

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - Júlio de Mesquita Filho -
UNESP
Instituto de Artes – Campus de São Paulo**

RAFAEL HERMÉS MONDONI MOREIRA

***É Som de Preto, de Favelado, mas quando toca ninguém fica parado:
O Funk Como Canção***

São Paulo
2016

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - Júlio de Mesquita Filho -
UNESP
Instituto de Artes – Campus de São Paulo**

RAFAEL HERMÉS MONDONI MOREIRA

É Som de Preto, de Favelado, mas quando toca ninguém fica parado:

O Funk Como Canção

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado em Composição no Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Celso Moura.

São Paulo

2016

RAFAEL HERMÉS MONDONI MOREIRA

É Som de Preto, de Favelado, mas quando toca ninguém fica parado:

O Funk Como Canção

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Composição no Curso de Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo Celso Moura

Instituto de Artes – Orientador

Prof. Dr. Alexandre Francischini

Instituto de Artes

São Paulo

2016

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Dirceu e Eniete, por todo apoio e amor incondicional que foram fundamentais para realização deste trabalho.

Aos meus irmãos, Gabriel e Giovanna, por estarem apoiando mesmo que indiretamente a elaboração deste TCC.

A minha namorada Letícia, por todo amor, apoio, carinho e correções que foram necessárias.

A toda minha família que desde sempre me deram o suporte necessário e apoio nas minhas escolhas.

Ao meu orientador Dr. Paulo Celso Moura, por ter topado este desafio, me guiado e compartilhado seus saberes comigo.

A todos os amigos envolvidos da UNESP e fora dela que puderam compartilhar comigo ótimos momentos ao longo do curso.

Aos demais professores, amigos e colegas do Instituto de artes.

Ao Instituto de Artes da UNESP, pelos ótimos momentos vividos e de aprendizagem.

RESUMO

Tomado como parte do submundo da música, o funk é uma manifestação cultural das mais complexas que existe. Possuindo um grande número de subgêneros, o funk é visto pela grande mídia como uma música menor e vulgar; essa narrativa termina por criar um consenso entre grande parte de nossa sociedade. Porém essa não é bem a realidade em relação a ele.

O presente trabalho visa abordar o movimento musical/cultura funk sob a perspectiva da Canção Popular. Para tal será abordado o contexto histórico em que está inserido, bem como as transformações rítmicas das batidas ao longo dos anos.

Logo, tendo uma visão mais global do processo histórico e do arranjo musical que é produzido pelos DJs com as batidas, compreenderemos como esses fatores se relacionam na produção vocal (feita pelos MCs) nos mais diversos subgêneros do universo funk.

ABSTRACT

Taken as part of the underground music, funk is a cultural manifestation of the most complex there. Possessing a big number of subgenres, funk is seen by the mainstream media as a minor and vulgar music; this narrative ends to create a consensus among most of our society. But this is not quite true about him.

This present study aims to address the musical/cultural movement funk from the perspective of Popular Song. To this end it will address the historical context in which it appears, and the rhythmic changes of hits over the years.

Therefore, taking a more global view of the historic process and the musical arrangement that is produced by the DJ with the beats, we will understand how these factors relate with the vocal production (made by the MC) in various subgenres of funk universe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. FUNK BRASIL	10
1.1 – Do Blues ao Miami Bass	11
1.2 – Os Bailes Cariocas.....	15
1.3 – Da era dos Melôs aos Bailes de Corredor	18
1.4 – Irreverente e Proibidão.....	21
1.5 – Do Funk Ostentação à volta da Putaria	24
2. O FUNK COMO CANÇÃO	26
2.1 – Heranças, Influências e Processos.....	27
2.2 – Figurativização, Tematização e Passionalização	29
2.3 – Melôs, Primeiros Raps e Rap Romântico	32
2.4 – Funk Consciente, Proibidão e Ostentação.....	35
2.5 – Funk Melody.....	41
2.6 – Funk Irreverente e Putaria	44
3. BATIDÃO: ASPECTOS RÍTMICOS	47
3.1 – Volt Mix	48
3.2 – Tamborzão	51
3.3 – Beatbox	54
3.3.1 – Beatbox Instrumental.....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
APÊNDICE	67

INTRODUÇÃO

O funk sempre foi e é um tipo de produção musical/cultural recorrentemente tido como de mau gosto. Jogado no submundo do universo da música brasileira, o gênero sempre me cativou de alguma forma. Comecei a ter um contato maior com ele, e conforme o tempo passava fui adquirindo cada vez mais gosto pelas músicas e me questionando a respeito das constantes críticas. Com o tempo comecei a perceber que tais críticas não tinham o menor embasamento e reproduziam um simples preconceito que está enraizado em nossa sociedade há muito tempo.

Fato é que um Patrimônio Cultural como o Samba tem origem no mesmo lugar que o funk. Porém, parece que ainda há uma resistência muito maior para aceita-lo, mesmo que ele possua características que são pertinente aos dois; em especial o de ser uma música cantada que esta diretamente relacionada com um território e classe social específico das camadas baixas, assim se tratando de uma manifestação cultural autêntica. Portanto, por quê não tratá-lo com o direito de Canção Popular? Visto que o Samba possui este.

A forma de se fazer música muda conforme o tempo; se já questionamos todos os conceitos da música dita como tradicional, por quê ainda deveríamos questionar a validade do funk quanto sua estrutura rítmica, melódica ou ainda textual? Dizer que as letras são um “lixo”, que não possui melodia, ou ainda que o rítmico seja “tosco” é querer se alienar e apenas faz refletir um puro preconceito. Dessa forma, apresentaremos aqui como o funk é um movimento cultural/musical dos mais complexos que possui uma variedade de subgêneros, abordando os vários aspectos que são refutados com tamanha incoerência.

Acredito que com a explanação dessas características, sob o enfoque principal da visão do gênero como Canção, possamos ter uma compreensão muito mais abrangente do tipo de produção que a favela pode nos oferecer, não apenas nos limitando ao samba; aliás estamos em país de proporções continentais e que possui uma pluralidade grande, logo abordar esse tema enriquece muito mais a nossa visão sob a produção da Canção Popular.

Assim, utilizando dos conceitos expostos no livro *O Cancionista* de Luiz Tatit para análise da Canção Popular, e dos elementos levantados sobre a produção musical do funk por Carlos Palombini, Janaina Medeiros, Hermano Vianna, Silvio

Essinger, entre outros autores iremos expor as características pertinentes de cada subgênero do funk, exemplificando-os com suas respectivas músicas, logo poderemos ter uma visão mais ampla do movimento.

O trabalho é dividido em três partes, sendo que na primeira será exposto todo o processo histórico, que vai desde o *Blues* dos Estados Unidos até o momento atual do funk; depois, entraremos mais enfaticamente no tema central da monografia, abordando o funk como Canção, onde será explicado mais detalhadamente as ferramentas utilizadas para entendermos a aplicação delas em cada subgênero; por fim, abordaremos ainda os aspectos rítmicos da música, expondo toda a trajetória e transformação da batida que é influenciada pelo *Miami Bass* e posteriormente é emancipada ganhando as características únicas que possuem nos dias de hoje.

1. FUNK BRASIL

Funk Brasil. Com esse nome foi lançado o que é considerado o primeiro LP de funk nacional. Produzido pelo DJ Marlboro, foi lançado no ano de 1989 contando com oito faixas. De lá para cá muito coisa mudou, e dentro desses vinte e sete anos o funk nasceu, cresceu, inovou, criou novas vertentes, se reinventou e hoje é um dos gêneros com maior número de visualizações no site de *streaming* YouTube.

Em tempos de fácil acesso a qualquer tipo de conteúdo proporcionado pela internet, o funk não deixou de se inteirar e passar a produzir conteúdo para o ambiente virtual; assim, é difícil – senão impossível – dizer qual foi o último funk produzido do que dizer qual foi o primeiro. Além disso, o gênero musical não é mais só feito no Rio de Janeiro (sua terra natal), mas também em outras partes do Brasil, como São Paulo e Minas Gerais.

Mas a história do funk não começa em 1989, ela é de muito antes, quando o funk ainda nem era funk. Neste capítulo, vamos voltar rapidamente ao início dos anos setenta, mostrar algumas de suas raízes e a cena do movimento até o ano de 1989; posteriormente, será abordado o desenvolvimento desse produto nacional que ganhou inúmeros subgêneros. Porém, antes de falarmos da trajetória do funk no Brasil, devemos voltar na história em direção aos Estados Unidos.

1.1. Do Blues ao Miami Bass

O funk que conhecemos hoje no Brasil tem origem do *Hip-hop* norte-americano, mais especificamente em um gênero que ficou popular no Rio, e que fazia uso abusivo de frequências graves e de batidas feitas em bateria eletrônica (modelo TR-808 da empresa norte-americana Roland): o *Miami Bass*.

O nome, cunhado ao gênero, diz respeito à cena dos bailes *blacks* do Rio nos anos 70/80, marcados respectivamente pela música *soul* (Bailes *Blacks*) e pelo *Hip-hop* (Bailes Funks). Nada, ou pelo menos muito pouco, se relaciona com o funk dos EUA; aliás os nomes de determinados estilos de música que chegavam ao Brasil vinham atrasados, e assim lá fora o que se chamava de funk, aqui era chamado de *soul*.

Se formos voltar às origens, podemos dizer que o começo de tudo está no *blues* (música negra típica das regiões rurais dos EUA dos anos 30/40). Do *blues* surgiu o *R&B* (*rhythm and blues*), marcado pelo momento em que a população negra do sul migrava para os centros urbanos do norte. E por fim, do *R&B* derivaram outros gêneros que marcariam época e influenciar toda uma geração de artistas que estava por vir: dentre eles destacam-se o *rock* e o *soul*.

O *soul* nasceu da mistura do *rhythm and blues* e do *gospel*, ou seja, de uma música profana com uma religiosa. Desse gênero destacam-se nomes como o de James Brown, Ray Charles e Sam Cooke. O *soul*, até o ano de 1968, era também um movimento de conscientização dos negros norte-americanos; assim, foi desse ano em diante que passou a ser classificado, de forma genérica, de *black music* – e posteriormente deu espaço para o funk.

O termo *funky* até então possuía um significado pejorativo, segundo Janaína Medeiros¹, autora do livro *Funk: Crime ou Cultura? O som dá medo. E Prazer*, o termo era uma gíria dos negros americanos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais. Com a conscientização e o orgulho negro crescendo, o termo passou a ter outro sentido, podendo ser usado para designar qualquer coisa, como aponta Hermano Vianna² em seu livro *O mundo funk carioca*: “Tudo pode ser

¹ MEDEIROS, J. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006, p. 13.

² VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 45.

funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como *funk*'.

Foi James Brown que ficou conhecido por inventar o funk, trazendo ritmos mais marcados com mudança da acentuação dos tempos 2 e 4 para o 1 e 3 e arranjos mais "agressivos". O estilo, assim como outros gêneros, sofreu um processo de comercialização, tornando-o mais "fácil" e pronto para consumo imediato. Deste processo foi desencadeada a música *disco*³, no qual tomaria conta das pistas de dança pelos finais da década de 1970.

Com o filme "*Embalos de Sábado a Noite*" (protagonizado por John Travolta) o sucesso da *disco music* estava garantido. O estilo, por sua vez, possuía uma filosofia: "O Baile não pode parar", e é com essa "filosofia" que o gênero incorporaria uma técnica importante que foi aperfeiçoada pelos DJs (*Disc-Jockey*) da *disco*, a *mixagem*, que consiste em mudar de música sem interrupções, ou seja, emendando uma música na outra.

Voltando agora para os anos 70, mais especificamente aos subúrbios da cidade de Nova York, um novo fenômeno da cultura negra estava surgindo: o *Hip-hop*. Tudo começa com a chegada de Kool Herc (apelido de Clive Campbell), um DJ jamaicano que trouxe as técnicas dos famosos *sound-systems*⁴ para os EUA. Herc animava festas na rua junto com seu assistente Coke La Rock, este por sua vez, cumpria a função de MC (*Master of ceremony*) improvisando frases sob o ritmo baseado pelo DJ, era o nascimento do *rap* (*rhythm and poetry*).

Entre os discípulos de Kool Herc, estava Grandmaster Flash (apelido do DJ Joseph Sadler). Flash era conhecido por tocar dois discos iguais ao mesmo tempo, dessa forma conseguia repetir os *breaks*⁵ por um período muito maior (esta técnica ficou conhecida como *loop*). Além do *loop* o DJ também foi responsável por criar o *scratch* (*arranhão*), técnica em que movia o vinil para frente e para trás causando um som brusco. Mas o *rap* e o *scratch* não foram elementos que surgiram

3 Segundo o jornalista Silvio Essinger: Musicalmente, a disco pode ser considerada, de forma um tanto grosseira, uma "europeização" do funk. Mantém-se o groove, só que com uma batida mais reta, sem aquelas síncopes tão marcadamente negras. Cordas em profusão ocupam o lugar dos metais em brasa. E os vocais tornam-se mais suaves, menos soul abrindo espaço para cantoras como uma característica sutilmente operística - tanto que acabaram apelidada de divas disco. ESSINGER, Silvio. Batidão: uma história do funk. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005, p. 42.

4 Nome que ficaram conhecidas as equipes de som jamaicanas.

5 Passagens instrumentais feita por DJs a partir de músicas preexistentes no qual eram dançadas ou cantadas por cima.

isoladamente, eles vieram acompanhados também da dança *break*, do *grafite* e do estilo *b-boy*⁶. Assim, todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: *Hip-hop*.

As músicas que eram tocadas pelos DJs variavam dentro de todo arsenal da *black music*, mas a que mais era tocada era o funk. Assim, o *Hip-hop* mescla todos os estilos que compõe a *black music* em um só, porém mantendo o funk como base rítmica, reduzindo tudo apenas a bateria, *scratch* e voz. Logo, por meio de materiais preexistentes, uma nova música é criada, através do processo de colagem de outras músicas.

O primeiro CD de *rap* lançado foi o *Rappers Delight* do trio Suggahill Gang. O sucesso da música foi tão grande que fez a indústria fonográfica acordar para o *rap* e começar a produzir este tipo de conteúdo. Assim, surgiram nos anos seguintes nomes de grande importância para o *rap* como Run DMC, LL Cool J, Public Enemy e Beasty Boys.

Mas o próximo estouro do *Hip-hop* viria com Afrika Bambaataa, que sob influências que variavam desde o *soul*, *funk*, *rock* e do *pop eletrônico* (uma novidade que vinha da Alemanha com o grupo Kraftwerk), compôs a música *Planet Rock*. Sílvio Essinger⁷, autor do livro *Batidão: Uma história do Funk* descreve a música da seguinte forma: “Parecia uma coisa do outro mundo. As batidas de funk deram lugar a um ritmo reto, eletrônico, como o do Kraftwerk, só que executado com a moderna TR-808, da Roland”.

Planet rock de fato foi um marco para o *Hip-hop*. A música chegou a influenciar diversos tipos de produção como o *techno* de Detroit e a *house music* de Chicago. Com o abusivo uso das *drum machines*, linhas de baixa gordas e uma linha de teclados que foi tirada de *Trans-Europe-Express* do grupo Kraftwerk, *Planet Rock* seria um dos responsáveis por um novo estilo que estava por vir, o *Miami Bass*.

O som da bateria eletrônica TR-808 da Roland e a descoberta das possibilidades do *sampler*⁸ pelo produtor nova-iorquino Marley Marl contribuíram para o desenvolvimento deste gênero. Nascia então o *Miami Bass*, ou *Som de*

⁶ Forma de se vestir que faz uso da adoração de uso exclusivo de marcas esportivas.

⁷ ESSINGER, S. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005, p. 61.

⁸ Sampler (do inglês amostra) é a forma que se chama os instrumentos eletrônicos que conseguem permitir a repetição e colagem de trechos sonoros.

Miami, um tipo de *eletrô* que juntava a batida oriunda do *Hip-hop*, em que pese à influência de *Planet Rock* de Afrika Bambaataa, porém com maior reforço nas frequências graves, voz de robô, balanços eletrônicos e futuristas e toda a sexualidade aflorada possível do *Hip-hop*.

Deste gênero musical que iria tomar conta do Rio de Janeiro nos anos 80/90, destacam-se nomes como o grupo 2 Live Crew, MC ADE e Pretty Tony (ou também conhecido sob o pseudônimo de Freestyle). Tony foi de grande importância na criação de um subgênero de *Miami Bass*, com características mais pops e latinas de *Hip-hop*, junto com a atuação de cantores: o *Freestyle*, ou também conhecido como *Latin Freestyle* (no Rio como Funk Melody)

1.2 Os Bailes Cariocas

O funk carioca tem origem nos bailes *blacks* dos anos setenta, dos quais como já dito anteriormente eram regados a muita *soul music*. Pioneiros da difusão do gênero musical no Rio de Janeiro foram os DJs Big Boy e Ademir Lemos com os famosos Bailes da Pesada, que tiveram nada mais nada menos do que o Canecão como palco – casa de espetáculo ícone da MPB, localizada na zona sul. Mas o tempo de vida da *soul music* no Canecão foi curto e logo o estilo foi se reestabelecer nos subúrbios do Rio, já que havia demanda de público nesses locais para isso. Assim, é com essa mudança de território e a demanda popular que surgiram novos nomes como os de Mister Funk Santos, Messie Lima, Marks Peu e Luizinho Disc Jockey para supri-las e difundir cada vez mais a *black music*.

É bom ressaltar que, paralelamente a isso os primeiros nomes da música *soul* no Brasil começavam a surgir; dentre eles destacam-se: Toni Tornado, Gerson King Combo e Tim Maia. Os três por sinal tiveram contato com a música produzida nos Estados Unidos, voltando no início dos anos setenta totalmente influenciados pelo que viveram e se consagraram com os seus respectivos nomes dentro da cena *black* no Brasil.

A década de setenta é marcada também pela criação das equipes de som⁹, como as equipes Soul Grand Prix, Black Power, Dynamic Soul, Célula Negra, Uma mente numa Boa, Furacão 2000, Cashbox, entre outras tantas que estouraram nos chamados festivais de equipes. As equipes tiveram um papel importante dentro dos bailes para difundir aquilo que havia de melhor da música *black* – que eram conseguidas com árduo esforço, já que a aquisição de “discos de balanço”¹⁰ eram bastante difíceis e para obtê-los eram necessário comprar nas poucas lojas que vendiam, adquirir do exterior através de aeromoças ou amigos que viajavam ou ainda por meio das “transações de discos”¹¹.

O ano de 1976 marcou ainda um movimento de forte impacto na identidade cultural dos jovens negros do Rio de Janeiro, o *Black Rio* (apelido que foi dado pela imprensa). Assim, em 17 de julho do mesmo ano, uma matéria saiu no

⁹ Nome dado para os grupos que possuíam equipamentos de som e agitavam as festas as maneiras dos *sound-systems* da Jamaica.

¹⁰ Discos bons para dançar.

¹¹ Troca ou venda de discos entre equipes de som.

Jornal Brasil da jornalista Lena Frias com o título de “*O orgulho (importado) de ser negro no Brasil Black Rio*”, no qual mostrava a cena *black* que movimentava os bailes. A matéria foi responsável por criar uma grande discussão, e, além disso, graças à efervescência gerada, os bailes começaram a ter uma pretensão didática¹² (desencadeada pela equipe Soul Grand Prix), resultando na conscientização do movimento negro no Rio de Janeiro e outras regiões do país como São Paulo, Bahia, Minas Gerais.

Com as reportagens da Black Rio a indústria fonográfica percebeu que a música *soul* poderia gerar lucro, e logo agarrou a oportunidade. O primeiro disco que tinha sido lançado pelas equipes de som até então era o da Soul Grand Prix, no ano de 1975 (antes da matéria do Jornal Brasil). Mas foi só no ano seguinte que uma equipe de som, no caso a SLP¹³, teve o primeiro disco lançado por uma gravadora, a WEA¹⁴. Os disco eram compilação de músicas que tocavam nos bailes. Tais discos foram de extrema importância para a difusão da *black music*, alias, as rádios nesta época careciam deste tipo de música e a única opção até então era ir aos bailes.

A outra estratégia fonográfica foi a tentativa de lançar um *soul* brasileiro. Surgiram então bandas que a WEA abraçou, como a Banda Black Rio, União Black e a Alma Brasileira. Porém, a tentativa foi bastante infrutífera e logo a imprensa havia se cansado do *black* e já migrava para a febre *disco*, um fenômeno raro que fez a Zona Sul e a Zona Norte dançarem o mesmo ritmo.

Quando a febre da *discoteque* abaixou, a zona sul voltou a ouvir *rock* e a zona norte caiu na onda do *disco-funk* e do charme (nome local que ficou conhecido uma variedade mais lenta de *R&B*), estilos que foram bastante difundidas pelo DJ da gravadora Polygram Cidinho Cambalhota e pelo DJ Corello.

No ano de 1985 a cena dos bailes muda. É entre 1983 e 1985 que essa mudança acontece, sendo que em 83 quem tomava conta dos bailes era o *charme*, já em 85 era o *Hip-hop*. Vianna relata no seu livro que:

“Os discotecários desses programas, por volta de 83, tocavam quase 100% de charme, mas reservavam os últimos minutos para alguns raps. A mudança foi “lenta e gradual”: no final de 85, os mesmos programas já eram quase 100% hip hop, apenas os primeiros minutos ficavam com o

¹² Iniciada pela *Noite do Shaft* da Soul Grand Prix, em que passavam cenas de filmes e mensagens que exaltavam o orgulho negro.

¹³ Soul Grand Prix.

¹⁴ Representante brasileira do selos americanos Warner, Elektra e Atlantic

charme". (VIANNA, 1988, p.61)

Planet rock de Afrika Bambaattaa também marcou presença nos bailes cariocas. A música fez o *elektro* ser bem aceito, e logo as equipes de som absorveram o ritmo rapidamente. Assim, os DJs foram em busca desses LPs de tão difícil acesso através de viagens aos EUA, já que os vinis passavam longe das gravadoras brasileiras. Foi dessas idas e vindas que chegou ao Rio, com o *electro*, o *Miami Bass* e o *Freestyle*.

Tais estilos foram muito bem recebidos nos subúrbios do Rio, entre eles o *Miami Bass*, no qual possuía um variante na forma de cantar conhecida como *booty*, que valoriza letras repletas de palavrões e puro sexo. Segundo Janina Medeiros¹⁵ "Ninguém sabia falar inglês, mas claro que sabiam o que significava, assim, não demorou muito tempo até que surgissem nos bailes as próprias versões dessas músicas para que pudessem cantar". Surgia então, a era dos Melôs¹⁶.

¹⁵ MEDEIROS, J. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006, p. 16.

¹⁶ Nome que ficou conhecida as versões feitas em português de musicas que faziam sucessos nos bailes.

1.3 Da Era dos Melôs aos Bailes de Corredor

No ano 1989 nasce o primeiro LP de funk nacional: o *Funk Brasil*. Produzido pelo DJ Marlboro, o disco é um marco na história do gênero. A história começa quando Marlboro ganha o primeiro concurso de DJs do Brasil, promovido pela Disco Mix Club, que o levaria para Londres no campeonato mundial da DMC¹⁷. Neste campeonato Marlboro não teve tanta sorte e não ganhou, mas o tempo em que ficou fora foi o suficiente para que reunisse todo o material que achasse importante e voltasse para o Brasil com a ideia de nacionalizar o funk.

O primeiro projeto desenvolvido pelo DJ para o disco foi o Melô da Mulher Feia (versão de *Do Wah Diddy* do grupo 2 Live Crew), depois veio o Rap das aranhas (versão de Rock das Aranhas de Raul Seixas), e outras faixas como o impagável *Feira de Acari* que virou trilha sonora da novela *Barriga de Aluguel*; tudo isso feito com a parceria dos MCs Cidinho Cambalhota, Abdula, MC Batata e outros.

Marlboro tinha aberto então as portas para a produção nacional do funk, e com ele, logo viriam outros que também começariam a criar, era o caso de Raphael Grandmaster que havia lançado seu primeiro LP no mesmo ano que o de Marlboro (1989), o *Super Quente*. Os projetos dos dois pioneiros do funk tomaram rumos diferentes, Marlboro continuou com o *Funk Brasil*, já Raphael foi produzir para a equipe Furacão 2000.

Nos anos que se seguiram, surgiram os chamados festivais da galera¹⁸. Os festivais, que eram promovidos pelas equipes de som, foram de grande importância para lançar novos MCs que eram até então desconhecidos. Foi o caso de D'Eddy com o *Rap do Pirão* no ano de 1992. O sucesso da música foi tão grande que quando outras pessoas viram que elas podiam fazer o mesmo que D'Eddy inaugurou, a cena dos bailes mudou.

Foi então que surgiu a primeira leva de MCs que tiveram origem dos festivais da galera, protagonizado primeiramente por D'Eddy, MC Galo (ícone do chamado Funk Consciente), MC Mascote, e posteriormente por MC Bob Rum, a dupla Marquinhos e Dolores, Danda e Tafarel, Leleco e Dinho, Marcelo e Padilha, e muitos outros.

¹⁷ Disco Mix Club.

¹⁸ Os *festivais da galera* consistiam em concursos de MCs, no qual os Djs soltavam batidas que eram conhecida pelas galeras, como o popular Volt Mix, e rimavam por cima.

É importante destacar que as músicas desta época eram marcadas pelo conteúdo consciente, que principalmente, pediam paz nos bailes (alias as brigas só andavam aumentando), e relatavam os problemas sociais que eram vividos nas favelas. Vale lembrar que não foi só este tipo de funk que continuou a ser feito, a irreverência e o duplo sentido do Melo e o romantismo do Funk Melody continuaram a existir.

Outro fenômeno importante desta época foi a *montagem*, em que, sob as palavras de Essinger:

Sobre a batida do Miami Bass, os produtores jogam simplesmente frases soltas (de MCs ou de discos que nada tinham a ver com funk) com as sílabas das palavras repetidas várias vezes e coladas juntas, seguindo um determinado padrão que produz efeito de grande força rítmica. (ESSINGER, 2005, p. 100).

Ao mesmo tempo que o funk começava a crescer, a violência nos bailes e a criminalização da mesma aumentavam. O Estopim foi com o arrastão na Praia de Arpoar, em que a imprensa noticiou com muito entusiasmo o evento associado as galeras dos bailes funks. Logo, foram feitas mobilizações para que os bailes funks não fossem proibidos e fechados. Muitos defensores do movimento surgiram, logo o funk passou a ganhar um prestígio do *asfalto* e começar a ter consumidores da classe média e alta.

É nessa época, em que o funk começou a cantar do *morro* para o *asfalto*, que surgiram três duplas de MCs da Cidade de Deus que se destacaram por suas letras de reivindicação social e de orgulho da favela, são eles: Cidinho e Doca, Júnior e Leonardo e William e Duda. Dentre as músicas que fizeram sucesso estão, respectivamente, os *Rap da Felicidade*, *Rap Endereço dos Bailes* e o *Rap do Borel*.

Paralelamente a isso, outro fenômeno do funk estava surgindo: o Funk Melody. Como já dissemos anteriormente o Funk Melody é nome como ficou conhecido no Rio o Freestyle. O gênero foi muito bem aceito, tanto que no início da década de 90, algumas equipes de som chegaram a trazer artista do exterior para se apresentarem no Rio, como Tony Garcia, Trirene e Stevie B. Mas foi em 1993 que o Funk Melody foi apresentado ao seu primeiro ícone nacional, nada mais nada menos que Latino, que estourou com a faixa *Me Leva*.

O movimento ganhou então um novo destaque na mídia, e logo as gravadoras começaram a se interessar pelo estilo. A *Sony Music* comprou o disco

que estava sendo produzido pelo DJ Marlboro para a dupla Júnior e Leonardo, foram os primeiros MCs a terem seu disco lançado por uma grande gravadora. Mas foi com o Melody que o funk fazia maior sucesso e as gravadoras iriam se interessar mais, primeiro com Latino e depois com a dupla Claudinho e Buchecha.

Ao passo que o ritmo crescia e ganhava destaque, ele também decaía. A quantidade de crime relacionado ao movimento aumentava e chegou a ganhar o absurdo de uma CPI do Funk para investigar, entre outras coisas, a associação de traficantes aos bailes. O ponto alto de tudo foi com os Bailes de Corredor, para Essinger¹⁹: “O corredor era espécie de radicalização das brigas que aconteciam nos bailes funks desde o fim dos anos de 1980”. O que tirou muitos MCs de circulação que alias pregavam exatamente o contrário.

Os Bailes de Corredor duraram entre o ano 1997 até o ano de 1999. Consistia em duas equipes que eram dívidas em Lado A e Lado B e assim brigavam entre si. Mas não eram todos os bailes e equipes que produziam este tipo de evento, as principais equipes que promoviam este tipo de baile eram ZZ Discos e a Furacão 2000, tanto que chegou a existir uma grande rivalidade entre as duas equipes.

Aos poucos o corredor foi perdendo força e os MCs foram ganhando espaço novamente. Verônica Costa, ex-mulher de Rômulo Costa (dono da Furacão 2000), conta como ela foi mudando a cena dos bailes:

Ninguém acreditou que fosse dar certo. Mas eu fazia 10% montagem de coreografia e 90% de corredor. Logo as mulheres dançavam tanto que os homens se perdiam e já ficavam olhando. Daí eu aumentei a coreografia para 20% do baile. Fui aumentando. Ai 70% dançavam e 30% já estavam dançando com as meninas. E devagar, devagar o baile todo começou a dançar. (MEDEIROS, 2005, p. 65).

Já DJ Marlboro²⁰ acredita que o fim se deu pela punição dos responsáveis por promover esse tipo de baile. Outra possibilidade foi a interdição dos principais bailes de corredor. Fato é que em 1999 ninguém fazia mais baile de corredor, e outras portas do mundo do funk estavam sendo abertas, era a vez do Funk Irreverente e do Proibidão.

¹⁹ ESSINGER, S. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005, p. 191.

²⁰ MEDEIROS, J. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006, p. 66.

1.4 Irreverente e Proibidão

Com o fim dos bailes de corredor, duas vertentes do funk carioca estavam por vir: o Funk Irreverente²¹ e o Proibidão. Para o DJ Marlboro²², isso decorreu mediante o contexto para que a favela estava cantando, ou seja, se pontuarmos até a segunda leva de MCs (protagonizado por Cidinho e Doca, Júnior e Leonardo e William e Duda) notamos que os MCs cantavam do morro para a favela, após isso, ficou a favela cantando para a própria favela, intensificando então as músicas de conteúdo pornográfico e de exaltação ao crime.

Em 1998 com o enfraquecimento dos bailes de corredor, o DJ Duda que produzia bailes no Coroadó estava perdendo feio para o Country Club da Praça Seca (que fazia sucesso com os bailes de corredor), foi então que o DJ resolveu produzir qualquer pessoa que levasse uma letra ao palco; é nesse cenário que aparece Deize Tigróna com a música *Hilda Furacão*, que era carregado de uma boa dose da melhor irreverência e dava o pontapé para a febre dos Bondes²³.

Vários Bondes começaram então a surgir, como o Bonde do Fervo (formado pela própria Deize Tigróna), das Bad Girls ou das Putonas (em resposta ao dos Putões). Mas foi no ano de 2001 que o subgênero e os Bondes estouraram de vês, com o grupo Bonde do Tigrão (outro Bonde dos Putões), com o sucesso *Cerol na Mão*.

Lançado pela Furacão 2000 no CD *Tornado Muito Nervoso 2*, o Bonde do Tigrão veio acompanhado de algumas das personalidades que estouraram junto com o grupo no CD de compilação da equipe. Entre eles estava MC Beth com a música *Tapinha* e MC Naldinho em parceria com a própria MC Beth, com a música *Dança da motinha*.

Nos anos seguintes do sucesso do Bonde do Tigrão apareceria um dos nomes mais importante para o funk carioca: Tati Quebra Barraco, que, acompanhado de Deize Tigróna, Gaiola das Popozudas e muitas outros bondes, iriam ser protagonistas de um tipo de Funk Irreverente de forte conteúdo sexual e bem-humorado por muito duplo sentido, tornando-se de grande importância para a

²¹ Estilo marcado pelo conteúdo bem humorado, por vezes pornográfico e de duplo sentido.

²² MEDEIROS, J. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006, p. 69.

²³ Aliança entre galeras.

luta feminina como sinal de resistência ao machismo²⁴.

Outras duas personalidades importante para a cena funk, que marcaram época e que são referências até hoje, são o MC Serginho, que era acompanhado em seus shows pelo dançarino Lacraia, e o funkeiro Mr. Catra, um dos mais controversos do movimento que canta desde irreverente, romântico (a seu modo) a estilos como Proibidão e o neurótico²⁵.

No ano de 1999 o publico de fora do universo funk tomou conhecimento do Proibidão. O subgênero surgiu por volta da segunda metade dos anos 90, e ficou conhecido por retratar de forma realista a vida dos personagens das áreas populares do Rio de Janeiro²⁶ ou ainda "histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes".²⁷

Um dos primeiros Proibidões a serem compostos e que chamaram atenção foi o *Rap do CV* – Sigla do Comando Vermelho – e o *Rap do X-9*. A maioria deles eram quase sempre de autoria desconhecida, sendo vendidos por meio de CDs piratas em camelos, ou ainda eram baixados através da internet. Além disso, também eram produzidos de forma precária, quando não eram gravados ao vivo, os equipamentos eram de baixa qualidade e não possuíam o nível que um estúdio podia proporcionar, mas com o tempo, o estilo foi ganhando mais seguidores, foi gerando dinheiro e logo o nível das produções foram melhorando.

Ao longo dos anos o Proibidão começou a chamar atenção das autoridades e virar caso de polícia, logo, não demorou para a mídia colocar o movimento funk no mesmo saco, e assim vários artistas serem acusados de produzir um tipo de funk que não tinha nada a ver com apologia, como Mr. Catra, Cidinho e Doca e Duda do Borel.

No ano de 2004 foi instaurado um inquérito policial após uma denúncia anônima sobre músicas proibidas que circulavam na internet e que logo foram associadas ao funk. Assim, começaram as buscas nas casas de shows que tocavam raps de proibidões, e prender MCs sobre a acusação de apologia, caso como o do

²⁴ Cabe aqui a menção de uma MC que vem se destacando no atual cenário do funk neste subgênero, MC Carol com músicas como *Meu namorado é mó otário*

²⁵ Nome dado aos Funks que falam sobre a linguagem e realidade da favela, sendo que depois foi generalizado e colocado no mesmo contexto que o funk proibidão.

²⁶ BATISTA, C. (Org.). *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2013, p. 31.

²⁷ ESSINGER, S. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005, p. 229.

MC Frank.

Mais uma vez, casas de shows estavam sendo fechadas, MCs sendo presos, ou ficando com nomes sujos, a ponto de nenhum lugar querer tocar suas músicas. Tudo isso, claro, contribuiu para prejudicar o movimento funk carioca. O inquérito durou quatro anos, sendo encerrado no ano de 2008, porém deixou suas marcas.

De muito foi falado sobre esses dois tipos de funk que ficaram conhecidos no ano 2000, mas não podemos esquecer que outras produções do movimento não acabaram, como o caso do Funk Melody, que produziu artistas de importância como MC Leozinho com *Se ela dança eu danço* e MC Andinho com *Já é Sensação*. Por fim, o funk iria ter mais um filho, só que desta vez em São Paulo, o Funk Ostentação.

1.5 Do Funk Ostentação à volta da Putaria

O funk carioca nunca foi um estilo muito popular no estado de São Paulo. O gênero chegou por volta do ano de 1995 na Baixada Santista, e chegou até ter MCs locais, porém nada que conseguisse atingir as proporções que os bailes funks cariocas conseguiam.

O que era produzido em São Paulo era muito similar ao do Rio, em particular o Proibidão e o Irreverente – este, com uma boa dose de erotismo. A Emancipação de São Paulo do estilo viria só no ano de 2008 com o MC Bio G3 com a música *Bonde da Juju*, o primeiro funk ostentação – ou, pelo menos, o primeiro que de fato teve visibilidade.

O sucesso que o Funk Ostentação viria a ter seria decorrente, também, pelo enfraquecimento de outro gênero musical e movimento de suma importância nas periferias de São Paulo: o *Hip-hop*. Outro fator seria através da ascensão da Classe C, que começa a querer consumir bens que outrora não eram possíveis e assim, através da celebração dessa ascensão reproduz esse contexto na sua expressão artística.

Assim com a crescente popularização do funk da ostentação, Bio G3 criou, em parceria com Renato Barreiros, vice-prefeito da Cidade Tiradentes, a criação do Festival de Funk do Estado de São Paulo. Os Festivais reuniam mais de 90 cantores e cerca de 30.000 pessoas para acompanhar as atrações, e neles foram reveladas MCs como Guime, Dede e Nego Blue.

Junto com essa nova temática, inspirada nos raps americanos da *Old School*, no qual se fala constantemente sobre marcas de carros, roupas, bebidas, dinheiro e mulheres, veio os clips de funk. O primeiro clipe de funk ostentação a ser produzido foi o do MC Boy dos Charmes com a música *Megane*, produzida por KondZilla. A receptividade foi muito boa e logo ter um videoclipe começou a se tornar necessário para poder lançar uma música.

Até então quem havia lançado videoclipes de funks era a dupla Claudinho e Buchecha, e MCs como Leozinho e Marcinho do Funk Melody (que era bem mais aceito pela grande mídia). KondZilla abriu então novas portas para o funk, tanto que muitos MCs do Rio de Janeiro começaram a procurar o produtor para lançar

videoclipes²⁸. Assim, o Funk Ostentação começou crescer e se popularizar a ponto de fazer alguns MCs trocarem de estilo, como o caso do MC Daleste que cantava Proibidão e o do MC Menor do Chapa, funkeiro carioca que também cantava Proibidão.

Com a crescente criação de produtoras e profissionalização do funk oriundas de São Paulo, o funk ostentação foi ganhando cada vês mais espaço. Porém em 2013 o gênero foi perdendo força e adeptos, dando espaço para o velho estilo irreverente que marcou tanto o funk desde 1989.

Por alguns, este “novo” funk tem sido chamado de *funk ousadia*²⁹, mas como já dito, nada mais são do que um novo nome atribuído a algo que já existia anteriormente, porém que foi levado a uma sexualização extrema que o melhor nome que se encaixa tem sido Funk Putaria.

Neste tipo de funk, notamos o total uso explícito de letras pornográficas atreladas as mais belas melodias românticas do Funk Melody (como MC Livinho, *Na ponta do pé*), as vezes sobre paródias de músicas da Disney (como MC Tati Zaqui com a música *Eu vou* e MC Livinho, com *Picada Fatal*), ou ainda sobre a forma de rap que sempre permeou a história do funk (como MC TH, com *Tipo Ginecologista* e MC Smith, com *Apaixonado*).

²⁸ KONDZILLA. *Funk ostentação, o filme*. [Konrad Dantas]. Lançamento: ago. de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5jqujaN5as>>. Acesso em: 8 de agosto de 2016.

²⁹ BLUMEN, F. “É o que o povo quer ouvir” diz produtor sobre a moda do “funk ousadia”. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/02/26/e-o-que-o-povo-quer-ouvir-diz-produtor-sobre-moda-do-funk-ousadia.htm>> UOL Entretenimento música, 26/02/2015/ Acesso em: 26 de agosto de 2016.

2. O FUNK COMO CANÇÃO

Se por um lado o funk é uma música feita para os bailes, para a dança, possuindo um arsenal rítmico envolvente, por outro não deixa de ser uma música cantada, possuindo todo o potencial que a língua pode oferecer a ela. Dessa forma, entendemos que todo tipo de música cantada que utiliza da voz como um recurso musical atrelado as significâncias da língua (melodia e letra), encontra-se no âmbito da canção.

Mas é claro que, no caso do funk e do *rap* muito se é contestado pelo fato de que os dois se aproximam demais da fala. Para Luiz Tatit³⁰, “nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima”. Ainda mais para frente conclui:

“Ou seja, canção não é gênero, mas sim uma classe de linguagem que coexiste com a música, a literatura, as artes plásticas, a história em quadrinhos, a dança etc. É tudo aquilo que se canta com inflexão melódica (ou entoativa) e letra. Não importa a configuração que a moda lhe atribua ao longo do tempo”. (TATIT, 2006).

Assim, neste capítulo abordaremos sob este viés as peculiaridades de cada subgênero que foi explicado anteriormente através de alguns conceitos apresentados por Luiz Tatit.

³⁰ TATIT, L. *Cancionistas Invisíveis*. Revista Cult, 2006 p. 54 – 58. Disponível em: <<http://www.luiztatit.com.br/artigos/artigo?id=29/Cancionistas-Invis%C3%ADveis.html>>. Acesso em: 28 de Setembro de 2016.

2.1 Heranças e influências

Como já vimos anteriormente, o funk nasce da influência do *Hip-hop* nos bailes cariocas dos anos oitenta, mais especificamente sob a batida do *Miami Bass*. Com ele, veio um de seus elementos principais: o *Rap*.

O *rap* (*rhythm and poetry*) é uma forma de cantar associado a tradições afro-derivadas de contar histórias, como o *boasting* (autoelogio), o *toasting* (longos poemas narrativo-elegíacos) e o *playing the dozens* (troca de insultos competitivo-recreativa)³¹. Além disso, diferentemente de qualquer outro tipo de música, é o que mais se aproxima da fala; trata-se portanto, da radicalização da tematização e da figurativização nos aspectos mais próximos da linguagem coloquial (ver capítulo 2.2).

A forma de cantar pode ser comparada ainda ao modelo de melodia proposto por Arnold Schoenberg intitulado *Sprechgesang*, em que a fala e o canto dividem o mesmo espaço levando em consideração os modelos de acentuação da língua. Portanto, podemos definir o *rap* como um *Sprechgesang* nativo³².

Podemos especular ainda que no Brasil o gênero foi bem aceito, entre outras coisas, por conta de possuir parentescos locais: como o repente, cantoria, trovas e desafio. Logo, ao começar a cair no gosto das galeras, a forma de cantar já estaria enraizada nelas culturalmente.

Uma prática que se tornou comum no funk foi a de sempre se apropriar de outros estilos musicais, não só no que diz respeito a porção melódica, que através de trechos construíam uma nova música, mas também em todo conjunto estrutural, criando verdadeiras versões em português como no caso dos Melôs.

Porém, o funk não é apenas composto pela herança do rap e a apropriação de melodias, ele também é fortemente influenciado por estilos musicais que dividem o mesmo espaço, como o samba e o pagode, além dos elementos melódicos trazidos das cantigas de roda, e isso se delinea muito bem a partir do momento em que verificamos nas músicas de duplas de MCs, como as de Cidinho e

³¹ CACERES, G.; FERRARI, L.; PALOMBINI, C. *A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade*. Revista do instituto de estudos brasileiros, brasil, n. 58, p.157-207, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394/85371>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016, p. 181.

³² BATISTA, C. (Org.). *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2013, p. 155.

Doca, Junior e Leonardo nos *Rap da Felicidade* e *Rap endereço dos bailes*, o tipo de canto responsorial característicos das músicas dos grupos de pagode.

Assim sendo, as influências que permeiam todo o aspecto musical do funk é vasta, possuindo raízes estrangeiras. Porém, ao entrar em contato com o começo de uma produção nacional, ela adquire novas características como no ritmo (ver capítulo 3) e nos aspectos melódicos. Além disso, é uma música que constantemente se reinventa, reciclando melodias de dentro e fora do seu universo, o que gera uma espécie de composição coletiva.

2.2 Figurativização, Tematização e Passionalização.

Luiz Tatit em seu livro *O Cancionista*, aborda algumas ferramentas para análise da canção no qual iremos expor aqui. O objetivo não é fazer uma análise semiótica como o autor propõe em seu livro, mas sim discutir os conceitos dentro do universo da canção no funk. Dentre eles estão: *figurativização, tematização e passionalização*.

Porém, antes de falar especificamente sobre cada um dos conceitos, devemos ter em mente que, quando falamos sobre canção estamos falando de uma relação entre melodia e letra; relação esta complexa que subentende a fala e o canto dividindo um mesmo espaço, portanto, uma é encontrada dentro da outra.

Nas palavras de Tatit³³, “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções”. Ou seja, uma está para o significado e a outra para melodia. Contudo, é apenas através da união das duas que aquilo que se é dito é eternizado, tornando a mensagem de uma canção singular. Algo que, por sinal entra em bastante concordância nas palavras ditas pelo MC Doca (da dupla Cidinho e Doca) no documentário *Sou feia mas to na moda* de Denise Garcia:

É muito mais fácil o cara as vezes ouvir tua música do que ouvir um conselho teu, tendeu? as vezes o cara através da tua música, o cara pode tirar alguma coisa como exemplo, e se você sentar do lado e parar para conversar com ele vai entrar aqui e sair aqui. (GARCIA, 2005)

Voltando aos conceitos lançados por Tatit, a Figurativização é definida pelo autor de uma forma bem colocada, expondo o conceito assim: “Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado Figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas”.

Entendemos então que, através dela percebemos a oralidade do Cancionista na voz que canta, projetando-se dentro da obra e sugerindo uma referência territorial que é vinculada aos recursos utilizados na linguagem coloquial.

Ainda sobre a Figurativização, temos dois meios que são usados para análise figurativa da canção: são os dêiticos e os tonemas. Os *dêiticos* são:

³³ TATIT, L. *O Cancionista composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp 2^a ed, 2002, p. 15.

Elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc., que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala. (TATIT, 2006, p. 21).

Já os *tonemas* são:

Inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de uma significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendente, ascendente e suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. (TATIT, 2006, p. 21).

A *Tematização* e a *Passionalização* dividem o mesmo terreno, porém em posições opostas. Uma está para a valorização das consoantes e ritmos mais reiterados e a outra para as vogais e aumento das frequências e durações. Assim, para poder representar a disposição interna do compositor, as vogais e consoantes são trabalhadas sob um ponto de vista sonoro.

Sobre a *Passionalização* o autor define:

Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações da tessitura. (TATIT, 2006, p. 22)

Já a *Tematização* é determinado como:

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. (TATIT, 2006, p. 22).

Podemos afirmar então que, cada um desses dois conceitos possui um objetivo diferente que pretende atingir, assim um encontra o sentido na paixão, colocando o eu lírico em evidência e sugerindo uma vivência mais introspectiva do seu estado, e o outro está ligado as construções de personagens ou de valores universais, através de recursos tanto melódicos quanto linguísticos.

Portanto, constatamos que esses elementos se fazem presente em toda

canção. A Figurativização desempenha o sentido entoativo que nos sugere figuras enunciativas, onde podemos dividir em dêiticos e tonemas, já a Passionalização representa o estado mais pessoal do Cancionista através do aumento das durações e das frequências e, por fim a Tematização constrói espaços e ideias por meio da reiteração linguística-melódica.

2.3 Melôs, Primeiros Raps e Rap Romântico

Os Melôs ou Raps da Galera correspondem ao primeiro tipo de produção nacional do funk. Eram feitos a partir de músicas preexistentes que ganhavam popularidades nos bailes e adquiriam versões em português. Na maioria das vezes, eram feitas sob músicas que vinham do Miami Bass ou do Freestyle, como nas produzidas pelo DJ Marlboro e cantada por Abdula o *Melô da Mulher Feia* e o *Melô dos números*, que originalmente são do grupo 2 Live Crew, intituladas respectivamente *Do wah Diddy* e *One and one*. Porém, as versões de funks em músicas brasileiras também aconteciam e podemos ouvi-las como no *Rap das Aranhas*, versão de *Rock das Aranhas* de Raul Seixas, também produzida pelo DJ Marlboro e cantada por Cidinho Cambalhota.

São também nos primeiros Raps que as melodias de cantigas de roda são incorporadas. O primeiro a utilizar dessa estratégia foi o DJ Raphael Grandmaster na música *Bananeira Rap*, em que sob uma voz processada através de *pitch transpose* (transposição que torna a voz caricata), canta com outra letra a melodia da cantiga *Chora Bananeira*, que por sua vez aparece, por exemplo, na música homônima de Jacinto Silva gravada no ano de 1966³⁴. *Bananeira Rap* ainda iria influenciar uma das músicas que é considerada um dos hinos de toda massa funkeira, o *Rap da Felicidade* dos MCs Cidinho e Doca, mostrando-nos como as melodias são facilmente recicladas no funk.

São também nos Melôs e nos primeiros Raps do início dos anos 90 que apareceria outra característica que permearia toda a história do funk: o Canto Responsorial, ou seja, o de perguntas e respostas em que as duplas de MCs revezam os versos. Podemos verificar isso em músicas como nas duplas de MCs Coiote e Rapozão (*Rap da Estrada da Posse*), Marquinhos e Dolores (*Rap da Diferença*) ou ainda em Claudinho Buchecha (*Rap do Salgueiro*).

Com relação as letras dos Melôs e Raps dessa época, podemos notar desde já que são marcados pelo uso de duplo sentido e pelas letras politizadas (denúncia, consciência e pedido de paz nos bailes) que iriam se potencializar respectivamente no Irreverente e no Proibidão.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6gCycl8Y9Wo>, Acesso em: 1 de Setembro de 2016.

No que tange aos aspectos vocais dos Melôs e Raps, percebemos que a porção entoativa relacionado a figurativização comporta-se simultaneamente de duas formas: uma com a voz cantada constantemente de forma escrachada, sugerindo cenas de humor que se configuram coerente a letra, e outra como uma espécie de “Sprechgesang nativo”, cantado sob muita desafinação e falta de técnica, (devemos lembrar que exceções existem, como nos casos da dupla Claudinho e Buchecha e do MC Bob Rum), mas que com muita naturalidade aproxima-se da fala, evidenciando a proximidade dos MCs que ganhavam os festivais das galeras e gravavam seus Raps com a Massa Funkeira.

Quanto a Tematização e a Passionalização, encontramos cada uma dessas características bem expressas em momentos estruturais diferentes da música, algo que é bastante comum na maioria dos funks. Assim, os refrãos das músicas tendem mais para a passionalização e o restante para a tematização.

A música *Feira de Acari* do MC Batata, produzida pelo DJ Marlboro, é um belo exemplo disso. De forma bem humorada, a música conta o drama de uma pessoa que iria comprar um fogão em uma loja, mas não tendo condições financeiras para isso, opta pela feira de acari (feira de peças de carros roubados), em que se podia encontrar de tudo. As cenas sugeridas são cantadas na voz do MC em uma região bastante próxima da fala e com divisões rítmicas binárias que valorizam o uso de consoantes, nos mostrando o uso da tematização, já a passionalização se delineia no refrão, onde as durações aumentam e passam para uma forma de impositação mais próxima do canto. Percebemos então, de forma mais clara o papel fundamental da porção entoativa (figurativização) para separarmos cada seção.

*Numa loja na cidade
eu fui comprar um fogão
Mas me assustei com o preço
E fiquei sem solução
Eu queria um fogão
Quando ia desistir
Um amigo me indicou
A Feira de Acari*

*Ele disse que na feira
Pelo preço de um bujão
Eu comprava a geladeira
As panelas e o fogão
Tudo isso tu encontra
Numa rua logo ali*

*É molinho de achar
É lá na feira de Acari*

(Refrão)

*É sim lá em Acari (x4)*³⁵

Mas não é apenas nesse tipo de configuração melódica que os Melôs e Raps aparecem; em música como o *Rap da Estrada da Posse* dos MCs Coiote e Rapozão e o *Rap do Pirão* do MC D'Eddy, notamos o uso de uma melodia que é repetida durante a música inteira, porém com recortes e com letra diferente, no qual o refrão fica evidente apenas no momento em que é reiterado ao longo da música junto de características diferentes no arranjo, algo que seria bastante feito pelos funks de temas românticos (*Rap Romântico*).

Identificamos então que, as características que permeiam todo o gênero do funk começam aqui: com as melodias emprestadas de músicas de outros estilos e de cantigas de rodas, além do canto responsorial que é realizado pelas duplas; as letras das músicas bem humoradas, de conotação sexual e de voz escrachada, iriam culminar no Funk Irreverente; já os Raps mais politizados iriam para o Consciente e posteriormente para o Proibidão, sendo permeado pelo uso potencializado da Passionalização nos refrãos e a Tematização para parte declamatórias; e por fim o *Rap Romântico*, que extrapolando do uso da Passionalização resultaria no fenômeno do Funk Melody.

³⁵ *Feira de Arari*, MC Batata. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Hgs1jZQLkl>. Acesso em 07 de setembro de 2016.

2.4 Funk Consciente, Proibidão e Ostentação

Como já dito, o termo Funk Consciente parece ser um nome atribuído por quem vê de fora do movimento, aliás, não existe funk que não seja consciente. Porém, para podermos nos referir a uma determinada estética devemos atribuir um nome que faça jus a sua poética. Logo, é pela recorrência do uso do termo que resolvemos aplicá-lo para o tipo de funk que reproduzem em suas letras temas politizados, como o drama do morador de uma favela clamando por respeito, o pedido por paz nos bailes ou ainda sobre a conscientização do orgulho negro. Além disso, o nome refere-se ao tipo de funk que foi bastante produzido durante a primeira e segunda leva de MCs dos festivais de galeras, como os MCs Mascote, Galo e D'Eddy (primeira leva) e as duplas de MCs como Cidinho e Doca, Júnior e Leonardo e William e Duda (segunda leva).

Com o passar do tempo o Funk Consciente iria culminar naquilo que seria rotulado pela grande mídia como Funk Proibido, ou conhecido popularmente como Proibidão. O Proibidão, recorrentemente chamado pelos MCs como “o funk que fala sobre a realidade da favela”, narra o drama de moradores que convivem sob o comando de facções criminosas ou ainda que as exaltam.

Por fim, surgiria o Funk Ostentação, que nasce como uma alternativa ao Proibidão. Mas, essa “alternativa” não é totalmente diferente daquilo que já era produzido anteriormente, assim, as características vocais que aparecem nos Funks do tipo Ostentação são as mesmas, além de que, a própria temática de exaltação ao consumo é algo que já era recorrente nos Proibidões.

O Funk Consciente não foi apenas levado às últimas consequências nas letras dos funks proibidos, muitas das características musicais, em especial as vocais que aparecem nos Proibidões e nos de Ostentação, também possuem raízes nele. Assim, não é de se esperar que essas três estéticas estejam no mesmo campo vocal, em que a valorização da tematização é maior que a da passionalização, restringindo essa para os refrãos; e a figurativização, que é responsável pela porção entoativa, caminha de uma região mais próximo da fala para uma mais propícia ao canto.

Deste modo, apresentaremos primeiramente as características pertinentes ao Funk Consciente antes de irmos propriamente para o Funk Proibidão e o de Ostentação. Para podermos perceber tais características com maior clareza,

usaremos como referência uma das músicas que faz parte do cânone musical de toda a história do funk, o *Rap da Felicidade* dos MCs Cidinho e Doca. Essa música influenciaria não só os Funks Proibidos, mas todas as outras vertentes do gênero.

*Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
Fé em Deus, DJ*

*(Refrão)
Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz
Onde eu nasci, han
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar*

*Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer
Com tanta violência eu sinto medo de viver
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
A tristeza e alegria aqui caminham lado a lado
Eu faço uma oração para uma santa protetora
Mas sou interrompido à tiros de metralhadora
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
O pobre é humilhado, esculachado na favela
Já não aguento mais essa onda de violência
Só peço a autoridade um pouco mais de competência*

*(Refrão)
Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, han
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz
Onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar³⁶*

Com a melodia reciclada da música *Bananeira Rap* de Raphael Grandmaster, utilizada nas estrofes entre os refrãos, o *Rap da Felicidade* começa com a melodia do refrão levemente modificada e cantada com ausência de batida, uma característica muito comum no funk desde o início dos anos 90, em músicas como o *Rap do Silva* do MC Bob Rum; característica que se assemelha a qualquer início de seção de Missa de qualquer grande compositor clássico. Assim, a batida da

³⁶ *Rap da Felicidade*, MCs Cidinho e Doca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qKkQjwji8LM>, Acessado em: 7 de setembro de 2016

música só iria aparecer depois que o MC Cidinho pedir para o DJ toca-la no clássico "Fé em Deus, DJ", algo recorrentemente usado por muitos MCs, possuindo cada um o seu bordão.

A partir do momento que o refrão acaba e começa o rap propriamente dito, as cenas são criadas através da Tematização. O uso de consoantes aumenta e as divisões rítmicas que são propostos são constantemente binárias, o que é bastante condizente com ritmo que é levado pela batida do Volt Mix (ver capítulo 3.1). No que tange ao aspecto figurativo, é interessante notarmos o uso dos tonemas, em especial em uma passagem cantada pelo Mc Cidinho em que diz "Sofri na tempestade, agora quero a bonança", nesse momento que contextualiza todo drama vivido do eu lírico, o tonema na finalização da palavra "a bonança" faz um salto ascendente e depois é compensado descendente, algo que se tornou extremamente comum nos funks.

O refrão traz através do processo de passionalização, a síntese do drama vivido pelo eu lírico, assim, tudo aquilo que é retratado pelos MCs ao longo da música ganha sentido no momento em que a voz aumenta as durações e as frequências, sendo transportadas para uma região mais próxima do canto, unindo portanto a melodia cantada no início da música com todo pedido de clemência sugerido pela voz e pela letra.

Outro fator interessante é a modulação repentina da voz nos refrãos. A melodia principal é apresentada em fá menor no início da música, porém, no momento seguinte que a batida começa e a voz volta a cantar a melodia aparece em fá sustenido menor, algo que só fica claro posteriormente, no momento em que o refrão volta em fá menor.

Eu só que-ro é ser fe-liz an-dar tran-qui-la-men-te na fa-ve-la on de eu nas - ci e po
der me or - gu- lhar e ter a cons-ci - en-cia que o po-pre tem seu lu - gar

Figura 1 – Refrão do Rap da Felicidade

Fonte: Elaborada pelo autor

Assim, todas essas características que podemos verificar no *Rap da Felicidade* pertencem ao tipo de funk que era produzido nessa época; sendo algo não apenas exclusivo do Funk Consciente, mas que por meio dele pontuaria um momento histórico e que serviria de referência para os futuros funks que viria influenciar (como o Proibidão e o Ostentação).

O Proibidão é o descendente direto do funk consciente, Carlos Palombini estudioso do Funk Proibidão define sua produção da seguinte forma:

A produção musical no proibidão tradicionalmente é muito simples: o MC apresenta o *rap a palo seco*, pede ao DJ que solte a base altura do refrão, e repete o canto *da capo*, com acompanhamento. É o formato da apresentação "ao vivo", no qual, inicialmente, esse tipo de rap tornou-se conhecido. (PALOMBINI, 2013, p. 153).³⁷

Todas essas características possuem semelhança com aquelas do Funk Consciente. Pedir para o DJ "soltar" a base, o rap cantado a *palo seco* e o retorno ao *da capo*, são formas de transformar as técnicas exemplificadas no *Rap da Felicidade*, mas mantendo sua origem.

As músicas *Faixa de Gaza* do Mc Orelha e *Vida Bandida* do Mc Smith são dois exemplos de músicas que fazem uso do *rap a palo seco*, com uso exagerado de consoantes agrupados de forma binária e ternária gerando, por vezes, cacofonias que comprometem o entendimento da letra, mas que por conta da energia empregada no canto, não deixa de evocar cenas bastante condizentes com as letras. Além disso, nas duas músicas, assim como no Funk Consciente, o momento dos refrãos narram o resumo do drama vivido com o aumento das frequências e durações característicos do processo de passionalização.

A Batida dos Proibidões também são diferentes, elas fazem uso do Tamborzão ou do *Human Beatbox*, que são ritmos mais rápidos que o Volt Mix, contribuindo assim para o aumento do número de palavras por segundo.

Por fim, como caso mais recente temos o Funk Ostentação, que mantém as mesmas características dessas duas vertentes, mas que se diferencia no tipo de arranjo musical. O Funk Ostentação, talvez por ter um alcance mais próximo da indústria musical, e por isso ter um tipo de produção mais elaborada que os funks

³⁷ BATISTA, C. (Org.). *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

proibidos, conseguem ter músicas gravadas em qualidades muito maior do que simples gravações ao vivo dos Proibidões. É claro que essa realidade é diferente hoje, mas no momento em que o Funk Ostentação surgiu, os Proibidões ainda eram produzidos e comercializados de forma “ilegal”, o que torna a produção consequentemente mais “precária”.

Dessa forma, o *palo seco* característico do Proibidão não é algo tão recorrente no Funk Ostentação, não que ele não exista, mas se assemelha muito mais a salmodia dos funks dos anos noventa como o já exposto no *Rap da Felicidade*. Fora isso, todas as características que citamos são pertinentes na escuta desse gênero, o que muda são os temas abordados nas músicas.

Na música *Os Milk é Liso* do MC Rodolfinho, notamos claramente tais características. Nela, além de um Beat Box Instrumental (ver capítulo 3.3.1) bem construído, notamos o tipo de mudança do recurso da tematização para a passionalização nos momentos da salmodia para o refrão. A forma da música segue algo bastante parecido com o *Rap da Felicidade*, como se fosse um *Rondó*, em que os A são os refrãos, e o B e C as demais seções que as intercalam, porém, o C acaba sendo idêntico ao B, mas com a letra modificada (igual na música de Cidinho e Doca), o que torna a forma muito mais semelhante a um ternário com repetição.

*Paparazzi ta de olho em nós
Boa fase, pré, ao vivo e pós
Tumultuou tudo e de novo passou batido
Ah os moleque é liso*

*A história começou assim
Vi os vida louca contando dindim
Um rapper gringo embrasar no plim plim
Vou escrever uma história pra mim assim
Vou visitar esse shopping, adquirir umas peças da Oakley
Lançar um carro nome Amarak, um tênis Nike de modelo
Shok*

*Adquirir Calvin Klein, a Tommy, a Lacoste e as nota que vai
E antes que o bronze sai, o ouro e a prata e a benção do
pai
Anota aí, pode escrever, os humilhados sempre vão
vencer
E se você paga pra ver, estou ao vivo aqui pra te dizer*

*Paparazzi ta de olho em nós
Boa fase, pré, ao vivo e pós
Tumultuou tudo e de novo passou batido*

*Ah os moleque é liso*³⁸

Acompanhado de um arranjo primoroso que acompanha todas as tensividades da narrativa musical, a música *Os Mik é Liso* segue o modelo do *Rap da Felicidade*, possuindo a velha ideia da melodia do refrão tomada pela passionalização, narrando a síntese daquilo que é exposto ao longo da música, e nas seções características da tematização, possuindo bastante influencia dos Proibidões, como os já expostos dos MCs Orelha e Smith.

Deste modo, o Funk Ostentação resgata as características formais de arranjo e da salmodia do Funk Consciente, mas com as letras de ostentação que já faziam parte dos Proibidões somados ao “rap cacofônico” característico deste gênero.

³⁸ *Os Mik é Liso*, MC Rodolfinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NqVg44Fr4-o>
Acessado em: 15 de Setembro de 2016

2.5 Funk Melody

Inicialmente, o nome atribuído foi como ficou conhecido no Rio um subgênero do *Miami Bass*, o *Freestyle* (ver apêndice). Este, contemplando um arranjo musical muito mais elaborado e com delineamentos melódicos muito mais ricos que os *raps*, começou com o tempo a acumular outros gêneros com temas românticos, e logo o *Freestyle* passou a ser mais uma forma de fazer funk.

O Funk Melody é a classificação dada para os tipos de funks que possuem temas românticos e/ou que fazem uso exagerado de linhas melódicas, ou seja, que valoriza o aumento das frequências e durações, assim sendo, da passionalização. Logo, podemos dizer que o Funk Melody sofreu uma transformação em que, a princípio estava ligado a forma de fazer *Freestyle* e posteriormente se emancipou, ganhando novas características.

A primeira música que chegou a ter um sucesso grande do Funk Melody foi a faixa *Me Leva* do Latino, com ele as portas para o sucesso nacional do gênero estavam garantidas, fazendo com que a grande mídia olhasse para o funk e encontrasse um produto interessante para produzir.

De forma geral, o Funk Melody, sem dúvida, é o tipo de funk que mais esteve ligado com a Indústria Musical, lançando inúmeros nomes que estourariam não só no universo funk como no mundo pop, como a dupla Claudinho e Buchecha e até mesmo o Bonde do Tigrão.

Para podermos compreender de forma mais ilustrada as características pertinentes do Funk Melody, vamos usar como exemplo algumas músicas de um MC que ficou esquecido com o tempo, mas que possui vários clássicos no Funk Melody, o MC Marcinho. Dentre as músicas, abordaremos o *Rap do Solitário*, *Princesa* e *Glamurosa*, sendo que as três constroem e pontuam uma narrativa de transformação no Funk Melody.

O Rap do Solitário reproduz na clássica batida do Volt Mix o tipo de tema que aborda os Funks Melodys: o romantismo exagerado e por vezes de um amor platônico. O arranjo musical se distancia daquele feito nos Funks Conscientes na metade dos anos noventa, tornando a harmonia mais clara e dando sustentação para criar melodias mais complexas e dramatizadas. Assim, tendendo muito mais para a Passionalização, a música segue em um fluxo só como no Rap da Estrada da Posse, repetindo ao longo do seu desenvolvimento uma mesma melodia que é

variada conforme a letra.

Já na música *Princesa*, mantendo a mesma ideia daquele romantismo exagerado, se configura de outra forma. Nela, podemos verificar uma forma muito mais clara e semelhante ao Funk Consciente do Rap da Felicidade, ou seja, a música possui refrãos que são intercalados por outras seções. Porém, as seções que intercalam os refrãos não são tomados por tanta Tematização, não que ele não exista, mas o contraste entre as partes é muito menor. Assim, as durações e frequências são, para atingir o máximo de romantismo, aumentadas muito mais nos refrãos dos Funks Melodys. Além disso, o arranjo dessa música, em especial na gravação produzida por Raphael Grandmaster no CD *Falando com as Estrelas*³⁹, possui uma forte influencia do *Freestyle*, o que contribui para sua narratividade.

Enfim, na música *Glamurosa*, já possuindo uma outra batida (no caso o Tamborzão), percebemos características bastante diferentes no arranjo musical (por mais que ainda mantenham semelhanças com o *Freestyle*), mas mantendo um melodismo ainda muito próximo do que era produzido. Desse modo, a música é delineada na mesma forma que em *Princesa* porém, deixando o contraste entre as partes maior, evidenciando assim os momentos em que é valorizado a tematização e a passionalização.

Sob o ponto de vista da Figurativização, notamos características ainda próximas da fala, como já citado nos outros tipos de funks. Mas, por estar próximo de uma região mais propícia ao canto, as notas aparecem muito mais claras para um melhor delineamento da melodia, evidenciando a entoação em uma região que mistura a fala e o canto.

Assim, as três músicas do MC pontuam momentos diferentes do desenvolvimento do Funk Melody. Primeiramente pelo Rap Romântico (ver apêndice) que já vinha desde os Melôs, depois a influência do *Freestyle*, e por fim de uma emancipação do *Freestyle* a partir do momento em que o ritmo é “nacionalizado” com a adesão do Tamborzão.

Por fim, verificamos ainda uma mudança nos temas abordados nas músicas, que partem do início dos anos noventa com letras mais romantizadas e tornam-se mais de “curtição” nos anos 2000. Isso não apenas nas músicas do MC

³⁹ *Princesa*, MC Marcinho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ECIBKxk7X0>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

Marquinho, mas também, de uma forma geral, na trajetória do Funk Melody, como nas músicas *Eu to Tranquilão* do MC Sapão, *Ja é Sensação* do MC Andinho, *Se ela dança eu danço* do MC Leozinho, *Tamborzão ta rolando* do MC Koringa, *Toda toda* dos MCs Pikenó e Menor, *Amor de Chocolate* do Naldo Benny. Logo, percebemos que o Funk Melody não se transformou apenas no que diz respeito aos aspectos musicais, como também na poética, muito provavelmente influenciado pelo sucesso do Funk Irreverente dos anos 2000, mas mantendo sempre uma forte ligação com a forma de cantar rica em melodismo.

2.6 Funk Irreverente e Putaria

Quando falamos sobre Funk Irreverente e Putaria (também chamado de Sensual ou Ousadia) percebemos que existe uma linha tênue entre eles no que diz a respeito as letras, onde o limiar entre erotismo e pornografia dividem o mesmo espaço. Assim, o Funk Irreverente além de tratar de diversos assuntos de forma bem-humorada relacionados a curtição e dança, e na maioria das vezes com temas eróticos e regado a muito duplo-sentido, deixa de ser Irreverente no momento em o conteúdo sexual das letras passa a ser explícito tornando-se pornográfico.

Mas, por mais que apresentem conteúdos poéticos diferentes, possuem uma certa proximidade em suas características musicais, como a repetição constante de palavras, que parecem *no sense*, a voz escrachada muito similar a forma de cantar do Sprechgesang, os Tonemas, ou ainda a ambígua conjunção entre letras carregadas de sexo e um melodismo romântico ao estilo de qualquer Funk Melody.

Nas músicas da MC Tati Quebra Barraco como *Dako é Bom* ou *Kabo Kaki*, percebemos nitidamente tais características pertinentes ao Funk Irreverente. As músicas já começam com um título repleto de duplo sentido, e que se desenvolvem nas letras dessa forma:

*As mulheres no verão
Sempre se produzindo
Com um corpinho bronzeado
No estilo gostosinho
Nós mostramos para eles
Nosso jeito sedutor
Sem ter pena, sem ter dó
De demorô mas abalou
Se você quiser
Um jeitinho diferente
Sem ter medo do perigo
Pode vir que a chapa é quente
Se você tiver coragem
De conhecer a horta
Vai vender caqui, cabô caqui tu vai embora
A moda do verão
Vou te mostrar agora
Vai vender caqui, cabô caqui tu vai embora
Embora, embora, cabô caqui tu vai embora (2 x)
Embora, embora, cabô caqui tu vai embora⁴⁰*

⁴⁰ *Kabo Kaki*, MC Tati Quebra Barraco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p-guLqzNvL4>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

Entrei numa loja
 Estava em liquidação
 Queima de estoque
 Fogão na promoção
 Escolhi da marca DAKO porque
 Dako é bom
 Dako é bom
 Dako é bom

Calma, minha gente, é só a marca do fogão!

Dako é bom
 Dako é bom

Calma, minha gente é só a marca do fogão
 Calma, minha gente é só a marca do fogão

*Dako é bom*⁴¹

Dessa forma, as músicas gradativamente caminham para o refrão em que o duplo sentido aparece com bastante evidência, mas antes deles, devemos notar que a seção que antecede o refrão segue um modelo bastante semelhante ao *Rap da Felicidade*, em que os versos que são rimados possuem o mesmo perfil melódico que se alinham ao longo da música e mudam apenas no refrão. Logo, os recursos utilizados da Tematização e Passionalização seguem o mesmo modelo.

No entanto, devemos ainda notar que essa gradação (entre refrão e seção que a antecede) não é tão contrastante pela forma que é cantada a música, dado pela figurativização. Portanto, a voz escrachada que mencionamos anteriormente possui tais características por conta dela se aproximar muito da fala, o que é refletido não só pela sua saturação que esconde uma nota em evidência (se aproximando do *Sprechgesang* e assim traçando um perfil melódico), como também o ritmo das notas cantadas se aproximarem muito da forma de falar as palavras.

Dessa maneira, o DJ Raphael Grandmaster sintetiza todo pensamento, de uma forma espontânea, quando diz que para fazer o Funks Irreverentes os MCs “berram” sobre as batidas reaproveitando sempre a mesma melodia, algo comum em noventa por cento das montagens.⁴²

Interessante notarmos a forma como os tonemas são conduzidos nesses dois tipos de Funks. Da mesma forma que no Funk Consciente do *Rap da Felicidade*

⁴¹ *Dako é Bom*, MC Tati Quebra Barraco. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ok_ixiESoi8>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

⁴² GARCIA, Denise. *Sou feia mas tô na moda*. Rio de Janeiro: Toscographics, 2005. Disponível em: <<http://youtu.be/NG8J8VkpSFI>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

constatamos aqui o uso do salto ascendente e posteriormente compensando descendentemente. Logo, são nesses dois tipos de Funks que essa terminação arquetípica é extremamente utilizado.

Nos clássicos Funks de Putaria do MC Mr. Catra, como em *Buceita*, possuímos o tipo de repetição “*no sense*” extremamente comum. Na música, após duas partes declamatórias, começa uma repetição constante da palavra “ela senta”, que assim como no refrão de Dako é Bom e Kabo Kaki, aproxima-se muito do ritmo da música e cantado de forma quase que constantemente igual, sugere um movimento próximo ao sexo, que é bastante condizente com a dança.

*Eu como bispo catra da nova ceita
Eu inventei uma nova religião
Nova religião não uma nova ceita
Eu inventei uma ceita chamada buceita
Ou você aceita ou você não aceita*

*Primeiro mandamento
É que tem que estar limpinha
Tem que estar aparadinha saudavel e na moral
Toda buceta é igual perante ao meu pau*

Bu aceita bu aceita

*Segundo mandamento nunca faça o mal
Nunca faça o mal sempre faça o bem
Uma mamada e um copo de agua não se nega a ninguem⁴³*

Por fim, ainda que mais recente, vale mencionarmos e expormos um MC que tem produzido um tipo de Funk Putaria carregado de melodismo e que influenciou e mudou a forma de se fazer funk, não só no que diz respeito a esse subgênero especificamente, mas também a todos os outros, o MC Livinho. Em músicas como *Mulher Kamasutra*, *Na ponta do pé*, *Bem Querer*, *Não Para*, *Bela Rosa* ou ainda *Picada Fatal*, o MC canta em seus vídeos como se estivesse fazendo uma verdadeira declaração de amor com o mais alto requinte, como em qualquer Funk Melody. Deste modo, em uma linha que já vinha desde MC Daleste inovando com melodias mais trabalhadas e sofisticadas, o MC Livinho viria a influenciar uma nova geração de MCs nos mais diversos tipos de funks produzidos.

⁴³ *Buceita*, MC Mr. Catra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zn8uO8v10HM>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

3. BATIDÃO: ASPECTOS RÍTMICOS

Como já dissemos anteriormente, o estilo que deu a base rítmica ao funk foi o *Miami Bass*. A batida permeou uma primeira fase do estilo até os anos 2000, depois foi emancipado criando o ritmo que daria uma característica única ao funk: o *Tamborzão*. Por fim, quem tomaria conta da batida nesta última década seria o *Human Beatbox*.

Classificamos então que a batida do funk é constituída por três fases: A primeira é marcada pelo *Volt Mix*, que se apoderou dos anos 90 e seguiu até os anos 2000, sendo uma das batidas do *Miami Bass*, que seria amplamente difundida pelos DJs nos Bailes da Galera, e usada em larga escala para as gravações de inúmeros funks; A segunda é o *Tamborzão*, ritmo criado pelo DJ Luciano no ano de 1998, que só iria se popularizar após os sucessos do estilo no ano de 2001; E por fim, o *Human Beatbox*, que nada mais é do que uma variação do *Tamborzão*, tomando conta do gênero a partir do ano de 2010.

Cabe lembrar que, tais mudanças de um ritmo para outro não são seccionadas de forma exata, mas sim marcadas por transições em que, quando um começa o outro está para começar a terminar. Além disso, os ritmos não são deixados de lado definitivamente, eles continuam a existir, porém são usados de forma mais escassa e por vezes junto de outras batidas.

Para finalizar, sugerimos ainda uma quarta fase, ou melhor uma variante da terceira, no qual sob a base do *Human Beatbox* as onomatopeias são orquestradas por instrumentos de percussão.

3.1 Volt Mix

O *Miami Bass* é fruto da junção do *eleetro* com o *Hip-hop* somado ao reforço nas frequências graves. Antes de chegar ao Brasil, o hábito de animar festas nas ruas com aparelhos de som já acontecia antes, tendo sua origem na Jamaica com os *sound-systems*.

As festas eram conduzidas por equivalentes dos nossos DJs e MCs, nos quais em estúdio, removiam o canto das gravações de *rhythm and blues* para usar em *breaks*. Tal procedimento resultava em uma faixa conhecida como *versions*. A prática foi perpetuada, e as versões instrumentais das músicas começaram a ser gravadas no lado B dos discos, ou ainda ganhavam um disco inteiramente para elas, como o disco da Jive Records *rhythm and trax*, que ficou muito popular no Rio sob o nome de Jive.

Volt Mix é o nome pelo qual ficou conhecida a batida produzida pelo DJ Battery Brain, intitulada “808 Volt Mix” de 1988. A faixa não ficou muito conhecida nos Estados Unidos, mas conseguiu unir muitos seguidores no Brasil, sendo umas das batidas das versões instrumentais de discos de vinis que faziam sucesso nos bailes funks dos anos 90 nos chamados Festivais da Galera.

Sua base rítmica foi de grande importância para o funk nesta primeira década em que o estilo começava a ganhar sua própria identidade. Entre as músicas que fizeram uso do *Volt Mix* estão sucessos como o Rap da Felicidade (MCs Cidinho e Doca), do Salgueiro (Claudinho e Buchecha), do Solitário (MC Marcinho), Rap do Silva (MC Bob Rum) e das armas (MCs Junior e Leonardo)⁴⁴.

A batida foi criada na bateria eletrônica TR-808 da Roland – a mesma responsável pela criação de *Planet Rock* de Afrika Bambaataa. Lançada em 1980 a bateria conta com inúmeros recursos para sequenciar e criar uma batida.

Ela compreendia sequenciador, acentuação (*accent*) e dezesseis sons sintéticos: bumbo (*bass drum*); caixa (*snare drum*); tom-tons grave, médio e agudo (*low/mid/high tom*); congas grave, média e aguda (*low/mid/high conga*); golpe de aro (*rimshot*); claves (*claves*); palmas (*hand clap*); maracas (*maracas*); *cowbell* (*cowbell*); prato (*cymbal*); chimbau aberto (*open hi-hat*); e chimbau fechado (*closed hi-hat*). (CACERES; FERRARI;

⁴⁴ Constantemente interpretado por Cidinho e Doca, a música levanta dúvidas quanto a sua autoria. Fato é que a dupla de MCs (Cidinho e Doca) contribuíram para a composição com os “pa-ra-pa-pa-pa-pa-pá” iniciais que imitam o som das armas.

PALOMBINI, 2014, p. 183).

Além dos inúmeros recursos timbrísticos oferecidos no banco de som da bateria, a mesma conta com possibilidades de alterar os parâmetros de cada um deles em intensidade, acentuação, afinação, timbre, *snappy* (esteira junto à pele da caixa) e no envelope sonoro.

A bateria ainda apresentava no seu painel posterior três saídas *trigger*, nas quais eram possível plugar outros instrumentos. A saída emitia um pulso sincrônico para a entrada dos instrumentos, que era audível e possível para gravação, que foi usado na composição do *Volt Mix*.

A faixa instrumental, assim como a versão original, possui cerca de 5 minutos e pequenas mudanças de texturas que não interferem no entendimento total do ritmo. Assim, sobre as palavras do musicólogo Carlos Palombini a batida é composta da seguinte forma (ver figura 2):

O *Volt Mix* compõe-se de uma linha de chimbau fechado, dividindo em quatro a unidade do tempo binário (ou em dois a do quaternário); de uma linha de caixa, marcando as segundas metades de ambos os tempos (ou o segundo e o quarto tempos do quaternário); de uma linha de impulsões, com quatro cliques na primeira metade do tempo forte (ou no primeiro tempo do quaternário); e de uma linha de bumbo, sincopando três das dezesseis divisões do compasso (binário ou quaternário). (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 184).



Figura 2 – Combinação das linhas rítmicas do bumbo e da caixa (abaixo) com a do chimbau (acima), costuradas pela voltagem (ao centro).

Fonte: Caceres; Ferrari; Palombini (2014. p. 184)

A base rítmica é constituída conforme mostra a Figura 2, dela possuímos variações texturais nos seguintes momentos:

1. Aos 31 segundos com a entrada do *cowbell* nos contratempos, acrescido de um *reverb* nas caixas.
2. 1:02 o *cowbell* sai.
3. 1:17 a voltagem sai, o *chimbal* começa a fazer pequenas variações nas viradas de compasso e tem a entrada um baixo tímido.
4. 1:31 a batida inicial volta somada a batida no aro da caixa em semicolcheias com pequenas variações de altura e com um som semelhante ao *scratch* nos contratempos.
5. 2:01 volta a batida inicial.

A partir deste momento não acontece nenhuma mudança significativa, com exceção do minuto 2:32, onde uma linha de baixo entra em segunda menor, durando apenas quatro compassos. As mudanças de texturas continuam a existir, porém, elas resultam nas mesmas variações que já ocorreram anteriormente.

De fato, o *Volt Mix* foi uma batida que marcou época no funk, segundo Caceres, Ferrari e Palombini isso se deve ao fato de que “sua textura esparsa oferece amplo espaço à voz; suas divisões múltiplas fornecem ao canto uma rede de apoios; seus *sons complexos* não impõem tonalidade”⁴⁵. Além disso, ressaltam:

As divisões em dezesseis, no grave, em quatro, no médio, e em oito, no agudo, somam-se a diferenças de *caráter* entre os sons do bumbo, da caixa e do chimbal fechado para individualizar as linhas de uma *trama* muito aberta e equilibrada, que a voltagem alinhava ao explicitar o máximo divisor comum, e atravessar, com sua *massa*, três zonas do *campo das alturas*, sem tocar os extremos. (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 186).

Toda essa dimensão que era oferecida pelo *Volt Mix* foi amplamente usada pelos DJs do Brasil, que recortavam partes da batida para construir uma narratividade, ou ainda compunham sua própria base sob influência do ritmo. Essas criações resultariam no ritmo que nacionalizaria e emancipar o funk do *Miami Bass*.

⁴⁵ CACERES, G.; FERRARI, L.; PALOMBINI, C. *A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade*. Revista do instituto de estudos brasileiros, brasil, n. 58, p.157-207, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394/85371>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016, p.186.

3.2 Tamborzão

O *Tamborzão* é a base rítmica que compõe a maioria dos funks desde o início dos anos 2000, por mais que, na metade desta última década quem tenha se destacado mais é o *Human Beatbox* – e este, por sua vez, nada mais é do que uma variação onomatopeica do outro (ver capítulo 3.3).

A partir do momento em que gêneros como o *Miami Bass* e o *Freestyle* começaram a se tornar escassos, os DJs fluminenses passaram a extrair percussões afro-brasileiras de LPs nacionais para incorporá-las ao *Volt Mix*⁴⁶. Logo, incorporando *samples* de atabaques às bases de *Miami bass* (em especial ao *Volt Mix*), nascia o *Tamborzão*, um ritmo com muito mais suingue e, conseqüentemente, mais dançante e tipicamente brasileiro, que valoriza o uso de sincopas, e sugere uma ambivalência métrica entre binário e ternário, e este é percebido como uma flexão expressiva dentro da estrutura do binário.

O primeiro funk registrado que utilizou a base do *Tamborzão* é o Rap da Vila Comari da dupla de MC Tito e Xandão. O Rap foi produzido pelo DJ Luciano, que é apontado como o criador do *Tamborzão*. Luciano⁴⁷ conta que, durante um momento de inspiração criou a batida através da bateria eletrônica R-8 a partir de elementos do Atabaque.

Assim, com o CD lançado pelo DJ Lugarino intitulado “Lugarino apresenta os melhores da Zona Oeste” gravado em 1998, e a Montagem da Gota do DJ Cabide, o *Tamborzão* começava a se popularizar, adquirindo cada vez mais seguidores que substituíam aos poucos o lugar que ocupava o *Volt Mix*.

Já Raphael Grandmaster apresenta uma versão diferente, o DJ acredita que o ritmo não teve um responsável ou um grupo específico de responsáveis, mas sim que a batida surgiu de forma espontânea sob colaboração de vários DJs:

Eu acho que não tem inventor. Acho que tem uma colaboração de vários DJs fazendo uma coisa: eu faço uma coisa aqui, você pega a minha coisa e faz uma adaptação, aí ele pega, já bota outro tempero, e vai copiando, vai copiando, vai adaptando, vai equalizando diferente, quando vê, de um só, virou mil. (PALOMBINI, 2014a)

⁴⁶ Idem, p.194.

⁴⁷ PALOMBINI, C. *O Tamborzão. Proibidão.org*, Belo Horizonte, 4 fev. 2014a. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/dj-luciano-o-tamborcao/>>. Acesso em 31 de Agosto de 2016.

Por mais que existam controvérsias entre os grupos sobre a criação do *Tamborzão*, uma coisa era certa, o ritmo iria tomar conta dos bailes e conseqüentemente de toda produção funkeira a partir dos anos 2000/2001. Para o DJ Luciano a música que iria fazer o ritmo se estabelecer seria o *Tire a Camisa* do MC Cabo, produzida por Dennis DJ.

O nome que consagraria a batida veio em um festival de galeras realizado na Cidade de Deus, quando os MCs do concurso soltaram a frase que batizaria o ritmo: “Solta o Tamborzão DJ”.

Diferentemente do *Volt Mix*, o *Tamborzão* apresenta características morfológicas diferentes do ritmo que tomou conta dos anos 90, e como já dito anteriormente, a batida oriunda do *Miami Bass* possuía um contraste entre timbres e uma gama ocupada pela tessitura que oferecia uma *trama* muito aberta e bem equilibrada que dava apoio ao canto dos raps sem precisar de outros elementos musicais.

Já o *Tamborzão* não possui as mesmas características. O ritmo base (chamado de *Tamborzão Puro*) foi composto na bateria eletrônica R-8 MK-II, e é constituído de bumbo, tom grave, surdo de chão e congas. Cabe ainda lembrar que as variantes, misturas, explosões, rajadas, rulos e floreios, como ocorria, de resto, com o *Volt Mix* ainda se fazem presentes aqui.

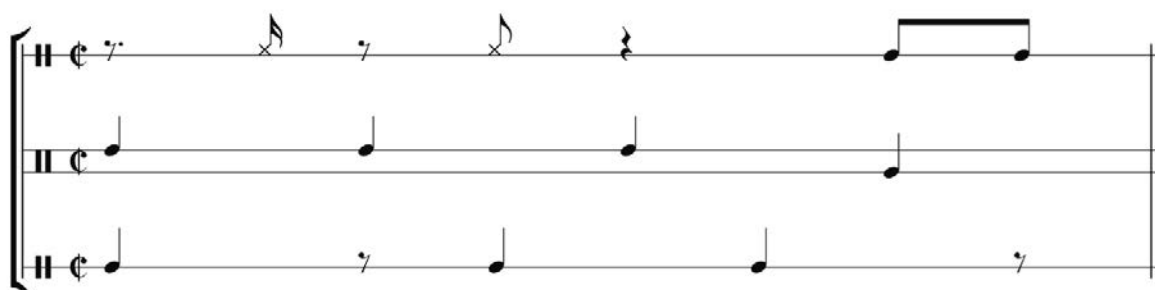


Figura 3 – De baixo para cima, o bumbo, os tom-tons e as congas do “Tamborzão puro”.

Fonte: Caceres; Ferrari; Palombini (2014. p. 195)

Se compararmos assim o *Tamborzão* com o *Volt Mix*, percebemos que o ritmo mantém elementos parecidos entre eles. Como os contratempos que são pontuados pelas duas primeiras congas, sendo que anteriormente eram executados pelo bumbo, o que torna a batida mais sincopada, gerando o suingue que é tanto

falado do ritmo.

Além disso, o papel da interação da caixa com o bumbo é ocupado pelos tom-tons e o bumbo, sendo que no último tempo a acentuação, antes feita pela caixa, é agora feita pelo surdo de chão e atacado pelas congas que puxam o *levar* para o *loop* da batida que dura em torno de 3 segundos.

Dessa forma, podemos especular que por mais que o ritmo tenha incorporado elementos do Atabaque, ele não deixou de manter suas raízes no Miami Bass, inovando-o e criando uma batida única que deixa de ter uma qualidade contrastante dos materiais que compõe o ritmo, e que através do deslocamento da tessitura para os registros inferiores, propõe um fervilhar de objetos sonoros no qual as linhas se amalgamam em ímpeto propulsivo, mais acumulação que trama⁴⁸.

⁴⁸ CACERES, G.; FERRARI, L.; PALOMBINI, C. *A era Lula/Tamborção: política e sonoridade*. Revista do instituto de estudos brasileiros, brasil, n. 58, p.157-207, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394/85371>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016, p. 203.

3.3 Beatbox

No ano de 2003, no Baile do Jacaré, o MC Mr. Catra⁴⁹ estava em um show acompanhado pelo antigo DJ e agora MC Créu. No momento do show o equipamento deu um problema, e o então DJ pediu para que o MC segurasse de alguma forma o baile, e foi então que Mr. Catra fez um Beatbox que revolucionaria a forma de fazer funk.

A prática de usar o Beatbox como recurso improvisado de performance data desde 2002 com o MC Mascote do Vidigal, que utilizou desse meio em uma apresentação realizada por volta do dia 3 de agosto em homenagem ao MC Claudinho, da dupla Claudinho e Buchecha, que havia falecido recentemente.

O *beatboxing* consiste em uma prática que integra a cultura do *Hip-hop*, sendo incorporado como quinto elemento do movimento. Sob a base da batida do hip-hop, a técnica consiste em uma imitação de elementos percussivo, como bumbo, caixa, instrumentos de percussão ou ainda o *scratch*.

Como já mencionado anteriormente o *rap* possui parentes locais no Brasil, como o repente, cantoria, trovas e desafios, logo, o *beatbox* que também já era comum, possui parentesco como nas percussões onomatopeicas utilizadas em sambas.

Mas o Beatbox utilizado pelo funk não consiste em fazer uma imitação idêntica dos elementos percussivos das batidas, e sim mais próximo da fala, através de onomatopeias. Assim, como veremos mais adiante, timbres como o do bumbo são interpretados com a sílaba “*tum*”, ou das congas com a sílaba “*tcha*”.

O Beatbox improvisado por Mr. Catra no baile Jacaré viria a se tornar uma verdadeira febre, propagando-se para outras regiões, o que logo começaria a ser usado em larga escala de produção, inaugurando uma nova fase para o funk. Ainda sobre isso, MC Créu fala sobre a base: “Isso virou *hit*, foi registrado pela gente, e hoje oitenta por cento dos funks são feitos em cima dessa base”.

O Beatbox no funk pode ser datado desde 2003⁵⁰ porém, as datas de criação variam e se tornam controversas. Fato é que, independente da sua data de

⁴⁹ Nome artístico de Wagner Domingues da Costa

⁵⁰ Em gravação divulgada pelo DJ Pigmeu e Mr. Catra no site Youtube intitulada “Batida produzida por Mr. Catra desde 2003, *Beat Box* (noventa por cento do funk usa)” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dh4mPVEh91c&feature=youtu.be>> Acesso em: 28 de setembro de 2016.

origem, a batida só viria a se tornar febre no ano de 2011, apesar de ter surgido no ano de 2008, porém encoberto pelo *Tamborzão*, e só em 2010 tomaria a dianteira.

Os DJs Raphael Grandmaster e Sany Pitbull nos oferecem uma espécie de estrutura fundamental do *Tamborzão* (base rítmica do Beatbox). Se observamos a Figura 4 e 5, percebemos que elas reduzem o ritmo para o Bumbo do primeiro tempo, os contratempos das congas, o tom do terceiro tempo (no de Sany Pitbull com bumbo) e a conga do quarto tempo.



Figura 4 - “tum pa-pá pum pá”.

Fonte: Caceres; Ferrari; Palombini (2014. p. 196)

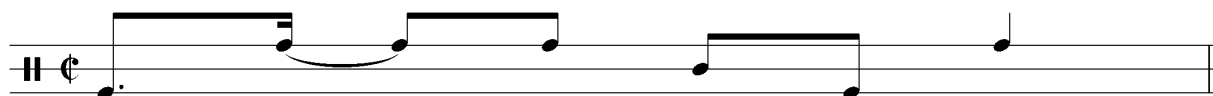


Figura 5 - “pum pa-pá pum-pum pá”

Fonte: Caceres; Ferrari; Palombini (2014. p. 196)

Devido a uma desavença polêmica envolvendo os direitos autorais da música “Eu quero Tchu, Eu quero Tcha”, da dupla sertaneja João Lucas e Marcelo, surgem duas gravações como prova de autoria da base feita por Mr. Catra, divulgadas na internet pelo próprio Catra e pelo DJ Pigmeu. As gravações datam de 2003, e são esquematizadas das seguintes forma (Figura 6):



Figura 6 - “Tu tcha-tcha tu-tu tcha tu-tu tcha-tcha tchum tcha” (as ligaduras finais representam reverberações).

Fonte: Caceres; Ferrari; Palombini (2014. p. 200)

Raphael Grandmaster, em uma entrevista concedida a Carlos Palombini⁵¹, imita como seria esse Beatbox improvisado no Baile do Jacaré (Figura 7):

⁵¹ PALOMBINI, C. *Grandmaster Raphael*. *Proibidão.org*, Belo Horizonte, 2 fev. 2014a. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/angelo-raphael/>>. Acesso em 31 de Agosto de 2016.



Figura 7 - “Tu tcha-tcha tu tcha-tcha ki-ti-ku-du tcha”.

Fonte: Caceres; Ferrari; Palombini (2014. p. 202)

Se compararmos os dois Beatbox podemos notar que de fato eles possuem bastante semelhança, o que demonstraria que a batida gravada sob a voz de Catra foi sim a primeira a ser registrada e usada em larga escala. Mas, independentemente disso é sempre bom lembrarmos que este tipo de produção é sempre questionável quanto a sua origem, já que se trata de um processo coletivo fruto de uma manifestação cultural, e como no caso do Tamborzão o mesmo ocorre aqui, assim por mais que haja o nome de um “Criador” da base, as opiniões quanto a origem sempre divergem.

Mas independentemente de quem tenha sido o responsável pelo Beatbox, não podemos ignorar que a gravação da base cantada por Mr. Catra foi a que tomou conta das produções de funks, e que por mais que notamos diferenças entres umas e outras, a primeira sempre acaba servindo de referência. Além disso, é bem comum encontrarmos variações sobre a base de Catra, sobre isso o comentário do DJ Raphael Grandmaster se faz bastante pertinente:

O primeiro Beatbox utilizado em larga escala de produção — digamos assim — foi o do Catra, que é o mais tradicional. O pessoal começou a usar no baile do Jacaré e foi proliferando, as outras pessoas foram fazendo, pegando esse mesmo, acrescentando elementos, modificando. (PALOMBINI, 2014a).

Em termos de morfologia do som, o Beatbox sai do grave do *Tamborzão* e se desloca para o médio (região da voz), retomando as características de *massa* e nitidez do *Volt Mix*, sob a classificação de corpo sonoro em que, por mais que se tenha uma redução de calibre da base, ela é compensada pela região próxima em que se situa da fala (onde o ouvido é mais sensível).

3.3.1 Beatbox Instrumental

A ideia de sugerir um “Beatbox Instrumental” como uma “nova” batida se deve ao fato de não podermos mais agregar a base rítmica vinculada a voz, e sim a forma de pensamento ligada a composição instrumental. Ou seja, mais uma vez o ritmo é emancipado de seu progenitor (no caso o *Tamborzão*), e conquista novas formas de se pensar e compor.

Porém, não podemos esquecer que esse processo é muito próximo de nós, e portanto, difícil de datar o momento exato desta transição. Fato é com a crescente aderência dada pela internet na difusão de Funks, o fácil acesso a conteúdo técnico sobre manipulação de softwares de som, e a constante profissionalização inaugurada em São Paulo pelo Funk Ostentação das Produtoras tem proliferado cada vez mais bases únicas para cada música.

O uso do Beatbox com instrumentos de percussão não é algo recente, datando músicas que o utilizavam acompanhado da batida do *Tamborzão*, como na música *Adultério* de Mr. Catra (2009). Porém a concepção aqui não é de fazer um complemento para o Beatbox, mas sim o contrário.

Um caso antigo que pode exemplificar essa questão é a música *Glamurosa*, de MC Marcinho, de 2003. A música começa com uma batida de congas a maneira do Beatbox de Catra, depois é somado do *Volt Mix*, e mais para frente desencadeia em um *Tamborzão*. É um bom exemplo que mostra a cena dos funks no ano 2000, em que ainda se usava o *Volt Mix* misturado ao *Tamborzão*.

O contrário apareceria apenas em músicas como *Vida Bandida*, de MC Smith (2009), que faz uso da batida do Beatbox complementado com instrumentos de percussão, como a caixa, para fazer viradas na base. Isso se tornaria mais recorrente por volta do ano de 2011/ 2012 com o Funk Ostentação, em músicas como: *Ostentação Fora do Normal* de MC Daleste e Léo da Baixada, *Tá Patrão* de MC Guime, *Tá Bombando* de MC Samuka e Nego e *Como é Bom Ser Vida Loka* de MC Rodolfo.

A primeira música que fez o uso exclusivo do Beatbox Instrumental – ou pelo menos que atingiu grandes proporções – foi o de MC Guime, *Plaque de Cem* (que conta hoje com mais de 70 milhões de visualizações no YouTube), algo contido se compararmos com o que é produzido hoje, mas que preveria as proporções que começariam a tomar conta no ano de 2013/2014, como podemos perceber na

música do próprio MC Guime *Na pista eu arraso*.

No ano de 2014 surge uma leva de videocliques de MCs produzidos pela produtora Tom Produções, no qual seriam lançados Batidas de Beatbox elaborada sob instrumentos de percussão, como o pandeiro, em músicas como: *Mulher Kama Sutra*, do MC Livinho, produzida pelo DJ Pereira, e a *To Pro Crime*, do MC Duduzinho e produzida pelo DJ Caverinha 22.



Figura 8 – Base tocada por pandeiro na música Mulher Kama Sutra de MC Livinho

Fonte: Elaborada pelo Autor

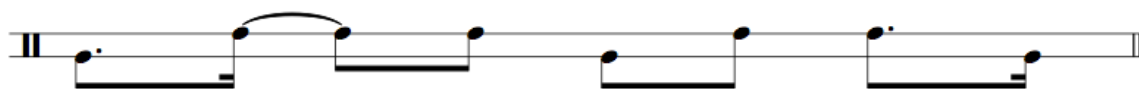


Figura 9 – Base tocada por pandeiro na música To pro crime do MC Duduzinho

Fonte: Elaborada pelo Autor

Analisando as batidas compostas nos pandeiros, notamos que elas tem uma familiaridade muito forte com a voz do Beatbox. Os timbres são bastante semelhantes, elucubrando seus fonemas arquetípicos. Além disso, elas são parecidas, se não idênticas (Figura 8 e 9) as batidas divulgadas no site 4shared, intitulada Beatbox Catra Puro (Figura 10), e a batida divulgada pelo DJ Pigmeu em 2003 (Figura 6).



Figura 10 - “Tum tcha-tcha tu-dum tcha-tcha tu-gu-”.

Fonte: Caceres; Ferrari; Palombini (2014. p. 202)

Algo interessante de se notar, que não necessariamente tem a ver com a batida, mas com a produção artística do gênero, é a assimilação de instrumentos do samba, como já vimos com o pandeiro, mas que agora também com uso de cavaquinho e flauta, como na música *Dom Dom Dom*, do MC Pedrinho produzido pelo DJ Pereira (2014), ou nas recentes de MC Menor da VG, *Conto de Pescador*

(2016) e de MC Livinho, *Não Para*.

Uma das Batidas mais interessantes criadas nesses últimos tempos que podemos ouvir foi a da música *Os Milk é Liso* do MC Rodolfinho, produzido pelo DJ Jorgin no ano de 2014. A base consiste em uma orquestração do Beatbox sob bumbo com variações de *pitch*, caixa e *cowbell* (Figura 11).



Figura 11 – Base da música *Os Milk é liso* de MC Rodolfinho, de baixo para cima estão bumbo, caixa e cowbell.

Fonte: Elaborada pelo Autor

Outra que merece menção pela sua engenhosidade é a *Conto do Pescador* do MC Menor da VG, produzida também pelo DJ Jorgin. A base é constituída por cinco timbres: bumbo, aro da caixa, chimal, congas e voz (Figura 12).

Figura 12 – Base da música *Conto do Pescador* de MC Menor da VG, de baixo para cima estão bumbo, caixa, chimal, congas e voz.

Fonte: Elaborada pelo Autor

É importante enfatizar que, a prática de compor batidas sob o ponto de vista instrumental traz de volta um tipo de pensamento que foi perdido com o *Tamborzão*, retomando o pensamento polifônico. Podemos propor ainda uma analogia talvez muito premeditada, tratando o *Tamborzão* e o *Beatbox Instrumental* similar a peças da música contemporânea, como na música *Sincronie*, do compositor italiano L. Berio, e o *Human Beatbox*, do catálogo das *Sequezas* do mesmo compositor.

Assim, cada batida possui suas próprias leis de organização, por mais que mantenham uma base como referência. Ademais, o Beatbox instrumental retoma a tessitura mais espaçada do *Volt Mix* combinando a forma de compor do *Tamborzão*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos anos pudemos notar que o funk sofreu varias transformações, ganhando características próprias que o tornaram um movimento musical/cultura único. Afirmamos então, que o funk sofreu um processo de emancipação, visto que sua origem esta no *Miami Bass* (ritmo) e no *Rap* (canto). Além disso, ao mesmo tempo em que começava a se distanciar de suas raízes, começava a criar novas vertentes.

Quando a música negra norte-americana chega ao Brasil e cria um vinculo no Rio de Janeiro, se estabelecendo por pelo menos duas décadas e logo tornando-se um produto no consumo dos bailes *blacks*, ela só viria a ser nacionalizada a partir do ano de 1989. Logo, a partir desse processo de nacionalização do funk, iniciado pelo DJ Marlboro, o funk ganha novos elementos que são característicos da música regional.

Dessa forma, o primeiro aspecto que passou por mudanças, sendo influenciado por essas características regionais, foi o canto. Já o ritmo só iria ganhar as características únicas do Tamborzão quase uma década depois. Porém por mais que a batida tenha sido transformada ao longo dos anos e tenha adquirido o seu “ar de brasilidade”, ele é indiferente quanto a nossa percepção dos diversos subgêneros que o movimento criou.

Assim o Funk expandiu. Se dividirmos toda sua produção musical levando em conta os fatos históricos que transformaram o território e a classe social que esta intrinsecamente relacionada ao movimento, pontuamos três fases. Uma que ainda mantem as raízes na musica americana e produz e consome dentro do Rio de Janeiro. Outra em que ocorre a nacionalizado o ritmo para o Tamborzão e começa a migrar para São Paulo. E por fim um tipo de produção mais global, e que em tempos de internet (que o Funk soube muito bem aproveitar) não existe apenas um território que se relaciona com o movimento.

Sob essas três fases, notamos ainda as transformações e o surgimento de novas vertentes, em que o canto se faz necessário para construir a poética de cada uma delas. Assim, umas tendendo mais para conteúdos românticos abusam para a Passionalização, outras que falam sobre crime, consciência, ostentação tendem mais para a Tematização, ou ainda que falam sobre sexo ou “zuação”

utilizam da voz de forma mais escrachada e próxima a um Sprechgesang Shoenberguiano.

Assim, cada subgênero possui características próprias e que as tornam únicas, porém não devemos esquecer jamais que o funk é um movimento dos mais complexos e que muitas dessas características são permutadas de uma para outra. Logo, a Canção é algo pensado na hora de se compor qualquer tipo de funk e o modo como são construídas refletem um modo como um determinado grupo ou indivíduo se identifica e se coloca na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, C. (Org.). *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

BLUMEN, F. “É o que o povo quer ouvir” diz produtor sobre a moda do “funk ousadia”. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/02/26/e-o-que-o-povo-quer-ouvir-diz-produtor-sobre-moda-do-funk-ousadia.htm>> UOL Entretenimento música, 26/02/2015/ Acesso em: 26 de agosto de 2016.

CACERES, G.; FERRARI, L.; PALOMBINI, C. *A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade*. Revista do instituto de estudos brasileiros, brasil, n. 58, p.157-207, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394/85371>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

CIDINHO E DOCA. *Rap da Felicidade*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qKkQjwji8LM>, Acessado em: 7 de setembro de 2016.

DJ PIGMEU; MR. CATRA. *Batida produzida por Mr. Catra desde 2003, Beat Box (noventa por cento do funk usa)* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dh4mPVEh91c&feature=youtu.be>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

ESSINGER, S. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.

GARCIA, D. *Sou feia mas tô na moda*. Rio de Janeiro: Toscographics, 2005. Disponível em: <<http://youtu.be/NG8J8VkJPsFI>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

GR6 EXPLODE. *GR6 no Ar – Entrevista com MC Livinho*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DAGR1uVH54s>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

HERSCHMANN, M. *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

SILVA, J. *Chora Bananeira*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6gCycl8Y9Wo>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

KONDZILLA. *Funk ostentação, o filme*. [Konrad Dantas]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5jqujaN5as>>. Acesso em: 27 de agosto de 2016.

MAXWELL, R. *Tá Tudo Dominado*. [Filme-Video]. Produção de Amanda de Masi, Direção de Robert Maxwell. Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá, Núcleo de cinema e Tv, 2001. Disponível em: <<http://www.veoh.com/watch/v652713AsErSWG5?h1=TA+TUDO+DOMINADO+%28ENGLISH+SUBTITLED%29>>. Acesso em: 05 de abril de 2016.

MC BATATA. *Feira de Arari*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Hgs1jZQLkl>. Acesso em 07 de setembro de 2016.

MC DUDUZINHO. *To pro crime*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wNhuQ3RnT5U>> Acesso em: 28 de setembro de 2016.

MC LIVINHO. *Mulher Kamasutra*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f8YLU97YT00>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

MC MARCINHO. *Glamurosa*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LBrDIPR5ALg>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

_____. *Princesa*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ECIBKxk7X0>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

_____. *Rap do Solitário*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TwkKp-BBChg>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

MC MENOR DA VG. *Conto do Pescador*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-yKcfsTRPIQ>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

MC ORELHA. *Faixa de Gaza*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zjm80Lhjupc>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

MC RODOLFINHO, *Os Milk é Liso*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NqVg44Fr4-o> Acessado em: 15 de Setembro de 2016.

MC SMITH. *Vida Bandida*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LXEq_1jHqXk>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

MC TATI QUEBRA BARRACO. *Dako é Bom*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ok_ixiESoi8>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

_____. *Kabo Kaki*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p-guLqzNvL4>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

MEDEIROS, J. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MR. CATRA. *Buceita*. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Zn8uO8v10HM>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

PALOMBINI, C. *Funk Proibido*. In: AVRITZER, L.; BIGNOTTO, N.; FILGUEIRAS, F.; GUIMARÃES, J.; e STARLING, H. (Org.). *Dimensões políticas da Justiça*. Rio de Janeiro: Record, 2012. Disponível em:
<https://www.academia.edu/5268654/_Funk_proibido_>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

_____. *Grandmaster Raphael*. Proibidão.org. Belo Horizonte, 2014a. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/angelo-raphael/>>. Acesso em: 31 de agosto de 2016.

_____. *O som a prova de bala*. Proibidão.org. Belo Horizonte: 2012. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/o-som-a-prova-de-bala/>> Acesso em 28 de setembro de 2016.

_____. *O Tamborzão*. Proibidão.org. Belo Horizonte, 2014b. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/dj-luciano-o-tamborcao/>>. Acesso em: 31 de agosto de 2016.

_____. *SoundCloud: Proibidão.org*. Disponível em:
<<https://soundcloud.com/carlos-palombini>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.
PALOMBINI, Carlos. *Soul brasileiro e funk carioca*. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/261>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

PEREIRA, A. *A maior zoeira: experiências juvenis na periferia de São Paulo*. 2010. 264 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-17112010-141417/pt-br.php>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

_____. *Funk ostentação em são Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação*. *Revista de Estudos Culturais*. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/funk-ostenta%C3%A7%C3%A3o-em-s%C3%A3o-paulo-imagina%C3%A7%C3%A3o-consumo-e-novas-tecnologias-da-informa%C3%A7%C3%A3o-e-da>>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

RADIO DZZZ. *Dzzz 90 – Carlos Palombini*. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=r3O8jOF8Co4>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

RAPHAEL GRANDMASTRER. *Bananeira Rap*. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ZC1TGwFk2VI>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

SANTOS, B; PAIVA, S. “Ostentação fora do normal. Quem tem motor faz amor, quem não tem passa mal”: Uma análise sobre o Funk da Ostentação. In: XV CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 2013, Mossoró. Trabalho. Mossoró: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-0537-1.pdf>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

TATIT, L. *Cancionistas Invisíveis*. Revista Cult, 2006 p. 54 – 58 <<http://www.luiztatit.com.br/artigos/artigo?id=29/Cancionistas-Invis%C3%ADveis.html>>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

_____. *Elementos para a análise da canção popular*. Cadernos de Estudo: Análise musical, n. 1. São Paulo: Através, 1989.

_____. *O Cancionista, composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp 2ª ed, 2002.

_____. *Tempo e tensividade na análise da canção*. Cadernos de Estudo: Análise musical, n. 3. São Paulo: Através, 1990.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

WIKIPEDIA. *Funk Ostentação*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Funk_ostenta%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 28 de setembro de 2016.

APÊNDICE – SOBRE A NOMENCLATURA DADA AOS SUBGÊNEROS DE FUNKS

Muitos nomes foram dados para designar o mesmo tipo de música, e por vezes isso tende a atrapalhar com qual objeto estamos trabalhando, assim, este apêndice tem o objetivo de expor as designações dadas ao longo da monografia e estabelecer um nome para cada estilo que estamos falando. Logo, teremos uma visão mais clara sobre cada subgênero do funk e poderemos compreender melhor o movimento como um todo.

Assim, as designações serão:

1. Melôs: Também conhecido como *Rap das galeras*, o Melo era o tipo de música que se tornou característica no fim dos anos oitenta e início dos noventa, no qual eram feitas versões em português para as músicas que faziam sucesso nos bailes, já que a maioria dos frequentadores não as entediam em inglês. As letras eram sempre de muito bom humor e também marcadas pelo conteúdo sexual de forma irreverente. Vale ressaltar também que os Melôs inicialmente nasciam de forma espontânea e só depois eram feitas as versões produzidas pelos DJs.
2. Funk Melody: Foi o nome como ficou conhecido o *Latin Freestyle* no Brasil, uma variante do *Miami Bass* que fazia uso mais abusivo de melodias e letras românticas com arranjos mais preenchidos harmonicamente. O termo logo ficou vago e incorporou nomes de outros estilos diferentes como *rap romântico* ou *funk-brega*, se reinventado e ganhando outras características diferentes do *Freestyle*.
3. Funk Consciente: Talvez um dos termos mais estranhos para designar um estilo de funk, já que, como salientado ao longo da monografia, todo funk é consciente. Mas o termo se refere, aos primeiros funks oriundos dos *festivais da galera*, com temas que abordam o pedido de paz nos bailes, ter orgulho da favela e fazer reivindicações sociais.
4. Funk Irreverente: Também chamado de funk sensual, pornográfico ou erótico, este subgênero abusa de letras bem-humoradas que já viam desde os Melôs, e na maioria das vezes regado a uma boa dose de erotismo e marcado pelo duplo sentido.

5. Proibidão: Rap de contexto, funk proibido, funk de facção e funk neurótico (este último com uma linha tênue entre o consciente e o Proibidão) são alguns dos nomes dado ao gênero que fala sobre crime, por vezes exaltando facções criminosas. Seria a nossa versão do *gangsta rap*.
6. Funk Ostentação: Provavelmente um dos únicos que não tenha outra designação. O funk ostentação nas suas letras exalta nomes marcas de luxo, dinheiro e mulheres.
7. Funk Putaria: Por uns chamados como funk ousadia ou sensual, o funk putaria, diferentemente do irreverente, fala explicitamente sobre sexo.
8. Montagem: O único “instrumental” da lista. A montagem era os funks feitos a partir de pedaços de outras materiais sonoros, como uma colagem, explorando o uso repetitivo de partes rítmicas de fragmentos vocais.