

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA
CURSO DE BACHARELADO EM MÚSICA
MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DE CURSO

KLAUS HEINZ TROETSCHER

AS NUANCES DO FUNK E DO MACULELÊ

São Paulo
2022

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA
CURSO DE BACHARELADO EM MÚSICA
MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DE CURSO

KLAUS HEINZ TROETSCHEL

AS NUANCES DO FUNK E DO MACULELÊ

Trabalho de conclusão de curso apresentado como
requisito para obtenção do título de bacharel em música
à Faculdade de Música Souza Lima.

Área de Concentração: Música.

Discente: Klaus Heinz Troetschel

Orientador: Me. Carlos I. N. Ezequiel.

São Paulo
2022

Para: Priscilla e Ana

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Professor Diretor Mário Cunha, por ter me proporcionado uma bolsa de estudos, por ter me acolhido e me incentivado em um momento muito crítico da minha vida. O Professor Mário Cunha é sem dúvida a pessoa que mais contribuiu e contribui para a música instrumental paulista, basta olhar as centenas de agradecimentos que estão nas paredes do conservatório. O reconhecimento entre os alunos, professores e funcionários é o estabelecimento de uma rede global que coloca o Souza Lima como forte participante, possibilitando o intercâmbio cultural de alunos do Brasil, da América Latina e do mundo.

Agradeço meus pais e avós pelo estímulo, e principalmente a minha esposa Priscilla e minha filha Ana por serem meu farol, minha âncora e minha fundação. A Priscilla é uma das pessoas mais justas e sensíveis que já conheci e grande parte do olhar que eu tenho para a cultura e a música veio dela. A Ana é um pedacinho do nosso amor que me ensina todo dia o valor das novas descobertas, o olhar como se fosse tudo a primeira vez, a capacidade de se surpreender que perdemos com nossa dura rotina.

Agradeço ao mestre Carlos Ezequiel, um dos professores que mais respeito e que tenho carinho nesta instituição. Um homem que consegue aliar disciplina e ternura em sua pedagogia. Por nos mostrar um olhar diferente sobre outras culturas e nos propiciar experiências musicais que estão além da ideia colonizada que temos de música.

Agradeço ao professor João por todo aprendizado e por todo carinho que recebi na minha jornada no Souza Lima. Muito do que eu sei sobre música devo ao senhor.

Agradeço ao Cris, Leo, Mathias, Joao, Antonio, Bruno e a todos os meus colegas de classe.

Agradeço a Nalva, Dalva, Dayane, Lya, Flavia, e todos os funcionários do conservatório que me ajudaram nessa jornada.

Agradeço aos meus companheiros Klezmer, Daniel, Alex, Domingo e Gabriel pela oportunidade de tocar com vocês. Muito obrigado!

Agradeço ao meu amigo Henrique Maciel, vulgo Pajé, pelo colecionismo do Funk e dos causos do Rio. Agradeço também a Mark Borst, Diego Avancini e meus amigos de infância.

Agradeço ao Luis Felipe Labriola, Mirela, Fernanda, Dudu e Jamal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O NATURAL DO RIO É O PANCADÃO.....	14
1.1 Os Primórdios dos Bailes.....	13
1.2 Os Primeiros Bailes: espaços de resistência.....	17
1.3 Os Bailes do Século XX e suas Músicas.....	19
1.4 O Batidão nos Bailes e a Nacionalização do Funk.....	21
2. APONTAMENTOS ANALÍTICOS.....	26
2.1 A Cor do Som Africano.....	28
3. ASPECTOS DA NACIONALIZAÇÃO DO FUNK.....	30
3.1 Do Berimbau ao Tamborzão.....	31
3.2 O Maculelê.....	37
3.3 O Tamborzão.....	38
3.4 Linhas Rítmicas Comparadas.....	40
4. CONCLUSÃO.....	43
5. REFERÊNCIAS.....	44

RESUMO

Esta pesquisa tem como finalidade investigar as nuances e influências do Maculelê e de outras manifestações culturais afro-brasileiras no Funk carioca. O funk se consolida como um novo gênero brasileiro a partir de seu processo de nacionalização no final dos anos 1990; com isso incorpora uma série de elementos ancestrais da cultura afro-brasileira, ao mesmo tempo que segue uma tendência global de música e tecnologia, despontando como representante brasileiro da música eletrônica. Esse desenvolvimento é analisado à luz dos processos de assimilação cultural descritos por Mukuna (1990) e de estruturas estéticas e etnomusicológicas descritas por Oliveira Pinto (1990).

Palavras-chave: Funk; Etnomusicologia Brasileira; Música Popular Urbana; Música eletrônica Brasileira.

ABSTRACT

This research aims to investigate the nuances and influences of Maculelê and other Afro-Brazilian cultural manifestations in Carioca Funk. Funk consolidates itself as a new Brazilian genre after its nationalization process in the late 1990s; with this, it incorporates a series of ancestral elements of Afro-Brazilian culture, while following a global trend in music and technology, emerging as a Brazilian representative of electronic music. This development is analyzed in the light of cultural assimilation processes described by Mukuna (1990) and aesthetic and ethnomusicological structures described by Oliveira Pinto (1990).

Keywords: Funk; Brazilian Ethnomusicology; Urban Popular Music; Brazilian electronic music.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - “Negertanz - Dança de Pretos”	p. 15
Fig. 2 - LP “Funk Brasil” (1989) DJ Marlboro	p. 25
Fig. 3 - Kalimba	p. 27
Fig. 4 - Primeiro modelo de <i>Sampler</i> – Numark PPD 1775” – a surgir no Rio de Janeiro ...	p. 30
Fig. 5 - Debret, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1834-1839)	p. 31
Fig. 6 - Transcrição da montagem Berimbau I, pt 1 (1996)	p. 33
Fig. 7 - Transcrição da Montagem Berimbau I, pt 2 (1996)	p. 34
Fig. 8 - Transcrição da Montagem Berimbau I, pt 3 (1996)	p. 35
Fig. 9 - Transcrição dos Ciclos iniciais do “Macumba Lele” ou “Berimbau II” (1994)	p. 37
Fig. 10 - Linha Guia do Congo de Ouro	p. 37
Fig. 11 - Quadro Comparativo com o toque de maculelê e o Tamborzão Puro	p. 38
Fig. 12 - Gráfico Circular dos Padrões Rítmicos Maculelê, Dono da Casa e Congo de Ouro	p. 42
Fig. 13 - Gráfico Circular do Padrão Rítmico do Funk “Parado no Bailão”	p. 43

LISTA DE TABELAS

Tab. 1 - Informações da Ilustração presente na figura 3	p. 27
Tab. 2 - Quadro comparativo de músicas de Funk com influências do Maculelê	p. 39
Tab. 3 - Quadro comparativo de músicas de Funk com base Tamborzão	p. 41
Tab. 4 - Exemplo de Ritmos em Notação de <i>time-unit box system</i>	p. 42
Tab. 5 - Comparação entre Linha rítmica do Maculelê.....	p. 43
Tab. 6 - Quadro Comparativo dos padrões rítmicos do Maculelê, Congo de Ouro e do Funk....	p. 44

FICHA CATALOGRÁFICA

[Acessar o endereço <http://www3.eca.usp.br/biblioteca/formularios/solicitacao.ficha.catalografica>, preencher todos os campos e colar aqui a ficha catalográfica fornecida pela Biblioteca da ECA-USP. Retirar estas instruções antes da impressão final do presente trabalho]

INTRODUÇÃO

Minhas motivações e inspirações para a realização desta monografia, partiram das aulas de “Antropologia Filosófica” do Professor Carlos Ezequiel; “História da Música Popular Brasileira” do Professor Pedro Ramos e o “Curso de Composição” do Professor João Marcondes.

Pude observar como de fato temos o privilégio de sermos músicos no Brasil. Um país verdadeiramente rico em música; pensei como seria incrível poder vivenciar o surgimento do “Choro” no Rio de Janeiro do século XIX ou do “Samba” no século XX. Foi aí que me dei conta, que passei praticamente uma vida observando este mesmo fenômeno com o Funk, bem embaixo do meu nariz. Minha profunda admiração pela música popular brasileira e as manifestações culturais do nosso povo são parte constituinte do meu ser, e me levaram diretamente para esse estilo. Isso se confirmou no ano de 2020 quando a cantora “Anitta” se consagrou internacionalmente como “funkeira carioca” sendo indicada ao “Grammy de Revelação”. Algo que havia acontecido antes apenas com Eumir Deodato, Tom Jobim e Astrud Gilberto.

Assim, eu começo investigando às origens das manifestações coletivas afro-brasileiras que contribuíram para o fenômeno coletivo do “Baile”, tão essencial na formação do Funk. Por saber que durante séculos manifestações culturais coletivas, de massa de africanos escravizados, foram duramente reprimidas em comparação à música individual branca e burguesa das cidades.

Sigo descrevendo os apontamentos analíticos e o arcabouço metodológico que pretendo analisar, acerca da questão da influência do Maculelê no Funk. Como esse processo se deu? Ele pode ser comprovado? Como se deram essas interações culturais entre a música africana e os portugueses? O que surge e o que se mantém dessa relação? Quais estruturas musicais africanas podemos identificar no Funk? Espero responder ou ao menos fomentar uma continuidade destes questionamentos no futuro.

1. O NATURAL DO RIO É O PANCADÃO

Como todo fenômeno musical do Brasil, o Funk não é “apenas” um gênero musical da música popular urbana, mas está indissociável de seus processos socioculturais, históricos, econômicos e políticos de formação. Não está dissociado das tradições e costumes de seus agentes. Por isso, neste capítulo vamos abordar tudo aquilo que rodeia o Funk e não apenas o som, uma vez que a música é o bem imaterial de um grupo cultural e não deve ser vista em separado do seu contexto de criação (Pinto, 2001; 2018). O Funk, como gênero da música popular brasileira urbana, surge de um longo processo ligado à cultura periférica carioca, suas raízes africanas possuem também influências europeias e norte-americanas, como veremos mais adiante.

A historiografia do funk é vasta e bem documentada, ela se inicia com a dissertação de mestrado em Antropologia, escrita por Hermano Vianna em (1987) sob o título: “O Baile Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos” apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nela, Vianna demonstra pioneirismo no assunto, pois até então, o funk era completamente ignorado pela academia e pela mídia. No entanto para o autor, o baile funk é uma festa organizada por equipes de som em clubes da região periférica do Rio de Janeiro. É importante observar o caráter coletivo dessas manifestações culturais, segundo pesquisas, os bailes já ocorreriam desde a segunda metade do século XIX na capital. As festas eram embaladas ao som de maxixe e bailes carnavalescos instrumentais, executadas geralmente por grupos de africanos escravizados e trabalhadores pobres. (Tinhorão, 2013), tornando-se as conhecidas e populares gafieiras.

Ao longo do tempo esses bailes vêm se apresentando com diversos nomes, encontrando e enfrentando todo o tipo de opressão e preconceito, que vai desde a resistência moral e social das ditas “elites” ou “classes dominantes” até a proibição legal de capoeiras e sambas, como este:

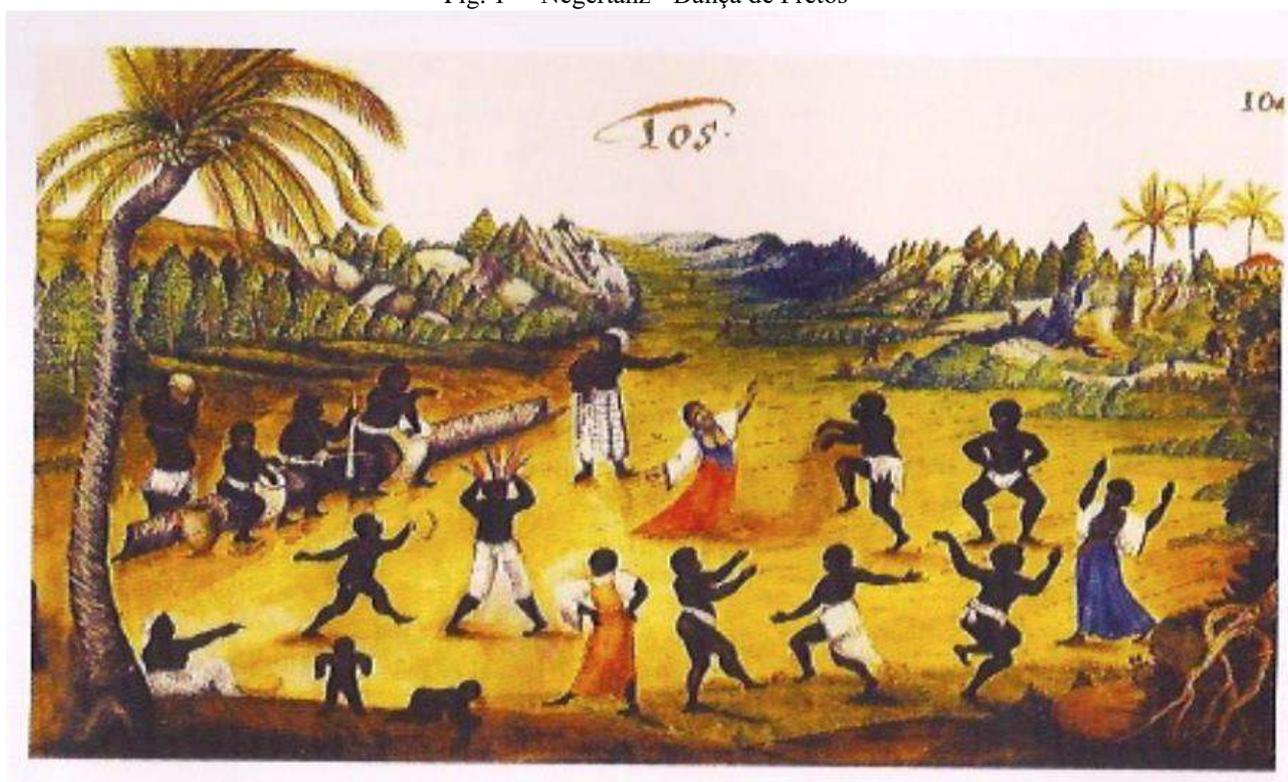
“[...] Ai se não fosse o violão
E o jeito de fazer samba
Do tempo que quem fazia
Corria do camburão
Hoje não corre, não
Hoje o samba é decente
E ninguém aguenta, oh, gente
A força de um samba, não
Pois quem faz samba fala
E quem fala, atenção!
Força nenhuma cala a voz da multidão[...]”¹.

¹“E Lá Vou Eu” (Mensagem) – Canção de João Nogueira & Paulo César Pinheiro, composta em 1974 e lançada em vinil pela Odeon Brasil, gênero, Samba.

Intento elucidar as interações culturais coletivas que envolviam música e dança, as quais sempre existiram no Brasil colonial, e que depois foram essenciais para nossa formação identitária enquanto Estado-Nação. Essas manifestações culturais, conhecidos como “bailes”, foram e são importantes espaços de socialização da população negra e periférica, sobretudo para os trabalhadores do subúrbio e que conhecemos como bailes.

1.1 Os Primórdios dos Bailes

Fig. 1 - “Negertanz - Dança de Pretos”



Fonte: Silveira (2010, p. 18)

“Nomeada de “Dança de Pretos” pelo autor da aquarela, o alemão Zacharias Wagener, esta imagem, que seria o “mais antigo documento gráfico de uma dança religiosa desse tipo” conhecido entre nós (Silveira, 2006, p. 193); foi realizada entre os anos de 1634 e 1641, período em que o desenhista morou em Pernambuco, trabalhando como escrivão da corte de Maurício de Nassau. (Música e dança afro-atlânticas: (ca)lundus, batuques e sambas - permanências e atualizações. Pires Neto, 2020).

Em seu livro, “História Social da Música Popular Brasileira”, José Ramos Tinhorão (1998), nos mostra como se deu o desenvolvimento da Música Popular Brasileira (MPB), desde suas raízes na Portugal do século XVI. Com efeito, não podemos ignorar a estreita relação que havia entre a organização social e econômica do Brasil com sua “Metrópole Colonizadora”; mesmo depois que nossa nação se tornou independente, Portugal continua a exercer influência em nossa organização musical e em nossa construção estética.

É, portanto, em Portugal que surge uma clara distinção entre o meio urbano e o rural. Tinhorão (2013) mostra como a organização social e produtiva portuguesa separada entre vilas urbanas e o espaço rural implicava em um consumo coletivo da música:

“A marca cultural de tais comunidades, isoladas nesse panorama de “aldeias-desertos” - como definia na virada do século XV para o século XVI o cronista Rui de Pina, lembrando o reinado recente de D. Duarte (1433-1437) -, só podia ser, pois, a valorização da identidade regional, através do reconhecimento geral de uma série de traços comuns, que dissolvem o indivíduo nas manifestações da coletividade” (Tinhorão, *apud*: Hill; Simeone, 2005, p. 38)².

É preciso notar que muitas dessas manifestações culturais tinham um trânsito de mão dupla no Atlântico. Como as “chulas³” e as “fofas⁴”, que estão intimamente ligadas ao fenômeno urbano rural. Isso porque com a descoberta de ouro nas Minas Gerais, o caráter socioeconômico das cidades exportadoras de matérias primas, como o açúcar, passa a mudar para uma interiorização, desenvolvimento do mercado interno e desenvolvimento das cidades. Além disso, muitos dos imigrantes portugueses que ficaram ricos com o ouro tem a chance de retornar para Portugal, com seus escravizados, levando a música da colônia para a metrópole (Tinhorão, 2013).

²“*bailes*” são como ficaram conhecidos os “bailes funk”. Mas durante a história do Rio de Janeiro “bailes” foi um termo que poderia se referir a outras confraternizações coletivas, em clubes e outros espaços, como por exemplo, “baile samba” ou “baile de carnaval”. Contudo, durante os anos 80 e 90 na mídia convencionou-se referir a “baile funk”, é nesse sentido que esta palavra será usada”.

³A Chula é uma dança típica de Portugal, logo após levada para o Sul do Brasil, dançada em desafio, praticada preferencialmente por homens. A chula tem bastante semelhança com o Lundu sapateado, encontrado em outros estados brasileiros. A *chula* do Rio Grande do Sul vem da chula de Portugal. A “*chula*” (antiga chula) é baseada em batidas dos pés e nos desafios.

⁴A fofa, citada pela primeira vez no Folheto de Ambas Lisboas de sexta-feira, 6 de outubro de 1730, como sendo dança praticada ao lado do cumbé por pretos de Lisboa na Festa do Rosário de domingo, primeiro de Outubro daquele ano no Bairro de Alfama, estava destinada a ganhar tal aceitação em Portugal que pouco mais de trinta anos depois, em 1766, o viajante francês Dumouriez a consideraria “dança nacional”, o que em 1777 seu patrício Duc Du Châtelet repetiria ao vê-la dançada pelo povo nas ruas da capital portuguesa, às vésperas da coroação da rainha D. Maria I: “O povo corria de um lado para o outro, cantando e dançando a “foffa”, dança nacional, executada aos pares, ao som de viola ou de qualquer outro instrumento; dança tão lasciva que se enrubesce só de assisti-la, e nem teria coragem de descrevê-la”.

Quando os portugueses invadem o Brasil trazem consigo o modelo socioeconômico de organização urbana junto com o binômio cidade-campo, urbano-rural, que tem na Bahia, mais especificamente, no recôncavo baiano, sua primeira expressão em território brasileiro. Assim, o fenômeno coletivo da música não é exclusivo dos africanos escravizados trazidos para o Brasil. Em Portugal quando o antigo sistema entra em decadência com a monetarização do campo e das relações de força de trabalho, a música deixa de ser um fenômeno rural e coletivo para se tornar um fenômeno urbano e individual, algo mais em consonância com a ascensão burguesa da elite urbana. (Tinhorão, 2013).

O autor segue nos descrevendo os relatos da Fofa, do Lundu, do Fado e da Modinha, danças praticadas por brancos, negros e mestiços, que ganhavam os salões de Lisboa. Mas antes, nos interessa aqui saber mais, sobre quais destes fenômenos estão ligados diretamente ao divertimento popular no qual se reúne o maior número de pessoas. Pois, conforme veremos adiante, o Funk é um gênero que nasce da coletividade, das festas dos subúrbios e dos espaços de socialização em massa. Características estas, já existentes nos fenômenos musicais brasileiros, desde os tempos da colonização. O curioso do Funk é ele existir antes como fenômeno coletivo do que gênero musical, e também por existir antes na academia do que gravado em fonograma. O pioneiro do estudo acadêmico do Funk, Hermano Vianna, escrevera seu trabalho em 1987; no entanto, a primeira música de Funk surge em 1989.

1.2 Os Primeiros Bailes: espaços de resistência

O formato que o baile toma no século XX é resultado de décadas de ocorrências de espaços de socialização da população negra e periférica. Com o advento do trabalho livre e a proibição do tráfico de pessoas negras em 1850, junta-se a esse contingente, os trabalhadores pobres dos subúrbios cariocas. Todavia podemos observar ao longo da história do Brasil diversos relatos de reuniões de escravizados e libertos que tocavam “batucadas” e dançavam “umbigadas”, como esse relato registrado no “Dicionário da Escravidão no Brasil” do autor, Clovis Moura, em 1818, “[...] O governador interino da Capitania de São Paulo inteirava que “não é desacertado o permitir-se aos miseráveis pretos o seu divertimento nos subúrbios da vila [...]” (Messiaen, *apud* Hill; Simeone, 2005, p. 38).

Note-se que as manifestações musicais e os encontros festivos eram relativamente mais toleráveis do que os encontros religiosos, que eram sistematicamente mais reprimidos.

A partir da segunda metade do século XIX os bailes se popularizaram entre a elite e as camadas populares. O ano de 1850 é um marco para a criação de uma identidade nacional. É nesse ano que é aprovada a “Lei Eusébio de Queiroz” que coloca fim ao tráfico de escravizados. Neste ano também se consolida o golpe da “Maioridade” com o apaziguamento do Segundo Império, além da criação da “Lei de terras” que garantiram um equilíbrio para a classe rural dominante, apesar do declínio da mão de obra escravizada, havendo, no entanto, a garantia de concentração de terras. Essa estabilidade é fundante para as bases do processo de modernização e de construção da identidade nacional:

“Carvalho (2012) e Chalhoub (2012), entre outros autores, consideram os anos 1850 como um marco na história brasileira. Tendo surtido efeito a estratégia da antecipação da maioridade de Pedro II (1840), conformou-se, em diferentes âmbitos, uma estabilidade que permitiu avançar, de forma mais efetiva, o processo de construção da nação independente. Ainda que persistissem resistências e ocorrências contraditórias, como a manutenção da escravidão, foi o período em que mais bem delineou-se o processo de modernização que, de alguma forma, já vinha sendo entabulado desde a chegada da família real portuguesa (1808). Constroem-se discursos de que o Brasil deveria ser reconhecido pelo seu caráter civilizado e pela adesão à ideia de progresso” (Schwarcz, 1998).

Os bailes seguem se espalhando, tanto pela elite branca quanto pelas camadas sociais consideradas inferiores. Entre os elitistas é comum que os bailes aconteçam também em espaços privados, a presença de imigrantes ingleses impulsiona a moda e as reuniões com música entre a alta-roda carioca. A polca passa a ser ouvida nesses espaços a partir de 1845, enquanto as classes mais baixas seguem desde o século anterior, se confraternizando ao som do Fado e do Lundu. (Tinhorão, 2013). A partir de 1850 esses bailes se disseminam pelo Morro do Livramento e outras regiões, enfrentando forte repressão por conta das autoridades. Em 1886 é fundado o “Clube da Saúde” para driblar a repressão. Esses clubes são fundamentais para o desenvolvimento da cultura no subúrbio carioca. Seja por reunir entretenimento acessível para os trabalhadores pobres da periferia, seja por contar com a permissão do poder público para que tais manifestações acontecessem.

1.3 Os Bailes do século XX e suas músicas

O Funk como gênero musical está ligado, indissociavelmente, às reuniões da classe trabalhadora dos subúrbios cariocas. É ali que ele surge, primeiro como evento coletivo, e depois como gênero musical.

A partir de 1970 na zona sul do Rio de Janeiro o discotecário, Ademir Lemos, e o locutor de Rádio, Big Boy, organizam “Os Bailes da Pesada”. Inicialmente as festas se davam no “Canecão”, e depois, por problemas com a administração da casa de shows, os bailes são transferidos para os clubes da periferia e do subúrbio⁵. É nesse momento que os bailes ganham suas equipes de som, se espalham pela periferia – uma vez que eles ocorriam, cada vez em um bairro diferente, em rodízio – passam a ser frequentados por um público de dançarinos. Os bailes passaram a se tornar mais precários, mas muito mais acessíveis (Vianna, 1987; Lopes, 2011).

O repertório dos Bailes da Pesada era muito eclético, mas a adesão dos participantes dançarinos transformou o som em algo mais dançante:

“O discotecário, Maks Peu, hoje na Soul Grand Prix, mas no início dos anos 70 um dos fundadores da equipe “Revolução da Mente”, além de ter sido assíduo frequentador dos Bailes da Pesada, diz que “o público que foi aderindo aos bailes era um público que dançava, tinha coreografia de dança, então até o Big Boy foi sendo obrigado a botar aquelas músicas que mais marcavam” (Vianna, 1987).

Naquela época a música dançante era chamada de Soul, quando nos Estados Unidos já se chamava Funk, isso porque naquela época as notícias e os discos demoravam para repercutir no Brasil. Assim, era muito valioso para um discotecário ter um disco com um tipo específico de música dançante, ele poderia conseguir tocar em mais lugares levando sua coleção particular. A difusão musical era ainda feita por rádios e meios físicos, isso gerava certa latência na difusão de novidades.

“Quem conseguia um bom disco rasgava o rótulo, para torná-lo um artigo exclusivo de determinada equipe (uma prática comum entre discotecários de países periféricos aos centros de produção musical). Uma equipe trocava o nome de uma música de sucesso por outro nome ou até mesmo por outros discos. Existiam poucas lojas que importavam Soul: a *Billboard*, na rua Barata

⁵A palavra subúrbio tem um significado próprio no Rio de Janeiro, é sinônimo de Zona Norte, região que historicamente abriga como residência as classes baixas. Assim, quando nos referimos às Zona Norte, Zona Sul, Subúrbio e Baixada no Rio de Janeiro, não estamos nos referindo apenas a zonas geográficas, mas sim locais que servem de parâmetros de classificação de classe social, *status*, sugerindo um *ethos* especial de seus residentes. (Moutinho, 2020).

Ribeiro, Copacabana, era a principal delas (importava discos para Big Boy). Outros nomes: Symphony e King Karol, também situadas na Zona Sul. A oferta era sempre escassa, principalmente porque o número de equipes foi aumentando. Aeromoças e amigos que viajavam eram acionados para trazer novos sucessos. Foi nessa época que apareceu aquilo que é conhecido hoje como “transação de discos”, a troca ou venda entre equipes e discotecários. (Vianna, 1987).

Depois de uma fase inicial, mais eclética, quando os bailes tocavam de baladas até rock progressivo, o público dançante passa a dominar os bailes e acaba chamando a atenção da mídia. O movimento havia crescido, ganhando o nome de “*Black Rio*”.

Com a importação do *Soul* ou *Funk*, chega aqui a valorização da cultura *black* cuja consonância andava ao lado dos movimentos civis e da luta antirracista nos Estados Unidos. A partir daí os bailes passam a ser também um local de valorização da cultura *black* no Brasil, como consequência há um despertar do interesse por elementos da cultura afro-brasileira. (Vianna, 1987). “O soul perdia características de pura diversão, ‘curtição’, um fim em si (no discurso das equipes) e passava a ser um meio para atingir um fim – a superação do racismo (no discurso do movimento negro)”. (Vianna, 1987, p. 54).

A essa altura os bailes não estavam mais confinados no Rio de Janeiro e começavam a se espalhar pelo Brasil, com as equipes de som fazendo turnês por São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e Brasília:

[...] chama atenção para as festas funk que também estavam aparecendo em São Paulo, Porto Alegre e Minas Gerais. Em São Paulo, os principais bailes eram organizados pela equipe Chic Show, e mereceram o seguinte comentário de Peter Fry, na introdução de seu livro *Para Inglês Ver*: “Movimento da maior importância no processo da formação da identidade negra no Brasil” (Fry, 1982:15). Em Salvador, o soul teve um desenvolvimento único, talvez a concretização do sonho “conscientizante” de todos os ideólogos do movimento negro brasileiro. No livro *Carnaval Ijexá*, Antônio Risério mostra como o baile funk foi o território para a revitalização do afoxé baiano, e o nascimento do primeiro bloco afro. Jorge Watusi, um dos fundadores do bloco Ilê Aiyê, dá seu depoimento: “No Rio de Janeiro, a coisa teve um aspecto mais comercial, aparentemente alienado, porque eles não tinham mesmo uma relação tão intensa como a raiz cultural negra. Aqui, na Bahia, foi muito diferente. A consciência veio como moda, é claro. Tinha aquele som, aquelas roupas, etc. Depois, com o tempo, a gente viu que esse lance todo da moda não era lá tão importante. Foi aí que pintou o Ilê Aiyê. Eu acho que foi com o Ilê Aiyê que pintou a passagem, que a gente passou de uma coisa para outra. Porque, com o Ilê, veio a coisa de se manifestar no carnaval” (Vianna, 1987, p. 58).

Durante os anos de 1980 e 1990 outra mudança estrutural será de suma importância para entender o desenvolvimento do Funk como fenômeno coletivo e musical. É o surgimento do hip-hop, do “Miami Bass” e da miniaturização de aparelhos eletrônicos para produção musical.

Com o passar do tempo, as “Equipes de Som” começam a ir para os Estados Unidos, atrás de discos para repertório de bailes, a cidade de Miami, por sua proximidade, se torna rota de parada para garimpar novos discos. É de lá que vem o Miami Bass, um subgênero do hip-hop e do electro-funk, que teria uma enorme influência rítmica e timbrística nas bases de funk que seriam criadas posteriormente. Muito marcado pelo uso da *drum machine* Roland-TR 808 icônica em muitos gêneros eletrônicos de música afro-americana, o Miami Bass se destaca pelo seu andamento rápido, pelo bumbo frenético, e também, por um conteúdo lírico controverso, sexualmente explícito.

O avanço tecnológico dos meios de produção musical foi determinante para o Funk. Com efeito, a miniaturização eletrônica possibilitou um barateamento das *drum machines*⁶, *samplers*⁷ e outros eletrônicos fundamentais para os bailes e DJs. As equipes de som, não se limitavam apenas a organizar e tocar nas festas, elas podiam produzir seus próprios sucessos. O surgimento da figura do MC no mundo do hip-hop, possibilitou então a criação, gravação e *loopings* de base para improviso, bem como a composição de letras.

1.4 O Batidão nos Bailes e a Nacionalização do Funk

Como vimos, todo esse processo de inovação tecnológica, novas formas de produção musical e vertentes eletrônicas da música afro-americana, despertaram um movimento no sentido de “nacionalizar” o Funk. Durante a década de 1990 o Miami Bass segue como sendo a base preferida dos produtores.

⁶“Uma caixa de ritmos ou máquina de ritmos, também conhecida pelo seu nome em inglês, *drum machine*, é um instrumento musical electrónico concebido para imitar os sons de uma bateria e/ou de outros instrumentos musicais de percussão”. Cf.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixa_de_ritmos#:~:text=Uma%20caixa%20de%20ritmos%20ou,outros%20instrumentos%20musicais%20de%20percuss%C3%A3o. Acesso em: dez. 2022

⁷Aparelhos que guardam trechos de sons conhecidos por *samples*. “O sampler é um equipamento que consegue armazenar sons chamados de *samplers* em diferentes formatos. Esses sons são reproduzidos um a um, como forma de solo ou de forma conjunta, representando uma banda completa”. Cf. <https://www.teclacenter.com.br/blog/o-que-e-um-sampler/#:~:text=O%20sampler%20%C3%A9%20um%20equipamento,conjunta%2C%20representando%20uma%20banda%20completa>. Acesso em: dez. 2022

É nesse período que cresce a repressão contra os bailes, calcada no preconceito e na escalada da violência urbana do Rio de Janeiro. Durante os bailes, as galeras frequentemente entravam em atrito, com brigas que chegavam a causar morte ou danos de saúde permanentes aos participantes. As saídas dos bailes e o caos gerado passam a incomodar a vizinhança onde os bailes aconteciam, essas “festas” com a finalidade de briga, passam a ser chamadas de “Bailes de corredor”.

“O divisor de águas, na história do funk, foi o mês de outubro de 1992. Facções rivais de jovens funkeiros se encontraram na Praia do Arpoador e reproduziram ali, em pleno asfalto, em plena luz do dia, os rituais de luta dos bailes de briga. Isso sob o olhar chocado de uma elite que desconhecia esse universo e que correu em pânico achando se tratar de assalto. No dia seguinte, fotos ocupavam as primeiras páginas dos jornais em todo o país e ganhavam manchetes no mundo. O episódio ficou popularmente conhecido como ‘arrastão’. Mal interpretado como um levante de assaltantes, o fato ainda agregou ao termo funkeiro uma conotação de violência”. (Medeiros, 2006, p. 54).

A partir daí a criminalização dos bailes funk ganha corpo. Nessa época o baile funk é associado à morte do jornalista, Tim Lopes, entre outros crimes. O aumento da repressão aos bailes em clubes, faz com que estes passem a ser abrigados nas favelas. Surge também o “Proibidão”, “subgênero” do funk, que tem como temática o crime organizado, a disputa entre facções, conforme exemplificado abaixo:

MC Mascote
Proibidão CV - Rap Proibido 9

Bota a cara pra morrer!
Tô ti vendo hein Rapá!
Num adianta!
Vermelho!
Bota a cara!

Alemão tu passa mal porque o Comando é Vermelho...
Vermelho Ô Ô Ô
É um bonde só de cria que só tem destruidor
Vermelho ÔÔ..ooooo
O Comando é Comando e quem comanda é o Comando
Vermelho ÔoÔoÔ

Esse é o Ritmo, se liga sangue bom
Mas pra você formar no bonde tem que ter disposição
Porque de dia e de noite pode crê a chapa é quente
É melhor pensar direito se tu quer formar cum a gente
Na onda da madrugada o bonde já tá formado
Bruninho no Pod cinco na boca seu baseado
Tuquinha no Pod dez com o seu fuzil na mão
O Pato já tá ligado leva um toque pro Fofão
Eu pra todos vacilões eu só quero te lembrar
Que o Branco é sangue bom, mais se amarra em quebrar
Ele é amigo dos amigo, sem cumprir vacilação
Se tiver parada errada dá um toque no Sapão
E quando os Bucha sobe, a gente bota pra descer
Tô ti vendo seus otário bota a cara pra morre
Eu vou te dá-lhe uma ideia
Pra tu naum ficar de tôca
Se você é sangue ruim é melhor rala da boca

Alemão tu passa mal porque o Comando é Vermelho...
Vermelho Ô Ô Ô
É um bonde só de cria que só tem destruidor
Vermelho ÔÔ..ooooo
O comando é Comando e quem comanda é o Comando
Vermelho ÔoÔoÔ

O Fofão no baseado
Tic tá no Pod três, dando um rolé no Morro
Fortalecendo o freguês
E se tu é calça arriada é melhor botar um cinto
Tem Et, tem Bianco
Delino na Vinte e Cinco
Pros amigos que se foram para nunca mais voltar
Na letra do meu Rap eu quero relembrar
Eu falo do amigo Reinald quem eu lembro com carinho

Do Jassa, do Geléia
Do parceiro Ribeirinho
Toda a comunidade, lembra os sangue bom
Falo do amigo Cato, do parceiro Raposão
Que morrero na covardia, e até hoje eu tô bolado
Por isso autoridade, solta o preso delegado
Porque já faz muito tempo que ele está lá
Por isso chegue até o PT e entregue o alvará
Porque o nosso bonde tá doido pra descer
Pra invadi o Bangu 3
E soltar logo o PT

Alemão tu passa mal porque o Comando é Vermelho...
Vermelho Ô Ô Ô
É um bonde só de cria que só tem destruidor
Vermelho ÔÔ..ooooo
O comando é Comando e quem comanda é o Comando
Vermelho ÔoÔoÔ
E o amigo Vincio é
Vermelho ÔoÔoÔ
Parcero Cote
É Vermelho, é Vermelho
E o Toquinho é
Vermelho Ôô
E a Veruska é do Comando Vermelho

Alemão tu passa mal porque o Comando é Vermelho...
Vermelho Ô Ô Ô
É o bonde do Vidica que só tem destruidor
Vermelho ÔÔ..ooooo
O comando é Comando e quem comanda é o Comando
Vermelho ÔoÔoÔ
Alemão tu passa mal porque o Comando é Vermelho...
Vermelho Ô Ô Ô
É um bonde só de cria que só tem destruidor

Vermelho ÔÔ..ooooo

O comando é Comando e quem comanda é o Comando

Vermelho ÔoÔoÔ

O disco “Funk Brasil” (1989) do DJ Marlboro, marca o início do processo de nacionalização do Funk. É a primeira vez que o nome “Funk” aparece junto às composições, sendo lançado em meio físico. O sucesso foi estrondoso e acabou ocultando outras iniciativas igualmente pioneiras como a do DJ Grandmaster Raphael e seu LP “Super Quente” (lançado pela equipe de mesmo nome) em 1989.

Fig. 2 - LP “Funk Brasil” (1989) DJ Marlboro



Various – D.J. Marlboro Apresenta Funk Brasil

Label: Polydor – 839 917-1
Format: Vinyl, LP, Compilation
Country: Brazil
Released: 1989
Genre: Electronic, Hip Hop
Style: Bass Music, Faveia Funk

[More images](#)

Tracklist		Hide Credits
A1	Cidinho Cambalhota – Rap Das Aranhas (Rock Das Aranhas) Written-By – Claudio Roberto*, Raul Seixas	3:18
A2	M.C. Batata* – Entre Nessa Onda Written-By – Marlboro D.J.*, Batata*	7:23
A3	Ademir Lemos – Rap Do Arrastão Written-By – Ademir Lemos, Marlboro D.J.*, Nirto	4:50
A4	Abdúla* – Melô Dos Números Written-By – Abdúla*, Marlboro D.J.*	4:08
B1	M.C. Batata* – Melô Do Bêbado Written-By – Marlboro D.J.*, Batata*	5:45
B2	Guto & Cia. – Melô Do Bicho Written By – J.R. Pinto Written-By – Marlboro D.J.*, Guto Laureano, Nirto	4:15
B3	Abdúla* – Melô Da Mulher Feia = Do Wah Diddy Adapted By [Versão] – Abdúla*, Marlboro D.J.*, Nirto Written-By – Greenwich*, Barry*	3:36
B4	Marlboro D.J.* – Marlboro Medley Written-By – Marlboro D.J.*	6:14

Fonte: Discogs

Interessante que o processo de nacionalização guiado por Grandmaster Rafael, segue num caminho diferente do de DJ Marlboro, ambas características seriam fundamentais para a estética do Funk nos anos seguintes; pois, enquanto o DJ Marlboro enveredou pela indústria fonográfica, lançando músicas, Grandmaster Rafael é contratado pela equipe do “Furacão 2000”, e segue organizando bailes, com a distinção dessa vez, de agregar as “galeras”, ou seja, unir os grupos de frequentadores que organizavam coreografias e gritos de guerra, agora passando a fazer livres improvisos em cima das bases.

Apesar do processo de nacionalização das letras, as bases ainda eram feitas em cima de batidas internacionais. Batidas estas, que logo dariam espaço para o surgimento de uma nova técnica, a qual completaria por fim o processo de nacionalização, o *sampler*, cujo formato e sonoridade possibilitariam a produção de montagens que culminariam no Funk que conhecemos atualmente

2. APONTAMENTOS ANALÍTICOS

Para entendermos como os *samplers* desenvolveram um papel importantíssimo no desenvolvimento do Funk brasileiro, é necessário analisar algumas questões importantes. Primeiro, como se deu esse intercâmbio cultural, essa mistura entre os gêneros americano, brasileiro e de diáspora africana? Segundo, por que uma base de Funk, como a “*Beatacapella Volt Mix 808*” (1988) e o “Tamborzão” (1996) se tornaram uma febre, passando a dominar várias músicas de Funk de vários subgêneros? E terceiro, como se deu a influência do “Maculelê” no Funk?

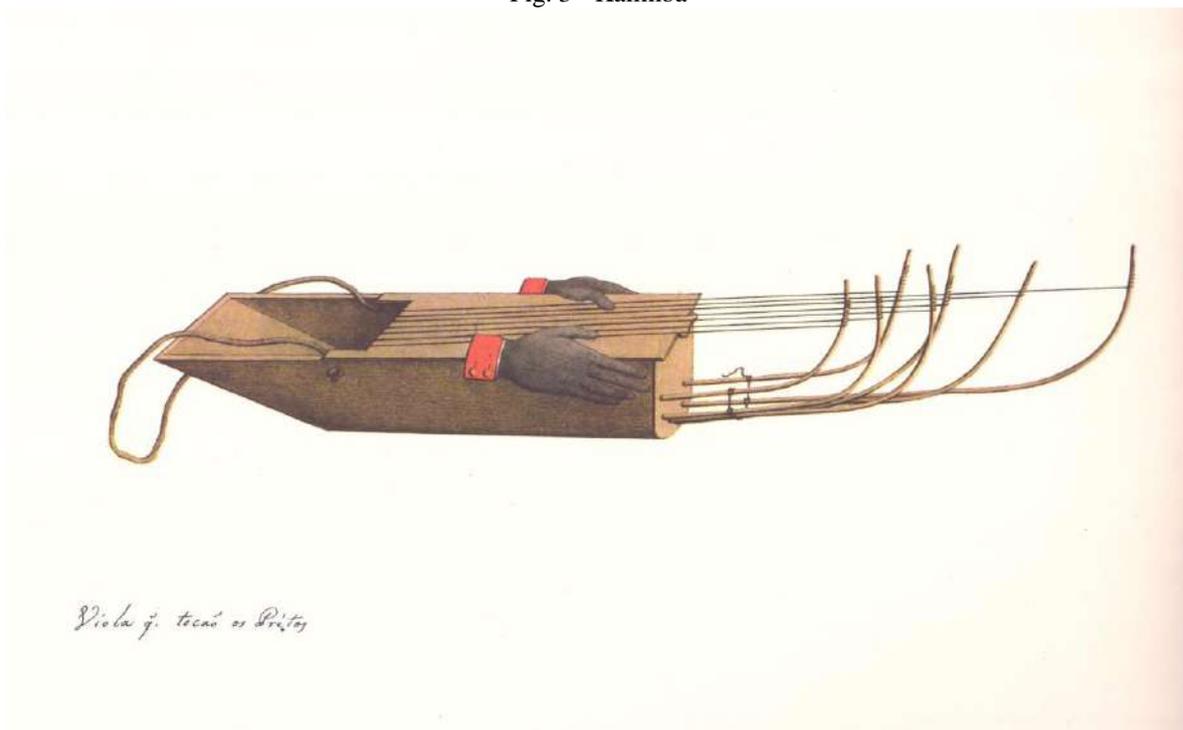
Vários autores como: Amaral, (2008); Cáceres; Ferrari; Palombini (2014); Lopes (2010); Mendonça (2018); Miranda (2012); Moutinho (2018); Pedro (2015); e Sá (2007); já descreveram a relação do Funk com manifestações culturais brasileiras como a capoeira, o maculelê e o samba. Assim, além desses autores, fundamento-me também, na ideia de assimilação cultural de Kazadi Mukuna (1990) em seu artigo publicado na revista “*The World of Music*” Vol. 32. Nesta publicação, Mukuna explica o processo de assimilação cultural de elementos africanos na cultura brasileira e como alguns elementos perduram, se entrelaçam e permeiam contemporaneamente o tecido cultural brasileiro.

Dessa forma, a validação de um elemento cultural em uma nova sociedade, se caracteriza por sua persistência e continuação. Essa “assimilação cultural” se divide em duas etapas: a primeira, segue enquanto “continuidade”, assegurando o “estopim” do processo de assimilação cultural do novo elemento; a segunda, segue enquanto “persistência”, assegurando sua evolução.

Quando o processo de assimilação é iniciado e o intercâmbio cultural começa, podemos observar as seguintes etapas: 1) Inventário Cultural: os dois grupos que vão intercambiar elementos culturais, para formar uma nova sociedade, descobrem seus denominadores comuns; 2) Valoração dos Elementos Culturais: nesta fase os elementos culturais são avaliados, segundo o novo padrão de valor estabelecido por aquela sociedade, como eles serão usados e como eles podem evoluir; e 3) Reinterpretação: aqui os elementos que foram selecionados nas etapas anteriores, recebem uma nova significação, no novo contexto criado por aquela nova sociedade. (Mukuna, 1990)

É assim, por exemplo, que o elemento *scratch* largamente presente no hip-hop, não foi incorporado ao Funk; por outro lado, o timbre grave das controladoras continuou. Nos ajudando também a compreender como alguns instrumentos largamente presentes na África, como o xilofone ou o “*bow-lutes*” – instrumento de cordas similar a uma *kalimba* – (conhecido também por “viola que tocam os pretos”) não foram incorporados aos novos ritmos afro-brasileiros.

Fig. 3 - Kalimba



Fonte: Commons Wikipédia

Tab. 1 – Informações da Ilustração presente na figura 3

Alexandre Rodrigues Ferreira	
Title	Viola que tocam os negros
Description	Português: Ilustração em <i>Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá.</i>
Date	between 1783 and 1792

Fonte: Commons Wikipédia

Na figura 3 vemos a imagem do instrumento “*Kalimba*”, popularmente conhecido como “viola que tocam os pretos”, esta caiu em desuso entre a classe dominante, por não oferecer possibilidade de afinação e versatilidade de execução tonal, sob o ponto de vista dos portugueses.

Segundo Mukuna, todos estes instrumentos, formas sonoras ou elementos musicais, eram em última instância, selecionados pelos senhores portugueses para atender às suas próprias necessidades culturais. Dessa forma, estavam “protegidos” sob o “guarda-chuva” do sincretismo religioso, que depois se vulgarizaram, se secularizavam com o tempo (Mukuna, 1990).

Outro caso interessantíssimo é o da cuíca. A cuíca é um tambor de fricção e seu som é gerado através de uma vara presa perpendicularmente a uma membrana que quando friccionada produz um som semelhante a um ronco. Durante algum tempo pensou-se que sua origem era a sarronca portuguesa. Instrumento similar em termos mecânicos à cuíca, mas diferente morfologicamente. A sarronca portuguesa tem o corpo feito em vaso de cerâmica e é tocada em pé, e também produz um som parecido. Posteriormente, ficou-se comprovado, segundo Mukuna (1990), que o instrumento tem origem no *kinfwiti* da região de Angola e Zaire. Ou seja, no processo de reinterpretação durante o processo de assimilação o instrumento africano foi escolhido em detrimento do modelo português.

2.1 A Cor do Som Africano

Ora, vimos anteriormente como se moldam estruturalmente os elementos de intercâmbio cultural, como se relacionam ou como os mecanismos etnomusicológicos possuem etapas de assimilação cultural: inventário cultural, validação e reinterpretação. Porém, em se tratando do âmbito musical, ainda não vimos como os elementos da música africana sobrevivem na música brasileira. Segundo Tiago de Oliveira Pinto (2004) em seu artigo “As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira” para a revista “África”, do Centro de Estudos Africanos da USP, podemos identificar as seguintes estruturas sonoras, de acordo com a musicologia:

- Pulsação Mínima (ou pulsação elementar)
- Marcação
- Linha Rítmica ou Ritmo Guia
- Flutuação de motivos Rítmicos
- Melodias Timbrísticas
- Sequências de Movimentos Organizados
- Cruzamento (de linhas sonoras e ritmos)
- Rede Flexível ou Trama Musical
- Regras do Conjunto

- Oralidades do Ritmo
- Cor do Som e Sonoridades

Podemos observar a presença de tais estruturas, tanto nos ritmos afro-brasileiros que inspiraram o Funk quanto no Maculelê. Como nosso espaço/tempo são exíguos, gostaria de chamar a atenção, para apenas, algumas das estruturas examinadas por Pinto (2004):

- 1) A Pulsação Elementar, que ocorre quando nos referimos às menores unidades de tempo que preenchem a sequência musical, geralmente executadas por um chocalho, temos como exemplo, o samba;
- 2) A Marcação, que é a “batida fundamental e regular” presente no “*beat*” e no “*offbeat*” dando a percepção do ritmo da música, ajudando dançarinos e músicos, sempre com uma experiência sensorial empírica sobre o ritmo. De acordo com o autor, fica claro o papel de marcação do surdo com o tempo 1 abafado e o 2 solto;
- 3) A Linha Rítmica ou “*time-line*”, na linha rítmica temos a fórmula característica de um gênero, comumente uma frase que é uma sequência de batidas repetidas num ciclo. “Geralmente é sonorizada com tom alto e agudo”, no caso do samba, nós temos o tamborim nessa função; já no caso do maculelê são os atabaques que realizam essa função; enquanto no Funk é o *sampler*, especificamente, na linha rítmica do maculelê;
- 4) A Cor do Som, constitui o elemento que trata da relação que a concepção estética de timbre tem para a música africana. Enquanto o mundo ocidental busca uma pureza timbrística, um rigor na construção dos instrumentos, na música africana essas concepções soam pobres. A riqueza timbrística para a música africana está justamente na ampliação das possibilidades, da sonoridade básica.

Conforme afirma o Dr. Thiago de Oliveira Pinto “trata-se dos sons produzidos por platinelas de tampinhas de garrafas presas na base da *kalimba*; são os chocalhos percutidos juntamente com a baqueta sobre a corda do arco musical – o caxixi e o berimbau [...]” (Pinto, 1999). Outro fenômeno interessante incutido nesta categoria é a total substituição de timbres, por exemplo a utilização de instrumentos europeus na música afro-brasileira como a “machete portuguesa” no samba de viola. Observamos assim, que na música africana, portanto, pode ocorrer a completa substituição de timbre sem que haja prejuízo em sua concepção musical.

3. ASPECTOS DA NACIONALIZAÇÃO DO FUNK

“Eu costumo dizer que o tamborzão nacionalizou o funk.
Deu cara pro funk, pro funk carioca né?”
(DJ Luciano Oliveira, 2020)

A fase final do processo de nacionalização do Funk se dá pela confluência do acesso e uso dos *samplers* pelas equipes de som. Essa técnica consiste em colar e sobrepor diversos segmentos musicais artesanalmente. O primeiro aparelho a surgir no Rio de Janeiro foi o *sampler* “Numark PPD 1775”. Conforme vemos na figura 4, abaixo:

Fig. 4 – Primeiro modelo de *Sampler* – Numark PPD 1775” – a surgir no Rio de Janeiro



Fonte: Pace Leilões

Em seguida as montagens se popularizaram e passaram a ser feitas ao vivo. Isso expande muito as possibilidades dos produtores e das equipes de som, viabilizando a criação das próprias bases, as chamadas “vinhetas” – recurso muito marcante e presente nos Funks. Improviso de letras “por cima” dessas montagens, gravações de diversos segmentos sonoros, e até mesmo trechos de

músicas eruditas, como por exemplo, a montagem⁸ do sax, com o trecho da música do “Dire Straits”, banda de rock britânica, ou do “Bum Bum Tam Tam” com a frase inicial de partida em “lá menor” para flauta barroca de Mc Fioti.

3.1 Do Berimbau ao Tamborzão

Fig. 5 - Debret, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1834-1839)



Fonte: Biblioteca Nacional

É nessa última fase do processo de nacionalização do Funk, que o seu formato vai atingindo os contornos característicos do gênero atual. Com o uso de *samplers*, colagens e sobreposições musicais; mas ainda falta uma batida e outros elementos nacionais, com influências africanas cuja sonoridade mais caracteriza a batida do Funk atualmente. Bem como, seu posterior desenvolvimento e desdobramento contemporâneo mais minimalista.

Podemos fixar como marco desse processo a montagem da “Equipe Pipo’s”, chamada Berimbau (1993-1994), que associa elementos da capoeira ao Funk juntamente com a montagem criada pelos DJs Alessandro e Cabide “Macumba Lele” de (1994):

⁸Montagem é o termo utilizado no âmbito do Funk que designa uma música feita com trechos de outras músicas. Seria o equivalente em português do termo *sampler* ou *samplear*.

[DJ Mamute:] O Berimbau é o seguinte: Eu levei o Rogério. O nome dele é Kunta Kinte. 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 Mamute:] Então, o Rogério começou...

[DJ Bicudo:] É. Essa daí que foi a primeira.

[Renan Moutinho:] Essa daí? Essa que foi gravada por esses caras?

[DJ Mamute:] Lá dentro do Estúdio da Pipo's. Lá dentro.

[Renan Moutinho:] Eles foram lá gravar?

[DJ Bicudo:] Eles foram lá gravar. É.

[DJ Mamute:] 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 Moutinho:] Certo. E teve algum motivo especial pra chamar justamente o pessoal de capoeira?

[DJ Mamute:] 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 “bam bam bans” 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 Mamute; DJ Bicudo, 2019) *apud* (Moutinho, 2020)

Abaixo podemos ver a transcrição da montagem de “Berimbau I”.

Fig. 6 - Transcrição da montagem Berimbau I, pt 1 (1996)

The image displays a musical score for a percussion ensemble. The score is written in 4/4 time and consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments listed on the left are Berimbau, Agogo, Clap, Conga Media, Conga Grave, Clap, Closed Hi-Hat, Snare Drum, and Bass Drum. The Berimbau part is written in bass clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Agogo part consists of a series of eighth notes. The Clap part features a simple pattern of quarter notes. The Conga Media part has a pattern of eighth notes. The Conga Grave part has a pattern of quarter notes. The other instruments (Clap, Closed Hi-Hat, Snare Drum, and Bass Drum) are marked with rests throughout the piece.

Fonte: Malagrino (2017)

Fig. 7 - Transcrição da Montagem Berimbau I, pt 2 (1996)

The image displays a musical score for a percussion ensemble. The score is organized into ten staves, each representing a different instrument. The instruments listed on the left are: Ber. (Berimbau), Ag. (Agogô), Cl. (Clarinete), Cong. Med. (Conga Média), Cong. Gr. (Conga Grande), Cl. (Clarinete), C. H-Hat (Caxixi), SD (Surdos), and BD (Bateria). The Berimbau staff (top) shows a melodic line with rhythmic patterns, starting at measure 8. The Agogô staff (second) features a complex rhythmic pattern with many notes, starting at measure 9 and ending at measure 13. The Conga Média and Conga Grande staves show rhythmic patterns with notes and rests. The Cl. (Clarinete) staves (third and sixth) show rhythmic patterns with notes and rests. The C. H-Hat staff (seventh) shows a rhythmic pattern with notes and rests. The SD (Surdos) and BD (Bateria) staves (eighth and ninth) show rhythmic patterns with notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 8, 9, and 13 indicated at the top of the staves.

Fonte: Malagrino (2017)

Fig. 8 - Transcrição da Montagem Berimbau I, pt 3 (1996)

The image displays a musical score for a Berimbau ensemble. The score is organized into ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Ber. (Berimbau), Ag. (Agogô), Cl. (Clarinete), Cong. Med. (Conga Média), Cong. Gr. (Conga Grande), Cl. (Clarinete), C. H-Hat (Caxixi), SD (Surdos), and BD (Bateria). The score is divided into five measures, numbered 14 through 18. The Berimbau part is written in bass clef and features a complex rhythmic pattern with many rests. The Agogô part consists of a steady, repeating rhythmic pattern. The Clarinet parts play a simple harmonic accompaniment. The Conga parts play a complex, syncopated rhythmic pattern. The Caxixi part plays a steady, repeating rhythmic pattern. The Surdos and Bateria parts play a simple harmonic accompaniment.

Fonte: Malagrino (2017)

A presença do Mestre Kunta Kinte diz muito sobre a escolha dos DJs da Equipe Pipo's, isso aponta que eles não apenas buscavam a sonoridade de um instrumento típico do Brasil, mas também que procuraram incorporar o toque “São Bento Grande de Bimba”, ou “Regional” criado pelo Mestre Bimba. Indicando a clara relação entre o grupo do Mestre Kunta Kinte com a capoeira regional. Há também nesse gesto, uma clara sinalização no sentido de combinar os movimentos corpóreos que o toque de berimbau pode sugerir com a batida do Funk. Afinal, a capoeira e o maculelê são parte integrante de danças às quais os próprios gêneros musicais se referem (Moutinho, 2020).

Esse parece ser o passo natural no processo de nacionalização do funk depois do berimbau. Ora, porque não adicionar instrumentos de percussão brasileira como um atabaque? Parece natural também escolher um toque rítmico que estivesse ligado à capoeira. Uma vez que a “porteira” do pancadão estava aberta, seria muito difícil fechar.

Sobre a montagem do DJ Alessandro e a “Equipe Laser Rio Berimbau II”, ou “Macumba Lele” temos uma transcrição da conversa do DJ Cabide com o próprio DJ Alessandro, cedida a Renan Moutinho, explicitando como tudo ocorreu, conforme podemos ver abaixo:

[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 Moutinho:] 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 Moutinho:] 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).

De acordo com a explicação do próprio DJ Alessandro, a montagem de “Berimbau II” recebeu a denominação de “Macumba Lele” de forma equivocada, segundo ele “lá no estúdio, quem fez a edição, digitou errado. É maculelê” (DJ Alessandro, 2020) *apud* (Moutinho, 2020).

Adicionalmente, podemos observar que dois elementos importantes constituem a montagem do DJ Alessandro e da Equipe Pipo's, é a primeira vez que um berimbau surge na montagem, junto com os atabaques e a famosa, e bem difundida base, “*Electro 808 Beatapella Mix*” do DJ Battery Brain de (1988).

3.2 O Maculelê

Segundo Biacardi (2006) o maculelê é originário do Recôncavo Baiano e tem na figura de Paulinho Aluísio de Andrade, o Popó do Maculelê, seu principal divulgador. Transmitindo por meio de seus ensinamentos as mais relevantes características do maculelê. Popó do Maculelê teve contato com diversas culturas afro-brasileiras, como por exemplo: o “Candomblé de Angola” ou “Candomblé do Congo”. É nesse contexto, que um dos principais elementos constituintes do candomblé e do maculelê se encontram, o toque do “Congo de Ouro”.

Fig. 9 - Transcrição dos Ciclos iniciais do “Macumba Lele” ou “Berimbau II” (1994)



Fonte: Moutinho (2020)

Fig. 10 - Linha Guia do Congo de Ouro



Fonte: Malagrino (2017)

Podemos encontrar em dois registros importantes, gravados por membros de duas relevantes famílias tradicionais, do Candomblé de Caboclo, a Linha Guia do Congo de Ouro. Elas estão presentes no “Cantigas de Angola - Candomblé de Caboclo” e no “Bate Folha” presente nas faixas “Katende 2”, “Katende 3” e “Nzazi 3”. E ainda na faixa “Insumbo ê” do álbum “A Barca Apresenta Coleção Turista Aprendiz”. (Moutinho, 2020; Malagrino, 2017).

Assim, podemos traçar o toque do Congo de Ouro também em manifestações de capoeira e maculelê, ou seja, o toque Congo de Ouro existia no candomblé, sendo posteriormente incorporado

por Popó do Maculelê – que afirma ter reconstruído o maculelê no início do século XX, através da memória de seus pais e avós, na cidade de Santo Amaro da purificação no Recôncavo Baiano – Popó também foi responsável por sua difusão, eventualmente, o ritmo acabara por chegar junto com os migrantes baianos ao Rio de Janeiro.

3.3 O Tamborzão

O tamborzão é um marco no Funk. Ele se tornou uma das bases mais populares desse gênero junto com o “*Volt Mix 808 Beatapella*”, surgindo em incontáveis *singles*, discos e montagens de Funk. E, é ainda hoje, utilizado mesmo em formas minimalistas, ou através de *beatbox*. Abaixo temos a imagem de um quadro comparativo entre o toque do maculelê e do tamborzão puro:

Fig. 11 - Quadro Comparativo com o toque de maculelê e o Tamborzão Puro

The figure displays a comparative musical notation in 4/4 time. The top section, 'Toque Maculele', features 'Atabaque' (snare) and 'Conga' parts. The bottom section, 'Tamborcao puro', features 'Tom-Tom' and 'Bass-drum' parts. Vertical grey bars highlight the rhythmic alignment between the two styles, showing how the Maculelê's complex patterns are simplified in the Tamborzão Puro.

Fonte: Moutinho (2020)

Essa base com atabaques e um *kick*⁹ com forte *punch*¹⁰ é creditada ao DJ Luciano ou DJ Sabãozinho, que contam detalhes dessa criação, no documentário de Tatiana Ivanovic “A História do Tamborzão do Funk” (2006). O DJ Luciano, em entrevista a Renan Moutinho, para sua tese de

⁹*kick* aqui se refere às batidas do bumbo

¹⁰*puch* se refere no quanto o *kick* tem de intensidade e predominância de frequências *subwoofer* ou graves.

doutorado, “Bota o Tambor Pra Tocar/Geral no Embalo: processos afrodiaspóricos da organização sonora no funk carioca” (2020), diz:

[Renan Moutinho:] 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 Moutinho:] Esse *loop* que você cantou com a boca é esse daqui?

Renan Moutinho coloca o *sampler* do toque maculelê, retirado de “Macumba Lelê” (1994) para ser executado... E o DJ Luciano Oliveira, responde:

[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.

(Moutinho, 2020) *apud* (DJ Luciano Oliveira, 2020).

Assim, é interessante notar que houve influência das faixas e montagens anteriores que tinham a presença de congas, atabaques e berimbau na produção do tamborzão.

Tab. 2 - Quadro comparativo de músicas de Funk com influências do Maculelê

Quadro comparativo de músicas de Funk com influências do Maculelê			
Nome	Produtor	Equipe	Ano
Berimbau I	DJ Mamute e DJ Bicudo	Pipo's	1993/1994 gravado 1996
“Macumba Lele”	DJ Alessandro e DJ Cabide	Laser Rio	1994
Capoeira sou da Paz	DJ Grandmaster Raphael	DJ Marlboro	1996
Dança do Berimbau	Vários	Pipo's	1997
Base Batuque	DJ JC e DJ Ticha	-	1997

Fonte: O autor

Tab. 3 - Quadro comparativo de músicas de Funk com base Tamborzão

Quadro comparativo de músicas de Funk com base Tamborzão			
Nome	Produtor	Equipe	Ano
Tamborzão “Rap da Vila Comari”	DJ Luciano e DJ Cabide	Disco: Os Melhores da Zona Oeste	1998
Montagem “A Gota”	DJ Cabide	Várias	1999
MC Mascote “O Comando é Vermelho” ou “Rap do CV”	-	-	1998

Fonte: O autor

3.4 Linhas Rítmicas Comparadas

Em seu livro “Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas” (2000) Mukuna nos mostra em sua análise que o padrão de subdivisão rítmica de 16 pulsações é observado na República Democrática do Congo, e também estava presente na etnia banto que veio ao Brasil. Assim, vamos utilizar o sistema de notação em caixas conhecido por *time-unit box system* (em inglês) a fim de proporcionar uma abordagem mais visual.

Tab.4 Exemplo de Ritmos em Notação de *time-unit box system*

Shiko	● □ □ □ ● ● □ □ □ ● ● □ □ □
Son	● □ □ ● □ □ ● □ □ □ ● ● □ □ □
Soukous	● □ □ ● □ □ ● □ □ □ ● ● □ □ □
Rumba	● □ □ ● □ □ □ ● □ □ ● ● □ □ □
Bossa	● □ □ ● □ □ ● □ □ □ ● □ □ ● □ □
Gahu	● □ □ ● □ □ ● □ □ □ ● □ □ □ ● □ □

Fonte: Toussaint, Godfried T.. “The Rhythm that Conquered the World : What Makes a “ Good ” Rhythm Good ?” (2010)

Tab. 5 - Comparação entre Linha rítmica do Maculelê, Dono da Casa e o Toque Congo de Ouro

Notacao tipo time-box unit do a) Maculele Dono da Casa e b) Toque Congo de Ouro																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
a)	X			X			X		X		X		X			X
b)	X			X			X				X		X			

Fonte: O autor

Podemos observar que as linhas de padrões rítmicos do Maculelê, Dono da Casa e o Toque do Congo de Ouro, são bastante similares. A subdivisão rítmica em 16 pulsações nos fornece uma clara visão dos 5 ataques em comum que os dois padrões rítmicos têm. Outra forma bem interessante de visualizar é através do gráfico circular com os dois padrões sobrepostos. Em azul claro o padrão rítmico do Congo de Ouro e em verde no centro o Maculelê Dono da Casa.

Fig. 12 - Gráfico Circular dos Padrões Rítmicos Maculelê, Dono da Casa e Congo de Ouro



Fonte: <https://apps.musedlab.org/groovepizza>

A partir dessa visualização podemos facilmente comparar com o padrão rítmico do Funk carioca. É interessante notar como ele apresenta menos toques, mas que podem ser sentidos através do fenômeno da “gestalt rítmica” apresentada no artigo de Godfried T. Toussaint intitulado “*The geometry of musical rhythm: what makes a “good” rhythm good?*” E, como de acordo com o mesmo artigo, apresenta uma “perfeita” distribuição simétrica entre os 16 pulsos, divididos em simetria nos 8 primeiros e em uma leve assimetria nos 8 finais. Esse padrão, encontrado em outros ritmos como o som cubano é interessante porque desperta um interesse no ouvinte por sua linha rítmica apresentar

um padrão, que é “esperado”, e logo depois, uma sessão assimétrica que desperta um interesse pela surpresa e contraste e também pela sincopa.

Tab.6 Quadro Comparativo dos padrões rítmicos do Maculelê, Congo de Ouro e do Funk.

Notacao tipo time-box unit do a) Maculele Dono da Casa e b) Toque Congo de Ouro e c) Parado no Bailão.																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
a)	X			X			X		X		X		X			X
b)	X			X			X				X		X			
d)	X			X			X						X			

Fonte: O autor

Fig. 13 - Gráfico Circular do Padrão Rítmico do Funk “Parado no Bailão” de Mc L da Vinte e Mc Gury.



Fonte: <https://apps.musedlab.org/groovepizza>

Podemos notar na transcrição do Funk “Parado no Bailão” de Mc L da Vinte e Mc Gury de (2018) um exemplo de como a linha rítmica do Funk se subdivide em 4 ataques dentro dos 16, mas como um quinto ataque omitido pode ser “percebido” pela *gestalt* como vimos acima. Esse outro ataque, contudo, se mostra presente nas linhas de padrões rítmicos do qual o Funk descende.

4. CONCLUSÃO

Podemos concluir que as nuances do Maculelê no Funk são claras e formam elementos fundantes do gênero carioca a partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Segundo Amaral (2008), Cáceres; Ferrari; Palombini (2014), Moutinho (2018, 2020), Sá (2007); é que elas se deram a partir do processo de aculturação e assimilação cultural. Primeiro do Ciclo do Congo, pelo Candomblé, depois pelo Maculelê e pelo Funk, estes tornando-se parte constitutiva deste. Também observamos a presença de estruturas da Etnomusicologia africana nas estruturas do Maculelê e do Funk, e de como elas foram transmitidas e assimiladas. Assim, podemos concluir que o processo cultural se completou transmitindo características estruturantes da música africana, para a música afro-brasileira e por fim para o gênero urbano Funk, que é o último nessa linha e representa o primeiro gênero eletrônico desta “família”.

5. REFERÊNCIAS

Chula (Rio Grande do Sul). 2009. **Wikipédia**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Chula_\(Rio_Grande_do_Sul\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Chula_(Rio_Grande_do_Sul)). Acesso em: dez. 2022.

Discogs. DJ Marlboro Apresenta Funk Brasil. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2392624-Variou-DJ-Marlboro-Apresenta-Funk-Brasil>. Acesso em: out. 2022.

DOI: <https://doi.org/10.2307/779370>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/779>. Acesso em: out. 2022.

Essinger, Silvio. 2005. Batidão: uma história do funk. Rio de Janeiro e São Paulo: **Record**, 292 p.

File: Viola que Tocam os Negros. 2019. **Commons Wikipédia**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viola_que_tocam_os_negros.jpg. Acesso em: dez. 2022.

Fofa. **Blogspot**. 2011. Disponível em: <https://dancasfolcloricas.blogspot.com/2011/06/fofa.html>. Acesso em: dez. 2022.

Herschmann, Micael (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 218 p. Vianna, Hermano (Org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: **Editores UFRJ**, 1997. 280 p.

Lopes, Adriana. 2011. Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: **FAPERJ**, 177 p.

Medeiros, Janaína. 2006. Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo e prazer. São Paulo: **Editores Terceiro Nome**, 5 p.

Mumford, Lewis. 1982. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 2. ed. São Paulo: **Martins Fontes**. 441 p.

Mukuna, Kazadi Wa. 2013. *Africanisms in the Afro-Brazilian Musical Cultures: A Linguistic Consideration*. In: **La música entre África Y América**. Montevideo, 11 p.

Mukuna, Kazadi wa. 2000. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: **Terceira Margem**. 260 p.

Mukuna, Kazadi Wa. 1997. 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, Autum.

Mukuna, Kazadi Wa; Pinto, Tiago de Oliveira. 1998. Estudo da contribuição africana a América Latina e Caribe. [S.l.; s. n.], **Mimeografado**. 23 p.

Mukuna, Kazadi Wa. 2019. *Musical cultures of the world*. 2nd. ed. **Dubuque**, IA: Kendall Hunt Publishing Company, 175 p.

Mukuna, Kazadi Wa. 2008. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. **Revista USP**, n. 77, 1º maio. pp 12- 23.

Mukuna, Kazadi Wa. 1990. The process of assimilation of african musical elements in Brazil. *The World of Music*, Berlim, v. 32, n. 3, p. 104-106. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40141624>. Acesso em: out. 2022.

Pace Leilões. *Sampler* Numark PPD 1775. Disponível em: <https://www.paceleiloes.com.br/peca.asp?ID=9931461>. Acesso em: set. 2022.

Palombini, Carlos. 2014. Entrevista com Grandmaster Raphael. Disponível em: <http://www.proibidao.org/angelo-raphael/>. Acesso em: nov. 2022.

Palombini, Carlos. 2006. Resenha: “Essinger, Silvio. Batidão: uma história do funk. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005”. **Revista Em Pauta**. V17. N29. Porto Alegre. 4 p.

Pinto, Tiago de Oliveira. 2004. 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. 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: mar 2022.

Pinto, Tiago de Oliveira. 1991. *Capoeira, samba, candomblé: afro-brasilianische musik im Recôncavo, Bahia*. Berlin: **Museum für Völkerkunde**, 264 p.

Pinto, Tiago de Oliveira. 2004. *Cem Anos de Etnomusicologia e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2. Salvador. Anais [...]. Salvador: **Contexto**. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2017/12/II-Encontro-Nacional-da-ABET-2004.pdf>. Acesso em: mar. 2020.

Pinto, Tiago de Oliveira. 2018. *Music as living heritage: an essay on intangible culture*. Berlin: Edition **EMVAS**, 213 p.

Pinto, Tiago de Oliveira. 1987. Reviewed Work: Contribuição bantu na música popular brasileira by Kazadi wa Mukuna. *The World of Music*, v. 29, n. 2, pp. 73-75. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43562737?readnow=1&refreqid=excelsior%3A66af7ae8e2185d6b78e4cbc0ae6de793&seq=1>. Acesso em: jun. 2020.

Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. Som e Música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. Acesso em: abr. 2022.

Salles, Luzia. 1996. DJ Marlboro (por ele mesmo): O Funk no Brasil. Rio de Janeiro: **Mauad**. 198 p.

Schwarz, Lilian Moritz. 2018. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: **Companhia das Letras**. 152 p.

The Mathematical Gazette. Volume 106, Issue 565, March 2022. pp. 187-188 DOI: <https://doi.org/10.1017/mag.2022.52> The Geometry of Musical Rhythm: what makes a “good” rhythm good? (2nd edn) by Godfried T. Toussaint. pp. 352.

Tinhorão, José Ramos. 1998. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: **Editora 34**. 365 p.

Tinhorão, José Ramos. 2013. Os Sons Que Vêm da Rua. **Editora 34**. 3ª Edição. 240 p.

Vianna, Hermano. 1987. O Baile Funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: **UFRJ**, 108 p.

Vianna, Hermano. 1995. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro: **Zahar/UFRJ**. 196 p.

Vianna, Hermano. 1988. O Mundo do Funk Carioca. Rio de Janeiro: **Jorge Zahar Editor**. 115 p.