJs da Equipe Pipo’s utilizam esse último procedimento de sobreposição de duas estruturas de acompanhamento (*beats*) originadas tanto do *electro norte-americano*, caso do *Volt-Mix* quanto do maculelê, no toque maculelê. Talvez esse processo desvele uma continuidade na prática de mesclar duas estruturas de acompanhamento (*beats*) oriundas de gêneros musicais afrodiaspóricos distintos, de forma a conservar princípios norteadores comuns a ambos, como a importância do *downbeat* para a organização do momento de sobreposição das duas estruturas de acompanhamento.

Além disso, a importância do toque maculelê enquanto estrutura de acompanhamento registrada em músicas presentes em álbuns de equipes importantes ao longo de quatro anos e da sua sobreposição ao *Volt-Mix* pode ser aferida pelo surgimento de novas experimentações surgidas do resultado obtido pela mescla entre o toque maculelê e o *Volt-Mix*, caso do lançamento da base batuque, em 1997.

5.3.3 Base Batuque (1997)

A palavra batuque possui uma história longa, multifacetada e plural. Fosse no seu uso pelo padre capuchinho João Antônio Cavazzi de Montecuccolo, no século XVII, para descrever hábitos e costumes dos reinos do Congo, Angola e Matamba (ALMEIDA, 2009), ou do seu emprego disseminado, no século XIX, para referenciar danças realizadas ao som de tambores e outros instrumentos feitas por africanos no Brasil, como constatou Luís da Câmara Cascudo (KUBIK, 1990), a polifonia do termo para designar um arco-íris de danças, ritmos e práticas majoritariamente produzidas por populações de origem africana das mais diversas, pode ser remetida a diferentes contextos históricos que não necessariamente dialogam entre si.

(PEREIRA, M., 2016, p. 236)

A atribuição do termo “batuque” em relação ao toque maculelê, como se vê, relaciona-se à prática histórica de utilização da expressão guarda-chuva *batuque* enquanto designação de um

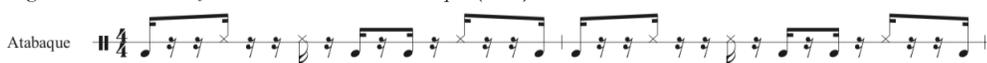
conjunto de sonoridades e de manifestações culturais de africanos escravizados. A base bатуque, dos álbuns DJ Funk II - Bases e Karaoke (Volume 02)²²⁷, com produção dos DJ JC e DJ Ticha, utiliza o toque maculelê de forma solo e sobreposta ao *Volt-Mix* em um compilado de estruturas de acompanhamento destinadas a futuras produções musicais. Na transcrição abaixo, é possível observar o toque maculelê em sua disposição solo:

Fonograma 4.11 – Excerto retirado de Base Bатуque (1997)



Fonte: álbum DJ Funk II Bases e Karaoke DJ's JC e Rã Preta (1997)

Figura 101 – Transcrição de excerto de Base Bатуque (1997)



Fonte: o próprio autor, 2020.

No áudio da transcrição acima, é possível observar que a base bатуque é alterada em um semitom ascendente em relação ao toque maculelê e disposto em ciclos de quatro compassos, seguido da sua sobreposição ao *Volt-Mix* igualmente em quatro compassos. Essa disposição em ciclos facilita a manipulação posterior desses *samples* em novas produções musicais ou a utilização integral dessa música para a versação de um MC, tal qual ocorria com a utilização integral de faixas instrumentais, como o próprio 808 Beatapella Mix em Festivais de Galera do início da década de 1990.

Além disso, a separação entre os *samples* do toque maculelê, a divisão em quatro ciclos que alterna o toque maculelê solo e a sua sobreposição sob o *Volt-Mix* e o término dos ciclos para o início de um novo revela imprecisões na mixagem, por exemplo silêncios perceptíveis entre um *sample* ou o término de ciclo e o começo do outro e no encaixe entre os dois *beats* quando sobrepostos:

Fonograma 4.12 – Exemplo 1 em Base Bатуque (1997)



Fonte: álbum DJ Funk II Bases e Karaoke DJ's JC e Rã Preta (1997)

²²⁷ Disponível em: <https://www.funkantigo.com.br/2020/08/dj-funk-ii-bases-e-karaoke-djs-jc-e-ra.html>. Acesso em: 19 mar. 2019.

Por fim, também é possível identificar um conjunto de experimentações em trechos da Base Batuque em que o toque maculelê e o *Volt-Mix* são sobrepostos, desvelando possibilidades de adição e de subtração textural conduzidas pela manipulação de trechos do *Volt-Mix*:

Fonograma 4.13 – Exemplo 2 em Base Batuque (1997) Fonograma 4.14 – Exemplo 3 em Base Batuque (1997)



Fonte: álbum DJ Funk II Bases e Karaoke DJ's JC e Rã Preta (1997)



Fonte: álbum DJ Funk II Bases e Karaoke DJ's JC e Rã Preta (1997)

Os dois exemplos acima indicam processos artísticos de criação musical a partir da manipulação de samples e de interação entre sonoridades gravadas inicialmente em diferentes fontes. Isto é particularmente importante em um processo de inventário cultural em que as sonoridades de atabaque e congas passaram a conviver progressivamente com as sonoridades que já existiam nos *bailes funk*, como as oriundas dos gêneros musicais associados ao electro-funk em termos de novas produções musicais, a exemplo da Montagem–Galante (1997), de DJ André, no álbum Cash Box apresenta Mortal Kombat!

5.3.4 Montagem – Galante (1997)

Fonograma 4.15 – Exemplo em Montagem – Galante (1997)



Fonte: álbum Cashbox Mortal Kombat (1997).

Figura 102 - Transcrição de excerto de Montagem Galante (1997)

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Teclado' and uses a treble clef. The middle staff is labeled 'Atabaque' and uses a middle clef. The bottom staff is labeled 'Bumbo' and uses a bass clef. All staves are in 4/4 time. The Teclado part features a series of eighth notes. The Atabaque part features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, some marked with 'x'. The Bumbo part features a simple rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Na transcrição e na gravação acima, podemos observar que o toque maculelê surge com duas notas originadas do que parece ser um tambor grave denominado por tímpano. Entretanto, sua sonoridade pode não ser oriunda de um instrumento acústico tal qual o atabaque do toque maculelê, mas de um dos tom-tons de baterias eletrônicas, como a *Roland R8* com o *pitch* alterado, conforme pode ser ouvido abaixo:

Fonograma 4.16 – Tom (L-02) – Roland R8



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Fonograma 4.17 – Tom (L-04) – Roland R8



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Ressalto que a organização do *beat* presente em Montagem-Galante difere daquele observado na Base Batuque. Isto ocorre porque os materiais utilizados em Batuque foram retirados dos próprios *samples* do *Volt-Mix* e do toque maculelê, sem a alteração do seu desenho rítmico-melódico, enquanto em Galante temos a alteração parcial do desenho rítmico-melódico inicial do toque maculelê e a substituição de sonoridades do toque maculelê pela sonoridade eletrônica provavelmente oriunda da bateria eletrônica *Roland R8*.

Em 1999, essa mesma sonoridade, provavelmente originada da bateria eletrônica Roland R8 e que modificou parcialmente o desenho rítmico-melódico do toque maculelê em Montagem-Galante também pode ser observada na música *Maria*, dos MCs Vinicius & Andinho, produzida pelos Djs da Pipo's e disponível no álbum Pipo's Ultra Vol. 1 – Faz a terra tremer.

5.3.5 Maria (1997)

Fonograma 4.18 – Exemplo em Maria (1997)



Fonte: álbum Pipo's Ultra Vol. 1 – Faz a terra tremer (1997)

Figura 103 – Transcrição de excerto de Equipe Pipo's - Maria (1997)

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves:

- Voz:** Treble clef, 4/4 time. Lyrics: "Nao tem Ro cky Bao Bo a Bao Bao".
- Tambor grave:** Bass clef, 4/4 time. Features a bass line with notes on G2, F2, E2, D2, C2, B1, and A1.
- Incident.:** Percussion staff with a single note on the first beat of the first measure.
- Tecl.:** Treble clef, 4/4 time. Lyrics: "Bo a Bao Bo a Bao Bo a tem Ro cky Bao Bo a Bao Bao Bo a Bao Bo a Bao Bo a".
- Tamb. G:** Bass clef, 4/4 time. Features a guitar-style bass line with notes on G2, F2, E2, D2, C2, B1, and A1.
- Incid.:** Percussion staff with notes on the first, third, and fifth beats of each measure.

Fonte: o próprio autor, 2020.

O desenho rítmico-melódico do *beat* de *Maria* (1997) não é uma transliteração do desenho rítmico-melódico presente no toque maculelê, embora possamos interpretar que a diferença de construção rítmica seja uma variação que talvez reivindique uma similaridade com o toque maculelê:

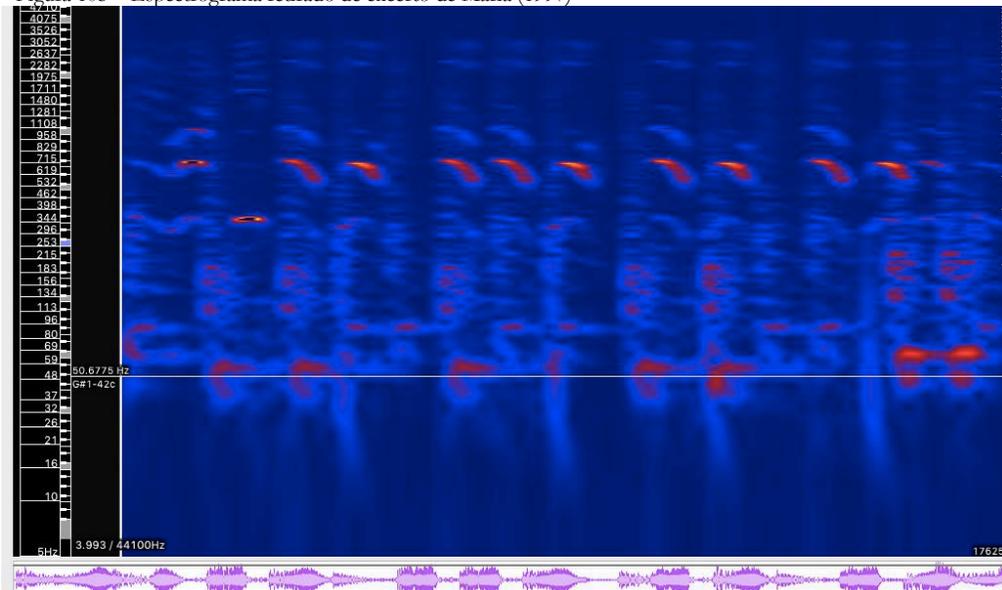
Figura 104 – Comparativo entre Maria (1997) e toque maculelê

The image displays two musical staves. The top staff is for 'Maria' featuring 'Tambor grave' in 4/4 time, with a melody of quarter notes and eighth notes. The bottom staff is for 'Toque maculelê' featuring 'Atabaque' in 4/4 time, with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A second set of staves below shows a close-up of the 'Tambor grave' and 'Atab.' parts, highlighting a triplet of notes in the Tambor grave part.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Pela transcrição acima, é possível identificar a existência de um conjunto de pulsos que são coincidentes entre as duas estruturas, apesar da existência de variações na segunda estrutura. Além disso, os instrumentos escolhidos para a sonoridade da primeira estrutura abordam um timbre específico que está alocado em um espectro de alturas graves (TOMAZ JÚNIOR, 2016), o qual, até então, não havia sido abordado em produções musicais:

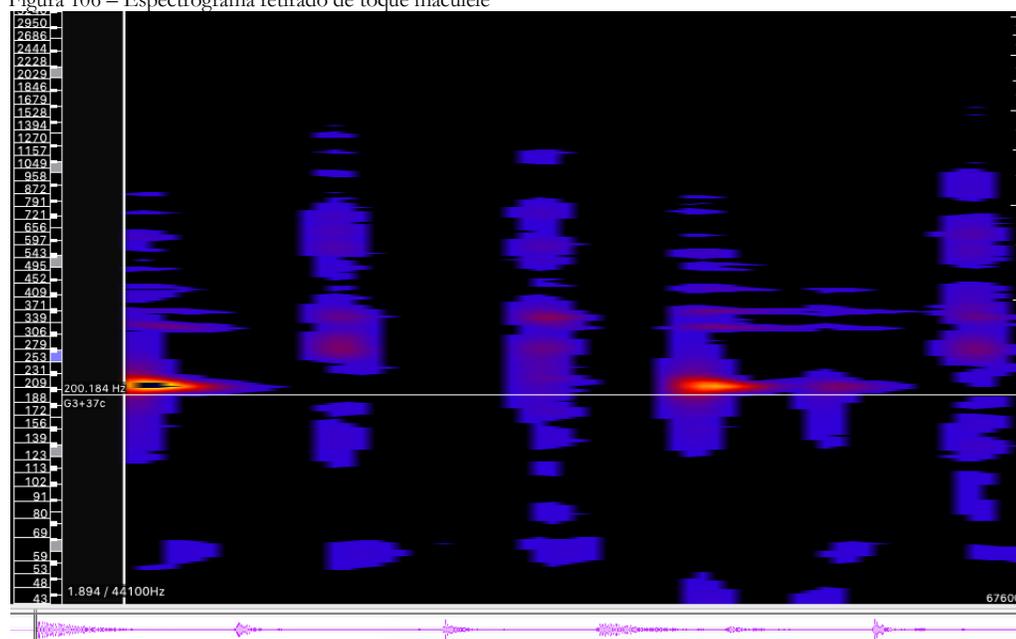
Figura 105 – Espectrograma retirado de excerto de Maria (1997)



Fonte: o próprio autor, 2020.

No espectrograma acima, podemos observar que a altura mais grave desse *beat* atinge aproximadamente a faixa dos 50Hz. A título comparativo, o espectrograma abaixo permite visualizar que o toque maculelê atinge aproximadamente a faixa dos 200Hz:

Figura 106 – Espectrograma retirado de toque maculelê

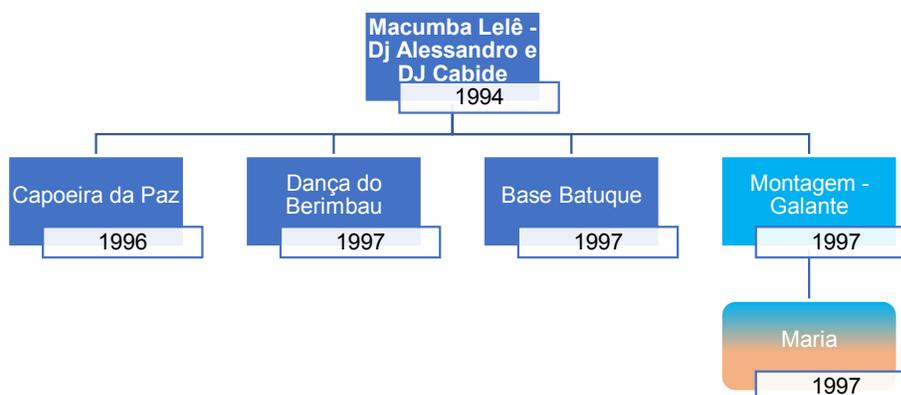


Fonte: o próprio autor, 2020.

Nesse contexto, é importante considerar que o surgimento de uma estrutura de acompanhamento (*beat*) que passou a explorar o espectro grave da tessitura sonora (presente em *Maria* (1997), por exemplo) ocorreu após uma trajetória de utilizações e de experimentações com o toque maculelê em produções musicais ao longo da segunda metade da década de 1990. A diferença das tonalidades²²⁸ de uma mesma cor no fluxograma abaixo — azul claro e azul escuro como exemplos — registra a ocorrência de variações do desenho rítmico-melódico do *toque maculelê* que não foram suficientes para descaracterizar por completo a relação das estruturas de acompanhamento (*beats*) presentes nas músicas identificadas com o toque maculelê:

²²⁸ As duas tonalidades presentes no espaço do fluxograma em que *Maria* está contida indica uma continuidade com alterações do desenho rítmico-melódico e da sonoridade da estrutura de acompanhamento presente em *Montagem-Galante*.

Figura 107 – Fluxograma do toque maculelê



Fonte: o próprio autor, 2020.

Em outros termos, o fluxograma acima propicia a visualização tanto do percurso pelo qual o toque maculelê foi replicado em outras músicas associadas ao funk quanto do início de um processo progressivo de transformações aplicadas a esse toque, que permitiram o surgimento de outras estruturas musicais influenciadas pelo toque maculelê, como o tamborzão, criado em 1998 pelo DJ Luciano.

5.4 TAMBORZÃO

Na época não tinha nome. O nome foi dado no Festival de Galera lá no Morro do Coroado, na Cidade de Deus. O Duda DJ, o Duda da CDD junto com Bocão, Batata, a galera da Big Mix, começou a soltar o loop da batida para os Mcs cantarem em cima. Até que, um belo dia, um Mc lá no microfone chegou e falou assim: DJ, solta o tamborzão. Pronto, rolou o batismo. [...] (DJ LUCIANO OLIVEIRA, 2020).

A narrativa acima discorre sobre o processo de enunciação de um *beat* conhecido por *tamborzão*, cuja criação teria ocorrido no final da década de 1990 segundo DJs e produtores da época, entre os quais Coichi Vieira e DJ Marcelo Negão. Ainda que não tenha sido possível identificar uma produção do final da década de 1990 em que o tamborzão apareça em uma disposição solo, utilizamos o seguinte *sample* a que Cáceres, Ferrari e Palombini (2014) chamam de “tamborzão puro”²²⁹:

²²⁹ Segundo Carlos Palombini, essa estrutura de acompanhamento denominada por “tamborzão puro” foi retirada de um *kit* de *samples* para DJs e produtores musicais. Portanto, não é possível definir exatamente o ano da elaboração desse *sample* em específico, nem sua procedência.

Fonograma 4.19 – “tamborzão puro”



Fonte: Cáceres, Ferrari e Palombini, 2014.

Figura 108 – Transcrição em partitura do beat tamborzão puro

The musical score consists of three staves: Conga, Tom-Tom, and Bass Drum, all in 4/4 time. The Conga staff shows a sequence of notes: a quarter rest, an eighth note, a quarter note, and a quarter note, followed by a repeat sign. The Tom-Tom staff shows a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign. The Bass Drum staff shows a sequence of quarter notes: G2, A2, B2, C3, followed by a repeat sign. The entire score is enclosed in a double bar line.

Fonte: o próprio autor, 2020.

No áudio e na transcrição acima, é possível identificar empiricamente algumas semelhanças entre o tamborzão e sonoridades presentes em estruturas de acompanhamento (*beats*) de produções musicais anteriores, caso de *Maria* (1997), em virtude da similaridade entre os tambores (tom-tons e tímpanos) no espectro grave e com a música *electro Light Years Away* (Melô da Macumba, 1983), no caso dos instrumentos do espectro médio-grave. Inclusive, a semelhança entre a Melô da Macumba e o tamborzão é citada pelo DJ Marcelo Negão para afirmar que a sonoridade de outros “tambores” já poderia ser fruída nos *bailes funk* em período anterior ao surgimento do tamborzão:

O tamborzão é uma música dançante, na verdade é um loop de três segundos e aquilo vai embora só aquele loop ali sem virada, sem nada, deu certo porque é dançante. O tamborzão tem a nossa cara, mas se você for lá atrás, o "Melô da macumba" tem um tambor ali, o "Melô da explosão" também [...], era uma coisa leve, não tão pesado e dançante como nosso, mas já tinha o tambor, o que o Sabãozinho fez foi criar uma batida nossa, e todo o mundo no funk copiou. (DJ MARCELO NEGÃO, 2015)²³⁰.

Em outras palavras, o DJ Marcelo Negão associa a criação do tamborzão ao DJ Luciano Oliveira, também conhecido como MC Sabãozinho, mas enfatiza que o tamborzão surgiu em um contexto específico em que a sonoridade de tambores já vinha sendo disseminada. A discussão sobre o contexto do surgimento do tamborzão e a sua semelhança com a sonoridade de tambores que lhe foram anteriores fomenta o principal argumento de dissenso entre produtores

²³⁰ Disponível em: <http://www.funkderaiz.com.br/2015/08/dj-marcelo-negao.html> Acesso em: 16 mai. 2020.

da década de 1990 sobre a autoria e o processo criativo de elaboração do tamborzão que é comumente atribuído exclusivamente ao DJ Luciano Oliveira.

O DJ Grandmaster Raphael, por exemplo, afirma que a criação do tamborzão teria resultado de um processo progressivo e coletivo que já vinha sendo realizado por outros produtores de funk carioca, como ele mesmo e o DJ Cabide ao longo da década de 1990:

[Renan:] E você acha que tem um criador pro tamborzão?
 [DJ Grandmaster Raphael:] Eu acho coletivo porque o garoto lá de Campo Grande começou. O Cabide fazia. Eu não fazia tamborzão mas eu comecei a colocar muito percussão. [...] O Luciano começou a botar uns bagulhos. Umas percussões que ele pegou de cd de Afroreggae. Ele começou. Então é coletivo mas tem muita [não completa]. Esse tamborzão mais pesado tem muito do Luciano. Tem muito do Luciano. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

É interessante notar que o DJ Grandmaster Raphael cita especificamente a utilização de um *sample* percussivo obtido a partir de um CD (Compact Disc) do Afroreggae para argumentar que a criação do tamborzão surgiu de um processo coletivo de elaboração musical particularizado pelo DJ Luciano Oliveira. Ou seja, sua perspectiva reconhece um processo de continuidade estética no tamborzão quanto a um tipo de sonoridade percussiva observada na época, apesar de o CD citado não ter sido propriamente identificado e localizado. Além disso, o DJ Grandmaster Raphael sublinha que o tamborzão teria sido oriundo de uma prática de utilização de *samples* advindos de suportes de armazenamento, entre os quais discos de vinil ou CDs, em produções musicais daquele período, como as *montagens*, o que nos impediria atribuir a autoria do tamborzão ao DJ Luciano Oliveira.

Em uma perspectiva semelhante ao DJ Grandmaster Raphael, mas em reconhecimento a uma sonoridade específica e corrente na época, os DJs e produtores Coichi Vieira e DJ Nazz afirmam que a elaboração do tamborzão teria ocorrido a partir de uma imitação e de influência de elementos da música *Light Years Away* (1983), do grupo Warp 9:

[Coichi Vieira:] Na verdade, o tamborzão surgiu daquela música, como eu falei pra você, Warp 9, até o kick que tem. Que que eles fizeram? Eles pegaram o som do, de macumba, né? Que a gente chama de maculelê no caso aí. Do LP que eu te falei que eu vou te mandar a foto aqui e mudaram só a, no caso, o desenho de programação. Pra ficar se fosse parecida com Warp 9 e como macumba, só que com kick parecido com o de Warp 9. Aí foi tudo montado na Roland R8 Mk II. [...] Porque Warp 9, quando tem o som das congas, dos bongos, na verdade é bongo, você vai ver que tem um kick junto. Foi daí que misturaram tudo pra poder fazer o tamborzão. Mas tudo com fonte de inspiração em Warp 9. Tudo com fonte de inspiração em Warp 9. [...] aquela programação ali, na verdade, é o Warp 9. Se você ouvir, você vai ver que é parecido com o Warp 9. Eles só mudaram o... eles tiraram alguns pedaços das conga e botaram o kick. Aquele kick [faz com a boca uma estrutura rítmica]. (VIEIRA, C., 2019).

[DJ Nazz:] Tudo o que foi produzido no funk carioca foi produzido em cima de alguma coisa, copiando alguma coisa e dificilmente você via alguma coisa autoral. Muito difícil você ver alguma coisa autoral. Mesmo o tamborzão, que eles dizem que inventaram, não é uma invenção. Eles mimificaram. Aí depois ele evoluiu a partir daquilo. Ele começou copiando e depois, vários Djs com a sua criatividade,

começaram a mudar aquilo. O que aconteceu ali, com aquele tambor de macumba que foi colocado no meio do funk e que influenciou, depois que eles estavam cansados do Volt-Mix e não tinham mais pra onde ir [...] eles mimificaram uma música chamada *Light Years Away* como tambor de macumba. (DJ NAZZ, 2019).

Nas duas citações acima é possível observar que os produtores se esforçam para explicar que o processo criativo desenvolvido para a criação do tamborzão não foi algo novo, mas baseado em elementos existente em *Light Years Away* (1983), sua sonoridade de congas e o seu desenho rítmico-melódico, por exemplo. Essas características são analisadas na transcrição e nos áudios abaixo:

Fonograma 4.2 – Exemplo em Warp 9 - *Light Years Away* (1983, Trecho Atabaque)



Fonte: single Warp 9 - *Light Years Away* (1983)

Fonograma 4.19 – “tamborzão puro”



Fonte: Cáceres, Ferrari e Palombini, 2014.

Figura 109 – Comparativo entre Warp 9 e Tamborzão

Warp 9	Conga	
Tamborçao puro	Conga	
	Tom-Tom	
	Bass-drum	

Fonte: o próprio autor, 2020

Apesar das semelhanças observadas acima, não é possível afirmar que a principal influência para o tamborzão foi a música *Light Years Away* (1983), pois outras referências musicais que também continham a sonoridade de atabaques e congas, como *Apache* – The Sugar Hill Gang (1981) ou desenhos rítmico-melódicos semelhantes a *Light Years Away*, como o sample 2 de Ritmo de Macumba (1971), poderiam ter sido utilizados para influenciar a elaboração do tamborzão, conforme pode ser visto com os exemplos abaixo:

Fonograma 4.1 - Exemplo em The Sugar Hill Gang - Apache (1981)



Fonte: single Sugar Hill Gang - Apache (1981)

Fonograma 4.5 - Ritmo de Macumba (1971, Loop 2)



Fonte: álbum Escola De Samba Da Cidade – Batucada Nº 3 "The Exciting Rhythm Of The Wild Brazilian Carnival" (1971)

Além disto, restaria explicar a motivação do criador do tamborzão para a escolha dos outros instrumentos que abordam o espectro médio-grave ou grave dessa estrutura de acompanhamento que não são necessariamente semelhantes à sonoridade de congas e atabaques presentes em “Light Years Away” e a própria eleição da plataforma em que estes instrumentos e sonoridades teriam sido reunidas para a produção de uma nova música, se em um *sampler* ou com os seus desenhos rítmico-melódicos programados em uma bateria eletrônica.

Segundo o DJ Marlboro, a ausência de conhecimentos técnicos necessários para programar uma bateria eletrônica semelhante à Roland R8 MkII e o conjunto de histórias que surgiram sobre a criação do tamborzão seriam os motivos que o levam a negar a criação do tamborzão pelo DJ Luciano Oliveira:

Ó, tem várias histórias, o tamborzão, tem muitas histórias. E, assim, a gente, por exemplo, uma das histórias. O Luciano. “Não, porque eu criei o tamborzão, não sei o quê”. Legal. Faz aí de novo. Não consegue. [...] Sabe o que eu acho? Sinceramente? Que alguém programou pra ele na R8 e ele usou. Alguém programou. Aí ele usou em alguma música. [...] De onde veio? Ah, veio da música tal. Quem fez? Foi o Luciano. Nem foi ele que fez a música mas a programação. Eu acho que alguém fez aquela programação. [...] “Não, porque eu que fiz o tamborzão primeiro. Não sei quê”. Mas como é que você fez? De onde você tirou? “Não, eu peguei do sampler, usei. Mas aí faz a programação mesmo, né? Aí aparece outro. Como eu sou assim tipo o centralizador. Centralizador que eu digo é assim: as pessoas me procuram pra contar as histórias. Por exemplo, eu tenho várias pessoas que dão uma direção e diz que criou. Mas como é que é? E não é 1, 2, 3. É um monte, né? A história que está registrada, só registrada mas não realizada é a do Luciano que eles gravaram vídeo e tal. Fizeram vídeo e tal mas, tipo assim, não conclui. É um registro de falar que fez. Não tem registro. (DJ MARLBORO, 2018).

Desse modo, DJ Marlboro afirma que o DJ Luciano Oliveira capitaneou uma entre várias construções narrativas desenvolvidas sobre a criação do tamborzão em torno do seu nome sem ter efetivamente comprovado sua criação. Entretanto, não foi possível localizar nenhum registro anterior em vídeo ou em algum outro suporte audiovisual que comprove que o próprio DJ Marlboro ou qualquer outro produtor musical associado aos bailes funk tenha sido incitado a demonstrar o seu processo criativo para terceiros a fim de comprovar a autoria sobre determinada produção musical em estúdio.

De todo modo, o vídeo citado pelo DJ Marlboro é o documentário *A história do Tamborzão do Funk*²³¹. Realizado em 2006 pela diretora Tatiana Ivanovici nos estúdios do DJ Cabide em São Gonçalo (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014), o documentário discute o surgimento do tamborzão a partir da narrativa que aponta o DJ Luciano Oliveira como seu criador. Inclusive, o próprio Luciano Oliveira fica responsável por explicar o processo criativo que teria dado origem ao tamborzão:

Na época, quando eu criei o tamborzão, foi até engraçado porque foi de madrugada, devia ser por volta de duas horas da manhã. E bateu uma inspiração louca assim por causa do Funk N'Lata. Porque o Funk N'Lata sempre teve um som pesadão, né? E eu lembro que começou a criar montagens com sons ao vivo tirada assim do público, dos bailes, né e tal. Colocava o microfone e gravava os sons ao vivo. Então, eu falei: por que que a gente não tenta fazer assim uma batida tipo meio ao vivo também pra crescer, né? Pra dar mais sustentação ao som. Foi quando a gente começou a buscar elementos, assim, da bateria eletrônica, começamos a juntar aquela imundície toda ali pra ver se dava certo. Aí foi até engraçado porque, depois que eu concluí, que eu fechei a tampa, olhei pra ela assim, desliguei e falei: isso tá uma porcaria. Ficou uma semana encostada ali a bateria até que, um belo dia, eu tinha uma dupla de MCs, que inclusive mora lá perto da minha casa até hoje. Aí: Pô, Luciano, tô a fim de produzir um rap e aí eu inseri. Foi a primeira aparição do tamborzão. Foi no Rap do Tito e Xandão e tá registrado em CD. Tem o CD Lugarino apresenta os melhores da Zona Oeste. Foi gravado em 98. Inclusive é bem interessante falar isso, o lance da data também porque a gente faz até uma aposta, né Cabide? Tenta achar um CD que tenha a primeira aparição gravada. Não vai ter. Foi realmente a primeira música gravada. (DJ LUCIANO OLIVEIRA; DJ CABIDE, 2006, n. p.).

De fato, a música *Rap da Vila Comari*, dos Mcs Tito e Xandão, com produção do DJ Luciano Oliveira, do álbum DJ Lugarino apresenta os melhores da Zona Oeste (1998) é o primeiro registro da utilização do tamborzão de forma sobreposta ao Volt-Mix (1988) e ao electro Light Years Away (1983). No trecho abaixo é possível ouvir o tamborzão sobreposto ao Volt-Mix:

Fonograma 4.20 – Exemplo em Rap da Vila Comari –
Mcs Tito e Xandão (1998)



Fonte: álbum DJ Lugarino apresenta os melhores da
Zona Oeste (1998)

²³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUAkUgs>. Acesso em: 09 maio 2020.

Figura 110 – Transcrição de excerto presente em Rap da Vila Comari (1998)

The image displays a musical score for a rap excerpt. It features a vocal line at the top and several instrumental tracks below. The vocal line is in a 4/4 time signature and contains the following lyrics: "Eu qui a fa lar pa ra to da co mu ni da de que ri a paz queu qui a i gual da de A dho queis su ma". The instrumental tracks include:

- Incidental:** A single line with rests.
- Voltagem:** A line with rhythmic patterns of eighth notes.
- Clap:** A line with rhythmic patterns of eighth notes.
- Volte-mix:** A bracketed group containing:
 - Closed Hi-Hat:** A line with rhythmic patterns of eighth notes.
 - Snare Drum:** A line with rhythmic patterns of eighth notes.
 - Bass Drum:** A line with rhythmic patterns of eighth notes.
- Tamborçao:** A bracketed group containing:
 - Conga:** A line with rhythmic patterns of eighth notes.
 - Tom-Tom:** A line with rhythmic patterns of eighth notes.
 - Bass Drum:** A line with rhythmic patterns of eighth notes.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Na análise do tamborzão no áudio, identificamos quatro instrumentos percussivos com funções diferentes. O tom-tom exerce uma função de marcação métrica do ciclo rítmico, enquanto o bass drum (o qual também pode ser identificado como tambor grave) e os atabaques de sonoridades aguda e média têm função de deslocamento rítmico por toda a estrutura textural, principalmente quando o *beat* tamborzão é sobreposto ao *beat Volt-Mix*, o que vimos na transcrição acima.

É importante destacar que um conjunto de produções musicais anteriores ao surgimento do tamborzão, a exemplo de *Macumba Lelê* (1994) e *Base Batuque* (1997), já vinha explorando a dinâmica de sonoridades e de deslocamentos promovidos pela sobreposição de estruturas de acompanhamento (*beats*) advindas dos Estados Unidos, caso do *Volt-Mix*, e do Brasil, do toque maculelê. Este ponto é abordado especificamente no documentário de *Ivanovic*, quando DJ Luciano Oliveira afirma²³² que um “[...] atabaque, uma batida feita de conga, tipo conga [...] E o pessoal associava muito ao ritmo que era o funk da época, que era o Volt-Mix” (DJ LUCIANO OLIVEIRA; DJ CABIDE, 2006, n. p.), o havia influenciado a criar o tamborzão. Tendo em vista esse ponto em específico e a trajetória de sonoridades percussivas como o toque maculelê, em produções de *funk carioca* ao longo da década de 1990 que foram anteriores ao surgimento do tamborzão, questionei o DJ Luciano Oliveira especificamente sobre este assunto:

[Renan:] antes da sua criação do tamborzão, existiam outros tambores e atabaques no funk carioca?

[DJ Luciano Oliveira:] Na época já existia um [faz com a boca um som percussivo: pu-pá-pá-pu-pu-pu-pá] que a Furacão 2000 já botava em suas músicas. Mas eram só duas conguinhas, né? Que associava já ao Volt-Mix. Eu achava legal. Como nós fazíamos muita montagem ao vivo de galera, tinha gritos muito fortes, né? Eu quis criar uma batida mas ainda pensando em colocá-la junto com o Volt-Mix, que a batida era o Volt-Mix, mas que tivesse mais corpo, fosse mais cheia, pra poder ficar mais bonita. Aí eu fiz, eu criei o tamborzão.

[Renan:] esse loop que você cantou com a boca é esse daqui?

[Renan coloca o sample do toque maculelê retirado de *Macumba Lelê* (1994) para ser executado]

[DJ Luciano Oliveira:] Aê, DJ! Esse aí mesmo. Exatamente. Era um loop que alguém achou e começou a usar. Aí, a partir daí, dessa ideia, é que eu fiz e criei o tamborzão. (DJ LUCIANO OLIVEIRA, 2020).

Em outras palavras, o *beat* que havia sido denominado atabaque pelo DJ Luciano Oliveira no documentário de *Ivanovic* era o toque maculelê gravado pelo DJ Alessandro na música *Macumba Lelê* (1994). Dessa forma, o DJ Luciano corrobora a presença do toque maculelê em produções de *funk carioca* em período anterior à criação do tamborzão e confirma que o seu desenho rítmico-melódico influenciou seu processo criativo para a elaboração do tamborzão. Tal

²³² A transcrição deste trecho é a seguinte: “DJ Luciano: Na época que a gente tocava, né Cabidão?, usava-se muito o atabaque. Uma batida feita de conga, tipo conga, né? E o pessoal associava muito ao ritmo que era o funk da época, que era o Volt-Mix” (de 0:24 a 0:31).

influência, inclusive, pode ser observada pela transcrição abaixo, que marca as semelhanças entre o toque maculelê e o tamborzão:

Figura 111 – Comparativo entre os desenhos rítmico-melódicos do toque maculelê e do tamborzão

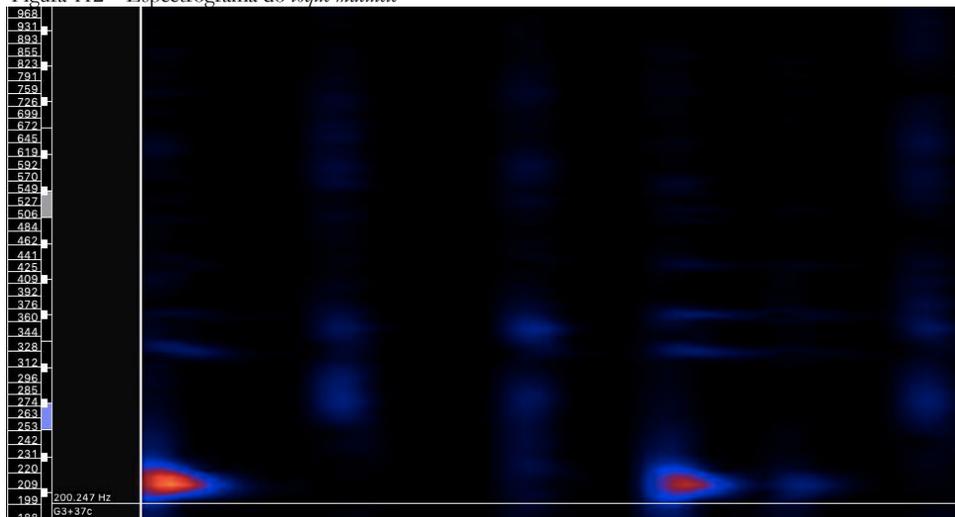
The figure shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Toque Maculele' and 'Atabaque' and contains a rhythmic pattern in 4/4 time. The bottom three staves are grouped under 'Tamborao puro' and include 'Conga', 'Tom-Tom', and 'Bass-drum'. Vertical grey bars connect the notes in the 'Toque Maculele' staff to the corresponding notes in the 'Tamborao puro' staves, illustrating the rhythmic and melodic similarities between the two styles.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Segundo o DJ Luciano, a necessidade de elaborar o tamborzão surgiu porque o toque maculelê não correspondia à demanda por uma estrutura de acompanhamento “cheia” e com “peso” que se destacasse quando sobreposta a estruturas que exploram a tessitura grave como o Volt-Mix:

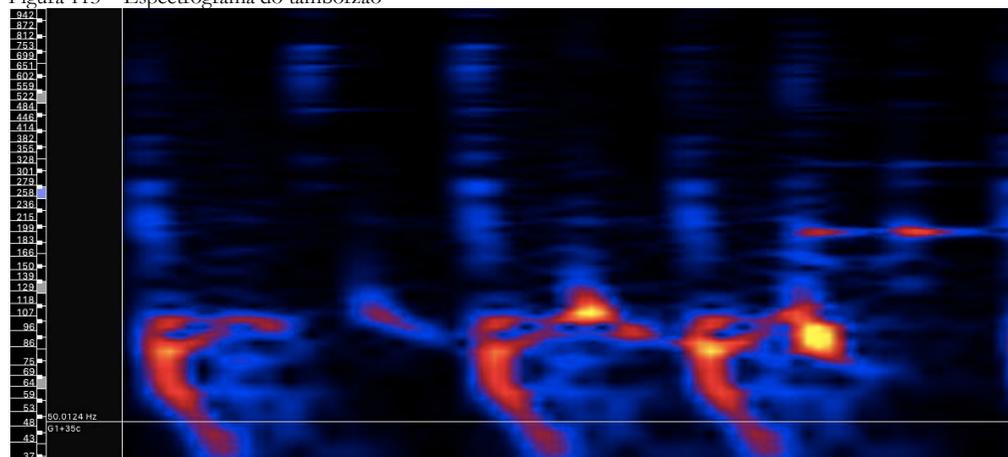
[DJ Luciano Oliveira:] [...] só dois “atabaquinhos”, [faz com a boca: tu-tá-tá-tu] estava muito magrinho. Aí eu comecei a acrescentar sons de outros tambores pra poder ficar uma coisa mais encorpada, maior, pra poder ficar mais compatível com os gritos ao vivo que nós captássemos nos bailes para fazer as montagens. E os gritos vinham com muito punch, né? Eram gritos gravados ao vivo nos microfones e a base eu sentia que ela tava magrinha, não correspondia. DJ LUCIANO OLIVEIRA, 2020).

Figura 112 – Espectrograma do *toque maculelê*



Fonte: o próprio autor, 2020.

Figura 113 – Espectrograma do tamborzão



Fonte: o próprio autor, 2020.

Nas imagens acima, podemos observar que, enquanto o atabaque do toque maculelê se desenvolve em uma faixa médio-aguda de 200 KhZ, o tamborzão registra 50Khz no espectro médio-grave do espectro sonoro. Portanto, o processo de “encorpar” o tamborzão envolveu tanto a manutenção do desenho rítmico-melódico do toque maculelê quanto a adição de novos tambores como tom-tons e a aplicação de efeitos como o decaimento para a entrega de uma densidade sonora específica. Essa densidade teria sido obtida a partir da escolha de instrumentos de alturas graves e médio-graves na bateria eletrônica Roland R8 MkII:

Naturalmente, a gente, como todo produtor sabe, sempre tem a necessidade de melhorar, de expandir, de criar sons novos. Então, o que acontece? A R8 foi a responsável por isso tudo aí. Foi justamente numa R8 dessa aí [a câmera foca na bateria Roland R8 MkII] que foi criado o tamborzão (DJ LUCIANO; DJ CABIDE, 2006, n. p.).²³³

É preciso ressaltar que, nos termos de Mukuna e Pinto (CIDEM, 1991), a elaboração do tamborzão não corresponderia a uma criação, mas a uma inovação de um desenho rítmico-melódico já observado em outras manifestações culturais afrodiáspóricas anteriores, por exemplo o maculelê e o Candomblé de Caboclo. Segundo Mukuna (1990), a continuidade e a sobrevivência de um determinado desenho rítmico-melódico entre contextos culturais distintos foi possível após um processo progressivo de assimilação cultural após um período de inventário cultural.

No caso do *funk carioca*, o processo de assimilação de um determinado desenho rítmico-melódico afrodiáspórico transcorreu ao longo da década de 1990 em produções musicais associadas aos *bailes funk*, tal qual na utilização do *toque maculelê* em “Macumba Lelê” (1994) e, posteriormente, na utilização do tamborzão no Rap da Vila Comari (1998) dos Mcs Títo e

²³³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ic_AwPMu3kk&t=4s. Acesso em: 18 abr. 2020.

Xandão. Curiosamente, tanto a continuidade do desenho rítmico-melódico presente no *toque maculelê* no processo de elaboração do *tamborzão* quanto as diferenças sonoras entre elas já haviam sido observadas pelo DJ Alessandro, da Equipe Laser Rio, em período anterior à entrevista realizada com o DJ Luciano Oliveira:

[DJ Alessandro:] poucas pessoas conhecem essa história. Porque esse tambor surgiu daonde? Daonde surgiu essa ideia de tamborzão? Isso não vem do espaço sideral, né irmão? Vem, e tem aquele velho provérbio e o Orlando falava muito isso e eu escutava ele falar na minha época que eu era um pouco mais novo e que muitas outras pessoas já ouviram falar: “nada se cria. Tudo se copia e se aperfeiçoa”. Agora, eu fiz a ideia de levar o loop do atabaque para o funk copiando da capoeira e alguém copiou do meu atabaque e fez o tamborzão, entendeu? A história do tamborzão é essa. [...] a raiz do tambor no mundo do funk é o tamborzão do maculelê. [...] Esse atabaque que eu bati pra fazer a montagem do berimbau que também é, hoje ele também é um loop de tamborzão, só que ele não tem grave. Ele é médio-grave. O atabaque, quando você toca, é aquele som sem peso. Nada mais foi feito ali do que se colocar Hi-Hat, caixa e kick em cima do tambor. Ou seja, retocaram ele de uma maneira diferente. Mas a raiz, eu acredito fielmente, que a raiz da ideia do tamborzão partiu do primeiro tambor tocado no Rio de Janeiro que foi o do berimbau do Maculelê. (DJ ALESSANDRO, 2020).

Tendo em vista a narrativa do DJ Luciano Oliveira, que confirma a influência do toque maculelê em seu processo criativo para a criação do tamborzão, temos assinalado que a “raiz da ideia” do processo de organização sonora do tamborzão diz respeito a um processo de continuidade decorrido a partir da inserção do desenho rítmico-melódico do maculelê em produções associadas aos bailes. Além disto, é possível sublinhar outros processos de continuidade anteriores ao próprio maculelê e que reverberaram indiretamente no tamborzão, dos quais as similaridades entre o tamborzão, o toque congo de ouro e o ciclo rítmico do congo:

Figura 114 – Comparativo entre os desenhos rítmico-melódicos do tamborzão, do toque congo de ouro e do ciclo rítmico do congo

The diagram illustrates the rhythmic and melodic structures of five musical elements in 4/4 time. The Congo cycle (top staff) features a complex pattern of eighth and sixteenth notes. The Congo de ouro (second staff) has a simpler pattern of quarter notes. The Conga (third staff) uses eighth notes and rests. The Tom-Tom (fourth staff) consists of quarter notes. The Bass Drum (bottom staff) uses quarter notes and rests. Vertical grey bars highlight the rhythmic similarities between the Congo cycle and the other instruments, particularly in the placement of notes and rests.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Nos termos de Mukuna (1990), a transcrição acima valida os processos de continuidade características de culturas musicais exemplificadas pela música afrodiáspórica. A sobrevivência do ciclo rítmico do congo, da Bacia do Rio Congo, criada em período indeterminado até uma

produção musical de *funk carioca*, do final da década de 1990, foi possível em virtude dos sucessivos *usos inovados* (CIDEM, 1991) e de diferentes processos de organização sonora oriundos de um conjunto de assimilações culturais (MUKUNA, 1990) tais quais as que ocorreram com o ciclo rítmico do congo no toque congo de ouro, do toque congo de ouro no toque maculelê e do toque maculelê no tamborzão.

Nos termos de Gilroy (2001), essa disseminação e multiplicidade criativa da cultura afrodiaspórica para a promoção de encontros é traço distintivo de sua trajetória de resistências e de reexistências transcorridos em um território que era — ou ainda é — hostil às práticas culturais de seus portadores.

Dito de outro modo, o surgimento do tamborzão enquanto conjunto de persistências culturais que reivindicam aspectos sócio-históricos específicos com um determinado desenho rítmico-melódico advindo de uma manifestação cultural também afrodiaspórica é conduzido ativamente pelos processos criativos de sujeitos afrodiaspóricos, como o DJ Alessandro, e de gêneros musicais afrodiaspóricos que se multiplicaram e se multiplicam ao redor do globo, caso do *funk carioca*.

5.5 FUNK CARIOCA?

DJ Luciano Oliveira: Eu costumo dizer que o tamborzão nacionalizou o funk. Deu cara pro funk. Pro funk carioca, né?

(DJ LUCIANO OLIVEIRA, 2020)

Percebe-se que o surgimento do tamborzão iniciou uma etapa específica no processo de nacionalização das produções musicais associadas aos *bailes funk*, que culminaria na substituição de *beats* ou estruturas de acompanhamento originárias de gêneros musicais afro-americanos pelo tamborzão entre finais da década de 1990 e ao longo dos primeiros anos da década de 2000. Esse processo progressivo também contribuiria para a caracterização do gênero musical *funk carioca* que, até então, era denominado por termos como *funk* e *rap* do Rio de Janeiro:

[DJ Nazz:] o funk carioca é um nome dado pelos paulistas. O nome disso tudo era rap. Você pode ver nos discos antigos que está “Rap Brasil” e tal. A gente chamava tudo de *rap*. Vou fazer um rap. Rap das Aranhas, Rap não sei o quê. Você pode ver! [...] Quer ver uma coisa? Se você ver nas primeiras músicas, nas músicas iniciais, tem o Rap do Pirão. Você não viu o “Funk carioca do Pirão”. Você não viu isso. Você vê o “Rap da Felicidade”. Você não viu o “Funk carioca da Felicidade”. Então o nome era Rap. Quando a gente trabalhava no Grandmaster Studio e as pessoas iam lá fazer música com a gente, as pessoas iam lá: “Eu vim gravar um rap, entendeu?”. Então, depois, por questões de marketing, esperteza, as pessoas pegaram esse nome funk carioca pra eles e registraram. Mas o nome, o início, é rap. As pessoas faziam rap com uma pegada electro-funk. É isso que acontecia aqui no Rio de Janeiro”. (DJ NAZZ, 2019).

[Victor Júnior:] [...] o funk era dentro dos bailes do Rio de Janeiro e a gente encontrou guarita em Minas Gerais, Juiz de Fora, aquela área lá. Dj Morango fazendo vários eventos, bailes funk. E o povo assimilar esse “dna”. Imagina você estar em um baile em Minas Gerais e ter o clima do baile do Rio de Janeiro. Espírito Santo também, em Vitória. A gente teve, até hoje, vários bailes funks lá e o povo sempre muito parecido com o Rio de Janeiro. Em São Paulo, o primeiro lugar que o funk entrou, e isso foi em 1997, 1995, 96, 97, foi em Santos. Baixada Santista. Vários Mc’s de lá fizeram sucesso até hoje são conhecidos, respeitados. [...] As pessoas, para identificar o som do Rio de Janeiro, chamaram de funk carioca. Porque o funk começou assim: era muito do Rio de Janeiro. Mas tem alguns lugares que o funk, o dna do funk carioca, entrou muito. (VICTOR JÚNIOR, 2020).

[DJ Luciano Oliveira:] o Funk carioca nasceu funk carioca porque ele nasceu no Rio de Janeiro. [...] O funk produzido por nós. Deixamos de importar os discos de fora e começamos a ter conteúdo próprio. Ali começou. Mas ainda assim bem inspirado e com loops internacionais. Nacionalizou o funk mesmo, de verdade, com o tamborzão, eu acredito que a partir do ano 2000. Aí sim o funk começou a ser o tamborzão. Ter uma batida própria e, dali pra lá, pronto, é o que é hoje. (DJ LUCIANO OLIVEIRA, 2020).

Como se vê, a formação do conceito de *funk carioca* ocorreu a partir de uma atribuição do público externo aos *bailes funk* realizados no Rio de Janeiro e pela associação geográfica do “carioca” à categoria guarda-chuva *funk*, alcunha pela qual os gêneros musicais afrodiáspóricos de sonoridade eletrônica eram aglutinados desde o início da década de 1980. É importante considerar que, apesar do surgimento de um conjunto de *bailes funk* ao redor do Brasil, na cidade de São Paulo, por exemplo, e de produções musicais que atingiram sucesso nacional como *Conquista* (1996), dos MCs Claudinho e Buchecha (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018), a produção musical de *funks cariocas* no Rio de Janeiro incluiu elementos específicos da poética criativa de produtores que residiam neste estado, caso do toque maculelê pelo DJ Alessandro.

O desembarque do grande contingente de africanos escravizados de origem banto no litoral do Rio de Janeiro é parte de um conjunto de fatos sócio-históricos anteriores ao surgimento do *funk carioca* (VASSALO; CICALO, 2015). Do mesmo modo, a prática e fruição da capoeira em todo o Estado do Rio de Janeiro (SOARES, 2004), o assentamento de importantes candomblés de tradição banto no Rio de Janeiro, entre os quais o Bate-Folha (Kupapa Unsaba) (MALAGRINO, 2017), e o advento de um expressivo movimento de bailes fono-mecânicos pelos subúrbios do Rio de Janeiro, como o Movimento Black Rio (PEDRETTI, 2018), podem ter contribuído para a criação de um universo cultural simbólico e específico que influenciou o advento do gênero musical *funk carioca*.

O que se pretende afirmar com isso é que o processo de organização sonora de produção de *funks cariocas* por DJ Alessandro e DJ Luciano Oliveira, entre outros personagens, originou um contexto cultural específico que influenciou a formação do *funk carioca* com características próprias, como a massificação de técnicas de produção musical em suportes fono-mecânicos como as *montagens*, a predileção pela sonoridade de berimbaus, congas e atabaques e das misturas

criadas a partir da simbiose entre essas estruturas de acompanhamento. Por sua vez, o tamborzão foi um dos principais elementos do *funk carioca* a sintetizar todas essas características e a iniciar um processo de substituição de bases de origem afro-americana para um *beat* mais identificado com práticas culturais afro-brasileiras.

Esse processo de substituição de bases afro-americanas pelo tamborzão não ocorreu imediatamente após sua utilização no *Rap da Vila Comari* (1998), mas ao longo de produções musicais que lhe foram posteriores, caso da dos DJs da Pipo's - Montagem Agito Guitarra (1998) e do DJ Cabide - Montagem A Gota (1999):

Fonograma 4.21 - DJs da Pipo's - Agito Guitarra (1998)



Fonte: álbum Pipo's – Vol. 7 (1998)

Fonograma 4.22 - DJ Cabide - Montagem A Gota (1999)



Fonte: álbum A Gota Cerol Fininho 1ª CARGA (1999)

Nos áudios acima, observamos que, enquanto os DJs da Pipo's utilizam o tamborzão de forma sobreposta ao *Volt-Mix* em Montagem-Agito Guitarra (1998), presente no álbum Pipo's Ultra Vol.7 - X-9, o DJ Cabide o utiliza de modo que seja a principal estrutura de acompanhamento para uma seção com um *sample vocal*. Essa utilização parece-nos ter sido registrada ainda em 1998, no álbum *Jacaré 1998*²³⁴: *Bonde do Lambari*²³⁵ no proibidão²³⁶ "Alemão tu passa mal porque o Comando é Vermelho", do MC Mascote:

Fonograma 4.23 – MC Mascote - "Alemão tu passa mal porque o Comando é Vermelho" (1998)



Fonte: Jacaré 1998 - Bonde do Lambari (1998)

Apesar de não termos identificado o responsável pela produção da música supracitada, é importante observar que esse é o primeiro momento em que o tamborzão substitui uma base de origem afro-americana com o *Volt-Mix* enquanto principal estrutura de acompanhamento de uma

²³⁴ Embora o título do cd contenha o ano de 1998, existem controvérsias quanto ao período de elaboração deste álbum se em 1998 ou em período posterior.

²³⁵ Disponível em: <https://soundcloud.com/carlos-palombini/sets/jacare-1998-bonde-do-lambari>. Acesso em: 29 de jul. 2020.

²³⁶ Os subgêneros de funk carioca não serão analisados especificamente neste trabalho. Para ler especificamente sobre este tema, ver Moutinho (2015), Palombini (2009) e Novaes (2020).

produção de *funk carioca*. O fato de a produção citada e de outras músicas presentes no álbum, como, por exemplo, *Nem tudo que brilha é prata*, do MC Galo, tratarem-se de *proibições* em que o “[...] MC apresenta o rap a palo seco, pede ao DJ que solte a base, e repete o canto, com o acompanhamento” (PALOMBINI, 2013, p. 230) pode ter contribuído para a utilização significativa do tamborzão no álbum Jacaré 1998: Bonde do Lambari:

Os anos 2000 se avizinhavam quando o CD Jacaré 1998: Bonde do Lambari foi lançado. Seu título faz referência à favela do Jacaré, localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro. Estampado na capa vermelha, o réptil homônimo dava um ar intimidador a este CD que tinha as características físicas de coletâneas piratas até hoje dispostas por ambulantes em locais de intenso comércio popular, como a Uruguiana ou o entorno do Mercado de Madureira. Em todas as vinte e duas músicas as vozes dos MCs foram gravadas ao vivo e, em muitas delas, há referências diretas à favela do Jacaré, sugerindo que a maioria das apresentações ocorreram na localidade. Naquele período se acentuava um processo de transição entre as bases no funk carioca que se manifesta nas faixas do Jacaré 1998: Bonde do Lambari. Diferentes loops percussivos que se assemelhavam a atabaques substituíam ou eram sobrepostos ao volt-mix. (NOVAES, 2020, p. 76).

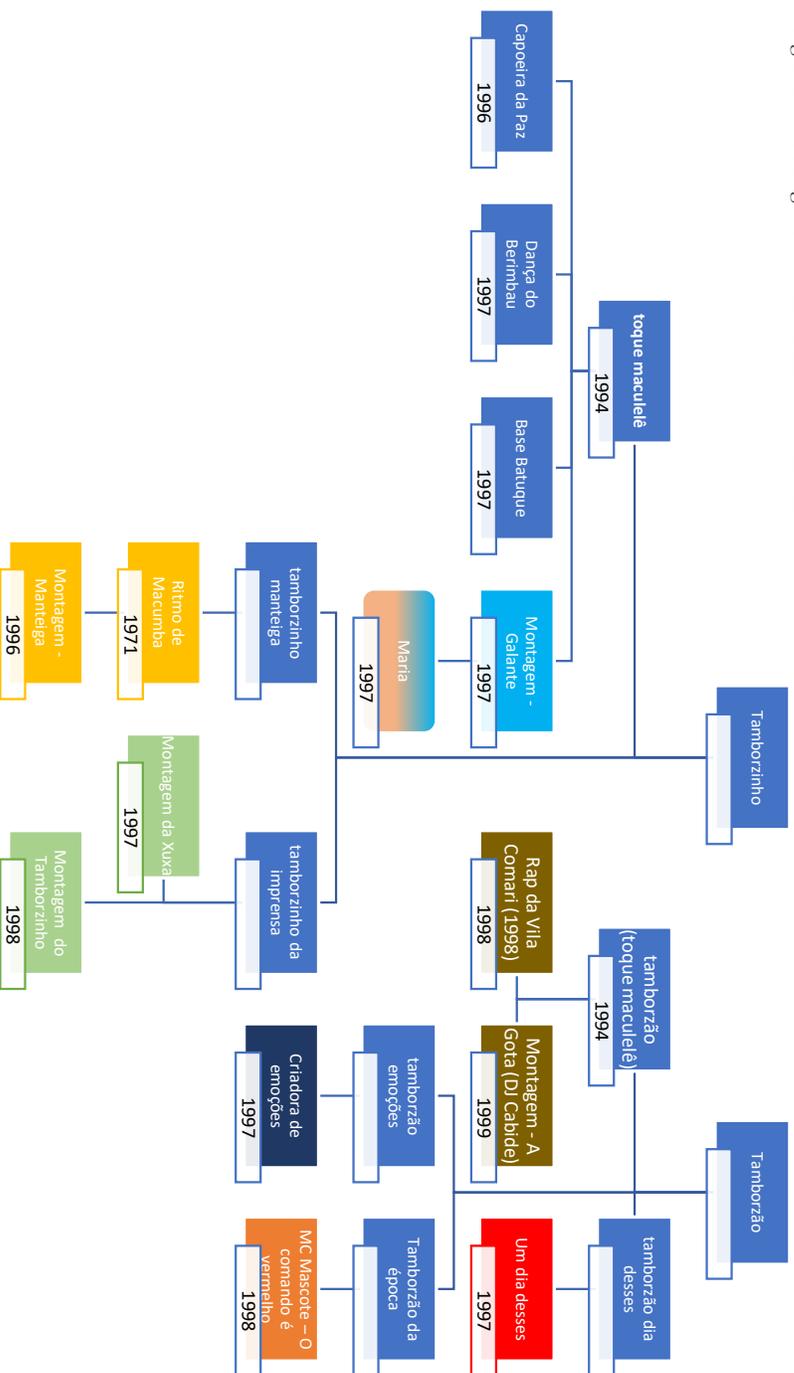
A necessidade de produzir e registrar um álbum gravado ao vivo com subgêneros com as características do subgênero *proibidão* talvez tenha contribuído para a seleção do tamborzão dentre as opções de acompanhamento (*beats*) disponíveis na época. É nesse período, o final da década de 1990, que uma rede de circulação e compartilhamento de elementos como *samples* para as produções de *funks cariocas* começou a circular mais intensamente entre DJs e produtores das mais diversas equipes no Rio de Janeiro, com destaque para DJs que também produziam os seus próprios bailes, entre eles o DJ Duda da CDD²³⁷ (NOVAES, 2020).

Isto é particularmente importante, pois, após o surgimento do tamborzão em finais da década de 1990, um conjunto de outras estruturas de acompanhamento ou *beats* que foram utilizadas anteriormente em produções associadas aos *bailes funk* passaram a ser classificadas dentre os termos tamborzinho e tamborzão, de acordo com características de suas sonoridades como o “peso” de sua instrumentação. Isso pode ser exemplificado por Montagem-Manteiga (1996) e Montagem da Xuxa (1997).

No fluxograma abaixo, é possível visualizar uma classificação de músicas dentro das categorias *tamborzão* e *tamborzinho*, em cores de tonalidades diferentes a fim de sublinhar a recorrência de um determinado desenho rítmico-melódico no transcurso da década de 1990:

²³⁷ Cidade de Deus.

Figura 115 – Fluxograma do tamborzinho e do tamborção



Fonte: o próprio autor, 2020.

5.5.1 Tamborzinho e tamborzão

Após o surgimento do tamborzão em *Rap da Vila Comari* (1998) e a sua disseminação por um conjunto de produtores musicais no final da década de 1990, os termos tamborzão e tamborzinho passaram a ser utilizados enquanto categorias guarda-chuva de classificação de um conjunto de estruturas de acompanhamento utilizadas, criadas ou que viriam a ser criadas por produtores de funk carioca:

“Tamborzinho geralmente são marcados e não tem o **peso** do tamborzão que é bem mais encorpado” (DJ DADDO, 2020).

[DJ Mamutt:] [...] Depois começaram a inventar negócio de tamborzinho, tamborzão.
 [DJ Bicudo:] Mas aí foi bem pra frente.
 [DJ Mamutt:] Daonde eles tiraram essa porra, negócio de tamborzinho, tamborzão?
 [DJ Bicudo:] Eu acho que foi feito na própria bateria mesmo.
 [DJ Mamutt:] É. Isso daí foi feito em bateria eletrônica. O Grandmaster, parece que ele...
 [DJ Bicudo:] É. O Grandmaster é que começou.
 [DJ Mamutt:] Ele assimilou a questão. Começou a aumentar mais um pouquinho. Aí surgiu esse negócio de tamborzinho. O tamborzão já era aquele mais **pesado**.
 (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Isso quer dizer que a definição e as diferenças entre tamborzão e tamborzinho foram balizadas pelo primeiro uso do tamborzão na produção musical do DJ Luciano Oliveira, o qual passaremos a denominar por *tamborzão (toque maculelê)* para fins de distinção com as outras estruturas de acompanhamento.

Portanto, a primeira definição do tamborzão partiu de uma estrutura de acompanhamento programada em uma bateria eletrônica que enfatizou sonoridades musicais que exploraram a porção médio-grave e grave do espectro sonoro de forma associada com a aplicação de efeitos que contribuem para uma sensação de densidade como a aplicação de *reverb* e de *decaimento* em sua estrutura. O tamborzinho, por sua vez, classificaria-se como uma estrutura de acompanhamento com uma quantidade reduzida de instrumentos musicais geralmente gravadas de forma acústica e que exploram preferencialmente o espectro agudo ou médio-agudo do espectro sonoro, com a aplicação também reduzida de efeitos sonoros de densidade, como a utilização de *reverb* e de *decaimento* em uma fase de pós-produção.

Exemplos de “tamborzões” são os já analisados desdobramentos do *tamborzão (toque maculelê)*, no *Rap da Vila Comari* (1998) e da Montagem-A Gota (1999), por exemplo, mas também outras estruturas de acompanhamento classificadas por tamborzão, como o *tamborzão dia desses*, observado na música de Suel e Amaro *Um dia desses*²³⁸ (1998), o *tamborzão emoções* presente em

²³⁸ Presente no álbum Pipo's Ultra Vol. 1 – Faz a terra tremer (1997).

Claudininho e Buchecha — *Criadora de Emoções* (1998)²³⁹ — e o *tamborzão da época*, encontrado e MC Mascote – *O comando é vermelho*²⁴⁰ (1998) (DJ DADDO, 2020).

5.5.1.1 Tamborzão dia desses

Fonograma 4.24 – Exemplo em Um dia desses (1997)



Fonte: álbum Pipo's Ultra Vol. 1 – Faz a terra tremer (1997)

Figura 116 – Transcrição do tamborzão dia desses em Equipe Pipo's – Um dia desses (1997)

The musical score is presented in two systems. The first system includes four staves: Buzina Aguda (treble clef, 4/4), Buzina Grave (bass clef, 4/4), Tambor grave (bass clef, 4/4), and Incident. (percussion clef, 4/4). The second system includes four staves: Buz. A (treble clef, 4/4), Buz. G (bass clef, 4/4), Tamb. G (bass clef, 4/4), and Incid. (percussion clef, 4/4). The score features various rhythmic patterns, including triplets and accents, and ends with double bar lines.

Fonte: o próprio autor, 2020.

²³⁹ Presente no álbum Pipo's Ultra Vol. 1 – Faz a terra tremer (1997).

²⁴⁰ Presente no álbum *Jacaré 1998: Bonde do Lambari*. Disponível em: <https://soundcloud.com/carlos-palombini/sets/jacare-1998-bonde-do-lambari>. Acesso em: 30 jul. 2020.

5.5.1.2 *Tamborzão emoções*

Fonograma 4.25 – Exemplo em Criadora de Emoções (1997)



Fonte: álbum Pipo's Ultra Vol. 1 – Faz a terra tremer (1997)

Figura 117 – Transcrição do tamborzão emoções em Criadora de Emoções (1997)

The musical score for 'Tamborzão emoções' is presented in three systems. The first system includes the vocal line (Voz) in 4/4 time, the bass drum (Tambor grave) in 4/4 time, and incidentals (Incident.) in 4/4 time. The vocal line features a melody with lyrics: 'To do mun do cal mo To do mun do quie tinho Nao pre ci sam fi car ner vo sos'. The bass drum part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system includes the keyboard (Tecl.) in 4/4 time, the bass drum (Tamb. G) in 4/4 time, and incidentals (Incid.) in 4/4 time. The keyboard part has a melody with lyrics: 'A go fa evo lui'. The bass drum part continues with a similar rhythmic pattern. The incidentals part shows a sequence of notes on a staff.

Fonte: o próprio autor, 2020.

5.5.1.3 *Tamborzão da época*

Fonograma 4.26 – Exemplo do “tamborzão da época”



Fonte: entrevista com Vieira, 2019

Figura 118 – transcrição do “tamborzão da época” presente em MC Mascote – O comando é vermelho²⁴¹ (1998)

The image shows a musical score for three percussion instruments: Conga, Tom-Tom M, and Tom-Tom G. The time signature is 4/4. The Conga part consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a complex, syncopated rhythm. The Tom-Tom M part has a steady eighth-note pattern. The Tom-Tom G part has a sparse pattern with occasional eighth notes.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Por sua vez, o toque maculelê gravado originalmente na música *Macumba Lelê* (1994) pelo DJ Luciano recebeu a identificação de tamborzinho pelos sujeitos entrevistados desta tese (VIEIRA, 2019; DJ LUCIANO OLIVEIRA, 2020). Além do *toque maculelê*, foi possível identificar outras estruturas com as características reunidas na categoria *tamborzinho*, como o *tamborzinho manteiga*, oriundo do *sample* n° 2 de “Ritmo de Macumba” (1971) e observável em “Montagem-Manteiga”²⁴² (1996) e o *tamborzinho da Imprensa*, observável em DJ Jacaré & DJ Renato – Montagem do Tamborzinho²⁴³ (1997) e em Equipe Pipo’s – Montagem da Xuxa²⁴⁴ (1997).

5.5.1.4 *Tamborzinho manteiga*

Fonograma 4.27 – Exemplo em Montagem – Manteiga (1996)



Fonte: Pipo's Vol. 5 – A velocidade Máxima do Funk (O combate) (1996)

²⁴¹ Disponível em: <https://soundcloud.com/carlos-palombini/9-mc-mascote-o-comando-e-pin-carlos-palombini/sets/jacare-1998-bonde-do-lambari>. Acesso em: 19 mar. 2019.

²⁴² Presente no álbum Pipo's Vol. 5 – A velocidade Máxima do Funk (O combate) (1996).

²⁴³ Presente no álbum Afegan - O Melhor Da Rádio Imprensa (1997).

²⁴⁴ Presente no álbum Pipo's Vol. 6 – O encontro da massa (1997).

Figura 119 – transcrição do tamborzinho manteiga em Montagem - Manteiga (1996)

The musical score for 'Manteiga' (1996) is presented in 4/4 time. It includes the following parts:

- Canto:** Vocal melody in the treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4.
- Resposta:** A vocal response line in the treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4.
- Bongô:** A rhythmic pattern in the tenor clef, consisting of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, and then quarter notes G4, A4, B4, and C5.
- Voltagem:** A complex rhythmic pattern in the tenor clef, featuring a series of eighth notes and sixteenth notes, with a prominent eighth-note triplet.
- Clap:** A simple rhythmic pattern in the tenor clef, consisting of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5.
- Closed Hi-Hat:** A rhythmic pattern in the tenor clef, consisting of eighth notes G4, A4, B4, and C5, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5.
- Snare Drum:** A rhythmic pattern in the tenor clef, consisting of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5.
- Bass Drum:** A rhythmic pattern in the bass clef, consisting of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3.

Fonte: o próprio autor, 2020.

5.5.1.5 Tamborzinho da Imprensa

Fonograma 4.28 – Exemplo em DJ Jacaré & DJ Renato – Montagem do Tamborzinho (1997)



Fonte: Afegan - O Melhor Da Rádio Imprensa (1997).

Figura 120 – transcrição do tamborzinho da imprensa em DJ Jacaré & DJ Renato – Montagem do Tamborzinho (1997)

The musical score for 'Tamborzinho da Imprensa' (1997) is presented in 4/4 time. It includes the following part:

- Conga:** A rhythmic pattern in the tenor clef, consisting of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5.

Fonte: o próprio autor, 2020.

Fonograma 4.29 – Exemplo em Equipe
Pipo's - Montagem da Xuxa (1997)



Fonte: Pipo's Vol. 6 – O encontro da
massa (1997).

Figura 121 – transcrição de excerto de Equipe Pipo's - Montagem da Xuxa (1997)

Fonte: o próprio autor, 2020.

As produções musicais acima evidenciam um conjunto de experimentações e negociações transcorridas em um período de inventário cultural (MUKUNA, 1990) decorrido ao longo da década de 1990, que desvela descartes e continuidades. O toque maculelê, por exemplo, não só foi assimilado (MUKUNA, 1990) em outras produções de *funk carioca* ao longo do tempo, como *Capoeira da Paz* (1996), mas também influenciou a criação de outras estruturas, o tamborzão presente em *Rap da Vila Comari* (1998) é uma delas. Por sua vez, o *tamborzinho manteiga* ou o *tamborzão Xuxa* não foram estruturas utilizadas em novas composições, o que indica um descarte dessas estruturas de acompanhamento ao longo do processo de inventário cultural de produção musical ao longo da década de 1990.

Inclusive, o transcurso de mais de uma década de inventário cultural com iniciativas que propunham uma produção “nacionalizada” de *funk* ou os *raps* e as *montagens* que passaram a incluir os mais diversos *samples*, novas sonoridades e novas estruturas de acompanhamento ao longo da década de 1990, originou o surgimento de um vocabulário específico de produção musical utilizado por produtores musicais associados aos *bailes funk*. Entre os sujeitos ligados à produção musical dessa cena cultural como DJs e MCs, a elaboração e utilização desse vocabulário contribuiu para particularizar o gênero musical *funk carioca* (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018) dentre os outros gêneros musicais afrodiáspóricos presentes ao redor do globo.

5.5.2 Vocabulário de produção musical do *funk carioca*

A prática de desenvolver um vocabulário próprio para designar a produção e a performance musical de um gênero musical não é exclusividade do *funk carioca*. Para Sève (1999), por exemplo, o gênero musical choro “possui códigos próprios — responsáveis por traços de sua personalidade — que geraram, ao longo de sua história um “vocabulário” também próprio” (SÈVE, 1999, p. 6). No caso do *funk carioca*, a demanda por um vocabulário de conceitos, entre os quais *base*, *ponto* e *virada*, surgiu ao longo das entrevistas com DJs, MCs e produtores de *funk carioca*. Além disto, esses mesmos conceitos podem ser observados em bancos de dados ou em *kits* para a produção de *funk carioca* em que *samples* oriundos das mais diversas fontes são rotulados com os mesmos termos observados no discurso dos sujeitos entrevistados para este trabalho.

5.5.2.1 Ponto

O ponto, eu diria, que é uma frase musical; uma sequência de notas mesmo. Só que já pronta. Que a gente tira de alguma música, de qualquer coisa que tenha melodia. A gente sampleia alguma coisa e a gente começou a chamar de ponto

(DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

[...] um ponto é um trecho da música que a gente tira pra fazer a montagem.

[DJ Mamutt:] É. [canta um trecho de uma música]

[DJ Bicudo:] [...] no início também se usava muito pontinho dos próprios Miami, entendeu? Tipo Samuel. Usava muito isso aí com o 7000...com esse aparelho.

(DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

[...] por exemplo, vou te dar um exemplo clássico aqui do Samuel. O Samuel, aquele tecladinho do Samuel, isso era São Gonçalo, entendeu?

(DJ ALESSANDRO, 2020).

O ponto, que antigamente, você tirava um, por exemplo, o Samuel [canta trecho de Open your Eyes]. Aí: o que é que eles chamavam de ponto? Porque você cortava um pedaço assim [sugere o corte de duas pontas de uma linha com as mãos] e aí ficavam pontinhas, pontos em pontos da música. Que hoje o pessoal chama de cue.

(VICTOR JÚNIOR, 2020)

Fonograma 4.30 – Exemplo de ponto retirado de *Open Your Eyes* – Samuel (1987)



Fonte: single Samuel – *Open Your Eyes* (1988)

Um *ponto* é uma amostra sonora, geralmente constituída por apenas uma linha melódica ou frase musical retirada de uma música, como *Open Your Eyes* – Samuel (1988), caso do exemplo acima. Segundo o produtor musical Victor Júnior (2020), o conceito de ponto tem origem na técnica de elaboração de *medleys* e *pot-pourris*, que consistia na seleção e posterior corte com lâmina de um trecho físico de uma fita magnética de áudio. Os DJs Mamutt e Bicudo, da Equipe Pípos’, por sua vez, associam o *ponto* com produções musicais exemplificadas pelas *montagens*.

No caso da Montagem do Cachorrão (1989), por exemplo, o DJ Fabinho Neuro Sampler (Equipe Cashbox) utiliza dois *samples* retirados da música *MC ADE – Bass Mechanic* (1986) e a vinheta da Cashbox, que podem ser categorizados como *pontos* pelo vocabulário utilizado pelos DJs:

Fonograma 4.31 – Ponto 1 - MC ADE – Bass Mechanic (1986)



Fonte: *single* MC ADE – Bass Mechanic (1986)

Fonograma 4.32 – Ponto 2 - MC ADE – Bass Mechanic (1986)



Fonte: *single* MC ADE – Bass Mechanic (1986)

Fonograma 4.33 – Ponto 3 – Vinheta da Cashbox



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Fonograma 4.34 – DJ Fabinho Neuro Sampler – Trecho da Montagem do Cachorrão (1989)



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

A partir da seleção de pontos e do trecho reunido acima, observamos que o ponto 1 é utilizado com uma variação no *pitch* do *sample* original, o que permite sequenciá-lo manualmente com uma redução progressiva de velocidade, que também altera a altura do excerto. Desse procedimento, cria-se uma frase inteira:

Fonograma 4.31 – Ponto 1 - MC ADE – Bass Mechanic (1986)



Fonte: *single* MC ADE – Bass Mechanic (1986)

Fonograma 4.35 – Frase com ponto 1 – Montagem do Cachorrão (1989)



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Em seguida, o efeito do *pitch* pode ser novamente percebido em função de sua utilização na exposição integral do ponto 2, a fim de promover a variação tanto da sua velocidade quanto da altura do ponto:

Fonograma 4.32 - Ponto 2 – MC ADE – Bass Mechanic (1986)



Fonte: *single* MC ADE – Bass Mechanic (1986)

Fonograma 4.36 – Frase com pontos 1 e 2 retirados da Montagem do Cachorrão (1989)



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

A frase 3 é composta pela entrada do ponto 3, obtido a partir da vinheta da *Cashbox* no mesmo instante em que a música DJ Battery Brain – *808 Beatapella Mix*, a Melô da Latinha, surge na composição. No meio dessa frase, o ponto 2, obtido a partir de MC ADE – *Bass Mechanic* (1986) também é inserido na produção musical:

Fonograma 4.33 – Ponto 3 – Vinheta da Cashbox



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Fonograma 4.37 – Trecho de DJ Fabinho Neuro Sampler Montagem do Cachorrão (1989)



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

O *single* DJ Battery Brain – *808 Beatapella Mix* (1988) não é classificado como *ponto* em função da sua replicação literal ou de sua exposição de forma ininterrupta por toda a produção musical. Isto permitia que esse elemento da produção exercesse a função de plano rítmico instrumental de fundo para a posterior sobreposição de outros elementos como *pontos* ou uma melodia vocal gravada: “A base é aquilo que tem um minuto, dois minutos já pronta pra você fazer algo em cima dela. Isso é a base” (DJ ALESSANDRO, 2020).

5.5.2.2 Base

Diferentemente do termo *ponto*, a *base* não é um consenso no vocabulário de produção musical do funk carioca e se apresenta em dois sentidos diferentes. O primeiro deles enquanto sinônimo de faixa instrumental oriunda de *LPs* ou uma faixa instrumental criada pelos próprios DJs para a utilização em produções musicais a partir do final da década de 1980. O segundo é o de *base* como o resultado do sequenciamento de diversos *samples* (*beats*, pontos e outras estruturas)

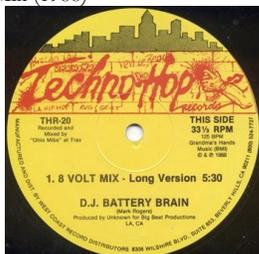
dispostos ao longo de um período determinado ou não, que se destinam ao acompanhamento de uma melodia vocal, instrumental ou da repetição de um mesmo *sample*, no caso das *montagens*.

5.5.2.2.1 Bases retiradas de LPs ou criadas pelos DJs

No transcurso da década de 1980, um disco de vinil importado do exterior podia ser um álbum no sentido de um conjunto de faixas com músicas distintas ou um *single*, um tipo específico de disco de vinil que geralmente trazia versões de uma mesma música em lados opostos (A e B). No caso do último, geralmente o lado *A* era dedicado a uma versão com arranjo vocal de determinada música e o lado *B* continha versões instrumentais ou manipuladas pelos produtores musicais e artistas que o haviam produzido. Como exemplo, é possível citar a faixa instrumental *808 Beatapella Mix*, retirada do lado B do *single* D.J. Battery Brain – *8 Volt Mix* (1988), conhecida em produções de *funk carioca* como *Volt-Mix* ou *base Volt-Mix*:

5.5.2.2.1.1 Volt-Mix

Figura 122 – Lado A do single D.J. Battery Brain – 8 Volt Mix (1988)



Fonte: single D.J. Battery Brain – 8 Volt Mix (1988)

Fonograma 4.38 – DJ Battery Brain - 8 Volt Mix – Long Version (1988)



Fonte: single D.J. Battery Brain – 8 Volt Mix (1988)

Figura 123 – Lado B do single D.J. Battery Brain – 8 Volt Mix (1988)



Fonte: single D.J. Battery Brain – 8 Volt Mix (1988)

Fonograma 4.39 – DJ Battery Brain - 808 Beatapella Mix (1988)



Fonte: single D.J. Battery Brain – 8 Volt Mix (1988)

No Rio de Janeiro, algumas das faixas eminentemente instrumentais contidas nos lados B de *singles* da época como o *Volt-Mix* passaram a ser utilizadas por DJs cariocas, na íntegra, de pano de fundo ou *base* para a elaboração de outras produções musicais, por exemplo, *Macumba Lele* (1994), em que o *Volt-Mix* é utilizado para o acompanhamento de uma melodia instrumental

executada pelo berimbau e o *Rap da Cabeça*, de Mc Neném (1995), no qual o *Volt-Mix* acompanha a melodia vocal executada por Mc Neném:

Fonograma 4.40 – DJ Alessandro e DJ Cabide - Macumba Lele (1994)



Fonograma 4.41 – Exemplo em Mc Neném - Rap da Cabeça (1995)



Fonte: álbum Grandmaster Raphael apresenta Beats, Funks & Raps – Vol. 4 (1994)

Fonte: álbum Rap Brasil – Volume 1 (1995)

A pluralidade timbrística do *Volt-Mix*, à medida em que remetia à sonoridade da bateria eletrônica Roland TR-808, é também sua velocidade em batidas por minuto (em torno de 122-123 BPMs) foram dois motivos elencados pelo DJ Nazz, responsável pela importação e pelo lançamento do *Volt-Mix* nos bailes funk do Rio de Janeiro na década de 1980, para o sucesso expressivo do *Volt-Mix* em produções de *funk carioca* ao longo da década de 1990. Os DJs Alessandro e Baton, por sua vez, creditam o sucesso do *Volt-Mix* entre produtores de *funk carioca* ao longo da década de 1990 ao fato de ele ser todo instrumental:

[Renan:] por que o Volt-Mix?

[DJ Alessandro:] porque era instrumental também, né? Era um dos poucos funks que era todo instrumental.

[Baton DJ:] é. Foi um marco mesmo. Todo mundo queria o Volt-Mix pra fazer alguma coisa em cima. (DJ ALESSANDRO; BATON DJ, 2020)

5.5.2.2.1.2 Jive

Outra base amplamente utilizada em produções de *funk carioca* ao longo da década de 1990 foi o *Jive*, alcunha pela qual ficou conhecido o *electro* Willesden Dodgers - Jive Rhythm Trax (122 BPM). Oriundo de um álbum totalmente instrumental, o Willesden Dodgers – Jive Rhythm Trax (1982), a *base Jive*, é uma das poucas exceções de bases instrumentais originadas do Lado A de um álbum:

Figura 124 – capa do album
Willesden Dodgers – Jive
Rhythm Trax (1982)



Fonte: album Willesden
Dodgers – Jive Rhythm Trax
(1982).

Fonograma 4.42 – Jive Rhythm
Trax (122 BPM)



Fonte: album Willesden
Dodgers – Jive Rhythm Trax
(1982)

[DJ Nazz:] A importância do Jive é porque, por ser uma batida clean, limpa e havia a ausência de batidas eletrônicas e a ausência de batidas, nós estávamos aprendendo a produzir, era muito mais fácil você pegar uma batida daquela limpa e botar embaixo pro cara cantar. Então todo disco que tinha uma batida limpa, tinha uma influência [...] Então a importância do Jive era essa, o fato dele ter uma batida limpa pra gente poder botar alguma coisa em cima ou uma outra música ou até um cara cantando em cima. (DJ Nazz, 2019).

Portanto, a dificuldade de acesso a baterias eletrônicas e a demanda por faixas instrumentais para o acompanhamento à versação de MCs foram alguns dos motivos que levaram o *Jive* a ser largamente utilizado no início da década de 1990. Tal panorama começaria a mudar a partir de 1993, quando produtores lançam músicas como o *Rap do Pirão – Mc D'Eddy* (1993), com *bases* do tipo *Jive* e com bases instrumentais criadas por eles mesmos:

Fonograma 4.43 – Mc D'Eddy
- Rap do Pirão (1993)



Fonte: Grandmaster Raphael
apresenta Beats Funks e Raps
(1993)

O *Rap do Pirão* foi assim. Nessa época eu já tinha comprado um teclado, um W30 e tinha a R8. Eu fiz tudo na W30 e na R8, levei lá pro Luís no Centro, transcrevemos para a fita de rolo, D'Eddy foi, botou a voz em cima, mixou, e pronto. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018)

Posteriormente, o Dj Grandmaster Raphael incluiu o *Rap do Pirão* no primeiro de quatro volumes da série Beats, Funks e Raps, lançadas entre 1993 e 1994 com *raps*, tal qual o *Rap do Pirão* e com bases instrumentais criadas pelo próprio DJ Grandmaster Raphael, caso das faixas totalmente instrumentais Grandmaster Beat I e II:

Fonograma 4.44 – Granmaster Beat I



Fonte: Grandmaster Raphael apresenta Beats Funks e Raps (1993)

Fonograma 4.45 – Granmaster Beat II



Fonte: Grandmaster Raphael apresenta Beats Funks e Raps (1993)

Do mesmo modo que as faixas instrumentais citadas e contidas na série Beats, Funks e Raps, do DJ Grandmaster Raphael, um conjunto de outros álbuns dedicados a oferecer *bases* instrumentais para DJs, MCs e produtores musicais foi lançado ao longo da década de 1990, como o DJ Funk Bases e Karakê Volume II (1997) e, ao longo da década de 2000, como o “Furacão 2000 apresenta bases instrumentais para MCs” (2013):

Figura 125 – frente e verso do álbum DJ Funk Bases e Karakê Volume II (1997)



Fonte: site Discogs (<http://www.discogs.com>)

Figura 126 – frente e verso do álbum Furacão 2000 apresenta bases instrumentais para MCs” (2013)



Fonte site Discogs (<http://www.discogs.com>)

5.5.2.2.2 Base como um conjunto sequenciado de elementos musicais

O acesso a *samplers* e a outros equipamentos de produção musical — por exemplo, as MPCs —, progressivamente, colaborou para que o conceito de *base* passasse a funcionar como um agregador de um conjunto de outros elementos musicais sobrepostos e não-necessariamente sequenciados, como *pontos*, *beats* e *viradas* tal como descrito pelo DJ Grandmaster Raphael:

[Renan:] o que é base?

[DJ Grandmaster Raphael:] O que seria um termo assim mais clássico? O arranjo em si, né? O arranjo que os músicos falavam: vamos fazer o arranjo dessa música. O arranjo tá pronto, com tudo pronto, seria isso, né? A gente chama de base. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018)

Acima, o DJ Grandmaster Raphael associa o conceito de *base* ao de arranjo, termo tipicamente corrente na teoria musical tradicional. Entretanto, o processo de organização sonora da maior parte das produções de *funk carioca* desde o final da década de 1990 não parece necessariamente baseada em uma relação direta com uma obra musical já existente ou composta em período anterior tal qual sugere a definição de arranjo:

São novas visões e leituras, mas que se subordinam à obra. Ou há a manutenção da ideia de essência, isto é, de que a essência da obra foi mantida, enquanto tudo o que era inessencial foi mudado; ou a referência à obra de origem é tão forte e dominadora que há uma subsunção: o arranjo não escapa da obra da qual é um arranjo, da autoridade de sua obra - é apenas um arranjo, incapaz de se individualizar, de sustentar-se por si (SILVEIRA, 2012, p. 98).

Para os DJs Alessandro e DJ Sany Pitbull, por sua vez, *base* é uma disposição de elementos musicais transcorridos ao longo de uma produção musical. Nestes termos, um conjunto de outros conceitos mais específicos, tais quais *beat* e *virada*, passa a ser necessário para caracterizar os eventos musicais transcorridos ao longo de uma produção musical:

Quando você pega e mistura um beat de caixa, de bateria, um beat de kick, um beat de um Hi-Hat e você vai montando tudo, você fez a base. Você botou vários beats e montou uma base. (DJ ALESSANDRO, 2020).

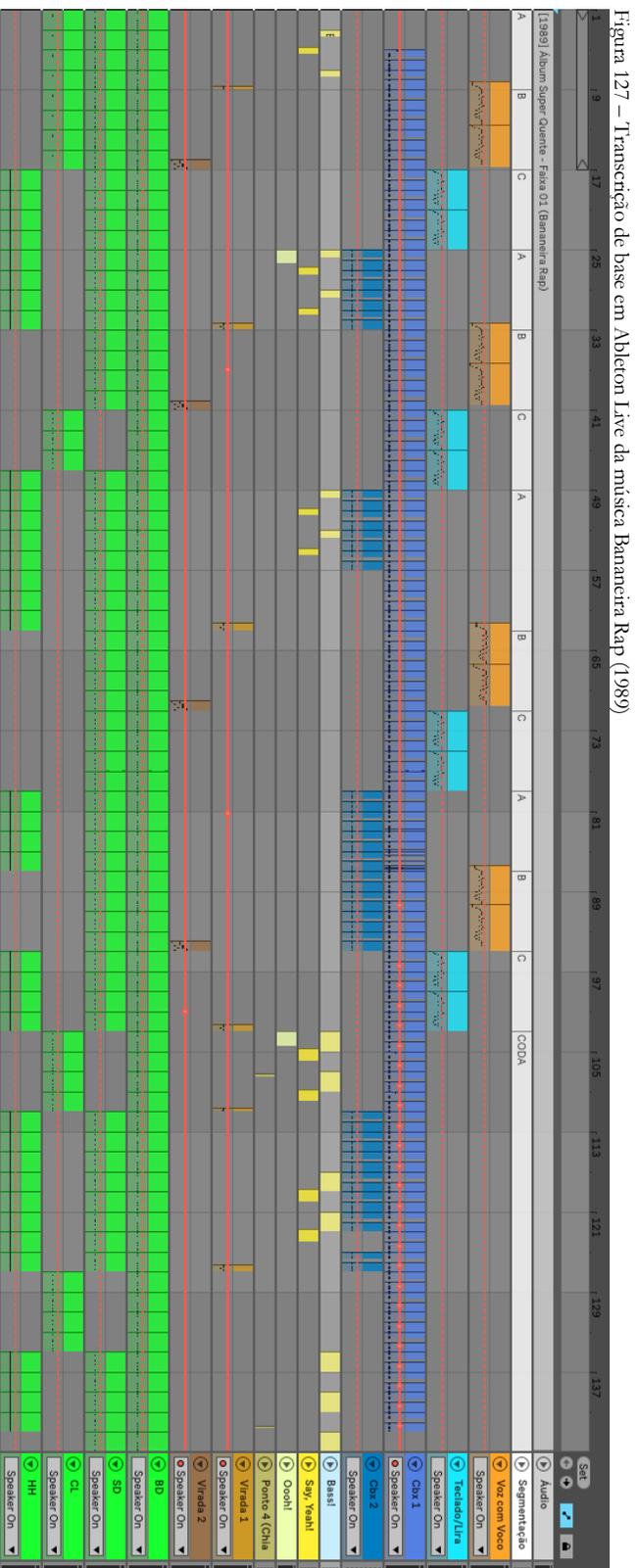
[...] Base é o instrumental que o artista canta em cima. Ele é composto de beat, ponto e virada. (DJ SANY PITBULL, 2020).

Para exemplificar o conceito de *base* de acordo com o afirmado pelos produtores acima, apresento o exemplo abaixo, da música *Bananeira Rap* (1989), do álbum *Equipe Super Quente* (1989), da Equipe Super Quente, produzido no Digital Audio Workstation (DAW) *Ableton live* para melhor visualização:

Fonograma 4.46 – Áudio completo de Bananeira Rap (1989)



Fonte: álbum Equipe Super Quente (1989)



Fonte: o próprio autor, 2020.

Com exceção da melodia (cor amarela, a primeira de cima para baixo), a *base* de *Entre nessa onda* é formada por todos os instrumentos rítmico-melódicos representados pelos tons de verde (*beat* formado por *bass drum*, *snare drum*, *clap* e *hi-hat*), marrom (*viradas 1 e 2*), amarelo (*pontos*) e azul (instrumentos de alturas definidas). Em outras palavras, o conceito de *base* passou a aglutinar não só uma estrutura musical criada para o acompanhamento de MCs ou um suporte para a sobreposição de *samples* em montagens para designar todas as outras estruturas eventuais que ocorrem ao longo de uma produção musical de *funk carioca*, como *pontos* e *loops*.

5.5.2.3 Loop, beat e batida

Em produções de *funk carioca*, o conceito de *loop* diz respeito tanto a uma função de repetição de um *sample* obtido de uma fonte, que pode ser um disco de vinil, quanto a um *sample* retirado de uma música com início e fim definidos, que pode ou não se repetir de forma cíclica ao longo de uma música. Em um período de popularização dos *samplers* e de equipamentos que acumulavam a função de sequenciadores, como as MPCs ao longo da década de 1990, a possibilidade de obter um *loop* de uma música, ou seja, de um *sample* que seria repetido sequencialmente ou não ao longo de uma música, foi particularmente importante para os DJs, porque reduzia a quantidade de equipamentos necessários para tocar nos bailes e permitia maior capacidade de “misturas” em uma nova produção musical, por exemplo. Entretanto, a capacidade de armazenamento reduzida do banco de memória destes equipamentos, à época, limitava a duração máxima de um *loop*:

[DJ Bicudo:] O [Gemini] 7008, o aparelho do sampler era muito curto então tinha que fazer o loop em cima daquilo ali. Era muito curto. Era rápido. Tinha que ser...

[DJ Mamutte:] mais demorado. É.

[DJ Bicudo:] se você botasse a música toda num espaço todo, você não conseguia. Era muito, eram 8 segundinhos que você tinha ali. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Tal limitação na duração de um *sample* ocasionou uma busca, por parte dos DJs e produtores musicais, de trechos de músicas que pudessem ser alocados nesse curto espaço de tempo. Tendo em vista que a faixa instrumental *808 Beatapella Mix* é composta basicamente por um conjunto de repetições cíclicas de uma mesma estrutura com duração inferior a quatro segundos, que, progressivamente, vai sobrepondo novas linhas instrumentais melódicas e percussivas ao longo da música, começou-se a utilizar apenas um *loop* retirado dessa faixa instrumental:

[DJ Mamutte:] é aquele lance pra você não precisar, por exemplo ter que deixar tocar a música toda.

[...]

[Renan:] então o Volt-Mix é um loop?

[DJ Bicudo:] exatamente. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Fonograma 4.47 – Loop Volt-Mix



Fonte: single D.J. Battery Brain –
8 Volt Mix (1988)

Em outras palavras, a curta duração do *loop* retirado da faixa *808 Beatapella Mix* permitia a sua utilização em *samplers* de baixa capacidade de armazenamento, comuns no período inicial de popularização destes equipamentos. Progressivamente, um *loop* do tipo *Volt-Mix* passou a ser utilizado de forma cíclica e não necessariamente sequenciada em uma função de acompanhamento de seções melódicas e vocais em produções musicais ao longo da década de 1990 sob a alcunha de *beat*:

[DJ Bicudo:] o beat veio agora, né? O beat é um pouquinho mais atual. Mas, na época, era *loop* mesmo. (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Hoje em dia se utiliza muito esse termo do beat porque antigamente era o Volt-Mix. (VICTOR JÚNIOR, 2020).

No mesmo período, a palavra *batida* também passou a ser utilizada por produtores de *funk carioca* à maneira de sinônimo, equivalente em português à palavra *beat*, de origem inglesa:

[...] batida seria o próprio beat. Por isso que eu te falo: todo mundo sai misturando os termos todos. A batida também é o beat. (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

É, porque, na verdade, o beat nada mais é que uma batida, né? (DJ ALESSANDRO, 2020).

O beat. O próprio nome já diz: o beat quer dizer batida. (DJ NAZZ, 2019).

Em suma, é importante ressaltar que o processo de identificação e extração de um *loop* que exerce ou não uma função de *beat ou batida* precisava satisfazer ao menos as condições de identificar-se com a sonoridade dos bailes e de possuir uma duração inferior a capacidade de memória do equipamento que seria utilizado para a sua manipulação. Este foi o caso de um conjunto de *beats* que foram usados em *loop* a partir de então, segundo ressalta o DJ Nazz: “[...] como eram feitas as músicas antigamente? Eram *loops* do *Planet Rock*. *Planet Rock* é de Nova York. [...] Eram *loops* de Volt-Mix. Volt-Mix é de Los Angeles”. (DJ NAZZ, 2019, n. p.).

Fonograma 4.48 – loop de *Planet Rock* (1982)



Fonte: *single* Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force - Planet Rock (1982)

Dentre diversos outros *loops* obtidos a partir de músicas retiradas dos lados B de álbuns importados do exterior, também é possível observar *loops* que se tornaram *beats* e foram retirados, por exemplo, de *Warp 9 – Light Years Away* (Melô da Macumba, 1983), ou o *loop* da princesinha, retirado de Bardeux – Bleeding Heart (Melô da Princesinha, 1988) e o *loop Hassan*, da música “Pump up the Party” (1987) de Stevie B:

Fonograma 4.2 – Loop ou *beat* Warp 9



Fonte: *single* Warp 9 – Light Years Away (1983)

Fonograma 4.49 – Loop ou *beat* da Princesinha



Fonte: *single* Bardeux – Bleeding Heart (1988)

Fonograma 4.50 – *Loop Hassan*



Fonte: *single* Hassan – Pump Up The Party (1987)

É importante considerar que o progressivo acesso a baterias eletrônicas — no final da década de 1980, a Boss DR-110 e, ao longo da década de 1990, a Roland R8 MK-II, por exemplo — permitiu que produtores musicais, entre os quais o DJ Grandmaster Raphael, acessassem um banco de dados de sons que permitiam ao operador do aparelho criar frases rítmicas diversas e sequenciá-las posteriormente nesse mesmo equipamento. Com esse processo, os produtores musicais puderam criar as suas próprias estruturas rítmicas com base na sua própria criatividade e/ou influência dos gêneros musicais que já tocavam no baile:

[...] hoje a gente tem condições de criar um beat, como o Dennis criou do novo tambor dele. Como o Luciano criou o tamborzão. Como o RD criou a rasteirinha, entendeu? Então essa característica dentro de um compasso até ele se desdobrar todo ali, ele acontecer, o pessoal chama de beat. [...] pra gente do funk, o beat é aquele que acontece dentro de 16 barras, entendeu? Um compasso de 6, de 8, entendeu? (VICTOR JÚNIOR, 2020)

Nesse contexto, a junção entre a programação de desenhos rítmico-melódicos em uma bateria eletrônica e o seu sequenciamento permitiram a composição de *beats*. Os dois exemplos abaixo, que ilustram esta seção, foram retirados dos álbuns Funk Brasil (1989) e Super Quente (1989):

Fonograma 4.51 – Beat em Entre Nessa Onda (1989)



Fonte: álbum Funk Brasil (1989)

Fonograma 4.52 – Beat em Bananeira Rap (1989)



Fonte: álbum Equipe Super Quente (1989)

O DJ Marlboro afirma que o *beat* presente em *Entre nessa onda* (1989) e em todas as outras músicas deste álbum, foi produzido em uma bateria Boss DR-110. No entanto, esse argumento não é unânime entre os produtores de funk carioca tendo em vista que as limitações da própria bateria eletrônica não permitiam contar com um recurso denominado por decaimento (*decay*). Esse recurso permitia um efeito de prolongamento do som, tal como pode ser visto abaixo:

Fonograma 4.53 – Kick sem decaimento



Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Fonograma 4.54 – Kick com decaimento



Fonte coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

O segundo *beat* acima, presente em *Bananeira Rap* (1989), foi produzido no estúdio do DJ Cuca em São Paulo, por ocasião da gravação do álbum *Super Quente*. A programação desse *beat* ocorreu em uma Roland-R8, um equipamento que já contava com decaimento (*decay*) e com a possibilidade de ajustar a altura do *kick* por toda a música: “a R8 tinha um recurso muito bacana que era dar nota ao kick. Além de produzir um decay longo, você podia dar notas e “tocar” o kick. Você dava notas ao kick” (DJ NAZZ, 2019).

Em suma, é possível afirmar que o desenvolvimento de uma terminologia específica para a produção musical acompanhou tanto a progressiva expansão no acesso a equipamentos de produção musical quanto baterias eletrônicas, como no aprendizado desses produtores musicais em seu manejo. Dentre as terminologias utilizadas, *conceitos* oriundos da prática da percussão, caso de *virada*, também passaram a designar elementos específicos no *funk carioca*.

5.5.2.4 Virada

A música tá tocando [faz com a boca: tum, tá, tá, tum, tum, tá/tum dum tum dum tum dum tum dum tá tá]. Então, esse “tum dum tum dum tum dum tum dum tá tá” é o que a gente chama de virada. É a virada que um baterista tá fazendo. O cara tá ali acompanhando. Daqui a pouco tem a virada do compasso, ele vai lá e faz uma virada.

(DJ SANY PITBULL, 2020)

[...] você tá saindo do canto pro refrão, pra marcar isso você faz uma virada. [...] A virada é isso, justamente, pra fazer a transição. Entre um ponto e o outro. Entre o refrão, o canto, introdução, essa coisa toda.

(DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018)

O conceito de *virada* diz respeito a uma estrutura musical que exerce a função de conectar ideias e seções diferentes dentro de uma *produção musical*. Essa estrutura pode ser um *sample* acondicionado em uma MPC ou um outro *sampler*, mas também pode ter sido produzida integralmente em uma bateria eletrônica. Ao ter sido perguntado especificamente sobre o conceito de virada em nossa entrevista, o DJ Grandmaster Raphael soltou o *beat* do Volt-Mix e, em uma MPC, tocou a seguinte sequência:

Fonograma 4.55 – Exemplo de virada apresentada pelo DJ Grandmaster Raphael em Entrevista



Fonte: o próprio entrevistado, o DJ Grandmaster Raphael, em 2018.

Figura 128 – Transcrição de virada apresentada em entrevista com o DJ Grandmaster Raphael

Fonte: o próprio autor, 2020.

Para segundo exemplo, selecionamos a virada presente na *Melô do Arrastão*, faixa 3 do álbum *Funk Brasil* do DJ Marlboro (1989):

Fonograma 4.56 – Exemplo de virada presente em *Melô do Arrastão* (1989)



Fonte: álbum *Funk Brasil* (1989)

Figura 129 – Transcrição em partitura de virada 1 da track “*Melô do Arrastão*” (1989)

Fonte: o próprio autor, 2020.

Temos em *Bananeira Rap*, um terceiro exemplo de *virada Rap*, que apresenta duas viradas com diferentes desenhos rítmicos que conectam seções diferentes como a primeira *virada*, a qual indica o aparecimento da Seção B dessa música (salvo na última recorrência dessa seção):

Fonograma 4.57 – Exemplo 1 de virada presente em *Bananeira Rap* (1989)



Fonte: álbum *Equipe Super Quente* (1989)

Figura 130 – Variação 1 da Virada 1 em *Bananeira Rap*



Fonte: o próprio autor, 2020.

Fonograma 4.58 – Exemplo 2 de virada presente em *Bananeira Rap* (1989)



Fonte: álbum *Equipe Super Quente* (1989)

Figura 131 – Variação 2 da Virada 1 em *Bananeira Rap*

Fonte: o próprio autor, 2020.

A segunda virada dessa mesma música possui cinco timbres percussivos diferentes (três ton-ton's, clave e Hi-Hat fechado) com alturas definidas. Seu surgimento antecipa a Seção C:

Fonograma 4.59 – Exemplo 3 de virada presente em *Bananeira Rap* (1989)



Fonte: álbum *Equipe Super Quente* (1989).

Figura 132 - Variação 3 da Virada 1 em Bananeira Rap

The musical score for Figure 132 is written in 4/4 time and consists of seven staves, each representing a different drum part. The notation uses standard drum symbols: a vertical line for snare, a double line for clave, and a vertical line with a slash for tom. The score is as follows:

- Snare Drum:** Starts with a snare hit on the first beat, followed by a rest. On the second beat, there is a snare hit. On the third beat, there is a snare hit. On the fourth beat, there is a snare hit.
- Clave 1:** Starts with a clave hit on the first beat, followed by a rest. On the second beat, there is a clave hit. On the third beat, there is a clave hit. On the fourth beat, there is a clave hit.
- Clave 2:** Starts with a clave hit on the first beat, followed by a rest. On the second beat, there is a clave hit. On the third beat, there is a clave hit. On the fourth beat, there is a clave hit.
- Clave 3:** Starts with a clave hit on the first beat, followed by a rest. On the second beat, there is a clave hit. On the third beat, there is a clave hit. On the fourth beat, there is a clave hit.
- Tom H:** Starts with a tom hit on the first beat, followed by a rest. On the second beat, there is a tom hit. On the third beat, there is a tom hit. On the fourth beat, there is a tom hit.
- Tom M:** Starts with a tom hit on the first beat, followed by a rest. On the second beat, there is a tom hit. On the third beat, there is a tom hit. On the fourth beat, there is a tom hit.
- Tom L:** Starts with a tom hit on the first beat, followed by a rest. On the second beat, there is a tom hit. On the third beat, there is a tom hit. On the fourth beat, there is a tom hit.

Fonte: o próprio autor, 2020.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Às vezes me chamam de negro
 Pensando que vão me humilhar
 Mas o que eles não sabem
 É que só me fazem lembrar
 Que eu venho daquela raça
 Que lutou pra se libertar
 Que eu venho daquela raça
 Que lutou pra se libertar
 Que criou o maculelê
 Que acredita no candomblé
 Que tem o sorriso no rosto
 A ginga no corpo e
 o samba no pé [...]

(LUIZ RENATO.apud SILVA, C., 2015, p. 64.

Rap da Capoeira

[...]
 Só eu, só eu
 Só eu agito o mulão
 Coloco o baile na roda mas sem confusão
 Eu sou guerreiro, eu sou disposição

Alô você que é choque
 Que não está de bobeira
 Se prepare pra jogar capoeira
 Vamos abrir a roda e agitar o baile
 Com Pé na cova e o MC Charles

(MC CHARLES; MC PÉ NA COVA, 1996)

O funk carioca é uma manifestação cultural de encontros. Dos encontros promovidos entre a capoeira e o baile funk, entre corporeidades negras nascidas na Carolina do Sul e no Rio de Janeiro, entre as espacialidades subúrbio e favela ou entre sonoridades oriundas do electro-funk e do maculelê. Apesar de continuar sendo duramente perseguido nos clubes, nas quadras e no imaginário simbólico da população brasileira, tal como já o foram o samba e a capoeira, as suas maltas contemporâneas constituídas por galeras funkeiras continuam a se reinventar em estratégias que promovem encontros, mesmo que digitais, e que garantem a sua sobrevivência. Essa insistência em sobreviver nos mais apoteóticos cenários de perseguição é característica observável historicamente nas poéticas e nas práticas culturais de sujeitos afrodiáspóricos como em suas musicalidades. De acordo com Du Bois (2015, p. 189), “[...] the Negro folksong – the rhythmic cry of the slave – stands to-day not simply as the sole American music, but as the most beautiful expression of human experience born this side the seas” (DU BOIS, 2015, p. 189).

As musicalidades afrodiáspóricas são constituídas por processos de continuidades, persistências e de descartes (MUKUNA, 1990) que, ao interagirem com eventos sócio-históricos

específicos, particularizam-nas. A verificação da hipótese de uma dimensão afrodiaspórica do *funk carioca*, por exemplo, demandou um levantamento do contexto histórico e social de sua elaboração. Segundo Comaroff e Comaroff (2010), o esforço histórico que também se proponha etnográfico “deve começar por construir seu próprio arquivo” (COMAROFF; COMAROFF, 2010, p. 42). Tal arquivo de memórias do funk carioca foi reconstituído a partir de um conjunto de narrativas elaboradas por DJs e MCs, sujeitos que fomentaram a cena dos bailes funk nas décadas de 1980 e 1990 e que ofereceram dados históricos para uma melhor compreensão do funk carioca enquanto fenômeno musical intimamente ligado à dimensão dos bailes funk.

Criados na década de 1980, os bailes funk são espaços de socialização complexos quanto à sua organização e à influência territorial, com origem na tradição da festa (SIMAS; FABATO, 2015) e sentido de um patrimônio dos subúrbios e das favelas do Rio de Janeiro. No primeiro capítulo deste trabalho, demonstro de que modo os bailes veicularam práticas culturais do encontro, como as gafieiras e os assustados, que estavam relacionadas com os “indesejáveis” da época. Ao terem sido progressivamente empurrados em direção aos subúrbios e zonas rurais nos arredores de uma cidade dividida, as orquestras de baile e os grupos regionais continuavam a embalar musicalmente os bailes à medida que o avanço tecnológico trazia equipamentos importantes para a difusão musical da época, tais quais o rádio, a televisão e os toca-discos. Na década de 1960, a musicalização fono-mecânica em festas ou bailes hi-fi, entre outros eventos, contribuiu para a difusão de um orgulho negro que se manifestava política e artisticamente à esteira dos movimentos por Direitos Civis norte-americanos daquele período. Além disso, a criação de categorias musicais guarda-chuvas, a exemplo do soul e, posteriormente, o funk, amplificaram a pujança artística e cultural dos negros em diáspora à proporção em que princípios estéticos (as inovações de James Brown, por exemplo) influenciaram a criação de subgêneros musicais exemplificados pelo samba-funk ou pelo soul brasileiro.

A “pegada marcada” do funk, também compreendida como a sensação oriunda da importância do *downbeat* para uma construção textural que prioriza a formação de ciclos musicais que incitam o balanço do corpo foi incorporada nos processos criativos de muitos artistas, entre eles Jorge Ben Jor e Tim Maia. Ao longo da década de 1970, demonstrou-se que um conjunto de princípios estéticos e de organização musical com origem em gêneros musicais de décadas anteriores, caso do funk da década de 1960, persistiram na *disco* e, posteriormente, no hip-hop, em conceitos como o break e o beat (BURNIM; MAULTSBY, 2015). Em outras palavras, a musicalização fono-mecânica de artistas e de gêneros musicais com características específicas em bailes fono-mecânicos no Rio de Janeiro contribuiu para a composição de um inventário cultural

(MUKUNA, 1990) específico que influenciou a elaboração de um novo tipo de baile ao longo da década de 1980 que flertava com o novo, mas que ainda se baseava nos sucessos do passado.

O advento do *electro-funk* e dos subgêneros dele derivados, entre os quais o *Latin Freestyle*, o electro-hop e o *Miami Bass* tiveram papel predominante na transição entre as sonoridades dos bailes soul para os bailes funk na década de 1980. Além disso, o surgimento de um conjunto de programas radiofônicos que buscavam replicar a atmosfera dos bailes funk contribuiu para a progressiva consolidação de um tipo específico de baile que manteve certas características de bailes anteriores como a segmentação dos gêneros musicais a partir de certos padrões enquanto progressão no andamento das músicas de acordo com cada momento do baile.

Acrescente-se ao contexto o fato de que a convivência de DJs de equipes de som — DJ Nazz, da Equipe Gran Rio, por exemplo — que realizavam bailes funk ao redor do Rio de Janeiro com produtores radiofônicos permitiu uma troca de conhecimentos no que se refere à produção musical, conforme ocorreu no caso da criação de *medleys* e de montagens em fitas de rolo. O conhecimento dessas ferramentas de produção musical em um contexto de sucesso das melôs nos bailes contribuiu para o surgimento de álbuns que se dedicaram a uma produção musical nacionalizada com letras em português e com *beats* criados por DJs atuantes nos cenários dos bailes, por exemplo o DJ Marlboro e o seu Funk Brasil I e o DJ Grandmaster Raphael com a Equipe Super Quente (1989).

Sonoridades que buscavam replicar gêneros a exemplo do o Miami Bass e a utilização de técnicas de organização do material sonoro tal qual a elaboração melódica a partir de um *beat* são características de produção musical presentes nos álbuns Funk Brasil I, da Equipe Super Quente e de outros álbuns ao longo da década de 1990, que desvelam uma primeira fase de influência estética e estrutural de gêneros musicais afrodiáspóricos no *funk carioca*.

É importante ressaltar que outros processos de continuidade presentes nesta fase parecem oriundos de gêneros musicais também anteriores, caso da importância do downbeat para a organização textural de um ciclo musical em quatro compassos a ser programado como um beat em uma bateria eletrônica ou do uso do espectro grave para a formação de estruturas de acompanhamento, que pode acontecer com uso do contrabaixo elétrico para conduções percussivas.

Do hip-hop, por sua vez, vale ressaltar a produção musical a partir do conceito do *break*, conforme o fez a produtora Sylvia Robinson no final da década de 1970 quando passou a utilizar *breaks* originados de álbuns de funk e disco como uma seção musical basicamente instrumental com um desenho rítmico-melódico definido a ser repetido enquanto estrutura principal de acompanhamento para a criação vocal. Em outras palavras, o inventário cultural decorrido desde

finais da década de 1960 e baseado em um conjunto de gêneros musicais afrodiáspóricos permitiu que produtores musicais associados aos *bailes funk* utilizassem estruturas musicais, entre as quais *beats* do *Miami Bass* ou técnicas de organização musical, como o *break*, de formas inovadas em seus processos criativos.

Ao longo da década de 1990, esses usos inovados de princípios estéticos e de organização sonora verificados nesta primeira fase de produções associadas aos bailes funk perdurariam sendo utilizados em novas produções musicais em um contexto de popularização de equipamentos de *sampleamento*. Tais equipamentos permitiram uma multiplicação de *montagens*, produções musicais realizadas a partir de uma técnica de construção musical já utilizada nas rádios desde a década anterior e que consistia em utilizar fragmentos sonoros para a elaboração de outra produção musical. Em um primeiro momento, o *sampleamento* era realizado tendo por fontes discos de vinis; em um segundo momento, alguns produtores musicais, entre eles os Djs da Pipo's e o DJ Alessandro, passaram a utilizar gravações obtidas de forma acústica em suas montagens.

Exemplos dessas músicas são Equipe Pipo's - *Berimbau* (199?) e DJ Cabide e DJ Alessandro - *Macumba Lelé* (1994), nas quais foram utilizados toques de berimbau e, no caso da segunda música, de um toque do maculelê executado no atabaque e disposto de forma solo em uma *montagem*.

A gravação desse toque no atabaque pelo próprio DJ Alessandro em *Macumba Lelé* (1994) se tornaria o *toque maculelê*, uma estrutura de acompanhamento que seria replicada integralmente em outras produções musicais ao longo da segunda metade da década de 1990, o que aconteceu em *Capoeira da Paz* (1996) ou, com variações, em *Maria* (1997), por exemplo. Em 1998, o DJ Luciano Oliveira afirma ter se inspirado no desenho rítmico-melódico do toque maculelê para utilizá-lo de forma inovada no tamborzão, uma estrutura de acompanhamento utilizada inicialmente em Rap da Vila Comari (1998) e que se tornaria progressivamente um dos principais beats utilizados no funk carioca. Inclusive, segundo os Djs Marcelo André e Sany Pitbull, o tamborzão demarcaria uma característica regional fundamental para o funk produzido no Rio de Janeiro em um contexto de intensificação e projeção nacional do que ficou conhecido por *funk carioca*. No início da década de 2000, a circulação do tamborzão por Djs e MCs de *funk carioca* iniciaria um progresso gradativo de substituição dos *beats* de origem afro-americana, até então utilizados como o *Volt-Mix*.

A pergunta e a hipótese principal que originaram esta pesquisa e que trataram da particularização do *funk carioca* enquanto gênero musical específico, mas cujo processo de organização sonora compartilha continuidades com outros gêneros musicais afrodiáspóricos,

como o electro-funk e o maculelê, foram analisados a partir do estudo do seu contexto sócio-histórico de elaboração musical.

Dessa forma, podemos afirmar que o funk carioca é um caso específico de gênero musical afrodiaspórico nos termos de Burnim & Maultsby (2015), após a aplicação da teoria de assimilação cultural, elaborada por Kazadi wa Mukuna e dos conceitos de inovação e criação elaborados por Kazadi wa Mukuna e Tiago de Oliveira Pinto (1998). Também foi possível sublinhar outros processos de continuidade que se relacionaram com o funk carioca, como a trajetória do ciclo rítmico do congo entre manifestações culturais afrodiaspóricas exemplificadas pelo Candomblé de Caboclo e o maculelê. Apesar de não ter sido possível afirmar que a música do Candomblé Banto ou Congo-Angola tenha influenciado diretamente o processo de elaboração sonora do funk carioca, pudemos delinear processos de continuidade no toque maculelê e no *tamborção*, de forma a sublinhar a pujança adaptativa de práticas culturais afrodiaspóricas em diferentes contextos culturais.

O que se pretende afirmar é que a vivacidade dos processos culturais pode ser compreendida na medida de sua própria capacidade de inovação a elementos culturais que já existem dentro de contextos sócio-históricos específicos (CIDEM, 1991). Ou seja, a análise das variações de um elemento cultural pode elucidar os próprios processos que originaram a sua continuidade ou o seu descarte dentro de diferentes práticas culturais. No caso do *funk carioca*, os seus produtores realizaram a sua nacionalização após uma utilização inovada de sonoridades e de estruturas rítmico-musicais que já existiam no Brasil, caso do *time-line pattern* congo e da utilização de instrumentos como o atabaque, o agogô e o berimbau, que já circulavam nesse contexto cultural. Tamanho processo cultural de nacionalização foi derivado de um período de inventário cultural entre gêneros musicais afrodiaspóricos abordados neste trabalho, como o electro-funk e o maculelê, que garantiu a continuidade de seus elementos culturais dispostos de forma inovada após a sua assimilação pelos DJs e produtores de *funk carioca*.

REFERÊNCIAS

808: THE HEART of the Beat That Changed Music. Direção: Alexander Dunn. Reino Unido: You Know Films Productions, Atlantic Films, 2015. Disponível em: <https://tubitv.com/movies/496305/808>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ALBERTO, Paulina L. When Rio was black: soul music, national culture, and the politics of racial comparison in 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*. Durham, NC, v. 89, n.1, p. 3-39, Feb. 2009. DOI: <https://doi.org/10.1215/00182168-2008-043>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/hahr/article-abstract/89/1/3/35665/When-Rio-was-Black-Soul-Music-National-Culture-and>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ALBUQUERQUE, Carlos Vinicius Frota de. *Tá na água de beber*: culto aos ancestrais na capoeira. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6395/1/2012-DIS-CVFALBUQUERQUE.pdf>. Acesso em: 13 maio 2020.

ALEXANDER, Robert Charles. *The inventor of stereo: the life and works of Alan Dower Blumlein*. Boston Focal Press, 2013.

ALMEIDA, Rafael Gonçalves de. A emergência da favela como objeto da prática médica. *Terra Brasilis (Nova Série)*, n. 8, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.2082>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/2082>. Acesso em: 13 abr. 2020.

ALVES, Alda Judith. A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 81, p. 53-60, maio 1992. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/990/999>. Acesso em: 15 set. 2020.

AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008.

AMORIM, Thiago Rodrigues. *Narrativas visuais sobre a capoeira no Rio de Janeiro entre os anos de 1821 a 1932*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes), – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11212/1/tese_13229_Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Thiago%20Rodrigues%20Amorim%20%28provis%C3%B3ria%29.pdf. Acesso em: 20 abr. 2020.

ANDRADE, Vanessa de Araujo. A reforma Pereira Passos (1902-1906), a memória da escravidão e algumas implicações sociais e raciais. *Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 86-104, 2018. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/76897/74574>. Acesso em: 26 maio 2020.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu do século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ARAÚJO, Paulo Coêlho de. *Abordagens sócio-antropológicas da luta/jogo da capoeira: de uma actividade guerreira para uma actividade lúdica*. Maia: PUBLISMAI, 1997.

ARAÚJO, Victor Leonardo de; MELO, Hildete Pereira de. O processo de esvaziamento industrial em São Gonçalo no século XX: auge e declínio da Manchester Fluminense. *Cadernos do Desenvolvimento Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 65-87, maio 2014. DOI: 10.12957/cdf.2014.11532.

Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cdf/article/view/11532/9081>. Acesso em: 13 abr. 2020.

ARAÚJO JR., Samuel Mello. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. 1992. Thesis (Ph. D. in Musicology) – University of Illinois, Urbana-Champaign, 1992.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Posturas das Câmaras Municipais do Rio de Janeiro, 1838-1881*.

ARRUDA, Márcia Bomfim de. *Objetos turbulentos, territórios instáveis: uma história das representações dos aparelhos elétricos no espaço doméstico (1940-60)*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12619>. Acesso em: 13 ago. 2020.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Music Non Stop, 2017.

ASTON, Martin. *Breaking down the walls of heartache: a history of how music came out*. Milwaukee, WI: Backbeat Books, an imprint of Hal Leonard, LLC, 2017.

AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.

AZEREDO, Jéferson Luiz; SERAFIM, Jhonata Goulart. Formação cultural brasileira: (des)criminalização da capoeira nos códigos de 1890 e 1940. *Revista Técnico-Científica do IFSC*, Florianópolis, p. 84-85, 2011 Edição Especial. Trabalho apresentado no 1º Seminário de Pesquisa, Extensão e Inovação do IF-SC, 2011, Criciúma. Disponível em: <https://periodicos.ifsc.edu.br/index.php/rtc/article/view/312/236>. Acesso em: 10 maio 2020.

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 44-58, ago. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p44-58>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n70/2316-901X-rieb-70-00044.pdf>. Acesso em: 13 maio 2020.

AZNAR, Sidney Carlos. *Vinbeta: do pergaminho ao vídeo*. São Paulo: Editora Arte & Ciência: UNIMAR, 1997.

BACCINO, Marcelo Pamplona. *Berimbau na Aruã Capoeira de Belém do Pará: contexto, toques, cantigas, execução e transmissão*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/7939/1/Dissertacao_BerimbauAruaCapoeira.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.

BAHIA, Joana; NOGUEIRA, Farlen. Tem Angola na umbanda?: os usos da África pela umbanda omolocô. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 53-78, maio/ago. 2018. DOI: <https://doi.org/10.12957/transversos.2018.29342>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/29342/26089>. Acesso em: 15 set. 2020.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Capoeira: a gramática do corpo e a dança das palavras. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 1, p. 78-98, 2005. Disponível em: www.jstor.org/stable/3514053. Acesso em: 17 set. 2020.

- BARBOSA JUNIOR, Ademir. *O livro essencial de umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.
- BARRETO, Flavia; LEAL, Rita. *Cartografia musical: Rio de Janeiro 450 anos*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016.
- BASTIDE, Roger. *Les Amériques noires: les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*. Paris: Payot, 1967.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia e psicanálise*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1974.
- BENNETT, Samantha. *Modern records, maverick methods: technology and process in popular music record production 1978–2000*. New York, NY: Bloomsbury Academic, Bloomsbury Publishing Inc., 2019.
- BERTOLLI FILHO, Claudio. A construção midiática da biografia na era Vargas: Vital Brazil na Rádio Nacional. *Cadernos de História da Ciência*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-45, 2006. Disponível em: <http://periodicos.ses.sp.bvs.br/pdf/chci/v2n1/v2n1a02.pdf>. Acesso em: 20 maio 2020.
- BEZERRA, Júlia; REGINATO, Lucas. *Funk: a batida eletrônica dos bailes cariocas que contagiou o Brasil*. São Paulo: Panda Books, 2017.
- BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.
- BILAC, Olavo. A dança no Rio de Janeiro, *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 5, maio 1906.
- BLOOMQUIST, Jennifer; HANCOCK, Isaac. The dirty third: contributions of southern hip hop to the study of regional variation within african american english. *Southern Journal of Linguistics* v. 37, n.1, p. 1-27, Mar., 2013.
- BORBA, Lilian do Rocio. Escrita e comportamento social: Dom Obá II nas páginas dos jornais cariocas do século XIX. *Filologia e Linguística Portuguesa*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 447-472, jul./dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v17i2p447-472>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/flp/article/view/89703/111826>. Acesso em: 13 out. 2020.
- BOTELHO, Guilherme Machado. Quanto vale o show?: o fino rap de Athalyba-Man e a inserção social do periférico através do mercado de música popular. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: 10.11606/D.31.2018.tde-11122018-111009. Acesso em: 31 jul. 2020.
- BRACKETT, David. Música soul. *Opus*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 62-68, jun. 2009. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/262/242>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- BRASIL. Ministerio dos Negocios da Justiça. *Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890*. Promulga o Código Penal. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decret-o-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey*. New York: Grove Press, 2013.

- BROVEN, John. *Record makers and breakers voices of the independent rock 'n' roll pioneers*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.
- BURGESS, Richard James. *The history of music production*. New York: Oxford University Press, 2014.
- BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K.(ed.). *African american music: an introduction*. 2. ed. New York: Routledge, 2015.
- BUSKIN, Richard. Classic tracks: James Brown 'papa's got a brand new bag'. *Sound on sound*, jun. 2014. Disponível em: <https://www.soundonsound.com/techniques/classic-tracks-james-brown-papas-got-brand-new-bag>. Acesso em: 22 mar. 2020.
- CABALERO, Mara. Quem não gosta de “funk”, bom sujeito não é. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano XCVI, n. 17, 25 abr. 1986. Caderno B, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=113869. Acesso em: 10 ago 2020.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- CÁCERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A era Lula/tamborção política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p. 157-207, jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p157-207>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 ago. 2019.
- CAETANO, Mariana Gomes. *My pussy é o poder: representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural*. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2015. Disponível em: https://130207df-6276-4373-bab9-9a84a3620549.filesusr.com/ugd/bba3f8_b24bf42ef1dd4018a84b78bc43b31d34.pdf. Acesso em: 13 ago. 2020.
- CALEBRE L. *A era do rádio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CAMPBELL, Michael. *Popular music in America: the beat goes on*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 2005.
- CAMPOS, Helió. *Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba Salvador*: EDUFBA, 2009.
- CANDEMIL, Luciano da Silva. *As linhas-guia das melodias do candomblé Ketu: reconstrução das transcrições de Camargo Guarnieri*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://sistemabuu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00002e/00002e1f.pdf>. Acesso em: 20 mar 2020.
- CANJIQUINHA, Mestre. *Canjiquinha: alegria da capoeira*. Salvador: Rasteira, 1989.
- CARDOSO, Elizabeth Dezouart. A invenção da zona sul: origens e difusão do topônimo zona sul na geografia carioca. *GEOgraphia*, Niterói, RJ, v. 11, n. 22, p. 37-58, 2009. DOI: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2009.v11i22.a13581>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geografia/article/view/13581/8781>. Acesso em: 18 nov. 2020.

CARVALHO, Anderson Carlos Madeira de. *Niterói na época da ditadura*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *O ensino do ritmo na música popular brasileira*: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284421>. Acesso em: 25 nov. 2019.

CASTRO, Ruy. *Bossa Nova: the story of the brazilian music that seduced the world*. Chicago: A Cappella, c2000.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro. Zahar, 2004.

CECCHETTO, Fátima Regina. *Galerias funk carioca: o baile e a rixa*. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

CECCHETTO, Fátima Regina; MONTEIRO, Simone; VARGAS, Eliane. Sociabilidade juvenil, cor, gênero e sexualidade no baile charme carioca. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 42, n. 146, p. 454-473, maio/ago. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-15742012000200008>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742012000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 maio 2020.

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL – ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA (CEP – EMB). *Projeto Político-Pedagógico 2018*. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <http://www.se.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/pppcepembppc-12nov18.pdf>. Acesso em: 10 nov 2020.

CHAO, Adelaide Cristina; FREIRE, Libny Silva. Os sons do subúrbio: o território da cultura em Madureira. *Sociologia em Rede*, Goiânia, v. 6, n. 6, p. 165-177, 2016. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20200712212417/https://redelp.net/revistas/index.php/rsr/article/view/408/413>. Acesso em: 30 ago. 2020.

CHARLES, Monique. MDA as a research method of generic musical analysis for the social sciences: sifting through grime (music) as an SFT case study. *International Journal of Qualitative Methods*, v. 17, special issue, p. 1-11, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1177/1609406918797021>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1609406918797021>. Acesso em: 10 nov. 2020.

COGAN, Jim; CLARK, William. *Temples of sound: inside the great recording studios*. San Francisco: Chronicle Books, 2003.

COLEMAN, Mark. *Playback: from the victrola to MP3, 100 years of music, machines, and money*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2005.

COLUMÁ, Jorge Felipe; CHAVES, Simone Freitas. O sagrado no jogo de capoeira. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 169-182, maio 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/tecap.2013.10180>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10180/7952>. Acesso em: 20 mar. 2020.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Etnografia e imaginação histórica. *Revista Proa*, Campinas, SP, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2360/1762>. Acesso em: 23 jun 2020.

CONSELHO INTERAMERICANO DE MÚSICA – CIDEM. The study of african musical contribution to Latin-America and the Caribbean: a methodological guideline. *Revista Música*, São Paulo, v. 2, n. 1 p. 79-80, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55022/58666>. Acesso em: 15 dez. 2020.

CORTE REAL, Márcio Penna. As musicalidades das rodas de capoeira: investigação de um campo de saber/poder? *Inter-Ação*, Goiânia, v. 39, n. 1, p. 87-111, jan./abr. 2014. DOI: <https://doi.org/10.5216/ia.v39i1.29513>. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/interacao/article/view/29513/16372>. Acesso em: 01 jun. 2020.

CORTE REAL, Márcio Penna. *As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores*. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/89465/238814.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 ago. 2020.

COSTA, Rômulo. Rômulo Costa: entrevista abertura Rio Parada Funk 2014. [Entrevista cedida a] JJ Boss. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (12 min). *Publicado pelo canal Revolta Funk HD*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GKDKGEwdGZA&t=163s&ab_channel=Furac%C3%A3o2000. Acesso em: 19 mar. 2020.

COSTA, Roseany Alves da *et al.* Perfil audiológico de profissionais disc jockeys. *Revista CEFAC*, São Paulo, v. 21, n. 5, e9319, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-0216/20192159319>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-18462019000500508&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 nov. 2020.

CROOKE, Alexander Hew Dale. Music technology and the hip hop beat making tradition: a history and typology of equipment for music therapy. *Voices: a World Forum for Music Therapy*, v. 18, n. 2, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15845/voices.v18i2.996>. Disponível em: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2532/2288>. Acesso em: 18 nov. 2020.

CYMROT, Danilo. *A criminalização do funk sob a perspectiva da teoria crítica*. 2011. Dissertação (Mestrado em Direito Penal) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2136/tde-26082016-134709/publico/Danilo_Cymrot_ME.pdf. Acesso em: 14 set. 2020.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DINIZ, Flávia Cachineski. *Capoeira Angola: identidade e trânsito musical*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12483/1/Capoeira%20Angola_ident

idade%20e%20tr%C3%A2nsito%20musical_FL%C3%A1via%20Diniz.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

DISCO. *In*: PRICE III, Emmett G. Encyclopedia of african american music. Santa Barbara, CA: Greenwood, c 2011. 3 v.

DJ LUCIANO OLIVEIRA; DJ CABIDE: DJs Luciano e Cabide: a historia do Tamborzaio do funk. [Entrevista cedida a] Tatiana Ivanovici. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (8 min). *Publicado pelo canal Proibido.org*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ic_AwPMu3kk&t=4s. Acesso em: 19 jul. 2020.

DJ MARCELO NEGÃO. Marcelo Negão. [Entrevista cedida a] Claudia Duarcha. *Funk de Raiz*, Rio de Janeiro, ago. 2015. Disponível em: <http://www.funkderaiz.com.br/2015/08/dj-marcelo-negao.html>. Acesso em: 16 maio 2020.

DJ MARLBORO. Entrevista com DJ Marlboro. [Entrevista cedida a] Bruno Dorigatti [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7 min). *Publicado pelo canal Saraiva*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nrjtzpirO10&ab_channel=Saraiva. Acesso em: 19 abr. 2020.

DJ SANY PITBULL. Sany Pitbull resgata o Festival de Galera na Mixtape "Caixa de Pandora vol. 2". [Entrevista cedida a] Eduardo Ribeiro. *Vice*, [S. l.], fev. 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/6455pr/sany-pitbull-caixa-de-pandora-vol-2>. Acesso em: 15 nov. 2019.

DOM FILÓ. Filó: uma nova postura do negro, num contexto de repressão e autoritarismo. [Entrevista cedida a] Edson Lopes Cardoso. *CENPAH - Centro de Pastoral Afro Pe. Heitor*. [Salvador], 15 dez. 2009. Disponível em: <https://cenpah.wordpress.com/2009/12/15/filo-uma-nova-postura-do-negro-num-contexto-de-repressao-e-autoritarismo/>. Acesso em: 19 mar. 2020.

DOMINGUES, Petrônio. Os clubes e bailes blacks de São Paulo no pós-abolição: notas de pesquisa. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza, 2009. *Anais [...]*. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772189_244549536e6c378722155a580aa1b8.pdf. Acesso em: 6 ago. 2019

DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 251-281, jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882014000100012>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882014000100012&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 29 jul. 2020.

DOWD, Tom. Tom Dowd is introduced to the future of recording by Les Paul... *Les Paul remembered*, USA, [2020?]. Disponível em: <http://lespaulremembered.com/tom-dowd-and-the-8-track.html>. Acesso em: 18 mar. 2020.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *The souls of black folk*. New Haven: Yale University Press, 2015.

DUTRA, Juliana Noronha. *Rap: identidade local e resistência global*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95121/dutra_jn_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 abr. 2020.

ECHOLS, Alice. *Hot stuff: disco and the remaking of american culture*. New York: W.W. Norton, 2010.

EDWARDS, Paul. *How to rap: the art and science of the hip hop MC*. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

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

ESSINGER, Silvio. Black Rio: Exposição, documentário e livro resgatam histórias do movimento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 2016. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/black-rio-exposicao-documentario-livro-resgatam-historias-do-movimento-19611956>. Acesso em: 12 abr. 2020.

EXARCHOS, Michail. *Synth sonics as stylistic signifiers in sample-based hip-hop: synthetic aesthetics from 'Old-Skool' to trap*. In: ANNUAL SYNTHPOSIUM, 2nd. 2016, Melbourne. *Anais* [...]. Melbourne: Institute Melbourne, 2016.

FABBRI, Franco. Whatever happened to stereophonic sound? In: KUČINSKAS, Darius; KENNAWAY, Georg (ed.). *Music and Technologies 2*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. p. 23-42

FACINA, Adriana. Quem tem medo do proibidão? In: Carlos Bruce Batista. (org.). *Tamborção: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2013. p. 51-71.

FACINA, Adriana; MOUTINHO, Renan Ribeiro; NOVAES, Dennis Saldanha Côrtes; PALOMBINI, Carlos. O errado que deu certo: deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca. *Opus*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 222-263, jan./abr. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2411>. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2411>. Acesso em: 20 mar. 2020.

FACINA, Adriana; PASSOS, Pâmella. Funk pacificado? Reflexões sobre a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) e seus impactos culturais. In: PELE, Antonio *et al.* (org.). *Direitos humanos e neoliberalismo: ligações perigosas*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2018. p. 1-16.

FALCÃO, Christiane Rocha. *"Ele já nasceu feito": o lugar da criança no Candomblé*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/27726/1/DISSERTA%20c3%87%20%83O%20Christiane%20%20Rocha%20Falc%20c3%a3o.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2020.

FARIAS, Julio Cesar. *Bateria: o coração da escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2010.

FEIJÓ, Léo; WAGNER, Marcus. *Río: cultura da noite: uma história da noite carioca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FELIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistanos*. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072010-135922/publico/JOAOBATISTADEJESUSFELIX.pdf>. Acesso em: 21 maio 2020.

FERNANDES, Leonardo. Além do samba: a música negra nas Américas no período pós-abolição. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 70, n. 4, p. 62-64, out./dez. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602018000400017>. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252018000400017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 maio 2020.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. O conceito carioca de subúrbio: um rapto ideológico. *Revista da FAU UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-15, 2009.

FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

FERREIRA Alvaro. Favelas no Rio de Janeiro: nascimento, expansão, remoção e, agora, exclusão através de muros. *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 14, n. 828, jun. 2009. DOI: <https://doi.org/10.1344/b3w.14.2009.25822>. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-828.htm>. Acesso em: 23 abr. 2020.

FIGUEIREDO, Janaina de. *Entre portos e ritos: a memória do Candomblé Angola em Santos*. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3706f>. Acesso em: 25 fev. 2020.

FIGUEIREDO, Jozé Anastasio de. *Synopsis chronologica de subsidiis ainda os mais raros para a historia e estudo critico da legislação portuguesa*. Lisboa: Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1790. 2v. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=TFdjAAAACAAJ&pg=PA35&lpq=PA35&dq=%22bailes%22+negros+1559&source=bl&ots=6_LNWGEplr&sig=ACfU3U2CHdNVF1RwYOeJL8DzRpLVPvLu9g&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwitsLW13fLpAhXAIbkGHWPUCNkQ6AEwA3oECAkQAQ#v=onepage&q=%22bailes%22%201559&f=false. Acesso em: 15 mar. 2020.

FINK, Robert. Below 100 Hz: toward a musicology of bass culture. In: FINK, Robert; LATOUR, Melinda; WALLMARK, Zachary. *The relentless pursuit of tone: timbre in popular music*. Oxford University Press, 2018. p. 88-118.

FINK, Robert. The story of ORCH5, or, the classical ghost in the hip-hop machine. *Popular Music*, v. 24, n. 3, p. 339-356, Oct. 2005. Disponível em: www.jstor.org/stable/3877522. Acesso em: 15 abr. 2020.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do gã: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Kêtu-Nagô no Rio de Janeiro*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

FOUR-ON-THE-FLOOR is a rhythm pattern used in disco and electronic dance music. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (4 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AYu_kak6lyE. Acesso em: 12 fev. 2020.

FOX, Ted. *In the groove: the people behind the music*. New York: St. Martin's Press, c1986.

FRANÇA, Jamari. DJs do Rio em ação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano XCIX, n. 163, 18 set. 1989. Caderno B, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=199831. Acesso em: 10 mar. 2020.

FRAZIER, E. Franklin. *The negro family in the United States*. Chicago, Ill., The University of Chicago Press [1939].

FREITAS, Leonardo Fialho. *A vinbeta e sua evolução através da história: da origem do termo até a adaptação para os meios de comunicação*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4537/1/388581.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2020.

FRIAS, Lena. O orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ano LXXXVI, n 100, 17 de julho de 1976 Caderno B, p. 1,4-6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=144015. Acesso em: 12 abr. 2020.

GADELHA, Marina. A resistência brota do chão. *Portal da UFRN*, abr. 2018. Disponível em: <https://ufrn.br/imprensa/reportagens-e-saberes/15389/a-resistencia-brota-do-cha>. Acesso em: 19 jan. 2019.

GARDNER, Joey. The history of freestyle music. *The hyperreal music archive*. [S. l., 1994?]. Disponível em: http://music.hyperreal.org/library/history_of_freestyle.html. Acesso em: 09 jan. 2020.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da zona norte do Rio de Janeiro: o Renascença Clube*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

GOLDSMITH, Melissa Ursula Dawn; FONSECA, Anthony J. (ed.). *Hip hop around the world: an encyclopedia*. Santa Barbara, CA: Greenwood, an imprint of ABC-CLIO, LLC, [2019]. 2 v.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. "Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá": a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba [...] *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, p. 176-191, jul./dez. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992013000200014>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200014&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 7 jun. 2020.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda Salvador*: EdUFBA, 2015.

GUIMARÃES, Maria Eloísa. *Escola, galeras e narcotráfico*. 1995. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio; DAVIES, Frank Andrew. Alegorias e deslocamentos do "subúrbio carioca" nos estudos das ciências sociais (1970-2010). *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 457-482, maio/ago. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752017v825>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-387520180002

00457&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 maio 2020.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília, DF: UNESCO, 2003.

HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. 1993. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/131782/000082999.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 fev. 2020.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. *Invadindo a cena urbana nos anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilos de vida juvenis na cultura brasileira contemporânea*. 1998. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

HERSKOVITS, Melville J. *The myth of the negro past*. New York: Harper & Brothers, 1941.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. O declínio do efeito “cidade partida”. *Revista Carioquice*, Rio de Janeiro, n. 1, ano I, p. 68-71, abr./maio/jun. 2004. Disponível em: <https://almanaquecarioquice.com.br/pdf/1.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

HOLLOWAY, Joseph E. *Africanisms in american culture*. Bloomington: Indiana University Press, c2005

HOLT, Kevin C. *Get crunk!: the performative resistance of Atlanta hip-hop party music*. 2018. Thesis (Ph.D in Musicology and Ethnomusicology) – Graduate School of Arts & Sciences, Columbia University, New York, 2018. Disponível em: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8ZK70JD>. Acesso em: 20 mar. 2020.

HOLT, Thomas C.; GREEN, Laurie B.; WILSON, Charles Reagan (ed.). *The new encyclopedia of southern culture: volume 24: Race*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.5149/9781469607245_holt. Acesso: 29 jul. 2020.

HOUSTON, D. Akil. *DJ Speaks with hands: gender education and hiphop culture*. 2008. Thesis (Ph.D. in Cultural Studies in Education) – Ohio University, Athens, 2008.

HUBER, David Miles; RUNSTEIN, Robert E. *Técnicas modernas de gravação de áudio*. Rio de Janeiro: Campus, 2011.

HUMBERTO DJ. O baile funk na era do MD. *Blog acervo dos bailes*. Rio de Janeiro, 20 mar. 2008. Disponível em: <http://acervodosbailes.blogspot.com/2008/03/o-baile-funk-na-era-do-md.html>. Acesso em: 6 set. 2019.

HUMBERTO DJ. É sempre bom lembrar! *Blog acervo dos bailes*. Rio de Janeiro, 20 mar. 2012. Disponível em: <http://acervodosbailes.blogspot.com/2012/03/e-sempre-bom-lembrar.html>. Acesso em: 16 abr. 2020.

doi.org/10.21504/amj.v5i2. Disponível em: <http://journal.ru.ac.za/index.php/africanmusic/article/view/1416>. Acesso em: 20 jan. 2020.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. a study of african cultural extensions overseas. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

KUBIK, Gerhard. The emics of african musical rhythm. In: AVORGBEDOR, Daniel; YANKAH, Kwesi (ed.). *Cross Rhythms 2*. Bloomington, IN: Trickster Press, 1985, p. 26-66.

KUBIK, Gerhard. *Theory of African music*. Wilhelmshaven: F. Noetzel, c1994. v. 1.

KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 90-97, mar./maio, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p90-97>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13658/15476>. Acesso em: 13 mar. 2020.

KUBIK, Gerhard. *Angola in the black cultural expressions of Brazil*. New York: Diasporic Africa Press, 2013.

KUBIK, Gerhard.; PINTO, Tiago de Oliveira. African common denominators across the South Atlantic: a conversation. In: PHAF-RHEINBERGER Ineke.; PINTO, Tiago de Oliveira. (ed.). *Africamericas: itineraries, dialogues, and sounds*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Veruert, 2008. p. 153-164, 2008.

LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 138-147, jan./jul. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100015>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 maio 2020.

LACERDA, Regio. *A sonoridade do mundo como lugar da constituição da identidade*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4145/1/Regio%20Lacerda.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

LAIGNIER, Pablo Cezar. *Do funk fluminense ao funk nacional: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro*. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=14. Acesso em: 14 jun. 2020.

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 149-164, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77011997000100005>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27065/28837>. Acesso em: 10 abr. 2020

LARSEN, J. K. *Sexism and misogyny in american hip hop culture*. 2006. Thesis (Master) – Department of Literature, University of Oslo, 2006. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25447/JaneKLarsenThesisx30.04.06.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 ago. 2020.

LAWRENCE, Tim. *Love saves the day: a history of american dance music culture, 1970–1979*. Durham: Duke University Press, 2004.

LEÃO, Andrea Borges; FARIAS, Edson. Literatura e audiovisual em José Mauro de Vasconcelos. *Tempo Social*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 123-148, maio/ago. 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2020.168354>. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702020000200123&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 28 out. 2020.

LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. *Sou negro e tenho orgulho!* Política, identidades e música negra no Rio de Janeiro (1960-1980). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, 2017. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/2159.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2020.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundr: dois clássicos nos trópicos*. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. DOI: 10.11606/T.27.2010.tde-29102010-130411. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-29102010-130411/publico/3426320.pdf>. Acesso em: 27 maio 2020.

LIMA, Rachel. *Ciranda da terra: a dinâmica agrária e seus conflitos na freguesia de São Tiago de Inhaúma (1850-1915)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2012. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16248>. Acesso em: 20 jun. 2020.

LINS, Antônio José Pedral Sampaio. *Subúrbios e periferia: a ferrovia na construção da região metropolitana do Rio de Janeiro*. *Revista da FAU UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 16-25, 2010.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011.

LOPES, Adriana Carvalho. *"Funk-se quem quiser" no batidão negro da cidade carioca*. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270844/1/Lopes_AdrianaCarvalho_D.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

LOPES, Adriana Carvalho. Funk e voto: um relato sobre a arte nas fronteiras da cidadania. *Revista Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 152-156, 2008.

LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. *ENECULT*, 6., 2010, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24340.pdf>. Acesso em: 24 maio 2017

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. 4.ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Tim. No “agito” da Baixada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano XCVIII, n. 343, 21 mar. 1989. Cidade, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=186071. Acesso em: 14 mar 2020.

MACEDO, Ana Paula Rezende. *As poesias da dança da zebra: capoeira Angola e religiosidade*. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2004.

MACEDO, Francisco F. de. *Da Prostituição em Geral, e em particular á cidade do Rio de Janeiro: prophylaxia da syphilis*. Rio de Janeiro: Typographia Acadêmica, 1873.

MACEDO, Márcio. Anotações para uma história dos bailes negros em São Paulo. In: BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda. (org.). *Bailes soul, samba-rocke hip hop e identidade em São Paulo*. São Paulo: Quilombhoje, 2007. p. 15-25.

MACEDO, Suzana. *DJ Marlboro na terra do funk*. Rio de Janeiro: Dantes, c2003.

MAGALHÃES, José Carlos Ramos. Histórico das favelas na cidade do Rio de Janeiro. *Desafios do Desenvolvimento*, Brasília, DF, ano 7, n. 63, out./nov. 2010. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1111:catid=28&Itemid=23. Acesso em: 31 maio. 2017.

MALAGRINO, Leonardo França. *Os ritmos no candomblé de nação angola: a música do Templo de Cultura Bantu Redandá*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32324>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. África no Brasil: mapa de uma área em expansão. *Topoi (Rio de Janeiro)*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 33-53, jul./dez. 2004. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-101X005009002> Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2004000200035&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 9 fev. 2021.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. A punga do tambor de crioula no Maranhão: espaço de memória, ritual e espetáculo. In: ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA, 3., 2012, Cachoeira, BA. *Anais [...]*. Cachoeira, BA: Universidade Federal do Recôncavo Baiano, 2012. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/A-punga-do-tambor-de-crioula-no-Maranh%C2%8Bo-e-spac%C3%8C%C2%A7o-de-memo%C3%83%C3%85ria-ritual-e-espeta%C3%83%C3%85culo.pdf>. Acesso em 13 mar. 2020.

MARCÃO CASH BOX. A verdadeira história da Equipe Cash Box. [Entrevista cedida a] DJ Baré. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Baú do Funk. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2K0x-J7R08>. Acesso em: 16 fev. 2020.

MARTINS, Bruno Rodolfo. *Raízes étnicas da Capoeira*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História) – Departamento de História, Faculdades Integradas Simonsen, 2011. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Educacao_fisica/monografia/Raizes_etnicas_capoeira.pdf. Acesso em: 18 jun. 2020.

MATA, Sérgio da. *O desencantamento da toponímia*. In: ROSENDAHL, Zeni; CORRÊA, Roberto Lobato (org.). *Geografia: temas sobre cultura e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 115-140.

MATOS, Michaelangelo. All roads lead to “Apache”. In: WEISBARD, Eric. *Listen again: a momentary history of pop music*. Durham: Duke University Press, 2007. p. 200-209.

MAULTSBY, Portia K. Africanisms in african-american music. In: HOLLOWAY, Joseph E. (ed.). *Africanisms in american culture*. Bloomington: Indiana University Press, c1990. p. 185-210.

MCCANN, Bryan John. *Contesting the mark of criminality: resistance and ideology in gangsta rap, 1988–1997*. 2009. Thesis (Ph. D) – University of Texas, Austin, 2009. Disponível em: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/6554/mccannb97217.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 11 jul. 2020.

MCCLOUGHLIN, Ian. *Applied speech and audio processing: with matlab examples*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MELO, Cleisson de Castro. *A influência do jazz: a swing era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935 a 1965*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6460/1/Cleisson%20Melo%20-%20Influencia%20do%20Jazz%20-%20Swing%20Era%20na%20Musica%20Orquestral%20-%20WEB.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2020.

MELO, Victor Andrade de. Educação do corpo: bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.40, n. 3, p.751-766, jul./set. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022014005000004>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022014000300011&lng=pt&tln=pt. Acesso em: 19 ago. 2020.

MELO, Victor Andrade de. A sociabilidade britânica no Rio de Janeiro do século XIX: os clubes de cricket. *Almanack*, Guarulhos, SP, n. 16, p. 168-205, maio/ago. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/2236-463320171604>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-46332017000200168&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 maio 2020.

MELLO, Zuza Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2007.

MENDES, Wilson. DJ Mamutt, sucesso da Pipo's, escreve livro e promove encontro de DJs e MCs. *Jornal Extra*, Rio de Janeiro, 15 nov. 2016. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/dj-mamutt-sucesso-da-pipos-escreve-livro-promove-encontro-de-djs-mcs-20469414.html>. Acesso em: 16 jun. 2020.

MENDONÇA, Pedro Macedo. *Funk carioca, política, gênero e ancestralidade no sarau divergente: uma pesquisa-ação participativa*. 2018. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/12708/Tese%20doutorado%20Pedro%20et%20al%20corrigida%20vers%20c3%a3o%20entrega.pdf?sequence=1&isAlloved=y>. Acesso em: 23 mar. 2020.

MENEGUEL, Yvonete Pedra; OLIVEIRA, Oseas de. *O rádio no Brasil: do surgimento à década de 1940 e a primeira emissora de rádio em Guarapuava*. *Dia a dia Educação: Portal Educacional do Estado do Paraná*, Curitiba, [2008]. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/713-4.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2011.

MENEZES, Enrique Valarelli. *Mário de Andrade e a síncope do Brasil*. 2017. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/T.27.2017.tde-07072017-142033. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07072017-142033/publico/ENRIQUEVALARELLIMENEZESV C.pdf>. Acesso em: 12 maio 2020.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 78-103, maio/ago. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i70p78-103>. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742018000200078&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 jun. 2019.

MICHAJLOWSKY, Alexei. *Shaping the pancadão: Improvisation and Studio Creativity on Rio Funk Independent Recordings from the Early 1990s*. In: *Popular Music Studies Today*. Springer Link, 2017.

MIRANDA, Gabriela de Oliveira da Silva. *As apropriações de tecnologias no circuito do funk carioca*. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2012. Disponível em: http://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_mestrado_2012_gabriela_de_oliveira_da_silva.pdf. Acesso em: 18 mar 2020.

MIZRAHI, Mylene. *Estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=195091. Acesso em: 15 set. 2017.

MONTEIRO, Vanessa Sattamini Varão. Canudos: guerras de memória. *Mosaico*, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 83-93, 2009. DOI: <https://doi.org/10.12660/rm.v1n1.2009.62778>. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/62778/61915>.

MONTEIRO, Marianna F. M.; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 349-371, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200022>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200022&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 maio 2020.

MONTEMEZZO, Laura Ferrari. *Um galbo na árvore da música negra: movimento hip hop e rap no ensino de história e nas relações étnico-raciais da educação básica*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189298/001085544.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mar. 2020.

MOOREFIELD, Virgil. *The producer as composer: shaping the sounds of popular music*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

MORAES, Sabrina Lôbo de. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o Samba nos Anos 1970*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11245/Sabrina%20Lobo%20de%20Moraes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 jun. 2020.

MORRIS, Kevin Prescott. *The south central soundscape: understanding the sounds of the streets as social commentary in postindustrial Los Angeles*. 2018. Thesis (Master of Arts in Pan African Studies) – Syracuse University, Syracuse, 2018. Disponível em: <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=thesis>. Acesso em: 20 mar 2020.

MOTA, Patrícia Lemos. *A música na capoeira regional como elemento de construção identitária*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/24591/3/MOTA%2c%20Patricia%20Lemos_A%20m%2c%20basica%20na%20capoeira%20regional%20como%20elemento%20de%20constru%2c%20a%20identit%20ria.pdf. Acesso em: 21 abr. 2020.

MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. Negros em bailes de negros: sociabilidade e ideologia racial no “meio negro” em Campinas (1950/1960). *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 52, n. 2, p. 705-734, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012009000200008>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27323/29095>. Acesso em: 11 jan. 2020.

MOURA, Clóvis; MOURA, Soraya Silva. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “Bota o tambor pra tocar”: estruturas ancestrais bantu no funk carioca e no maculelê. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES NEGROS, 10., 2018, Uberlândia, MG. *Anais* [...]. Uberlândia, MG: UFU, 2018.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. Cultura negra brasileira: confluências e tensões no âmbito da escola. *Revista África e Africanidades*, ano. 9, n. 22, jul. 2016. Disponível em: <https://africaeafrikanidade.net/documentos/0020220072016.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. E quando toca, ninguém fica parado: análise de quatro produções etnográficas de práticas musicais. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 256-277, nov. 2017. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/revis_tadebates/article/view/7037/6149. Acesso em: 10 jan. 2020.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. “Foi na festa da escola que tudo começou”: funk carioca, diversidade e (in) visibilidade (s) na licenciatura em música. 2015. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/39_Renan%20Ribeiro%20Moutinho.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. Indústria cultural, funk carioca e o advento de novas mídias sociais. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 994-1002. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7799/6739>. Acesso em: 13 Out. 2020.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. Tem funk na sala-de-aula: diálogos e interseções entre cultura popular e as aulas de artes para o ensino médio do Cefet-RJ. In: JORNADA DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO MUSICAL, 6., 2016. São Carlos. *Anais* [...]. São Carlos, SP: UFSCar, 2016.

MOVIMENTO Black Rio 1976: Mini Doc: Bailes Black: Rio de Janeiro: Funk Soul Documentário. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal DJ Xandomnauta - Discos Voadores Records Xand³nauta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XpPzPH9nyl0>. Acesso em: 18 nov. 2019.

MUELLER, Gavin. "Miami bass". *Grove Music Online*. Jan. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256999>. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256999>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MUELLER, Gavin. “Straight up Detroit shit”: genre, authenticity, and appropriation in Detroit Ghettech. 2007. Thesis (Master of Arts) – Bowling Green State University, Bowling Green, OH, 2007. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=bgstu1182534766&disposition=inline. Acesso em: 31 jul. 2019.

MUGNAINI JR., Ayrton. Melô da história ou história das Melôs. *Célula Pop*, Niterói, RJ, 5 dez. 2019. Disponível em: <https://celulapop.com.br/melo-da-historia-ou-historia-das-melos>. Acesso em: 18 mar. 2020.

MUKUNA, Kazadi wa. The process of assimilation of african musical elements in Brazil. *The World of Music*, Berlin, v. 32, n. 3, p. 104-106, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40141624>.

MUKUNA, Kazadi wa. Creative practice in african music: new perspectives in the scrutiny of africanisms in diaspora. *Black Music Research Journal*, Chicago, v 17, n. 2, p. 239-250, Autumn 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/779370>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/779370>. Acesso em: 19 abr. 2020.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem. 2000.

MUKUNA, Kazadi wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. *Revista USP*, n. 77, p. 12-23, 1 maio 2008.

MUKUNA, Kazadi wa. *Africanisms in the Afro-Brazilian Musical Cultures: A Linguistic Consideration*. In: La música entre África Y América. Montevideo, 2013.

MUKUNA, Kazadi wa. *Musical cultures of the world*. 2nd. ed. Dubuque, IA: Kendall Hunt Publishing Company, 2019.

MUKUNA, Kazadi wa; PINTO, Tiago de Oliveira. *Estudo da contribuição africana a América Latina e Caribe*. [S.l.: s. n.], 1998. Mimeografado.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NASCIMENTO, Luis Carlos. A história da Rádio Tropical: Luis Carlos Nascimento, o pioneiro do funk nas rádios FM no Brasil! [Entrevista cedida a] DJ Borracha [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (47 min). *Publicado pelo canal Borracha Forte Retró*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6RhLxsD_va4. Acesso em: 19 fev. 2020.

NEUHAUS, Ítalo Simão. A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 948-957. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/267911872.pdf>. Acesso em 10 jul. 2020.

NIANE, Djibril Tamsir (ed.). *General history of Africa: volume IV: Africa from the twelfth to the sixteenth century*. California: Heinemann, UNESCO, 1984.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *African roots of music in the Americas: an african view*. *Jamaica Journal*, Kingston, n. 43, p. 12-17, Mar. 1979.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The music of Africa*. London: Gollancz, 1975.

NOVAES, Dennis Saldanha Côrtes. Bastidores do baile: técnica, produção e circulação musical no funk carioca. *Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, Recife, ano 4, v. 4, n. 1, p. 71-91, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/view/230015/24198>. Acesso em: 20 fev. 2020.

NOVAES, Dennis Saldanha Côrtes. Funk proibidão: arte e política nas margens do Estado. *In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA*, 30., 2016, João Pessoa. Anais [...]. João Pessoa: UFPB, 2016.

NOVAES, Dennis Saldanha Côrtes; PALOMBINI, Carlos. O labirinto e o caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca. *In: LOPES, Adriana C.; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N. (org.). Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019. p. 287–307.

NOVAES, Dennis Saldanha Côrtes. *Nas redes do batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca*. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

NOVO JUNIOR, José Eduardo Fornari. *Síntese evolutiva de segmentos sonoros*. 2003. Tese (Doutorado em Engenharia Elétrica) – Faculdade de Engenharia Elétrica e de Computação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/260261>. Acesso em: 3 ago. 2018.

NUNES, Brasilmar Ferreira; MOURA, Heitor Vianna. Imaginário urbano e conjuntura no Rio de Janeiro. *urbe, Revista Brasileira de Gestão Urbana*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 91-105, jan./jun. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.7213/urbe.7787>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692013000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 maio 2020.

NUNES, Cristina. O conceito de movimento social em debate: dos anos 60 até à atualidade. *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa, n. 75, p. 131-147, 2014. DOI:10.7458/SPP2014753579. Disponível em: <http://journals.openedition.org/spp/1596>. Acesso em: 11 maio 2019.

NUNES, Victor Hugo Basílio. *Ilê Oju Odé: políticas de resistência e territorialidades no candomblé de Goiás*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/8327/5/Disserta%20c3%a7%20c3%a3o%20-%20Victor%20Hugo%20Bas%20adlio%20Nunes%20-%202018.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2020.

NZEWI, Meki. (1997). *African music: theoretical content and creative continuum: the culture exponent's definitions*. Oldershausen: Institut für Didaktik Populärer Musik, 1997.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *O swing do samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1076/1/Luciana%20Xavier%20de%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2020.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro. *IS Working Paper*, Porto, 3. série, n. 9, p. 1-21, dez. 2015. Disponível em: https://isociologia.up.pt/sites/default/files/working-papers/wp9_151218035035.pdf. Acesso em: 15 abr. 2016.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. França 1938, III Copa do Mundo: o rádio brasileiro estava lá. *Portal do Jornalismo Brasileiro*, São Paulo, [2000]. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/23o07.PDF.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PAIVA, Anabela. Comunidade negra se reúne em festas no Renascença. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano XCVII, n. 124, 10 ago. 1987. Cidade, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=&pagfis=144950. Acesso em: 21 jun. 2020.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Black pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, S. P., 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127967/000846628.pdf?sequence=1>. Acesso em: 13 mar. 2020.

PALOMBINI, Carlos. Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca. *In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA*, 3., 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/41/40>. Acesso em: 13 jun. 2020.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 37-61, 2009. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/261/241>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PALOMBINI, Carlos. Fonograma 108.077: o lundu de George W. Johnson. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 58-70, jan./jun. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100007>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 ago. 2019.

PALOMBINI, Carlos. O som à prova de bala. *In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA*, 4., 2012, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/80/79>. Acesso em: 13 jun. 2020.

PALOMBINI, Carlos. *Funk proibido*. *In: AVRITZER, Leonardo et al. (org.)*. Dimensões políticas da Justiça. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 550-561. *E-book*.

PALOMBINI, Carlos. Proibição em tempo de pacificação armada. *In: VOLPE, Maria Alice (org.)*. *Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder*. Rio de Janeiro: UFRJ: Escola de Música, 2013. p. 215-236.

PALOMBINI, Carlos. Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 30-50. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180429161219/http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5598/5055>. Acesso em 10 jul. 2020.

PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. 3. ed Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PECHMAN, Robert Moses. Medrosas cidades: representações da política na literatura. *Cadernos IPPUR*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 2, ago./dez. 2001; ano XVI, n. 1, jan./jul. 2002, p. 287-309. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ippur/issue/view/Issue/281/91#>. Acesso em: 12 mar. 2020.

PAULA, Luciane de. *O SLA funk de Fernanda Abreu*. 2007. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, S. P., 2007. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103603/paula_1_dr_arafcl_prot.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 15 abr. 2020.

PEDRETTI, Lucas. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1613012_2018_completo.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

PEDRO, Thomaz Marcondes Garcia. *Funk brasileiro: música, comunicação e cultura*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octávio. *1976: Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. O prazer das morenas: bailes, ritmos e identidades no Rio de Janeiro da Primeira República. *In*: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de (org.). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. p. 275-299.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Os anjos da meia-noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. *Tempo*, Niterói, RJ, v. 19, n. 35, p. 97-116, jul./dez. 2013. DOI: <https://doi.org/10.5533/TEM-1980-542X-2013173507>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042013000200007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 maio 2020.

PEREIRA, Luena Nunes. Religião e parentesco entre os bakongo de Luanda. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 47, p. 11- 41, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0002-05912013000100001>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912013000100001#:~:text=O%20parentesco%20entre%20os%20bakongo%20de%20Luanda&text=O%20fundamento%20do%20parentesco%20kongo,kanda%20define%20o%20grupo%20ex%C3%B3gamo. Acesso em: 15 mar. 2020.

PEREIRA, Matheus Serva. Em busca dos “grandiosos batuques”: notas de uma pesquisa em História sobre as experiências dos classificados como “indígenas” em Lourenço Marques (1890-1930). *Transversos: Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 235-249, dez. 2016. DOI: 10.12957/transversos.2016.26544. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/26544/19194>. Acesso em: 18 set. 2020.

PEREIRA, Osvaldo. Seu Osvaldo. [Entrevista cedida a] Cris astolfi. *Nova Raiz*, n. 9, p. 82-89, set. 2011. Disponível em: <https://issuu.com/revistaraiz/docs/revistaraiz09>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PÉREZ GONZALEZ, Juliana. *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI:10.11606/D.8.2012.tde-23072012-083606. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23072012-083606/publico/2012_JulianaPerezGonzalez_VRev.pdf. Acesso em: 15 mar. 2020.

PETERS, Ana Paula. O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. VIII, dez. 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV8/regional.html. Acesso em: 7 jun. 2020.

PINHO, Osmundo de Araújo. “A vida em que vivemos”: raça, gênero e modernidade em São Gonçalo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 169-198, jan./abr. 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100010>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000100010. Acesso em: 25 abr. 2016.

PINTO, Tiago de Oliveira. Reviewed Work: Contribuição bantu na música popular brasileira by Kazadi wa Mukuna. *The World of Music*, v. 29, n. 2, p. 73-75, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43562737?read-now=1&refreqid=excelsior%3A66af7ae8e2185d6b78e4cbc0ae6de793&seq=1>. Acesso em: 10 jun. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, samba, candomblé: afro-brasilianische musik im Recôncavo, Bahia*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. Acesso em: 11 abr. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 2004. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580/78183>. Acesso em 04 mar 2013.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Cem anos de etnomusicologia e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2., 2004, Salvador. Anais [...]. Salvador: Contexto, 2005. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2017/12/II-Encontro-Nacional-da-ABET-2004.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Music as living heritage: an essay on intangible culture*. Berlin: Edition EMVAS, c2018.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea: 1890-1950*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280977>. Acesso em: 28 jul. 2018.

PISMEL, Yuria Santamaria. Guerra de Canudos na Revista Ilustrada: a República como discurso. *Cadernos de Clio*, Curitiba, v.7, n. 2, p. 63-86, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/cliio/article/view/45128/31921>. Acesso em 21 abr. 2020.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. *Revista USP*, n. 46, p. 52-65, jun./ago. 2000. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i46p52-65>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32879/35450>. Acesso em: 15 abr. 2020.

PRANDI, Reginaldo; SOUZA, André Ricardo de; VALLADO, Armando. O candomblé de caboclo em São Paulo. In: JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSA NA AMÉRICA LATINA, 8., 1998, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ACSR/USP, 1998.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando; SOUZA, André Ricardo de. Candomblé de caboclo em São Paulo. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 120-145.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

PREVITALLI, Ivete Miranda. *Morte simbólica e renascimento iniciático no candomblé Congo/Angola*. In: 29º REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. *Anais [...]*. Natal: UFRN, 2014. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402584496_ARQUIVO_artigoCompletoABA2014.pdf. Acesso em: 27 fev. 2020.

QUEIROZ FILHO, Alfredo Pereira de. Sobre as origens da favela. *Mercator*, Fortaleza, v. 10, n. 23, p. 33-48, set./dez. 2011. DOI: 10.4215/RM2011.1023.0003. Disponível em: <http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/651>. Acesso em: 20 mar. 2020.

QUERINO, Manuel. *A raça africana e seus costumes*. Salvador: Livraria Progresso, 1955.

QUIMELLI, Karen Vanessa Matozo. *Identidade cultural brasileira presente nas representações dos capoeiristas do Grupo Muzenza*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, PR, 2017. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/bitstream/prefix/2368/2/Karen%20Vanessa%20Matozo.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

REESE, Eric. *The history of hip hop*. [S. l]: Eric Reese, 2019. v. 2

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapoan, 1968.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio etnográfico*. 2 ed. Rio de Janeiro: MCEG, 2015.

REIGHLEY, Kurt B. Father Afrika Bambaataa. *CMJ New Music Monthly*, issue 76, p. 72, 73, Dec. 1999. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=bCoEAAAAMBAJ&pg=PA72&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 23 jul. 2020.

REIS, Marilise Luiza Martin. *Díáspora como movimento social: a Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora e as políticas de combate do racismo numa perspectiva transnacional*. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100761/308891.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 ago. 2020.

REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. São Paulo: Itaú Cultural, n. 14, maio 2013. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_observatorio_14/1?ff. Acesso em: 23 maio 2020.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz. O futuro das metrópoles: desigualdades e governabilidade. Rio de Janeiro: Revan: Observatório de Políticas Urbanas e Gestão Municipal, 2000.

RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. *Identidade e resistência no urbano: o Quarteirão do soul em Belo Horizonte*. 2008. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MPBB-7CTHCY/1/rita_aparecida_da_conceicao_ribeiro.pdf. Acesso em: 25 jul. 2020.

RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. Errância e exílio na soul music: do movimento Black-Rio nos anos 70 ao Quarteirão do Soul em Belo Horizonte, 2010. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 154 - 181, jul./dez. 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2175180302022010154>. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180302022010154/1614>. Acesso em: 15 nov. 2020.

RIO DE JANEIRO (Cidade). *Projeto de lei nº 877, de 24 de junho de 2014*. Inclui o Dia do “charme” no calendário oficial da cidade do Rio de Janeiro consolidado pela Lei nº 5.146, de 7 de janeiro de 2010. Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1316.nsf/b63581b044c6fb760325775900523a41/f761ad7ec00b3fca83257d0100599b0d?OpenDocument>. Acesso em: 3 abr. 2019.

RIO DE JANEIRO (Estado). *Projeto de lei nº 4392, de 14 de junho de 2018*. Declara como bem cultural de natureza imaterial do estado do Rio de Janeiro o movimento do charme. Rio de Janeiro: Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, 2018a. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/5d0818db5f085edd8325830700479c1b?OpenDocument>. Acesso em: 19 mar. 2020.

RIO DE JANEIRO (Estado). *Projeto de lei nº 4203, de 13 de setembro de 2018*. Declara o Movimento Black Rio como patrimônio cultural imaterial do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, 2018b. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/c75596ead4a04c53832582ac00627c2a?OpenDocument&CollapseView>. Acesso em: 18 mar. 2020.

RUSSANO, Rodrigo. *“Bota o fuçil pra cantar”*: o funk proibido no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11864/113%20-%20UNIRIO%20PPGM%20Dissertacao%20Rodrigo%20Russano.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SÁ, Simone Pereira de. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! *E-Compós*, v. 10, 2007. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.195>. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-comp-os/article/view/195/196>. Acesso em: 13 ago. 2020.

SALLES, Luzia (org.). *DJ Marlboro por ele mesmo: o funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SANSONE, Livio. *Blackness without ethnicity: constructing race in Brazil*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

SANTOS, Alessandra Rosa. *Quando a eugenia se distancia do saneamento: as ideias de Renato Kehl e Octávio Domingues no Boletim de Eugenia (1929-1933)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz, 2005. Disponível em: <http://www.pghcs.coc.fiocruz.br/images/teses/santosar.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SANTOS, Anselmo José da Gama. *Terreiro Mokambo: espaço de aprendizagem e memória do legado Banto no Brasil*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: http://www.cdi.uneb.br/site/wp-content/uploads/2016/01/anselmo_jose_da_gama_santos.pdf. Acesso em: 21 jul. 2020.

SANTOS, Joaquim Justino Moura dos. História do lugar: um método de ensino e pesquisa para as escolas de nível médio e fundamental. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 105-124, jan./abr. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702002000100006>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-5970200200010006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 maio 2020.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. *Belém do Pará na ginga da capoeira regional: um olhar de coreógrafo a partir de aspectos da análise Laban de movimento*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

SANTOS, Maria Aparecida Costa dos. *O universo hip-hop e a fúria dos elementos*. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/T.48.2018.tde-19042018-155632. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-19042018-155632/publico/MARIA_APARECIDA_COSTA_DO_S_SANTOS.pdf. Acesso em: 30 jul. 2020.

SARIG, Roni. 2007. *Third coast*. OutKast, Timbaland, & how hip-hop became a southern thing. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2007.

SCHWARCZ, Lília. *As barbas do imperador: D Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SE ACASO você chegasse. Intérprete: Elza Soares. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. 1 disco vinil.

SENA, Tatiana. Machado de Assis, tipógrafo. *Machado de Assis em Linba*, São Paulo, v. 13, n. 29, p. 33-46, jan./abr. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1983-6821202013293>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212020000100033&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28 maio 2020.

SEQUÊNCIA de rasteiros que sacudiam os bailes do Rio!! O verdadeiro peso do funk music! Oldschool. [Apresentado por DJ Borracha]. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (50 min). Publicado pelo canal Borracha Forte Retrô. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4YzyTzD8aIs&ab_channel=BorrachaForteRetr%C3%B4. Acesso em: 19 jul. 2019.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, c1999.

SÈVE, Mário. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. *Debates*, n. 17, p. 219-249, nov. 2016. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180515190930/http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/6138/5573>. Acesso em: 21 jul. 2020.

SFOGGIA, Lia (ed.). *Bimba: um século de capoeira regional*. Salvador: Editora UFBA, 2018.

SHEEHAN, Billy. *Basic bass*. Los Angeles: Alfred Publishing, 2004.

SHEPHERD, John. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Volume 2: Performance and Production. London: Continuum, 2003.

SILVA, César Paulo. *As ladainhas e os corridos da capoeira Angola: uma das formas de resistência do canto negro*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SILVA, Eduardo da. *Dom Obá II D'África*, o Príncipe do Povo, vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor. São Paulo: Ed Companhia das Letras. [2001].

SILVA, Jean Adriano Barros da. *A capoeira na formação da pessoa com deficiência visual: dificuldades e perspectivas presentes na ação pedagógica*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11818/1/Jean%20Silva.pdf>. Acesso em: 20 jun 2020.

SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira da. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, Curitiba, v. 11, e20180179, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180179>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692019000100263&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 maio 2020.

SILVA, Marilza Oliveira da. *Ossain como poética para uma dança afro-brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19743/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Marilza%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SILVA, Renata de Lima. *O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado em

Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283967>. Acesso em: 16 abr. 2020.

SILVEIRA, Henrique Iwao Jardim da. *Colagem musical na música eletrônica experimental*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI: 10.11606/D.27.2012.tde-07032013-165026. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07032013-165026/publico/HenriqueIwaoCorrigido.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015

SIMONS, Dave. Sundragon Studios 'Psycho Killer': Talking Heads: recorded April 1977. In: SIMONS, Dave. *Studio stories: how the great New York Records were made: from Miles to Madonna, Sinatra to The Ramones*. San Francisco, CA: Backbeat Books, c 2004.

SMITH III, Julius Orion. *Physical audio signal processing: for virtual musical instruments and digital audio effects*. Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), Stanford, Dec. 2005. Disponível em: <https://ccrma.stanford.edu/~jos/pasp05/>. Acesso em: 19 jan. 2020.

SMITH, R.J. *The One: The Life and Music of James Brown*. New York: Gotham Books, c2012.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. 2. ed. rev. e ampl. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2004

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SOUSA, Joelson Silva de. *Grupo Muzenza: um estudo em performance no jogo da capoeira*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: <http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2012/Joelson%20Souza.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2020.

SOUZA, Fernando Prestes de; LIMA, Priscila de. Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). *Revista Vernáculo*, n. 19-20, dec. 2007. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rv.v1i19/20.20544>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20544>. Acesso em: 27 maio 2020.

SPIELMANN, Daniela. Reflexões sobre a construção dos discursos e dos sentidos sobre “gafieiras” no Rio de Janeiro. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 626-636. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180429164522/http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5717/5166>. Acesso em 10 jul. 2020.

SPIRITO SANTO. Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos, e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil. Petrópolis, RJ: KRB, 2011.

STEWART, Alexander. Make it funky: Fela Kuti, James Brown and the invention of afrobeat.” *American Studies*, Lawrence, KS, v. 52, n. 4, p. 99–118, The funk issue, 2013. Disponível em: www.jstor.org/stable/24589271. Acesso em: 31 maio. 2020.

- STRAW, Will. *Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music*. *Cultural Studies*, London, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>. Disponível em: <https://willstraw.files.wordpress.com/2019/06/systems-of-articulation-logics-of-change.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- SULLIVAN, Steve. *Encyclopedia of great popular song recordings*. Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2013. v. 1.
- TAVARES, Júlio Cesar de Souza. *Gingando and cooling out: the embodied philosophies of the african diaspora*. 1988. Thesis (Ph. D.) – University of Texas at Austin, Austin, 1998.
- TAYLOR, Gerard. *Capoeira: the jogo de Angola from Luanda to cyberspace*. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2005.
- TEIXEIRA, Carla Drielly dos Santos. *Das ondas do rádio ao papel dos jornais: desenvolvimento da radiodifusão e autonomia política da imprensa no Brasil, 1931-1937*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2015. Disponível em: Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/cathedra/04-08-2015/000843237.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- TEPERMAN, Ricardo Indig. Improviso decorado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 56, p. 127-150, jun. 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p127-150>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/68807/71344.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2020.
- TINHORÃO, José Ramos. Tasca! Tasca! Tasca! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXXVI, n. 145, 31 ago. 1976. Caderno B. p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreadr.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%201976&pesq=&pagfis=146591. Acesso em: 30 abr. 2020.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. rev. São Paulo: Editora 34, 2013.
- TOMAZ JÚNIOR, Pedro Donadio de. *Separação automática de instrumentos de percussão brasileira a partir de mistura pré-gravada*. 2016. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Elétrica, Faculdade de Tecnologia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/5490/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Pedro%20D.%20Tomaz%20Junior.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2020.
- TROTTA, Felipe da Costa. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2011.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliana: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 48-56, maio 1999. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/wp-content/uploads/2020/03/ABM-Revista-Brasiliana-n%C2%BA-02.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro. *Axé, orixá, xirê e música: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284924/1/Vasconcelos_JorgeLuizRibeirode_D.pdf. Acesso em: 11 fev. 2020.

VALVASSORI, Igor Santos. *Som de valente: bailes negros em São Paulo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.8.2019.tde-22032019-103557. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-22032019-103557/publico/2018_IgorSantosValvasori_VCorr.pdf. Acesso em: 29 jul. 2020.

VAN DEBURG, William L. *New day in Babylon: the black power movement and american culture, 1965-1975*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

VASSALLO, Simone; CICALO, André. Por onde os africanos chegaram: o Cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 21, n. 43, p. 239-271, jan./jun. 2015 DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832015000100010>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832015000100239&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 11 jun. 2019.

VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro 1987.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 244-253, jul./dez. 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304/1443>. Acesso em: 10 jan. 2020.

VIANNA, Hermano (org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

VIANNA, Leticia C. R. *A idade média: uma reflexão sobre o mito da juventude na cultura de massa*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1992. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie121empdf.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. *Música em surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2014. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285208/1/Vicente_RodrigoAparecido_D.pdf. Acesso em: 26 abr. 2020.

VIEIRA, Bruno Sponchiado. *O rádio no Rio de Janeiro e no Brasil: uma análise histórica do começo, da revolução jovem do FM na década de 70 até os dias atuais*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/3828/1/BVieira.pdf>

- VINCENT, Rickey. *Funk: the music, the people, and the rhythm of the one*. New York: St. Martin's Griffin, 2014.
- VINCENT, Ricky. *Party music: the inside story of the Black Panthers' band and how Black power transformed soul music*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.
- WARD, Brian. *Just my soul responding: rhythm and blues, black consciousness and race relations*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed., 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ZELEZA, Paul Tyambe. Discrimination de genre dans l'historiographie africaine. In: VERSCHUUR, Christine (org.). *Genre, postcolonialisme et diversité des mouvements de femmes*. Paris: L'Harmattan, 2010. p. 355-374.
- ZONZON, Christine Nicole. *Nas pequenas e grandes rodas da capoeira e da vida: corpo, experiência e tradição*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ANEXO A – Lista de entrevistas

DJ ALESSANDRO. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 13 fev. 2020; 27 abr. 2020.

DJ ALESSANDRO; EQUIPE LASER RIO. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. Magé, 15 fev 2020.

DJ CABIDE. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. São Gonçalo, 13 dez. 2019.

DJ DADDO. Entrevista concedida a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens Messenger. Rio de Janeiro, 23 abr. 2020.

DJ GRANDMASTER RAPHAEL. Entrevista concedida pessoalmente a Carlos Palombini, Dennis Novaes e Renan Ribeiro Moutinho. Rio de Janeiro, 8 mai. 2018.

DJ IGOR. Entrevista concedida a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 3 abr. 2020.

DJ LUCIANO OLIVEIRA. Entrevista concedida a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens Messenger. Rio de Janeiro, 10 abr. 2020.

DJ MAMUTTT. Entrevista concedida a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 17 fev. 2020.

DJ MAMUTTT; DJ BICUDO. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. São Gonçalo, 11 dez 2019.

DJ MARCELO NEGÃO. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 15 nov. 2019; 16 nov. 2019; 25 nov. 2019.

DJ MARLBORO. Entrevista concedida pessoalmente a Carlos Palombini, Dennis Novaes e Renan Ribeiro Moutinho, 14 abr. 2018.

DJ NAZZ (Carlos Machado). Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 05 nov. 2019; 06 nov. 2019; 21 nov. 2019; 10 dez. 2019; 14 abr. 2020; 17 abr. 2020; 18 abr. 2020; 22 abr. 2020; 25 abr. 2020; 27 abr. 2020.

DJ PAULINHO BLACK POWER. Entrevista concedida a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 9 jul. 2020.

DJ SANY PITBULL. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens Direct (Instagram). Rio de Janeiro, 26 mar. 2020; 22 abr. 2020.

MC MANO TEKO. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. Rio de Janeiro, 29 nov. 2018.

SÁ, Anderson. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 29 nov. 2019; 03 dez 2019.

VICTOR JÚNIOR. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. Rio de Janeiro, 11 mar. 2020.

VIEIRA, Coichi. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 21 nov. 2019; 25 nov. 2019.