

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

RAFAEL HERMÉS MONDONI MOREIRA

**Olha o beat envolvente: construção da batida e *crueza* na sonoridade de três produções
de funk do eixo *Rio-São Paulo-Minas***

São Paulo

2020

RAFAEL HERMÉS MONDONI MOREIRA

**Olha o beat envolvente: construção da batida e *crueza* na sonoridade de três produções
de funk do eixo *Rio-São Paulo-Minas***

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em
Música.

Área de Concentração: Processos de Criação.

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente

Co-orientador: Prof. Dr. Carlos Vicente de Lima Palombini

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Moreira, Rafael Hermés Mondoni

Olha o beat envolvente:: construção da batida e crueza na sonoridade de três produções de funk do eixo Rio-São Paulo-Minas / Rafael Hermés Mondoni Moreira ; orientadora, Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente ; coorientador, Dr. Carlos Vicente de Lima Palombini. -- São Paulo, 2020.
220 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia
Versão corrigida

1. Funk 2. Cruzeza 3. Lo-fi 4. Análise 5. EDM I. de Araújo Duarte Valente, Dra. Heloísa II. Vicente de Lima Palombini, Dr. Carlos III. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

MOREIRA, R. H. M. **Olha o beat envolvente:** construção da batida e *crueza* na sonoridade de três produções de funk do eixo *Rio-São Paulo-Minas*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realizar o curso de mestrado.

A minha orientadora, Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente, pela parceria e apoio essencial. Obrigado por toda orientação e por ter acreditado neste projeto desde o início.

Ao meu co-orientador, Prof. Dr. Carlos Vicente de Lima Palombini, pela orientação fundamental e meticulosa. Obrigado por todo incentivo, correções e dedicação.

Aos Profs. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta e Dr. Regis Rossi Alves Faria por terem aceitado participar da minha banca de qualificação e pelas valiosas correções e sugestões.

Ao Prof. Me. Guillermo Tinoco Silva Caceres pelas primorosas correções no Capítulo 1.

Aos DJ PH da Serra e DJ Isaac 22, pela disponibilidade e aprendizado obtido durante as entrevistas. A contribuição de vocês foram fundamentais para esta dissertação.

À minha família, meus pais, Dirceu Moreira e Eniete Mondoni, e irmãos, Gabriel Mondoni e Giovanna Mondoni, por todo amor e incentivo aos meus estudos universitários.

À minha companheira Rafaela Piratelo pelo apoio incondicional, amor e carinho durante esta jornada. Obrigado por acreditar em mim e por estar sempre ao meu lado.

Aos amigos Thiago Brisolla pelas minuciosas correções feita nesta dissertação e Thiago Alves Barbosa de Souza pelas conversas e referências bibliográficas. Obrigado por me incentivarem.

À amiga Cynthia Schmidt pela alegria compartilhada e conselhos valorosos.

RESUMO

MOREIRA, R. H. M. **Olha o beat envolvente:** construção da batida e *crueza* na sonoridade de três produções de funk do eixo *Rio-São Paulo-Minas*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Este trabalho aborda os processos de construção da batida de três produções de funk elaboradas no eixo *Rio-São Paulo-Minas*, bem como suas relações com a composição da sonoridade sob o viés da estética *lo-fi*. Para tanto, investigou-se os conceitos relacionados à fidelidade sonora a fim de compreender do que se trata essa estética e os objetos musicais característicos desta, os *efeitos lo-fi*, a partir dos estudos de Adam Harper. Além de contextualizar a produção musical do funk, contemplando tanto a cena musical antecessora à sua produção fonográfica, como também a posterior a esta, o presente trabalho pretende identificar, a partir das investigações da sonoridade, contextualizações históricas e entrevistas realizadas com os produtores das três músicas escolhidas para estudo, o conceito de *crueza* na sonoridade do eixo estudado. Para maior detalhamento e profundidade - seguindo parte da metodologia estabelecida por Facina, Moutinho, Novaes e Palombini - foram efetuadas análises musicais dessas três produções do eixo com base na realização de transcrições em notação musical tradicional, geração de espectrogramas e percepção a partir da escuta.

Palavras-chave: Funk. *Crueza*. *Lo-fi*. Análise. EDM.

ABSTRACT

MOREIRA, R. H. M. **Check this catchy beat out:** the beat construction process and sound *rawness* of three funk productions within the *Rio-São Paulo-Minas* axis. 2020. Master thesis – Post Graduation Program in Music, School of Arts and Communication, University of São Paulo, 2020

This study examines the compositional processes involved in three funk productions elaborated inside the axis Rio-São Paulo-Minas, as well as their relations with the sonority composition under the point of view of the lo-fi aesthetics. For that, we investigated the concepts related to sound fidelity in order to understand in what consists this aesthetics and the musical objects that are characteristic of it, the lo-fi effects, based upon the studies of Adam Harper. In addition to contextualizing the funk's musical production, contemplating both the music scene predecessor to its phonographic production, as well as the one after this, the present work intends to identify, based upon sound investigations, historical contextualizations and interviews with the producers of the three songs chosen for study, the concept of sound "rawness" of the studied axis. For greater detail and depth - following part of the methodology established by Facina, Moutinho, Novaes and Palombini - musical analysis of these three productions of the axis were carried out based upon the process of transcription in traditional musical notation, generation of spectrograms and perception by listening.

Keywords: Funk. Rawness. Lo-fi. Analysis. EDM.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – DO LOW-FI AO LO-FI	13
1.1. CONCEITOS SOBRE FIDELIDADE SONORA.....	13
1.1.1. Fidelidade Sonora	15
1.1.2. Resolução ou Definição Sonora	17
1.1.2.1. Formatos de áudio digital	19
1.1.3. Relação Sinal/Ruído	22
1.2. PORQUE LO-FI E NÃO LOW-FI	26
1.2.1. Definindo o lo-fi.....	26
1.2.2. Efeitos lo-fi	30
1.2.2.1. Imperfeições fonográficas: Distorção e Ruído	31
1.2.2.2. Imperfeições não-fonográficas: Ruídos de performance; Imperfeições de produção; Ruído ambiente	39
CAPÍTULO 2 – PRODUÇÃO MUSICAL E CRUEZA NO FUNK	44
2.1. BAILES SOUL E FUNK E UMA BREVE CRONOLOGIA DA PRODUÇÃO MUSICAL DO FUNK.....	44
2.1.1. Bailes black e bailes funk	45
2.1.2. Produção musical em três décadas do funk	52
2.2. SOBRE A CRUEZA NO FUNK.....	64
2.2.1. A crueza na produção musical do funk no eixo Rio-São Paulo-Minas.	64
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS PRODUÇÕES MUSICAIS DO FUNK NO EIXO RIO-SÃO PAULO-MINAS	72
3.1. METODOLOGIA	72
3.1.1. Componentes da produção musical do funk e metodologia para análise da construção das batidas.	74
3.2. ANÁLISES DAS OBRAS	77
3.2.1. Bum Bum Tam Tam	78
3.2.1.1. Construção da Batida.....	79
3.2.1.2. A crueza na sonoridade de Bum Bum Tam Tam.....	91
3.2.2. Dentro do Carro	100
3.2.2.1. Construção da Batida.....	101
3.2.2.2. A crueza na sonoridade de Dentro do Carro	113
3.2.3. Cobiçadas do Twitter	121
3.2.3.1. Construção da Batida.....	122
3.2.3.2. A crueza na sonoridade de Cobiçadas do Twitter	136
CONCLUSÃO	147
BIBLIOGRAFIA	151
APÊNDICES	160

INTRODUÇÃO

Se é possível dizer uma máxima sobre o funk é que este é um gênero perseguido. Episódios regulares ao longo de sua história revelam inúmeras tentativas de criminalizá-lo, como desde a CPI municipal do funk de 1995, passando pela prisão de DJ Rennan da Penha em 2019 e até mais recentemente, no ano de 2020, com a perseguição a MC Poze do Rodo – artistas que foram associados sem nenhuma prova ao tráfico de drogas. Em 2017 houve ainda a Sugestão nº 17/2017 de autoria de Marcelo Alonso encaminhada ao senado que visava a “Criminalização do Funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família” (SUGESTÃO, 2017).

No meu entendimento, tais acontecimentos apenas escancaram o conservadorismo e profundo racismo estrutural de nosso país que persegue a juventude negra e periférica; algo que, por sua vez, ressoa na “crítica musical” feita ao gênero. Quando se fala sobre a música do funk, não se fala sobre música, isto é, não se discute os processos de criação e produção musical que envolvem o gênero. Quando, enfim, a discussão chega nesse ponto, ela é reducionista e preconceituosa e ouvimos aquilo que se propaga no senso comum, que o funk não possui melodia, harmonia e ritmo.

Esse mesmo argumento de invalidação encontra eco, em minha vivência, na crítica musical sofrida pela música contemporânea. Minha educação musical foi baseada no ensino tradicional europeu, com formação em piano clássico e composição eletroacústica. Meu contato e interesse em estudar funk surgiu a partir deste contexto, por meio de um fascínio pelo experimentalismo e originalidade que percebia nele, e um desejo pelo rompimento do conservadorismo presente no ensino tradicional musical.

Mesmo que frequentemente julgada como uma expressão artística de menor valor na escala do prestígio artístico e cultural – seja em parte pela grande mídia, pela academia ou pelos músicos de concerto ou da música popular – o funk brasileiro tem atraído nos últimos tempos cada vez mais ouvintes, tornando-se um dos gêneros musicais mais consumidos no cenário nacional. Ainda que bem sucedido, o funk possui uma história jovem quanto à produção fonográfica, sendo esta datada desde o ano de 1989 com o lançamento do LP *Funk Brasil* de DJ Marlboro e do LP *Super Quente* de DJ Raphael Grandmaster.

Completando, no ano de 2020, trinta e um anos de produção musical, o funk passa, em um primeiro momento, por um estágio de criação musical marcado por referências internacionais derivadas de subgêneros do *hip-hop*, tais como o *electro*, o *miami bass*, o *booty*

e o *latin freestyle*; para, em um segundo momento, emancipar e nacionalizar gradualmente as estruturas musicais, conforme foi se popularizando para além da cidade do Rio de Janeiro e se estabelecendo em outras regiões do país, que suscitaram novos subgêneros e, conseqüentemente, novas características próprias de produção musical. Deste modo, esta pesquisa nasce a partir do interesse de se estudar os processos criativos da produção musical – oriundas da *Electronic Dance Music (EDM)* – que surgem sob estes desdobramentos.

A ideia de se analisar a sonoridade crua e a construção das batidas nas produções musicais do funk do eixo *Rio-São Paulo-Minas* resulta do processo de investigação em que essa pesquisa se desenvolveu. No começo da pesquisa, estava interessado em pesquisar as produções musicais do funk paulistano como um todo. Porém, a partir da metade do ano de 2018, ao tomar contato com algumas leituras relacionadas à sonologia que abordavam a questão da alta ou baixa fidelidade, e em razão tanto da minha experiência particular de escuta do funk – mais especificamente das músicas *O Xanaina* de MC Lan (MC LAN, 2017) e *Bum Bum Tam Tam* de MC Fioti (MC FIOTI, 2017a, 2017b) –, como da efervescência do *lo-fi hip-hop* nas plataformas digitais de streaming, surgiu um interesse de se investigar o tema a partir da relação que existia entre esses tópicos, resultando em um texto preliminar de caráter ensaístico publicado nos anais do XIV Encontro de Música e Mídia (MusiMid) intitulado *Considerações sobre alta e baixa fidelidade no funk* (MOREIRA, 2018).

O que chamou minha atenção tanto em *O Xanaina* como em *Bum Bum Tam Tam* é justamente a baixa qualidade sonora das faixas de áudio que compõe a música. Carregadas de distorções, ruídos e outros tipos de imperfeições, a *crueza* presente nas produções dos MCs não parece ser indesejada e tampouco tornou-se um impeditivo para o seu sucesso.

Paralelo ao também crescente sucesso das produções de Lan e de Fioti, houve também a popularização e aumento da quantidade de “rádios” de *streaming* de *lo-fi hip-hop* em plataformas digitais, tais como o YouTube. Destinadas ao público que deseja relaxar ou estudar, os *beats* de *lo-fi hip-hop* combinam a clave rítmica do *hip-hop* com um som de baixa qualidade, criando paisagens sonoras propícias a estes fins.

Na produção *mainstream* de *hip-hop* e *trap*, o *lo-fi hip-hop* encontra voz, por exemplo, nas produções do rapper XXXTentacion – especialmente no álbum *17* (2017). Cito especificamente o trabalho de XXXTentacion por conta da produção do single *Look At Me* (2015). Esta faixa vai de encontro à ideia característica das “rádios” de *lo-fi hip-hop*, que dispõem-se a proporcionar sons destinados a relaxamento ou manutenção do foco para ambiente

de estudo, construindo uma poética musical própria oposta pela forma como a distorção e ruído se apresenta. Isso, por sua vez, conecta-se com os trabalhos de Lan e Fioti.

Foi também através da entrevista de MC Fioti, concedida ao jornalista Rodrigo Ortega no ano de 2017 ao portal G1 (ORTEGA, 2017), sobre o modo de produção rudimentar de *Bum Bum Tam Tam*, que o estudo do funk da região sudeste sob a perspectiva da literatura da estética *lo-fi* se mostrou como um campo fértil para investigação científica, visto que tais produções de funk possuem vertentes que se relacionam com a sonoridade da estética mencionada.

Isto, porém, não conseguiu ser plenamente contemplado na dissertação, de modo que foi necessário reduzir o recorte para as produções do eixo *Rio-São Paulo-Minas*, abordado nesta dissertação. Assim, esta pesquisa tem por objetivo analisar três produções musicais do funk pertencentes ao eixo *Rio-São Paulo-Minas* sob a perspectiva da construção da batida, a fim de correlacioná-la com a composição da sonoridade, denominada nessa dissertação como “crua”. Para tal, foi necessária também uma revisão bibliográfica da literatura sobre a estética *lo-fi* – e, por extensão, dos conceitos relacionados à fidelidade sonora – com o propósito de elencar seus índices sonoros pertinentes à análise da *cruzeza*. Além disso, foram realizadas entrevistas com os DJs-produtores das músicas estudadas, tendo como objetivo compreender os seus processos de criação, de produção das músicas analisadas e obter dados para formular o que é a *cruzeza* no funk dentro deste eixo estudado.

Ainda sobre as entrevistas, tínhamos por objetivo realizar três entrevistas presenciais, mas por conta da pandemia do novo coronavírus (Sars-CoV-2), conseguimos apenas realizar duas delas, uma presencialmente com o DJ PH da Serra, que me recebeu em sua casa no Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte (Minas Gerais), no dia 16 de março de 2020; e outra remotamente com o DJ Isaac 22, do Rio de Janeiro, através do aplicativo *Google Meet*, no dia 15 de Junho de 2020. Apesar de possuímos de antemão um roteiro de perguntas aos produtores, optou-se por conduzir ambas entrevistas de maneira informal, a fim de deixar o ambiente agradável e propício a possíveis desdobramentos espontâneos que poderiam surgir.

Não foi possível realizar a entrevista com MC Fioti, e para minimizar essa carência, buscamos respostas a nossas questões utilizando a entrevista mencionada do artista, concedida ao jornalista Rodrigo Ortega (ORTEGA, 2017).

Nas entrevistas, disponíveis na seção apêndice desta dissertação, seguimos as normas de transcrição dispostas em *O Discurso Oral Culto* (PRETI, 1999, p. 18-19).

Realizamos também alguns cortes na gravação das entrevistas a fim de tornar suas transcrições e sua compreensão mais fluidas e diretas em relação aos objetivos deste projeto¹.

O Capítulo 1 é dividido em duas partes. Na primeira, procuramos estabelecer, a exemplo de Conter (2016), as definições acerca dos conceitos relacionados à fidelidade sonora, apoiando-nos principalmente nos textos de Conter (2016), Sterne (2010), Harper (2014), Iazzetta (1997, 2009), aliado aos textos de Caceres (2010), Schaeffer (2010), Hosakawa (1984) e Schafer (2001). Após essa primeira digressão, procuramos demonstrar, na segunda parte, como a ideia de fidelidade sonora resultou na construção de uma estética baseada na baixa fidelidade sonora (o *lo-fi*). Para tal, seguimos a exposição dada na tese de doutorado de Harper (2014) a respeito da consolidação dessa estética, dialogando com os textos de Jones (2014), Grajeda (2002).

Após essa contextualização histórica, apresentamos os índices de imperfeição – i.e. efeitos *lo-fi* –, expostos por Harper (2014) e aqui aprofundados. Os efeitos *lo-fi* são utilizados nesta dissertação como o referencial para análise da *crueza* na sonoridade dos funks estudados, sendo divididos em dois tipos: “imperfeições fonográficas” – distorção e ruído – e “imperfeições não-fonográficas” – ruídos de performance e ambiente. Aliado ao texto de Harper (2014), apoiamo-nos também na literatura do Áudio, a ser exposta ao longo deste mesmo capítulo. Ressaltamos também que para os efeitos desta dissertação, assumimos o conceito de distorção dentro de uma acepção mais generalizada, mais próxima de uma definição da Acústica. Desta forma, consideramos “distorção” como todo tipo de processamento de áudio que o transforme a ponto de ser percebido como um tipo de distorção em seu sentido tradicional.

O Capítulo 2 também é dividido em duas partes. Na primeira parte procuramos realizar uma breve cronologia da produção musical no funk. Desta forma, num primeiro momento nos apoiamos nos textos de Vianna (1987), Essinger (2005) e Palombini (2009) com o intuito de realizar uma contextualização da cena dos bailes que antecede a produção fonográfica do gênero. Após essa contextualização, expomos a partir dos textos de Palombini (2015, 2016 e 2019) e Caceres, Ferrari e Palombini (2014) a produção musical de três bases presentes nos três decênios de produção musical do funk.

Na segunda parte deste capítulo, expomos o conceito de *crueza* que esta dissertação busca estudar formulada a partir das acepções de Gottinger (2007) e Bennet (2010), relacionando-as com as entrevistas realizadas com MC Fioti, DJ PH da Serra e DJ Isaac 22.

¹ As gravações das entrevistas em suas versões editadas podem ser conferidas em ENTREVISTA (2020a, 2020c) e as originais, em ENTREVISTA (2020b, 2020d).

Além disso, procuramos demonstrar também de que forma o conceito de *crueza* estabelece, sob a perspectiva dada por estes produtores, um conectivo entre as sonoridades do funk no eixo *Rio-São Paulo-Minas*.

O Capítulo 3 apresenta a análise da construção da batida e da *crueza* na sonoridade de três produções de funk do eixo abordado nesta dissertação, são elas: *Bum Bum Tam Tam* (2017), de MC Fioti; *Dentro do Carro* (2018), de MC Kevin O Chris e DJ Isaac 22; *Cobiçadas do Twitter* (2018), de MC Rick e dos DJs TG da Inestan e PH da Serra. Neste capítulo, apresentamos também detalhadamente a metodologia empregada para as análises. Em suma, foram realizadas transcrições para a notação tradicional a fim de se analisar a construção da batida e testar a aplicabilidade da metodologia empregada no artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018). Após esta primeira parte de análise, foram realizadas – com o auxílio de espectrogramas – a investigação da construção da sonoridade das músicas, tendo como base os efeitos *lo-fi* compilados no Capítulo 1.

Por fim, na conclusão apresentamos os dados obtidos através das análises, procurando diferenciar e correlacionar as características das músicas estudadas dentro do eixo abordado. Por fim, apontamos os problemas relacionados à metodologia empregada, onde foram respondidas duas perguntas formuladas no Capítulo 3 (ver subseção 3.1.1.).

CAPÍTULO 1 – DO *LOW-FI* AO *LO-FI*

Alta e baixa fidelidade (*hi-fi* e *low-fi* ou *lo-fi*, respectivamente) são os termos usados para se referir à qualidade de gravação e reprodução de uma mídia. O termo *hi-fi* surge no pós-guerra como estratégia mercadológica para vender aparelhos sonoros realistas na reprodução, visando público-alvo predominantemente masculino². Em correlação, *low-fi* surge como termo oposto a essa definição³. Mais do que uma oposição de definições, a resultante dicotomia entre os dois termos se estende para questões muito além da diferença de qualidade sonora, gerando inclusive, por exemplo, discussões sobre conflitos de gênero⁴ e o estabelecimento de novas estéticas, como o *lo-fi*.

Neste capítulo abordaremos, em primeiro lugar, o tópico da fidelidade sonora, concentrando-se especificamente no domínio do áudio digital. Organizamos, assim como feito por Conter (2016, p. 79-91), as atribuições comumente associadas à fidelidade sonora em três pontos: fidelidade, definição (ou resolução) e relação sinal/ruído – esta última discutida também sob a perspectiva schafferiana da paisagem sonora. Após esta primeira etapa, discorreremos, apoiado no texto de Harper (2014), sobre as razões pelas quais o conceito de fidelidade sonora foi apropriado para a consolidação de uma estética de baixa fidelidade (o *lo-fi*), apresentando em seguida os objetos sonoros provenientes do mau funcionamento ou mau uso das mídias – aqui denominado como “efeitos *lo-fi*” (HARPER, 2014), sendo utilizados como o referencial sonoro a ser observado em nossas análises.

1.1. CONCEITOS SOBRE FIDELIDADE SONORA

Inicialmente, é necessário desassociar o termo “fidelidade sonora” de algumas definições geralmente atribuídas no uso comum. Como exemplo de uma significação mais abrangente, tomamos a definição de Mumma, Rye, Kernfeld, Sheridan (2003, p. 2, tradução nossa) que afirmam que:

² Sobre a relação entre fidelidade com o público masculino c.f. IAZZETTA, 2009, p. 113-117.

³ Para uma definição mais aprofundada de *low-fi* c.f. a seção 1.2. desta dissertação.

⁴ Sobre a relação entre fidelidade e conflitos de gênero c.f. IAZZETTA, 2009, p. 113-124.

Fidelidade é a precisão com que o som original⁵ é reproduzido pela gravação e reprodução, e depende do alcance das frequências reproduzidas e do grau de distorção causado pelos processos de gravação, compressão e reprodução.

A definição acima, retirada do *Grove Dictionary of Music and Musicians*, ainda que ampla, é bastante objetiva quanto ao que comumente se atribui à noção de fidelidade sonora. A obtenção de um alto grau de fidelidade sonora depende de uma série de eventos denominados “cadeia de alta-fidelidade”⁶, em que processos da produção e pós-produção sonora ou musical – tais como a gravação, codificação, edição, mixagem e masterização – podem ser somados a fim de atingir a fidelidade desejada.

Considerando que a nossa escuta não percorre um caminho unidirecional, uma definição acerca de fidelidade sonora, como a apresentada, acaba por excluir critérios de natureza subjetiva utilizados pelo ouvinte no ato da escuta. Um exemplo prático desse tipo situação pode ser verificado em um episódio amplamente noticiado pela Internet como *Laurel or Yanny*⁷.

O pesquisador Marcelo Conter aponta ainda em sua obra “*LO-FI: Música pop em baixa definição*” (2016, p. 79-80) haver na literatura, uma falta de consenso acerca das definições de *hi-fi (high-fidelity)* e *low-fi (low-fidelity)*, utilizados indiscriminadamente ora como indicativos de alta ou baixa fidelidade sonora, ora como alta ou baixa resolução, ora como alta ou baixa definição ou ainda como equiparados às noções de sinal e ruído. Em busca de uma maior elaboração das definições, apresentaremos a seguir o que entendemos especificamente por fidelidade, resolução e definição, bem como a dicotomia presente na relação entre sinal e ruído.

⁵ A ideia de “som original” é entendida aqui como abrangente: um conceito subjetivo que pressupõe a relação entre a intencionalidade do autor da gravação e do som a ser captado. Caceres (2010, p. 96) percebe que a ideia de som original para a restauração sonora, por exemplo, é vista como “uma tarefa extremamente pretensiosa” ao tentar “atingir o evento acústico de uma gravação, assim como tentar definir as intenções originais do autor da gravação” (CACERES, 2010, p. 96).

⁶ “Uma cadeia de alta fidelidade típica inclui um amplificador, alto-falante, leitor de CD/DVD, sintonizador, gira-discos, gravador de fitas” (HENRIQUE, 2002, p. 907). Além disso, “Uma cadeia de alta fidelidade é mais do que o somatório dos seus componentes individuais. Além dos componentes o sistema consiste na maneira como eles interagem entre si e com o ambiente, e por isso devem ser escolhidos devidamente para serem compatíveis” (HENRIQUE, 2002, p. 907).

⁷ Trata-se de um caso de ilusão sonora em que um áudio era escutado por algumas pessoas como *laurel* e por outras como *yanny*; em que, a partir da regravação em equipamentos de baixa qualidade do áudio do site vocabulary.com intitulado “*laurel*”, a faixa escutada adquiriu uma distorção considerável com relação a original, e por consequência, uma ambiguidade semântica que antes não existia. Para uma leitura mais detalhada, ver Moreira (2018, p. 3-4).

1.1.1. Fidelidade Sonora

Desde o surgimento do fonógrafo como primeiro instrumento da indústria do áudio de reprodução sonora até as tecnologias mais recentes, o conceito de fidelidade sonora aparece, quase sempre, intimamente ligado ao mercado do áudio e suas estratégias mercadológicas (IAZZETTA, 2009, p. 113-114). A esse respeito, diz Iazzetta:

O termo *hi-fi* (*high-fidelity*) foi introduzido pela indústria fonográfica como uma das estratégias de mercado para convencer seus consumidores de que a música reproduzida por aparelhos como fonógrafos, gramofone e, posteriormente, toca-discos era ‘fiel’, ou seja, era uma representação adequada da música realizada ao vivo. (IAZZETTA, 2009, p. 114)

Já no começo do século XX, por exemplo, a *Edison Company* realizava os seus famosos *tone tests*⁸ a fim de demonstrar a alta qualidade dos fonógrafos da empresa. Estratégias de marketing como essa e outros embates – tais como a discussão entre as diferenças de fidelidade do áudio digital e analógico, por exemplo – ocorreram durante todo o século XX, e evidenciam que o conceito de fidelidade sonora se tornou dependente mais de um modelo imposto pela tecnologia de gravação do que da similaridade com o evento sonoro original e real. Sobre isso, Iazzetta diz que:

O termo fidelidade – cuja existência pressupõe uma relação de igualdade ou semelhança com algo – é ainda utilizado, especialmente na indústria fonográfica e de áudio, mas seu significado tornou-se reflexivo e inconsistente: a fidelidade de uma reprodução não é estabelecida pela comparação com seu original, mas em relação ao padrão imposto pela própria tecnologia de gravação. (IAZZETTA, 1997, p. 4)

Para Guillermo Caceres (2010, p. 83) a noção de fidelidade sonora se encontra distante de seu significado original devido a transformação rotineira dada pela indústria ao termo. Sobre isso autor comenta:

O conceito de fidelidade atualmente se encontra muito diluído de seu significado inicial. Estamos inundados de informações sobre formatos de áudio, equipamentos de reprodução e padrões de qualidade extremamente instáveis. O mercado voltado para o público audiófilo coexiste com o mercado de consumo leigo e com o mercado de áudio profissional e, para todos esses casos, a indústria renova a cada dia o ideal de fidelidade Sonora. (CACERES, 2010, p. 83)

⁸ Os *tone tests* consistiam em uma espécie de recital de música e “recriação” musical no qual era disposto um fonógrafo ao lado de um performer (geralmente uma cantora ou violinista) com a plateia vendada ou no escuro. C.f. THOMPSON, 1995.

Além disso, comenta ainda o autor:

Em paralelo com toda essa influência comercial, também as grandes mudanças tecnológicas nos sistemas de reprodução de som induzem à aceitação de novos comportamentos de escuta, que por sua vez passam a servir como os próprios referenciais para a avaliação de uma tecnologia anterior. (CACERES, 2010, p. 83)

A partir da perspectiva dada, depreende-se a fidelidade sonora como um conceito relacional, com parâmetros variáveis estabelecidos através de inúmeros critérios de qualidade dos modos e comportamentos de escuta de cada época, dispostas a partir da ótica hegemônica de um discurso fetichista tecnológico da indústria fonográfica, que busca assim garantir a seus entusiastas uma experiência de escuta cada vez mais próxima do “fiel”. Assim, “[...] a questão da alta-fidelidade parece voltar à tona toda vez que se quer justificar a necessidade de se realizar uma atualização tecnológica” (IAZZETA, 2009, p. 126-127)⁹.

É possível também estender o conceito de fidelidade sonora para a noção de transmissão. Para o compositor e musicólogo Pierre Schaeffer (2010, p. 63-64), o conceito de fidelidade está diretamente relacionado à transmissão sonora – pelo menos no que tange à captação das fontes sonoras da música de concerto para retransmissão em rádio. Para ele, atingir uma fidelidade sonora máxima requer um rigor de competência do técnico de som, conquistada através da adequada disposição dos microfones e regulação do potenciômetro (SCHAEFFER, 2010, p. 63-64). Ainda assim, para Schaeffer (2010, p. 63), é inevitável que tanto para obras destinadas ao cinema como para o rádio não ocorram transformações estéticas que afetem e transformem o objeto¹⁰. Deste modo, o termo “fidelidade”, como parte da transmissão sonora, é visto como um conceito estabelecido através da relação entre a reprodutibilidade – mais próxima o possível da realidade – das mídias de gravação e reprodução¹¹.

Concluimos então que, a fidelidade sonora é um processo que ocorre entre gravação e reprodução, ou seja, na “relação entre uma mídia e a capacidade de um aparelho ler e reproduzir os códigos nela inseridos” (CONTER, 2016, p. 81), percebidas através dos critérios

⁹ Iazzetta (2009, p. 127-128) discorre que: “Eventualmente, o desenvolvimento da qualidade de áudio talvez tenha ultrapassado as possibilidades de discriminação que o ouvinte pode ter em situações comuns de escuta. A prova disso é que nos últimos dez anos houve uma troca explícita entre a busca por qualidade pela busca por portabilidade e acessibilidade, ainda que isso represente uma diminuição na qualidade sonora”.

¹⁰ Tais transformações estéticas podem ser percebidas também através das plataformas de *streaming* de pelo menos a partir de 1995, com o RealAudio, e, mais popularmente nos dias atuais, com o *Spotify*, *YouTube*, *Tidal*, *Deezer* ou *SoundCloud*. A interferência na qualidade da reprodução, portanto, está relacionada com a transmissão. Deste modo, como aponta ainda Ferreira e Paiva (2016, p. 80-81) na internet “[...] a transferência de dados está intimamente ligada a capacidade de compressão dos arquivos originais e a velocidade de transmissão de dados existente”.

¹¹ C.f. CONTER, 2016, p. 80-81.

de natureza subjetiva do ouvinte, de ordens culturais ou comportamentais, por exemplo¹². À vista disso, esse processo estabelece ainda um compromisso com a representação da fonte original, enquanto simulacro inscrito no formato de áudio. Uma reprodução fiel é aquela em que as frequências captadas pelos equipamentos de gravação são reproduzidas eficientemente pelo fonograma. Dessa forma, são atribuídos aos aparelhos sonoros de alto desempenho o termo *hi-fi* e aos de menor desempenho o termo *low-fi*.

1.1.2. Resolução ou Definição Sonora

Enquanto o termo “fidelidade sonora” alude especificamente à eficácia de um aparelho sonoro ao reproduzir um formato de áudio, “resolução sonora” – ou “definição sonora” – se refere ao formato de áudio em si. Seja analógico ou digital, cada formato de áudio determinará características particulares que envolvem uma forma de produção específica e que atribuem características e limitações próprias à gravação.

Para a resolução do áudio analógico temos como suportes fonogramas, tais como o vinil, a fita magnética ou ainda o cilindro fonográfico. Cada suporte físico apresenta resoluções de maior ou menor detalhamento ou limitação. Como exemplo, compara-se “um disco de vinil de 33 1/3 rotações em relação a um de 45. No caso, o disco de 45 dura menos tempo, mas por girar mais rápido tem ondas impressas mais definidas e detalhadas do que um disco de 33 1/3” (CONTER, 2016, p. 83).

Já o áudio digital, constitui-se na conversão do sinal analógico para o digital, realizada a partir de dois parâmetros: *sample rate* (taxa de amostragem) e *bit depth* (profundidade de *bits*)¹³.

O termo *sample rate* refere-se ao número de amostras (*samples*) registradas no intervalo de um segundo (WHITE; LOUIE, p. 337-338). Trata-se de uma técnica de registro de frequências que converte o sinal analógico em digital. White e Louie (2005, p. 337, tradução nossa) apontam, contudo, que a realização do “*sampleamento* precisa ser feita com bastante precisão a fim de evitar adicionar distorção no sinal digitalizado”. Para tal, aponta Dove (2008):

Além da resolução exigida, a velocidade de conversão tem um papel importante. Para fornecer uma representação precisa ao longo do tempo de uma forma de onda dos

¹² Diferente do proposto no trabalho de Conter (2016), consideramos os critérios exemplificados como fundamentais para o entendimento do conceito de fidelidade sonora, pois entendemos que tal cisão proposta pelo autor – apesar de bastante pragmática – não ocorre na escuta.

¹³ Confira também CONTER, 2016, p. 82.

sinais de entrada, é necessário haver conversões suficientes para que o sinal digitalizado seja reconstruído para um análogo exato do sinal original. A menor taxa de amostragem teórica (Nyquist) é duas vezes a frequência mais alta que se pretende processar. Isso implica em pelo menos duas conversões digitais de palavras a cada ciclo de (normalmente em áudio) 20 kHz. Na prática, a taxa de amostragem é ainda mais alta e os números de 44,1 kHz (doméstico) e 48 kHz em áudio profissional são os mais comuns, 96 kHz e mais altos ainda aparecem de forma longínqua e em busca de uma aplicação *mainstream*. (DOVE, 2008, p. 955, tradução nossa)

O *bit depth* se refere ao “tamanho da palavra digital usada para as amostras de áudio em áudio *PCM*” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 47, tradução nossa); ou seja, trata-se da quantidade de *bits* empregada que constituem uma amostra¹⁴. De maneira sincrônica, a resolução do áudio será maior à medida que o valor do *bit depth* aumenta. A respeito disso, Ken Pohlmann indica que:

A resolução de 16 *bits* era anteriormente a referência de qualidade para a maioria dos dispositivos de áudio digital e pode fornecer uma excelente fidelidade de áudio. No entanto, muitos dispositivos de áudio digital atualmente processam ou armazenam mais de 16 *bits*. Um chip de processamento digital de sinal (PDS) pode processar internamente palavras de 56 *bits*; esta resolução é necessária para que cálculos repetitivos não acumulem erros que possam degradar a fidelidade do áudio. (POHLMANN, 2011, p. 60, tradução nossa)

A alta resolução de formatos de áudio como o descrito acima dificilmente gerará erros de quantização¹⁵ ou *clipping*¹⁶. Logo, o seu uso parece ser apenas desejado sob situação de estúdio, em que, decorrente de múltiplos processamentos ou de processamentos complexos de áudio nas amostras, deformará – em menor grau – o som da fonte captada. A figura a seguir (Fig. 1)¹⁷ representa, respectivamente, a forma de onda de uma gravação analógica seguida de dois *sampleamentos* em taxas de amostragem e resoluções distintas¹⁸.

¹⁴ *PCM* é o acrônimo para *Pulse Code Modulation*. Para uma descrição do formato de áudio *PCM* consulte-se a subseção 1.1.2.1. desta dissertação e White e Louie (2005, p. 282).

¹⁵ Conforme descrito por White e Louie (2005, p. 381), “quantização” é a forma com que um sinal analógico é representado através da atribuição de valores discretos. Quanto menor a resolução de *bits*, menor será a escala de representação das amostras, o que pode gerar, por sua vez, erros de quantização – um tipo de distorção harmônica.

¹⁶ Sobre a definição de *Clipping* c.f. a subseção 1.2.2.1.

¹⁷ O gráfico acima - usado para fins comerciais pela empresa Sony – representa de uma forma tendenciosa a comparação entre a resolução do formato de CD e os formatos de alta-resolução, o *Hi-Res*. Segundo a empresa “o áudio de alta resolução refere-se a uma coleção de processos e formatos digitais que permitem a codificação e a reprodução de músicas com taxas de amostragem mais elevadas que as dos padrões usados em CDs. [Não há ainda] um padrão único para o áudio de alta resolução, mas as especificações usadas mais frequentemente são 24 bits/96 kHz (3,2x mais dados transmitidos que em CD) e 24 bits/192 kHz (6,5x mais dados transmitidos que em CD)” (SONY, 2019?). De todo modo, observamos que, da mesma forma que se construiu um fetiche e uma necessidade para os sistemas *hi-fi* durante a segunda metade do séc. XX, a mesma narrativa parece ocorrer aqui, desta vez com os sistemas e formatos de alta-resolução/definição. Assim, a necessidade de tais formatos de áudio ultrapassa o limite da capacidade da audição humana quando comparados com formatos de “baixa resolução”, o que os torna, necessários mais em uma situação de estúdio do que de fato no produto final a ser distribuído.

¹⁸ Confira também Conter (2016, p. 82).

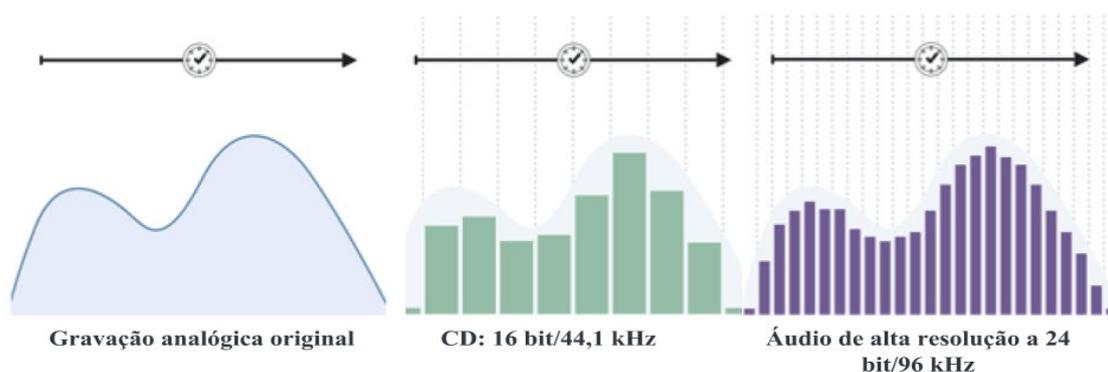


Figura 1 – A sequência de gráficos acima ilustra um processo de *sampleamento*. Da esquerda para a direita estão as representações do som analógico original, a taxa de amostragem em CDs e do áudio em alta resolução (SONY, 2019?).

1.1.2.1. Formatos de áudio digital

Um formato de áudio (*audio file format*, em inglês) se refere ao tipo do arquivo codificado para armazenamento de áudio digital (AUDIO, 2020). Em um sistema computacional, o formato de codificação de áudio pode, ou não, sofrer um processo de compressão (AUDIO, 2020). Para tal, são atribuídas três categorias: formatos não-comprimidos (*PCM*), formatos comprimidos com perdas e formatos comprimidos sem perdas.

Os formatos de áudio *PCM* são aqueles utilizados com a finalidade de possuir a melhor definição sonora no áudio digital. O formato mais utilizado de *PCM* para aplicações em estúdio é o *PCM* linear (WHITE; LOUIE, 2005, p. 282), e possui extensões, entre as mais comuns, como *.wav* e *.aiff*.

Os formatos de áudio com compressão são obtidos através de sistemas de codificação de áudio. Como indicam Howard e Angus (2017, p. 442, tradução nossa), trata-se de “métodos que reduzem a taxa geral de dados do sinal de áudio para que ele possa ser transmitido por um canal de taxa limitada, tal como a Internet, ou armazenado em um meio de armazenamento limitado de dados, como um DVD”.

Tal processo – denominado “compressão de dados”¹⁹ – realizado através de um *software codec* (abreviação para *code-decode*) codifica um sinal de áudio digitalizado para um formato diferente a fim de reduzir seu tamanho original (WHITE; LOUIE, 2005, p. 72) e otimizá-lo para um determinado contexto. Quando, portanto, um formato de áudio é comprimido, o seu código original muda de tamanho, e, conseqüentemente, a quantidade

¹⁹ Para Salomon, Motta e Bryant (2010, p. 2, tradução nossa) “A compressão de dados é o processo de conversão de um fluxo de dados de entrada [...] em outro fluxo de dados [...] que possui um tamanho menor”.

ocupada de armazenamento de dados será menor. Um *codec* que atua desta maneira gerará um formato de áudio sem perda de dados, já que não haverá perda de informação no processo de codificação, como nas extensões dos formatos *.flac*, *.m4a*, *.wma*.

Por outro lado, alguns sistemas de codificação não comprimem ou recuperam com exatidão o sinal original, e por essa razão são denominados “formatos comprimidos com perdas” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 72). Tais sistemas se utilizam de princípios psicoacústicos²⁰ a fim de remover partes do sinal menos perceptíveis pelo ouvido humano, devido principalmente ao mascaramento por sons mais altos, através de uma técnica a “codificação perceptual”²¹ (WHITE; LOUIE, 2005, p. 72). Tal técnica tem por objetivo reduzir o tamanho da codificação do arquivo ao comprimi-lo, algo que não é possível no tipo de compressão sem perdas, reduzindo conseqüentemente o tamanho do arquivo. As extensões dos formatos de compressão mais comuns nessa modalidade são o *.mp3* e o *.aac*.

A tabela abaixo (Tab. 1.1) apresenta um resumo das categorias e extensões de áudios em formatos digitais até então apresentadas.

Categorias	Não comprimidos (PCM)	Comprimidos sem perdas	Comprimidos com perdas
Extensão	<i>.wav</i> , <i>.aiff</i>	<i>.flac</i> , <i>.m4a</i> , <i>.wma</i> , <i>.alac</i>	<i>.MP3</i> , <i>.aac</i> , <i>.opus</i> , <i>.mpc</i>

Tabela 1.1 – Formatos de áudio digital suas respectivas extensões²².

Cada categoria de formato de áudio recebe atribuições diferentes conforme as variações dos contextos de aplicações que estão inseridos – como por exemplo, o formato de áudio *PCM* para uma situação de estúdio. De todo modo, inegavelmente os formatos de áudio com perdas, em especial o *MP3*, são predominantes quanto à quantidade de circulação de áudio na Internet²³.

²⁰ “Psicoacústica” é o termo utilizado para se referir ao estudo da relação entre a percepção da audição – de natureza subjetiva, envolvendo os conceitos de nota, intensidade e timbre – e sua relação com a acústica – de natureza objetiva, envolvendo os conceitos de frequência, volume, espectro (ZHANG, 2008, p. 43). Ainda, “a psicoacústica recebeu esse nome de um campo da psicologia – isto é, da ciência do reconhecimento – que lida com todos os tipos de percepções humanas, e é um campo interdisciplinar de muitas áreas, incluindo psicologia, acústica, engenharia eletrônica, física, biologia, fisiologia, ciência da computação, etc.” (ZHANG, 2008 p. 43, tradução nossa).

²¹ Para uma definição mais completa sobre esse termo, consulte-se White e Louie (2005, p. 284).

²² Para uma tabela mais detalhada consulte também AUDIO, 2020.

²³ C.f. Ferreira e Paiva, 2018.

Sob a perspectiva cultural que se insere nos formatos de áudio, o pesquisador Jonathan Sterne (2010) propõe que os formatos de áudio do tipo *MP3* podem ser reconhecidos como artefatos culturais, isto é, como objetos lidos a partir de significados particulares e que articulam funções políticas. Ainda segundo o autor (2010, p. 64), a partir de sua origem, o *MP3* pode ser entendido como “uma tentativa de resolver os problemas de formatos trocáveis em segmentos da indústria da mídia”, além disso, “parece requerer sistemas sociais e culturais particulares de propriedade intelectual e das práticas de escuta” (STERNE, 2010, p. 64). O *MP3* também pode ser tratado como um artefato cultural na medida em que se trata de “um conjunto cristalizado de relações sociais e materiais. Ele é um grupo de pessoas, ideologias, tecnologias e outros instrumentos sociais e materiais” (STERNE, 2010, p. 64). Deste modo, ainda para Sterne (2010, p. 85) “o *encoder*²⁴ do *MP3* instrumentaliza e também celebra os limites do ouvido humano. Ele sugere o quão pouco ‘*input*’ as pessoas necessitam para ter experiências estéticas poderosas e significativas”.

Devido ao baixo tamanho de armazenamento de seus arquivos, o *MP3* facilitou o ato de colecionar faixas. Como mencionado, sua codificação se baseia em elementos psicoacústicos, assim, o formato de áudio *MP3* é destinado a uma escuta casual e não atenta, normalmente em fones de ouvidos, tendo em vista a troca e acumulação massivas. Em outras palavras, o uso do *MP3* é propício para situações de escuta portátil.

Esta discussão remete ao que Hosokawa descreve durante o advento do *Walkman* na década de 1980, em seu texto *The Walkman Effect*. O autor diz do ponto de vista técnico e tecnológico:

Do ponto de vista técnico e tecnológico, o ‘progresso’ do rádio *cassette* portátil, ou do som automotivo, para o *walkman* é muito irrelevante, contrário à evidente transformação no nível da práxis. Ao contrário, a mudança se assemelha mais a uma forma de ‘desenvolvimento’ já que o *walkman* consiste em um gravador *cassette* sem a função de gravador e alto-falante. [o *walkman*] É um objeto tecnologicamente mais simples. [...] O *walkman*, no entanto, parece estar fora dessa lei. Ele representa uma redução funcional, uma regressão tecnológica [...] O *walkman* estabelece um novo paradigma devido aos seus efeitos ‘revolucionários’ sobre os aspectos pragmáticos – e não técnicos – da escuta musical urbana, resultando em pressupostos técnicos ordinários. (HOSOKAWA, 1984, p. 106-107, tradução nossa)

Percebemos que tanto em relação aos formatos de áudio de compressão com perdas (i.e. *MP3*) quanto ao *Walkman*, a tecnologia conquistada está mais desenvolvida quanto ao aspecto da portabilidade sonora do que ao da alta-definição. Se isso significa uma regressão do

²⁴ *Software* de codificação.

ponto de vista tecnológico, ela é apenas justificada na redução da fidelidade da definição. Fato é que a partir dos anos 1980 se estabeleceu uma cultura de escuta móvel que se solidificaria ainda mais no século XXI, através dos serviços de *streaming* e da confluência das bibliotecas de música com aparelho de reprodução dispostas em um único lugar: o celular (FERREIRA; PAIVA, 2018). Numa pesquisa do *IFPI (International Federation of the Phonographic Industry)* de maio-abril de 2019, realizada com 34.000 ouvintes entre 16 e 64 anos de idade, de 21 países, revelou que 89% do consumo de música ocorre através de serviços de *streaming* por demanda, por exemplo (IFPI, 2019).

Atualmente, esse tipo de situação de escuta acaba valorizando mais a eficiência da transferência de dados do que a qualidade sonora, o que impõe um modo particular de produção baseado nos formatos de áudio do tipo *MP3* e nos *codecs* de áudio presentes nos serviços de *streaming*. Deste modo, o meio de distribuição, ou de circulação, da mídia interfere diretamente no modo de produção e reprodução musicais – tanto na captação, na mixagem, na masterização, como na codificação final do arquivo a ser distribuído²⁵.

A noção de definição ou resolução sonora, apesar de mais técnica do que a de fidelidade, também pode ser lida como um conceito relacional dependente das situações de escuta que vivenciamos – situações estas de natureza subjetiva. Assim como a portabilidade do *Walkman* ou dos formatos de áudio tipo *MP3* nos sugere uma situação de escuta descompromissada e que, portanto, não exige um alto grau de resolução, uma situação de escuta de uma produção musical de estúdio, por exemplo, pode exigir uma resolução maior do áudio para que se possa realizar múltiplos processamentos sem grandes distorções. Logo, a partir de uma acepção próxima à formulada por Conter (2016, p. 83), entendemos “definição sonora” – ou “resolução sonora” – como a forma e a capacidade de armazenamento de dados que um formato de áudio digital ou analógico de gravação dispõe, ou seja, da precisão com que uma mídia de armazenamento consegue registrar um sinal.

1.1.3. Relação Sinal/Ruído

A relação sinal/ruído (*signal-to-noise-ratio*) é uma razão entre a potência do sinal e a potência do ruído do sistema, expressa em dB (WHITE; LOUIE, p. 352). Todo sistema de

²⁵ Sobre esse modo particular de produção e características sonoras dos *codecs* do tipo *MP3* c.f. Ferreira e Paiva (2010).

som analógico ou digital possuirá uma quantidade de ruído que, conforme opera em uma determinada resolução, manifesta-se de maneira mais ou menos significativa no áudio²⁶.

Quando aplicado à reprodução ou resolução (ou definição) sonora, muitas vezes os termos *hi-fi* e *low-fi* são usados como adjetivos para expressar, respectivamente, a quantidade de sinal e ruído dentro de um sistema, sendo assim, como aponta Conter (2016, p. 83), devemos desassociar, da dicotomia entre sinal e ruído, os conceitos de *hi-fi* e *low-fi*, de modo que *hi-fi* não está para o primeiro assim com *lo-fi* para o segundo. Ademais, aponta ainda o pesquisador, “ruído não se opõe ao *hi-fi*. Se nós pensarmos sobre isso idealisticamente, na música gravada, o extremo oposto do *hi-fi* seria o ruído branco. E o *lo-fi* não é, tampouco, algo que se materializa entre puro sinal e puro ruído” (CONTER, 2016. p. 84).

Ainda que possamos definir o conceito de relação sinal/ruído a partir do áudio – ou, seguindo a definição de White e Louie (2005, p. 352, tradução nossa), como a “razão entre a potência do sinal em um determinado ponto de referência em um circuito com a potência do ruído que existiria caso o sinal fosse removido” –, notamos que os significados que são atribuídos tanto para sinal quanto, especialmente, para ruído, muitas vezes mudam conforme convenções culturais. Sobre isso, assinala Conter:

Por isso que, assim como o ruído é uma convenção cultural, para quem está ouvindo, essa oposição entre alta e baixa fidelidade pode variar. Muitas vezes ela se confunde com a dicotomia sinal/ruído. O primeiro referindo-se aos sons que desejam ser ouvidos, à informação que pretende ser transmitida pelo emissor e chegue o mais intacta possível ao receptor, enquanto o segundo se refere a outros sons que se misturam ao sinal que dificultam a sua leitura. (CONTER, 2016, p. 86)

Como aponta ainda o autor (CONTER, 2016), a noção do compositor Raymond Murray Schafer (2001) de *lo-fi* e *hi-fi*, aparece dentro dessa dicotomia, por exemplo. Para Schafer, no estudo da paisagem sonora, o domínio do *lo-fi* e do *hi-fi* estabelece referências precisas. Acerca dos dois, Schafer diz:

[O *lo-fi* define] Uma razão sinal/ruído desfavorável. Aplicado ao estudo da paisagem sonora, o ambiente *lo-fi* é aqueles em que os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza. [...] [Já o *hi-fi* estabelece] uma razão sinal/ruído favorável. O uso mais geral do termo ocorre em eletroacústica. Aplicado aos estudos da paisagem sonora, um ambiente *hi-fi* é aquele onde os sons podem ser ouvidos claramente, sem estarem amontoadas ou mascarados. (SCHAFER, 2001, p. 365)

²⁶ Nesta subseção, a fim de esclarecer a discussão exposta sobre relação sinal/ruído, tomaremos a definição clássica de ruído, como informação indesejada. Em oposição, sinal será entendido nesta dissertação como informação desejada. Para uma definição mais detalhada sobre ruído c.f. a subseção 1.2.2.1.

Devemos lembrar também que as aplicações dos parâmetros de *lo-fi* e *hi-fi* em Schafer (2001) se relacionam especificamente aos estudos aplicados à paisagem sonora, definida por ele como:

O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo [paisagem sonora] pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens em fita, em particular quando consideradas como um ambiente. (SCHAFFER, 2001, p. 366)

Dessa forma, Schafer (2001) percebe a paisagem sonora *lo-fi* como um resultado decorrente das aglomerações de diversos objetos sonoros que inibem as percepções das alturas e sutilezas das dinâmicas, o que gera, em seu entendimento, falta de clareza. Para ele, tanto *lo-fi* como *hi-fi* constituem partes diretamente opostas ao espectro do conteúdo de uma paisagem sonora, deste modo, em síntese, a paisagem sonora *lo-fi* pode ser associada à vida urbana, enquanto a *hi-fi*, à vida rural.

As preocupações de Schafer (2001) estão relacionadas ao aumento da poluição sonora que a tecnologia moderna traz, caminhando de uma paisagem sonora dita *hi-fi* para uma *lo-fi*. Porém, Samuels, Meintjes, Ochoa e Porcello (2010) criticam o modo como Schafer dita a sua apresentação:

Na mudança histórica das paisagens sonoras *hi-fi* para *lo-fi*, esta apresentação [de Schafer] mascara as formas pelas quais o conceito de paisagem sonora, em si mesmo, está ancorado em uma forma de escuta que se torna possível somente através do desenvolvimento de maneira tecnológicas de mediação e gravação. (SAMUELS et al., 2010, p. 330-331, tradução nossa)

Além disso, na área dos estudos do som e da antropologia do som, a expressão “paisagem sonora” foi ampliada para outros estudos relacionados à ciência, à tecnologia e à comunicação, por exemplo (SAMUELS et al., 2010, p. 331). No âmbito musical, advertem ainda os autores, muitas vezes a expressão é usada de modo explícito ou implícito. Segundo eles:

‘Como uma forma de se referir ao contexto em que a música ocorre’, porém sem explorar os aspectos sonoros do contexto que o conceito de paisagem sonora pode ativar. Outros, especialmente no campo dos estudos da música popular o termo é usado para referir-se à sonoridade interna ou textura tonal de uma performance ou conjunto musical, um uso que vai de encontro à forma como os compositores eletroacústicos usam o termo. (SAMUELS et al., 2010 p. 331, tradução nossa)

Nesse sentido, o musicólogo Adam Harper (2014) aponta que a expressão “*lo-fi*”, na forma como Schafer (2001) a emprega para descrever o fenômeno ao longo de sua obra,

possui um “valor negativo”, referindo-se ao *lo-fi* como “detentor de um problema” – “o problema do *lo-fi*” – e ao seu “estado” como um “esgoto sonoro” (HARPER, 2014, p. 9). Ao contrário das afirmações de Schafer (2001), e como veremos adiante, a estética *lo-fi* identifica tal sonoridade como benigna e, frequentemente, mínima, na paisagem sonora²⁷, além de a utilizar como forma de protesto contra a indústria moderna, sem ser considerada como um problema, em si (HARPER, 2014, p. 9).

A ideia expressa por Harper (2014), em um certo sentido, também parece ser refletida no pensamento de Conter (2016). Este último concorda com o primeiro ao dizer que “no que se refere à música *underground*, amadora, *lo-fi* não é, novamente, o mesmo conceito que aparece em *A afinação do mundo* de Schafer” (CONTER, 2016, p. 83). Do ponto de vista da gravação, Conter ainda afirma:

[...] há certa característica *hi-fi* nos registros fonográficos *lo-fi*, pelo excesso de fontes sonoras sobrepostas, incluindo aí ruídos dos equipamentos mecânicos, elétricos e eletrônicos que deveriam ser mascarados pela pós-produção. Trata-se de um elogio às revoluções industriais, indo contra a proposta ecológica de Schafer. (CONTER, 2016. p. 58)

De maneira análoga, Harper percebe também que:

Alguns músicos associados ao *lo-fi*, no entanto, [...] foram recebidos em termos semelhantes ao *lo-fi* de Schafer, como manifestações de um sublime composto de sinais sonoros ofuscados, ou como personificações interessantes de um mal-estar moderno. (HARPER, 2014 p. 9, tradução nossa)

Apesar de discordarem na maneira como a estética *lo-fi* se relaciona com a indústria, isto é, como uma forma de protesto, para Harper, ou de forma entusiasmada, para Conter, ambos compreendem, sob perspectivas diferentes, que a paisagem sonora musical da estética *lo-fi* diverge, em certo sentido, da exposta por Schafer (2001).

Concluimos, portanto, que se faz necessária uma desassociação da ideia de “ruído” como sinônimo de “baixa fidelidade”. O mesmo se aplica para a ideia de “sinal” como sinônimo de “alta fidelidade”. Ademais, o ruído e a distorção são elementos sonoros importantes incorporados na *estética lo-fi*, desempenhando papéis essenciais na significação dos índices sonoros transmitidos através dos efeitos *lo-fi* evidenciados por Harper (2014).

²⁷ Aqui, o termo “paisagem sonora” é entendido dentro da definição exposta pelos estudos relacionados à música popular e eletroacústica.

1.2. PORQUE *LO-FI* E NÃO *LOW-FI*

Ao longo desta dissertação faremos usos diferentes dos termos “*low-fi*” e “*lo-fi*”. Tratamo-los aqui como parônimos, isto é, termos com grafia e pronúncia semelhantes, mas com significados diferentes. De certo que ao longo da literatura do áudio e do som – ou mesmo ainda nas colunas dos periódicos jornalísticos da mídia musical – o emprego dos termos muitas vezes se confundem, sendo usados despreziosamente para se referirem a um ou a outro, reciprocamente. Nesta dissertação, decidimos seguir o mesmo caminho traçado por Harper (2014) quanto ao uso dos termos “*low-fi*” e “*lo-fi*”. Dessa forma, entendemos que:

O termo *lo-fi* agora se refere não apenas à falta de sucesso na gravação ou reprodução do som com precisão, mas sim a uma grande gama de manifestações de falta de capacidade técnica e/ou tecnológica, *lo-fi* se tornou algo bastante distante de *low-fidelity*. (HARPER, 2014, p. 12, tradução nossa)

Compreende-se também que a diferenciação necessária ao empregá-los deste modo se dá por razões de sentido histórico. A dissociação do termo *lo-fi* da ideia de reprodução de baixa fidelidade é necessária a partir do momento em que se consolidou a estética *lo-fi* estadunidense durante os anos 1990. Em vista disso, o termo “*low-fi*” será usado nesta dissertação justamente para designar qualquer tipo de reprodução de baixa fidelidade, contemplando os usos circunstanciais deste recurso, portanto. Quanto ao termo “*lo-fi*”, será empregado para se referir a uma estética musical específica da música popular estadunidense, refletindo, ao contrário do primeiro, os usos de caráter intencional. Além disso, também o empregaremos ao nos referirmos a tipos de objetos musicais característicos deste repertório, os “efeitos *lo-fi*”²⁸.

1.2.1. Definindo o *lo-fi*

As primeiras aparições do termo “*lo-fi*” antes dos anos de 1990 se apresentam ainda como uma forma de se referir aos aparelhos de reprodução de baixa fidelidade sonora. Neste primeiro momento, o termo não é usado sob uma acepção técnica ou cientificista, mas sim como fruto de um consenso coletivo para se referir à sonoridade oposta aos sistemas de som *hi-fi*.

²⁸ O conceito de efeitos *lo-fi* é tomado de Harper (2014) e são desenvolvidos na subseção 1.2.2, 1.2.2.1 e 1.2.2.2.

Uma primeira definição oficial do termo apareceria apenas em 1977, por Schafer, em sua obra *A afinação do mundo* – como exposto na sessão 1.1.3.

Em sua tese “*Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse*” apresentada na Universidade de Oxford, Adam Harper (2014) aponta três definições publicadas ao longo do tempo pelo *Oxford English Dictionary* referentes ao termo “*lo-fi*”: (1) Em 1976, “*lo-fi*” é apresentado no dicionário com a definição já estabelecida desde os anos de 1960: “reprodução sonora pior em qualidade do que *hi-fi*”; (2) em 2003, como “um gênero da *rock music* caracterizado por mínima produção que dispõe de uma sonoridade crua e não sofisticada”; (3) e por fim em 2008, *lo-fi* é descrito como “não polido, amador e tecnologicamente não sofisticado, com uma deliberada escolha estética” (HARPER, 2014, p. 11, tradução nossa).

Durante os anos de 1980, com a popularização dos gravadores de fita cassete – *recorder cassette*, em inglês – por empresas como *Tascam*, *Foxtex* ou *Yamaha*, houve a ascensão de uma cultura conhecida como “*cassette culture*”²⁹ (HARPER, 2014, p. 10). No começo dos anos de 1980, a associação entre os termos *lo-fi* e as gravações feitas em fitas cassete eram bastante raras. A exemplo disso, Harper (2014), ao comparar artigos jornalísticos sobre o assunto de épocas diferentes, nota que existe um contraste na recepção das gravações amadoras em fita cassete. Se em 1994, no artigo de Diehl (1994), *Lo-Fi Rockers Opt for Raw Over Slick* publicado pelo *New York Times*, associa o termo “*lo-fi*” à cultura *DIY* e a qualidades grosseiras do som; no artigo de 1987, de Pareles (1987), intitulado *Record-it-Yourself Music on Cassette*, essa associação ainda não é feita.

A imprensa musical classifica a *cassette culture* como um modo de produção análogo ao *lo-fi*, e por mais que se possa dizer que a produção musical das duas possuam um modo de gravação semelhante – caseiro –, as duas estéticas divergem quanto à recepção do que é percebido como imperfeição em uma gravação. Sobre isso, Harper (2014, p. 6, tradução nossa) comenta que, para o *lo-fi*, há ainda “uma apreciação positiva do que é percebido como e/ou normativamente interpretado como imperfeição em uma gravação, com uma particular ênfase na imperfeição na tecnologia de gravação em si”.

Historicamente, o momento decisivo para a solidificação do uso e significado do termo “*lo-fi*” é comumente atribuído ao DJ da WFMU, William Berger, que apresentava em

²⁹ “Refere-se à grande escala em que músicas de todos os tipos estavam sendo gravadas em fitas cassetes compactas em todo o mundo na década de 1980, junto com a forma como os *home tapers* que as criavam estavam se conectando através das revistas e *fanzines* que realizavam *reviews* dos cassetes, as estações de rádio independentes que as tocavam e ao sistema postal que as distribuíam, além de incluir a ideia de que tudo isso constituía uma nova, excitante - e até mesmo uma - cultura *underground* utópica” (HARPER, 2014, p. 141, tradução nossa).

seu programa de rádio – inicialmente intitulado “*Low-Fi*” e posteriormente, “*Lo-Fi*” – músicas gravadas em equipamentos de baixo custo (HARPER, p. 10). A associação entre *lo-fi* e produção caseira em fita-cassete é apresentada durante a chamada do programa em 1986 como: “Trinta minutos de gravação caseira produzidos em equipamento de baixo custo. Primitivismo técnico acoplado com brilhantismo” (HARPER, 2014 p. 10, tradução nossa). No ano de 1987, por conseguinte, a associação entre *lo-fi*, *home-recording* e primitivismo era frequentemente feita em qualquer lugar (Harper, 2014 p. 10).

Fato é que, como pontua Grajeda (2002, p. 358, tradução nossa), até o ano de 1995 o *lo-fi* – no contexto da música *pop* estadunidense – “inegavelmente havia chegado – e chegado de fato com uma formação discursiva”. Tanto Harper (2014) quanto Grajeda (2002) concordam que a estética *lo-fi* que surge nos anos 1990 possui um discurso claro e objetivo, construído tanto pelos músicos envolvidos na cena como pela própria imprensa musical. Sobre isso, continua Grajeda:

[...] cada rodada de artigos [publicado pela imprensa] nunca deixa de apontar a crescente atenção que o *lo-fi* recebe na mídia, ao mesmo tempo falha em reconhecer seu próprio papel em contribuir para o desenvolvimento dessa tendência. (GRAJEDA, 2002, p. 358, tradução nossa)

Como aponta ainda o autor (GRAJEDA, 2002, p. 358), o termo não é apenas usado de forma passiva ou ingênua, pois a todo momento cria interesses tanto a níveis sociais como comerciais. Dessa forma, ainda se utilizando da descrição metodológica de Grajeda (2002, p. 358) afirmamos que a significação do termo “*lo-fi*” não compreende apenas suas definições tidas como oficiais e historicamente precisas, mas também as conferidas através do uso comum, tanto pelos que consomem as músicas dentro dessa estética, como pela mídia que usa e significa o termo em favor de seus próprios interesses.

O “discurso *lo-fi*” na música popular estadunidense aparece, portanto, sob uma série de declarações individuais construídas de forma contínua ao longo de periódicos da mídia musical, que se utilizam do termo para se referir ao que é percebido como imperfeição em uma gravação dentro de um determinado repertório (HARPER, 2014, p. 34-35). Ainda para Harper (2014, p. 54-55) a estética *lo-fi* comporta expressões ideológicas não-tecnocráticas ou anti-tecnocráticas que visam estabelecer autenticidade e valor em músicas não mediadas pelas normas da grande indústria musical. Nesse sentido, se por um lado o *lo-fi* se aproxima do

contexto da música independente³⁰ ao compartilhar modos de produção e circulação, por outro, ele diverge em certos aspectos da cena musical *indie*³¹, já que se articula fora do domínio do rótulo das *majors* – i.e. selos fonográficos de grandes corporações musicais – e compreende o individualismo como uma conquista positiva contra as normas de padronização e tecnocracia impostas pela grande indústria fonográfica (HARPER, 2014, p. 40-41).

Harper define, portanto, que a estética *lo-fi* na música popular estadunidense possui uma formação discursiva percebida dentro de uma categoria estável ou emergente com um modo de produção musical que apresenta “baixa qualidade sonora e outras qualidades ‘grosseiras’, pois foi gravada em um estilo ‘faça-você-mesmo’ por amadores e em equipamentos amadores, e seus praticantes e fãs gostam disso dessa forma” (HARPER, 2014, p. 43, tradução nossa). Além disso, ainda segundo o autor (2014, p. 1, tradução nossa), ela “expressa as deficiências técnicas e tecnológicas associadas à produção musical amadora; o faça-você-mesmo, isto é, em casa com equipamento de gravação barato”. Por fim, conclui que “a estética *lo-fi* não é apenas a autenticidade realista, não mediada, que frequentemente se supõe, mas exhibe também fascínio pelo distanciamento das normas percebidas de técnica e tecnologia (ou ‘tecnocracia’), significado pelos efeitos *lo-fi*” (HARPER, 2014, p. 1, tradução nossa).

Tal ideia também se reflete no pensamento de Jones (2014, p. 42, tradução nossa), que estende a percepção do *lo-fi* como uma estética que se atenta à mediação tecnológica, em que, em suas palavras, “a aspereza do processo de produção desse primeiro plano sonoro tende a colocar ênfase estética em rotas aparentemente amadoras de mediação”. Para o autor:

O discurso do *lo-fi* geralmente gira em torno de uma dualidade perceptiva. Mesmo quando a música enfatiza auditivamente sua própria mediação – ou a construção de sua representação – paradoxalmente, transmite um senso elevado de realidade, intimidade e imediatismo. (JONES, 2014, p. 42, tradução nossa)

³⁰ O termo “independente” se refere à distribuição de “produtos de pequenas gravadoras de propriedade ‘independente’, [...] [sendo consideradas] do ponto de vista da indústria, os registros ou artistas[...] ‘independentes’ se os lançamentos de suas músicas puderem ser incluídos no quadro do mercado ‘independente’. [...] [assim] a indústria da música define ‘música independente’ por um conjunto específico de práticas sobre a natureza da propriedade do modo de circulação para o público” (FONAROW, 2006, p. 30, tradução nossa).

³¹ Diferentemente de ‘independente’, o termo “*indie* não reflete apenas um modo de circulação, mas também um gênero particular de música, com um som reconhecível e convenções coletivas [...] [na] forma musical, produção musical e estilo. [...] Permeando a tradição *indie* está uma união de simplicidade e austeridade, uma supervalorização da infância e imaginação infantil, uma sensibilidade nostálgica, uma tecnofobia e uma fetichização do violão. [...] [Além disso] a música *indie* é [composta] principalmente de [estilos como] *guitar rock* ou *pop* combinada com uma sensibilidade da escola de arte” (FONAROW, 2006, p. 39-40, tradução nossa).

Ao longo da trajetória do *lo-fi*, podemos identificar a aproximação entre o *lo-fi* a diversos outros gêneros musicais – em sua maioria subgêneros do rock – a citar o *skiffle*, *rock*, *indie*, *punk*, *chillwave*, *hypnagogic pop* e até, mais recentemente, o chamado *lo-fi hip-hop*. Notamos que a produção musical da estética *lo-fi* não se preocupa tanto com as estruturas musicais tradicionais – i.e. os parâmetros de duração, altura e intensidade. Essa estética vai além das formas e estruturas musicais e se preocupa antes com a sonoridade em si, realizada pela produção musical a partir dos conceitos até aqui expostos, valorizando, assim, o que é percebido como imperfeição em uma gravação. Dessa forma, sob o viés de um discurso livre dos valores entendidos como tecnocracia³², os aparatos sonoros se tornam os componentes fundamentais para mediar as imperfeições técnicas e tecnológicas (efeitos *lo-fi*) que compõem esta forma discursiva.

Deste modo, fica exposto aqui o uso dos termos “*low-fi*” e “*lo-fi*”. Se para “*low-fi*” concebemos a clássica definição de reprodução de baixa fidelidade, quando utilizamos o termo “*lo-fi*” nos referimos especificamente a uma estética musical estadunidense dotada do discurso exposto acima, cujas gravações são produzidas com a intenção de afigurarem-se como provenientes de um ambiente de gravação amador. Do mesmo modo, entendemos também que para efeito das análises que realizaremos no repertório escolhido dentro do gênero funk, compreendemos que os efeitos *lo-fi* são os critérios principais para que seja estabelecido um vínculo entre as sonoridades cruas, sujas ou não-polidas característica das produções musicais deste gênero, e, portanto, compatíveis com a estética do *lo-fi*.

1.2.2. Efeitos *lo-fi*

Os “efeitos *lo-fi*” são os objetos musicais³³ utilizados na estética *lo-fi* que funcionam como índices sonoros, e que representam um uso técnico e tecnológico menor dos instrumentos presentes na produção musical (HARPER, 2014, p. 15). Estes efeitos são as imperfeições sonoras provenientes da mídia de gravação ou da performance (JONES, 2014, p. 42), sendo criados durante o processo de gravação e de produção musical. Tendo isso em vista, dividimos as imperfeições em duas categorias: (1) imperfeições fonográficas, decorrentes da

³² “Tecnocracia se refere a um sistema em que o poder é adquirido através do emprego qualificado de técnicas” (HARPER, 2014, p. 13-14, tradução nossa).

³³ Conforme sintetizado por Palombini (2016, p. 31) “um objeto musical é um objeto sonoro passível de uso numa construção musical”. Sendo que, “um objeto sonoro é, para Schaeffer (1966), um som que se escuta por suas qualidades intrínsecas, sem referência direta nem ao evento que o produz nem a seu significado” (PALOMBINI, 2016, p. 31).

operação fora do ordinário da tecnologia de gravação; (2) imperfeições não-fonográficas, que ocorrem ao se capturar um elemento sonoro indesejado durante o processo de gravação, não sendo fruto do próprio equipamento de gravação (HARPER, 2014). Essa divisão foi sendo sugerida durante desenvolvimento da própria estética *lo-fi* – no início, as imperfeições não-fonográficas eram mais usualmente aceitas do que as fonográficas (HARPER, 2014, p. 16).

Sobre isso, comenta Harper:

Embora possamos dizer informalmente que imperfeições fonográficas são de natureza ‘tecnológica’ e as não-fonográficas, de natureza ‘técnica’, em última análise, as imperfeições fonográficas e imperfeições não-fonográficas deveriam ser consideradas dentro de um espectro da significação (anti)-tecnocrática, uma vez que a fronteira entre a capacidade técnica e tecnológica é imprecisa, e já que um instrumento musical e um método de tocá-lo não são menos ‘tecnologia’ do que um gravador. (HARPER, 2014, p. 17, tradução nossa)

As imperfeições da produção, por sua vez, podem ser consideradas como sendo mais próximas do domínio da técnica do que da tecnologia, sendo categorizadas como imperfeições não-fonográficas (HARPER, 2014, p. 28). Assim, tomando como ponto de vista o da produção *mainstream*, nas etapas presentes da produção musical, a falta de técnica – ou o uso de técnicas não-tradicionais – se configura como um tipo de imperfeição não-fonográfica.

Atualmente, os efeitos *lo-fi* também adquiriram, como pontua Harper (2014, p. 346, tradução nossa), um novo significado “altamente *historicizante*, intimamente ligada à nostalgia, à decadência e à passagem do tempo”. Nesse sentido, os efeitos *lo-fi* na produção musical contemporânea do áudio digital acabam por ser frequentemente emulados através de *softwares*, a fim de obter as sonoridades das imperfeições de equipamentos analógicos antigos que foram datados ao longo do tempo e que carregam essa carga nostálgica. Isso implica na possibilidade de se processar o áudio em determinados *softwares* – estes, por vezes, elaborados diretamente para esses fins – a fim de atingir a sonoridade almejada. Além disso, os efeitos *lo-fi* no áudio digital podem ser atingidos de outras formas que não necessariamente comportam uma noção de nostalgia implícita, mas que se relaciona com as ideias de distorção e ruído, apresentadas a seguir.

1.2.2.1. Imperfeições fonográficas: Distorção e Ruído

Sobre as imperfeições fonográficas, diz Harper:

As imperfeições fonográficas são os elementos de uma gravação que são percebidos (ou imaginados como percebidos) como prejudiciais a ela, e que se originam especificamente da operação do próprio meio de gravação. [...] Imperfeições fonográficas podem ocorrer devido à capacidade de uma tecnologia ser (experienciadas como) limitada (na linguagem do discurso *lo-fi*, o equipamento é geralmente denominado ‘barato’ ou ‘primitivo’), ou porque essa tecnologia não foi construída, usada ou mantida otimamente, ou porque seus componentes se degradaram com o uso ou com o tempo. (HARPER, 2014, p. 18, tradução nossa)

Assim como feito por Harper (2014), para o contexto deste trabalho, dividiremos as imperfeições fonográficas em duas categorias: *distorção* e *ruído*. Esses dois conceitos são abordados de forma dinâmica na produção musical, sendo ora tidos como indesejados – e até mesmo usados como palavras pejorativas na descrição da qualidade de um som – ora como *mainstream*. Não obstante, em estéticas como o *lo-fi*, *distorção* e *ruído* são imperfeições consideradas frequentemente como positivas. Como será exposto adiante, os dois conceitos possuem significados diferentes e ao mesmo tempo, em um certo sentido, semelhantes; porém, ambos são entendidos como negativos a uma situação de gravação. Além disso, *distorção* e *ruído* podem ser dispostos em oposição na faixa de extensão dinâmica³⁴ (HARPER, 2014, p. 19), e sobre isso, expõem Eargle³⁵ e Wadhams³⁶:

Qualquer sistema de transmissão de áudio é limitado pelo *dynamic range* em ruído nos níveis baixos e *distorção* nos níveis altos. (EARGLE, 1992, p. 146 *apud* HARPER, 2014, p. 19, tradução nossa).

Os termos ‘in the mud’ e ‘in the red’ são usados para diferenciar, respectivamente, as áreas do *dynamic range* com provável risco de ruído e de *distorção*. (WADHAMS, 1988, p. 114 *apud* HARPER, 2014, p. 19, tradução nossa)

Assim, os efeitos proporcionados pela *distorção* estão relacionados especificamente ao sinal que o áudio dispõe, ao passo que o *ruído* é simplesmente adicionado ao sinal (HARPER, 2014, p. 19).

Segundo Vaseghi (2008, p. 35, tradução nossa), “‘*distorção*’ é o termo frequentemente usado para descrever uma mudança sistematicamente indesejável em um sinal” causado por qualquer tipo de equipamento. Henrique (2002, p. 114) complementa: “Dizemos que num determinado sistema há *distorção* quando há modificação nas características dos sinais”. Na produção musical, a *distorção* ocorre no âmbito da frequência e da amplitude; porém, nesta dissertação, assumimos o conceito de *distorção* em um sentido mais amplo, mais

³⁴ *Dynamic range* é a faixa de amplitude entre um sinal de nível máximo e o *noise floor* (Pohlmann, 2011, p. 59).

³⁵ EARGLE, J. Handbook of Recording Engineering. 2 Ed. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

³⁶ Wadhams, W. Dictionary of Music Production and Engineering Terminology. New York: Shirmer Books, 1988.

próximo da acústica, conforme este último dado por Henrique (2002). Deste modo, compreendemos também que qualquer tipo de processamento de áudio, tais como *reverb*, *echo*, *delay* (do domínio do tempo), ou o uso de compressores e equalizadores podem ser considerados tipos de distorção, pois, mudam as características originais de um sinal.

Podemos dividir os tipos de distorção entre aqueles que ocorrem nos sistemas produtores – como no caso dos instrumentos musicais tradicionais – e os que ocorrem nos sistemas reprodutores³⁷. Sobre o último pontua Henrique (2002, p. 114): “nos sistemas reprodutores, pretende-se que o sinal reproduzido seja idêntico ao sinal gravado, ou seja, que as características do sinal de saída sejam iguais às características do sinal de entrada. Se isso não acontecer, significa que existe distorção”. Tendo em vista os tipos de distorções característicos à produção musical da estética *lo-fi* – e o que identificamos delas no funk –, para os fins desta dissertação, abordaremos as distorções do segundo tipo, pertinentes aos sistemas de áudio de reprodução e gravação.

Como aponta Harper (2014, p. 20) um número considerável de tipos de distorções é amplamente descrito na literatura sobre o áudio³⁸. Para o recorte dessa dissertação, nos interessam as distorções harmônicas, distorções de intermodulação, a modulação de frequência, *clipping*, erros de quantização, *dropout*, e os filtros do tipo *low-pass*, *mid-pass* e *high-pass* que ocorrem em sistemas de áudio primitivos ou danificados.

As distorções harmônicas e de intermodulação são consideradas distorções não-lineares. Sobre isso diz Gottinger (2007, p. 33, tradução nossa), as “distorções não-lineares são consideradas dependentes de sinal e/ou frequência”, e adicionam frequências de parciais harmônicos (distorção harmônica) e inarmônicos (distorção de intermodulação) ao som fundamental (GOTTINGER, 2007, p. 32-44).

Para Deckmann e Pomilio (2009, p. 1), as distorções harmônicas são causadas geralmente por “dispositivos que apresentam relação não linear entre tensão e corrente como, por exemplo, transformadores e motores, cujos núcleos ferromagnéticos são sujeitos à saturação”. Do ponto de vista sonoro, como pontuam White e Louie (2005, p. 114, tradução nossa), o resultado para a distorção harmônica “não soa desagradável para a maioria dos ouvintes e, de fato, acrescenta uma certa ‘riqueza’ ou ‘brilho’ à música”. Além disso, esse tipo de distorção é bastante comum, e Harper (2014, p. 20, tradução nossa) até acrescenta que é, inclusive, “frequentemente desejada de forma ativa na reprodução sonora e considerada longe

³⁷ C.f. Henrique, 2002, p. 114.

³⁸ Confira também Gottinger, 2007.

de uma imperfeição”. Exemplo disso está nas estéticas da distorção que utilizam desse tipo de artifício – como o *fuzz* ou o *overdrive* presente no *rock*³⁹. Já a intermodulação é vista como uma distorção mais problemática. Conforme Gottinger:

[A intermodulação] Pode adicionar uma degradação mais séria ao sinal do áudio, dado que, diferente da distorção harmônica, o produto da intermodulação não está musicalmente relacionado com a fundamental, criando assim, efetivamente, dissonâncias adicionais ao som harmônico. (GOTTINGER, 2007, p. 37, tradução nossa)

A citada noção de distorção harmônica também se relaciona com o conceito de saturação – comumente associada à gravação em fita magnética –, e “se trata da máxima magnetização que uma fita pode atingir” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 339, tradução nossa). No áudio analógico o alto nível de saturação pode atingir o nível de distorção se a mesma for alcançada, especialmente nas frequências mais graves (WHITE; LOUIE, 2005). Para o músico Mike Levine (2018, tradução nossa), por exemplo, a saturação também pode ser vista como uma característica positiva, pois é ela quem irá “tornar o som mais agradável” ao “sobrecarregar uma máquina de fita ou um amplificador valvulado ou um pré-amplificador de console baseado em transistor”. Para o áudio digital, a saturação pode ser emulada através de *plug-ins* digitais utilizadas nas *DAWs*⁴⁰ (LEVINE, 2018). Interessa para nós nesta dissertação o uso da saturação como uma forma de distorção que procura trazer as qualidades rudimentares, frequentemente descritas no *lo-fi*, para o som.

A modulação de frequência será considerada aqui como outra forma de distorção indesejada para a gravação profissional⁴¹. Nela, o sinal original é transformado a partir da “mudança instantânea da frequência de um suporte na resposta de um sinal de modulação, geralmente uma forma de onda de áudio” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 165, tradução nossa)⁴². De maneira análoga, hoje, no áudio digital é possível dissociar tempo e frequência ao realizar esses processos, sendo estes denominados, respectivamente, *time stretching* e *pitch scaling*.

³⁹ C.f. Harper, 2014, p. 29-33.

⁴⁰ “Acrônimo para *Digital Audio Workstation*. Uma *DAW* consiste em um computador com uma grande quantidade de espaço de armazenamento em disco e *software* especializado para edição e modificação de sinais de áudio digitalizados”. (WHITE; LOUIE, 2005, p. 97, tradução nossa). Exemplos desses *softwares* são: *Fruit Loops*, *Logic Pro*, *Pro Tools*, *Reaper*, *Acid*, entre outros.

⁴¹ Deve-se ressaltar que do ponto de vista da produção musical, “modulação de frequência” é entendida como “modulação” e não como “distorção”.

⁴² Esse processamento resulta no *pitch shifting*. Quando aplicado ascendentemente para voz resulta em um efeito sonoro característico denominado *Munchkin Effect* a fim de criar uma voz cômica e aguda (WHITE; LOUIE, 2005, p. 252).

Outros dois processos comuns ao áudio digital que resultam em distorção é o “clipping” e o “erro de quantização”. O *clipping*⁴³ é um tipo de distorção que pode sobrevir tanto nos sistemas analógicos quanto nos digitais. White e Louie descrevem que:

Se a forma de onda de um sinal é passada por um amplificador ou outro dispositivo que não pode acomodar seus requisitos máximos de tensão ou corrente, a forma de onda é por vezes dita como *clippada*, pois parece que seus picos foram cortados por uma tesoura. Uma forma de onda *clippada* contém uma grande quantidade de distorção harmônica e soa muito áspera e dura. (WHITE; LOUIE, 2005, p. 70, tradução nossa)

Já os “erros de quantização”⁴⁴ ocorrem especificamente na conversão do sinal analógico para o digital. Trata-se, conforme Pohlmann (2011, p. 32, tradução nossa), da “diferença entre o valor analógico real no momento da amostra e o valor do intervalo de quantização selecionado”. O autor ainda discorre:

Este erro resulta na distorção que existe em um sinal de áudio de qualquer amplitude. Quando o sinal é grande, a distorção é proporcionalmente pequena e provavelmente mascarada. No entanto, quando o sinal é pequeno, a distorção é proporcionalmente grande e pode ser audível. (POHLMANN, 2011, p. 32, tradução nossa)

As últimas duas distorções características à estética *lo-fi* são o “*dropout*” (do domínio temporal) e o filtro do tipo “*low-pass*” (do domínio da frequência, isto é, espectral). O *dropout* consiste na súbita perda, ou atenuação momentânea, de sinal, causada tanto por falhas no equipamento de gravação, como também por uma série de imperfeições ou uso indevido da própria fita magnética (HARPER, 2014, p. 21).

Os filtros do tipo “*low-pass*” usados na produção musical das faixas da estética *lo-fi* são, originalmente, mais decorrentes do mau armazenamento físico das fitas magnéticas do que de uma escolha deliberadamente técnica (HARPER, 2014, p. 24). Como ainda aponta Harper (2014, p. 26), o armazenamento impróprio das fitas magnéticas acaba tendo um efeito de supressão sobre as frequências agudas, mais vulneráveis. O que resulta dessa supressão é um som característico denominado “*muffled sound*” (som abafado). Este abafamento característico da estética *lo-fi* é hoje facilmente emulado por *softwares* através dos filtros do tipo *low-pass*, não sendo, nesses casos, entendido como imperfeição. Nesse sentido, é possível traçar um paralelo com as gravações feitas em equipamentos não originalmente concebidos para uso

⁴³ O *clipping* resulta no som chamado ordinariamente de “estourado”, característico de alguns funks.

⁴⁴ A quantização pode ainda gerar outros tipos de distorções e ruídos, conhecidos como granulação. C.f. White e Louie, 2005, p. 173.

profissional de gravação, como o aparelho de telefone celular que, por sua vez, quando usado com este fim, acaba por acentuar a sonoridade nas frequências médias, agindo como um filtro *mid-pass*. Exemplo desse tipo de uso pode ser conferido na música “*Bum Bum Tam Tam*” de MC Fioti⁴⁵.

No que concerne ao ruído, entendemo-lo de acordo com a concepção de Vasegui, e White e Louie, como “qualquer sinal indesejado que interfere na comunicação, medição, percepção ou processamento de um sinal que contenha informação” (VASEGHI, 2008, p. 35, tradução nossa) que, “não esteja relacionado com o som desejado (se está relacionado, chama-se distorção); [...] na eletrônica, o ruído é especificamente definido como uma adição mais ou menos ampla a um sinal por qualquer componente eletrônico ou mecânico” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 259, tradução nossa).

Para Novak (2015, p. 126, tradução nossa): “Ruído é um conceito essencialmente relacional. Ele só pode assumir um sentido ao significar outra coisa, porém deve permanecer incomensuravelmente diferente daquilo que conhecemos e compreendemos”. A noção de ruído comporta também definições de diversas áreas, como ainda explana o autor:

Estudos do Som encontraram no ruído um assunto de profundo fascínio que atravessa as fronteiras disciplinares da história, antropologia, música, literatura, estudos de mídia, filosofia, estudos urbanos e estudos de ciência e tecnologia. O ruído é um elemento crucial das redes de comunicação e cultura, uma qualidade hiperprodutiva da estética musical, um termo excessivo de percepção afetiva e uma metáfora fundamental para os paradoxos incomensuráveis da modernidade. (NOVAK, 2015. p. 125, tradução nossa)

Além disso, o autor complementa que o ruído se considerado como um aspecto material do som, é “discutido como uma propriedade generalizada do som; como um objeto sonoro distinto dentro da música, da fala ou de sons ambientes; ou como uma forma de qualificar estilos musicais emergentes” (NOVAK, 2015, p. 125, tradução nossa).

Para Vaseghi (2008, p. 35, tradução nossa), “Um ruído em si é um sinal que carrega informação sobre a fonte do ruído”. Estas fontes são das mais diversas naturezas, podendo ser desde o ambiente acústico aos ruídos eletromagnéticos provenientes dos sistemas de gravação ou reprodução. Quanto às imperfeições fonográficas, ao recorte desta dissertação interessa as do segundo tipo – i.e. ruído de sistema – já que são originadas na performance abaixo do esperado dos fonogramas.

⁴⁵ Sobre essa característica confira a análise de *Bum Bum Tam Tam* na subseção 3.2.2.1.

O tipo mais comum de ruído é o por vezes denominado “ruído aleatório”, nomenclatura assim atribuída devido à imprevisibilidade de sua ocorrência, sendo portanto aperiódico, e por conter uma distribuição contínua de energia espalhada pela faixa de frequência (WHITE; LOUIE, 2005, p. 259). O engenheiro de áudio John Eargle define ruído da seguinte maneira:

Embora possamos descrever qualquer som indesejado como ruído, o termo geralmente é reservado para as formas de onda [...] [que] não possuem período discernível e, portanto, são chamadas de aperiódicas. Assim como uma forma de onda complexa repetitiva pode ser entendida por consistir de ondas senoidais harmonicamente relacionadas, o ruído pode ser visto por consistir de uma banda contínua de um número ilimitado de ondas senoidais. (EARGLE, 1992, p. 3, tradução nossa)

Tomada essa definição, podemos entender melhor a descrição de Harper sobre “ruído aleatório”:

Essa subcategoria de ruído foi denominada (ou incluído em termos como) ‘ruído de sistema’, ‘ruído de fundo’, ‘ruído eletrônico interno’ e ‘ruído eletrônico’. Maiores quantidades desse ruído podem ser geradas por componentes e conexões defeituosas e, quando intermitentes, podem ser chamadas de ‘estática’. (HARPER, 2014, p. 22-23, tradução nossa).

Um exemplo desse tipo de ruído é o denominado “*tape hiss*” – comum nas gravações em fita magnética. O *tape hiss* é o nome dado ao “ruído residual provocado pela reprodução de uma fita vazia, podendo ser entendido também como o ruído causado pela fita de uma fita gravada”⁴⁶ (WHITE; LOUIE, 2005 p. 386, tradução nossa).

Outro tipo de ruído é a modulação de ruído, que consiste no “ruído que está presente apenas na companhia de um sinal” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 241, tradução nossa), que como aponta ainda os autores (WHITE; LOUIE, 2005, p. 241), devido à granularidade⁴⁷ presente nos gravadores analógicos, adiciona uma irregularidade ao sinal gravado, que recebe uma adição de ruído. Os autores ainda concluem que quanto aos sistemas de áudio digital, a quantização do

⁴⁶ No texto original em inglês: “*Tape Hiss [is] the residual noise of a blank tape being played; also the tape noise of a recorded tape*” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 386)

⁴⁷ A ideia de granularidade remete ao conceito de *grão* de Schaeffer (1966). Em *Guide to Sound Objects* Chion descreve *grão* como, “uma microestrutura da matéria do som, sendo mais ou menos refinada ou áspera e evoca analogamente a ideia da textura tátil de um tecido, de um mineral ou de um grão visível em uma fotografia ou superfície [...] Portanto, qualitativamente, a percepção de *grão* engloba microfenômenos de todos os tipos dentro dos detalhes finos da sustentação do som: o conceito de *grão* é, assim, desigual quanto à sua origem física. Variações muito rápidas, ou iterações aceleradas (fenômenos rítmicos), [...] ou ainda qualquer outro tipo de irregularidade a uma velocidade determinada podem produzir a sensação de grão [...]. Por essa razão, os critérios de *grão* podem ser denominados ‘a assinatura da matéria’”(CHION, 1983, p.171-172, tradução nossa).

conversor analógico-digital pode acrescentar alguma quantidade de ruído ao sinal (WHITE; LOUIE, 2005, 241).

Um outro tipo de ruído que possui causa nos sistemas de gravação é o *hum*. Assim, diferentemente do *tape hiss*, o *hum* é um tipo de ruído que possui periodicidade e componente frequencial (HARPER, 2014, p. 23) de 60 Hz ou 120 Hz (próximo às notas *si 1* e *si 2*). O *hum* pode também advir de outras causas eletromagnéticas – denominadas “interferências eletromagnéticas” – a, tais como “lâmpadas fluorescentes, linhas de energia, computadores, sistemas de ignição para automóveis, *dimmers* de luz em estado sólido, transmissores de rádio AM e FM e transmissores de televisão” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 135, tradução nossa). Nesse sentido, como apontado por Harper (2014, p. 23), tais interferências elétricas podem ser consideradas mais de origem técnica do que tecnológicas, pois não são frutos da tecnologia de gravação em si.

O *rumble*, por sua vez, é um tipo de ruído que acontece nos toca-discos de vinil, quando apresentam causas como “irregularidades no rolamento, excentricidades do eixo e da polia, inconsistências do cinto, etc.. Este ruído é principalmente de baixa frequência” (WHITE; LOUIE, 2005, p. 336, tradução nossa). Harper (2014) aponta ainda – a partir de Ford⁴⁸ (1993) – causas parecidas de ruídos acústicos gerados pela tecnologia fonográfica cujas sonoridades são semelhantes ao *rumble*, tais como as vibrações físicas transmitidas por microfones ou cabos de instrumentos musicais que geram ruídos ao serem movidos ou batidos durante a performance, causando “sons semelhantes a cliques e pancadas” (FORD, 1993, pag. 26 *apud* HARPER, 2014, p. 24, tradução nossa).

Há ainda também o “*burst noise*” – traduzido literalmente como “ruído de explosão”). Trata-se de um tipo de “ruído eletrônico que ocorre em dispositivos semicondutores” (VASEGHI, 2008, p. 44, tradução nossa). Ainda segundo Vaseghi (2008, p. 44), seu som característico é causado por picos de energia atingidos por durações aleatórias e imprevisíveis nas frequências mais baixas (menos de 100 Hz). Por esse motivo, o *burst noise* também é conhecido como “*popcorn noise*”⁴⁹ ou “*crackling*”, produzido em circuitos de áudio (VASEGHI, 2008, p. 44). Ademais, assim como o *hum*, o *burst noise* também pode ocorrer devido a interferências eletromagnéticas (VASEGHI, 2008, p. 44).

⁴⁸ Ford, T. *Advanced Audio Production Techniques*. Boston: Focal Press, 1993.

⁴⁹ O *popcorn noise* é um tipo de “ruído intrínseco produzido por uma peça defeituosa de eletrônica de estado sólido. Assemelha-se ao som do estouro de pipoca. Também é uma gíria no mundo sonoro do cinema que se refere ao ruído de fundo do ambiente em um cinema” (WHITE; LOUIE, 2005 p. 300, tradução nossa).

Por fim, faz-se necessário enfatizar que todo dispositivo de áudio possui uma quantidade mais ou menos significativa de ruído. Quando medida nas condições de ausência de sinal de entrada, a quantidade de ruído encontrada no sistema é denominada “*noise floor*”⁵⁰. Em vista disso, todo sistema de áudio possui uma razão entre sinal e ruído, conhecido como “relação sinal/ruído” (RSR). Ainda segundo White e Louie (2005, p. 352, tradução nossa) “Essa relação é expressa em decibéis. Por exemplo, se um gravador analógico tiver uma relação sinal/ruído (SRS) de 50 dB, a potência do sinal na saída é 50 dB acima da potência do ruído”. Seguindo essa lógica, do ponto de vista da gravação e das imperfeições fonográficas, uma gravação se torna mais imperfeita à medida que o valor dessa razão é menor, evidenciando, portanto, uma quantidade maior de ruído de sistema. Essa quantidade significativa de ruído pode ser proveniente, por exemplo, do uso de equipamentos mais baratos ou obsoletos, ou ainda devido às más condições de armazenamento dos equipamentos de gravação ou reprodução⁵¹.

1.2.2.2. Imperfeições não-fonográficas: Ruídos de performance; Imperfeições de produção; Ruído ambiente

Denominamos – a partir de Harper (2014, p. 26-29) – “imperfeições não-fonográficas” todo tipo de imperfeição, ou som indesejado – i.e. ruído –, que possua origem de qualquer outra fonte que não seja de origem fonográfica, ou seja, do sistema de gravação em si. Dividimos as imperfeições não-fonográficas em duas subcategorias: (1) “ruído de performance” e (2) “ruído ambiente”. Dentro da subcategoria “ruídos de performance”, para efeitos do recorte deste trabalho, foram inseridas também – assim como proposto por Harper (2014, p. 28) – as imperfeições provenientes da produção musical, as quais, evidentemente, devido à natureza “não-fonográfica”, não envolvem o processo de gravação. Esses sons indesejados podem ocorrer, por exemplo, no processo de edição, mixagem e masterização, sendo, portanto, denominados “imperfeições de produção”.

As imperfeições não-fonográficas podem ser entendidas também a partir do ponto de vista da “dialética da perfeição”, em que, como aponta Grajeda:

Uma vez que tenha sido socialmente e culturalmente determinado o que constitui um som perfeito (o desempenho sem falhas, por exemplo), o que retorna dialeticamente como oposto desta ordem é nada menos que imperfeição – uma performance falha

⁵⁰ C.f. White e Louie, 2005, p. 260.

⁵¹ Consulte-se Harper (2014, p. 24-26) acerca de causas *lo-fi* mais complexas na fonografia.

[entendida] como uma (anti-)estética privilegiada, na qual, o sistema supostamente nunca pode tolerar. (GRAJEDA, 2002, p. 361, tradução nossa)

Nesse sentido, a ideia de uma “performance falha” está fortemente associada aos ruídos de performance abordados a seguir. Porém, essa ideia também pode ser estendida para além desse conceito, caso presumido que todo tipo de performance abaixo do esperado – seja ela técnica ou tecnológica – durante uma sessão de gravação (seja pelo fonograma ou pela técnica empregada nele) ou na produção musical, podem apresentar falhas de funcionamento e gerar, por exemplo, ruídos ambientes⁵².

A partir da leitura da tese de Harper (2014), entendemos os ruídos de performance como todo elemento sonoro indesejado proveniente, especificamente, do ato de performance realizado por uma ou mais pessoas durante uma sessão de gravação e que, assim, faz com que uma gravação seja considerada “imperfeita”, dentro de parâmetros profissionais de áudio. Levando isso em conta, pode-se dizer que os ruídos de performance, apesar de possuírem resultados provenientes de fontes tecnológicas e serem definidos por meio de uma literatura de áudio bastante técnica, sua classificação como tipo de imperfeição pode ser, por vezes, atribuída a partir de critérios mais subjetivos – de ordem cultural ou social, e.g. – do que objetivos.

São considerados ruídos de performance aqueles provenientes da voz, por exemplo. A citar alguns tipos, há os “*vocal pops*”, ruídos que ocorrem quando um microfone sofre uma pressão em seu diafragma devido à ação de uma corrente de ar, resultando em um ruído farfalhante ou, dependendo da intensidade, sons explosivos (WHITE; LOUIE, 2005, p. 300) – para evitá-los, é necessário o uso de materiais tais como o *pop filter*⁵³; os “*mouth clicks*”, ruídos causados por pequenos barulhos da boca quando se encontra demasiadamente seca ou molhada (HARPER, 2014, p. 27); os ruídos causados pelo “excesso de sibilância”, em que o excesso de fonemas presentes em consoantes fricativas – tais como “s” ou “f” – pode ser realçado pela distorção por saturação (HARPER, 2014, p. 27); entre outros. Além destes citados, há também uma ampla faixa de extensão dinâmica que é dada pela entrega vocal (i.e. a intensidade da voz) e o distanciamento do microfone, que podem causar um aumento excessivo de graves (HARPER, 2014, p. 26).

Os ruídos de performance também podem ser causados por outras fontes além da voz. Podemos citar os sons, normalmente evitados, causados pela performance de instrumentos

⁵² Sobre essa discussão confira Harper, 2014, p. 15-18.

⁵³ “O *pop filter* é um material de espuma plástica acusticamente transparente colocado sobre um microfone a fim de reduzir o efeito de correntes de ar e [consoantes] plosivas (“pops”) da voz a uma curta distância” (WHITE; LOUIE, 2005 p. 300, tradução nossa).

musicais, tais como o “acionamento do pedal no piano, chocalhar das chaves dos instrumentos de sopro, virada de página e pisadas de pé pelo maestro” (BORWICK, 1990, p. 180 *apud* HARPER, 2014, p. 27, tradução nossa). Tais ruídos de performance são ainda denominados por Borwick⁵⁴ (1990) como “ruídos mecânicos”, e podem também ser constituídos por uma série de incidentes sonoros tais como tosse, aspiração, sons de cadeira, grunhidos ou posicionamento de microfone (BORWICK, 1990, p. 180 *apud* HARPER, 2014, p. 27).

Como aponta Harper (2014, p. 28) os erros de performance também podem ser considerados como tipos de ruídos de performance, dentro de uma concepção musical mais tradicionalista. Segundo o autor (HARPER, 2014), os erros de performance são geralmente julgados como produtos de um amadorismo, os erros presentes, por exemplo, na construção de acordes e nas irregularidades de andamento, ritmo e afinação, são vistos como imperfeições comuns a uma “estética de primitivismo e ingenuidade, o que também pode ser estendido ao uso do próprio equipamento ‘primitivo’ [...] [como o uso de] potes e panelas ou palmas ao invés de instrumentos de percussão mais tradicionais” (HARPER, 2014, p. 28-29, tradução nossa).

Dizemos que uma produção se configura como imperfeita à medida que se produz com menor rigor técnico a edição, mixagem e masterização (HARPER, 2014, p. 28). Tais efeitos *lo-fi* resultam, por exemplo, da edição – ou da ausência dela –, sendo obtidos através de cortes demasiadamente abruptos que atribuem incidentes sonoros ao áudio, ou ainda a partir de mixagens ou masterização que desequilibram ou mascaram as faixas; bem como do uso de processamentos de áudio, como filtros, equalizadores e compressores a níveis excessivos, distorcendo o áudio. Nesse sentido, as imperfeições de produção acabam por se configurar como um tipo de ruído de performance, pois concernem mais ao domínio técnico de quem produz, do que a um funcionamento irregular da tecnologia de gravação (HARPER, 2014, p. 28).

Ruídos ambientes – também denominado, por vezes, “ruídos de fundo” – são “[...] todo o tipo de sons que perturbam a audição e comunicação” (HENRIQUE, 2002, p. 792). Esse tipo de ruído pode possuir diversas fontes, desde veículos em movimento, a ar-condicionados, ventiladores de computador, pessoas conversando, vento, chuva (VASEGHI, 2008, p. 36) etc. Assim, toda informação capturada por uma gravação que, como pontua Vaseghi, “emana de movimento, vibração ou fontes colidindo” (VASEGHI, 2008, p. 36, tradução nossa) e que não seja entendida como sinal ou proveniente do ambiente de gravação, pode ser considerada como um “ruído acústico” que, por sua vez, é fruto de um distúrbio acústico.

⁵⁴ Borwick, John. *Microphones: Technology and Technique*. London: Focal Press, 1990.

O ruído acústico é o “tipo de ruído mais comum presente nos mais variados graus de ambientes cotidianos” (VASEGHI, 2008, p. 36, tradução nossa). Ao se apresentar em uma gravação como um tipo de imperfeição não-fonográfica, caracteriza-a – na visão de Harper (2014) – como um tipo de estética realista fornecendo “evidência de um tipo de cenário de gravação que não seja um estúdio profissional à prova de som” (HARPER, 2014 p. 27, tradução nossa).

Outras formas de ruído ambiente causadas por distúrbios acústicos são os tipos de reflexões sonoras provocadas por um ambiente acústico, que resultam em efeitos como *reverb*, *eco* ou *delay*⁵⁵. Além disso, o tempo de reverberação atribui características a uma sala – e, por extensão, à gravação. Como exemplo, Henrique (2002, p. 790) aponta que uma sala possui mais “vida” quando há mais reverberação das frequências médias e agudas, ao passo que quanto maior for a reverberação das frequências graves, é dito que possui mais “calor”.

A acústica da sala percebida em uma gravação, revela, do mesmo modo que os ruídos acústicos, tipos de espaços menos profissionais de gravação, não possuindo a acústica seca característica dos estúdios profissionais (HARPER, 2014, p. 27). Nesse sentido, o *reverb* disposto por algumas salas será considerado nesta dissertação como um tipo de processamento de distorção. Por fim, todo conjunto das formas de ruído presentes em um espaço compõem o que é denominado em áudio de “ambiência”⁵⁶, e se apresentam em maior ou menor grau como imperfeições não-fonográficas em uma gravação, conforme as situações por ela estabelecidas.

A seguinte tabela (Tab. 1.2) resume os tópicos vistos nesta seção:

⁵⁵ C.f. Vaseghi, 2008, p. 36.

⁵⁶ Os ruídos ambientes também podem ser incluídos como um componente da ambiência. C.f. White e Louie, 2005, p. 16.

Imperfeições fonográficas				
Distorção			Ruído	
DNL⁵⁷/Saturação	Conversão	Equipamento de gravação	Periódico	Aperiódico
Distorção Harmônica e Intermodulação; <i>clipping</i> .	Erro de Quantização.	Modulação de frequência; <i>dropout</i> ; <i>low/mid-pass filter</i> .	Ruído de Sistema; estática; <i>tape hiss</i> ; <i>burst noise</i> ; <i>popcorn noise</i> ; <i>crackling</i>	<i>Hum</i> ; <i>rumble</i> .

Imperfeições não-fonográficas					
Ruídos de Performance				Ruído Ambiente	
Ruído da Gravação	Ruído Mecânico	Erro	Imperfeições da Produção	Ruído Acústico	Espacial
<i>Vocal pops</i> ; <i>mouth clicks</i> .	Aspiração, tosse, grunhidos, cadeiras arrastadas, etc...	Ritmo, afinação, acorde, tempo, etc...	Imperfeições provenientes da edição, mixagem ou masterização.	Veículos em movimento, ar condicionados, ventiladores de computador, pessoas conversando no fundo, etc...	<i>Reverb</i> , <i>delay</i> , <i>eco</i> .

Tabela 1.2 – Tabela com os tipos de efeitos *lo-fi*. Organizada da esquerda para a direita em “imperfeições fonográficas” (distorção e ruído) e “imperfeições não-fonográficas” (ruído de performance, ruído ambiente e imperfeições da produção).

⁵⁷ Distorção não-linear.

CAPÍTULO 2 – PRODUÇÃO MUSICAL E *CRUEZA* NO FUNK

Sendo um dos gêneros musicais da *EDM (Eletronic Dance Music)*, que possui uma variedade considerável de subgêneros, a produção fonográfica do funk completa, no ano de 2020, trinta e um anos de existência. Ao longo desse período diversas transformações ocorreram no gênero, tais como mudanças na base, na forma de cantar e impostar a voz, ampliação e diversificação da temática das letras, aceleração do andamento, entre outras.

Apesar da pouca bibliografia publicada sobre o tema na área de Música⁵⁸, percebemos que as transformações musicais no gênero, a partir do ponto de vista da produção musical, atravessam as décadas, através de processos rudimentares ou elaborados que contêm “imperfeições”, tais como os descritos no capítulo anterior. Estes processos estão presentes em algumas produções – tanto da cena *underground* como da cena *mainstreamed*⁵⁹ –, e são, nesta dissertação, denominadas “cruas”.

A seguir será apresentada uma breve contextualização cronológica da produção musical do funk. Para tal, será realizada, numa primeira etapa, uma exposição da cena⁶⁰ dos bailes, anterior à produção fonográfica inaugurada em 1989. Logo após, discorreremos sobre a produção musical de três bases predominantes de três decênios do funk, bem como a definição do conceito de “*crueza*” no contexto do funk e a sua relação com o repertório que escolhemos estudar.

2.1. BAILES SOUL E FUNK E UMA BREVE CRONOLOGIA DA PRODUÇÃO MUSICAL DO FUNK

Conforme proposto por Carlos Palombini (2015, p. 1), a produção musical do funk carioca pode ser dividida em três decênios, cada qual representado por uma base⁶¹ rítmica predominante: o primeiro decênio (anos 1990), pela base *volt-mix*, o segundo decênio (2000 a 2009) pelo *tamborzão* e o terceiro decênio (anos 2010) pelas bases *beatbox*.

⁵⁸ A escassez de bibliografia sobre o tema é discutida por Moreira e Souza (2019).

⁵⁹ O conceito de *mainstreamed* será desenvolvido na sessão 2.2.1, ainda neste capítulo.

⁶⁰ O pesquisador William Straw (1991, p. 373, tradução nossa), define cena musical como “o espaço cultural em que coexistem várias práticas musicais, interagindo entre si em diversos processos de diferenciação e de acordo com trajetórias de mudança e fertilização cruzada bastante variadas. O senso de propósito articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de um vínculo afetivo entre dois termos: práticas musicais contemporâneas, por um lado, e a herança musical que se vê tornar esta atividade contemporânea apropriada para um determinado contexto, por outro”.

⁶¹ Para definição do termo base ver subseção 3.1.1.

De acordo com a literatura, a produção fonográfica no funk, no Brasil, é inaugurada no ano de 1989 com os LPs *Funk Brasil* de DJ Marlboro e o *Super Quente* de DJ Raphael Grandmaster. Porém, a cena dos bailes é anterior à produção iniciada em 1989. Ela vem pelo menos desde a década de 1970, e passa por inúmeras mudanças de repertório tocadas nos bailes até chegar ao *electro*, que, por sua vez, influenciaria a produção musical no primeiro decênio do funk. Ou seja, durante dezenove anos o funk dependeu da discotecagem de músicas afro-estadunidenses antes de produzir uma música própria (PALOMBINI, 2009, p. 48-49).

Nesta seção discorreremos sobre a cena dos bailes que ocorriam antes do início da produção fonográfica original do funk – os chamados “bailes *black*”, dos anos 1970, e os “bailes funks”, dos anos 1980 – bem como a produção musical nos três decênios que a sucedem.

2.1.1. *Bailes black e bailes funk*

De acordo com a literatura, a cronologia do funk tem como ponto de partida os bailes organizados pelo discotecário Ademir Lemos e pelo animador e radialista Big Boy, popularmente conhecidos como “Bailes da Pesada”, no início dos anos 1970 (VIANNA, 1987, p. 50-51). Tendo como palco o Canecão – cervejaria de renome localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, no bairro de Botafogo – os Bailes da Pesada ocorriam aos domingos e chegavam a atrair, segundo o antropólogo Hermano Vianna (1987, p. 51), cerca de cinco mil dançarinos, vindos tanto da Zona Sul como da Zona Norte da cidade. A programação musical variava entre diversos gêneros musicais, entre eles o *rock*, o *pop* e o *soul* – este último da preferência de Ademir Lemos.

O “Baile da Pesada” não chegou a durar muito tempo no Canecão, tendo as suas atividades encerradas na cervejaria com a substituição da festa por um show do cantor Roberto Carlos. De todo modo, tanto Big Boy e Ademir Lemos – assim como seus seguidores – encontraram nos clubes do subúrbio do Rio de Janeiro o seu novo palco para festas no modelo que era realizado nos Bailes da Pesada.

Aliada à migração do Baile da Pesada e à manifestação dessas novas festas nos subúrbios do Rio de Janeiro, a música *soul* e o funk estadunidenses passaram a ser o repertório de preferência nos bailes que ocupariam a paisagem sonora desses novos espaços. O gosto por

estes gêneros musicais nos bailes *black*, bem como o advento e a ascensão do *soul* brasileiro⁶² foram também fatores determinantes para o surgimento e o estabelecimento das equipes de som⁶³; haja vista que os discos “de balanço”⁶⁴, tocados pelas equipes de som, eram considerados os repertórios preferidos, e que, por consequência, possuíam uma certa dificuldade de aquisição, sendo extremamente disputados entre as equipes.

Apesar da precariedade de todo equipamento sonoro das equipes de som, Vianna (1987, p. 54) narra que:

Mesmo com toda a precariedade, os anos 74/75/76 foram momentos de glória para os bailes. Uma equipe como o Soul Grand Prix, que cresceu rapidamente, fazia bailes todos os dias de segunda a domingo, sempre lotados. Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e de um público que acompanhava suas equipes favoritas onde quer que elas fossem, facilitando a troca de informações e possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. (VIANNA, 1987, p. 54)

Todo esse movimento iniciado após os Bailes da Pesada encontra a sua narrativa a partir dos “bailes didáticos” que eram realizados no Renascença Club nos anos de 1972 e 1973, conhecidos como a “Noite do *Shaft*”⁶⁵. É nesse contexto que, à época, o orgulho e a identidade negra de jovens periféricos do Rio de Janeiro iriam florescer e se estabelecer como um movimento, sendo apelidados pela imprensa com o nome de Black Rio.

No dia 17 de Julho de 1976, seria publicado no “Caderno B” do *Jornal do Brasil* uma reportagem assinada pela jornalista Lena Frias intitulada “*Black Rio – O Orgulho*

⁶² A versão nacional da música *soul* teria a sua febre anunciada no ano de 1961 com o LP *Os anjos cantam* de Nilo Amaro e Seus Cantores de Ébano, perdurando até o ano de 1978 e fechando o ciclo com o LP *Tim Maia Disco Club* do próprio Tim Maia (PALOMBINI, 2009, p. 44-46). Além disso, é importante ressaltar que muitos músicos brasileiros chegaram a flertar com o *soul* e o funk estadunidense (c.f. PALOMBINI, 2009, p. 47 sobre essa relação de artistas), porém, como Palombini aponta (2009, p. 47), a associação entre esses artistas com a cena dos bailes *black* eram nula ou quase nula.

⁶³ Equivalente local dos *sound-systems* jamaicanos, as equipes de som eram as responsáveis por comandar os bailes cariocas, sendo “dirigidas por donos de equipe que contratam DJs, técnicos de som e dançarinos, além de deterem direitos fonográficos, apresentarem programas de rádio e televisão e manterem os MCs sob contratos mais ou menos exclusivos” (PALOMBINI, 2009, p. 53). *Soul Grand Prix, Black Power, Atabaque, Dynamic Soul, Célula Negra, Uma mente numa Boa, Furacão 2000, Cashbox* são alguns exemplos de equipes de som que marcaram a época dos bailes *black*.

⁶⁴ Os discos “de balanço” eram os discos considerados bons para serem dançados, isto é, de música *soul*. Segundo as fontes de Vianna (1987, p. 52) “todos os informantes acabam dizendo que o *soul* é uma música mais marcada, portanto melhor para dançar”. Logo, esses tipos de discos eram os mais desejados pelas equipes de som. Era comum que, “quem conseguia um bom disco rasgava o rótulo para torná-lo um artigo exclusivo de determinada equipe” (VIANNA, 1987, p. 53).

⁶⁵ A *Noite do Shaft* foi um dos principais bailes que aconteciam durante os anos 1970 na cidade do Rio de Janeiro. Organizado por Asfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó, o baile foi um dos responsáveis por fomentar o orgulho negro que cresceria nos anos 70 (e culminaria no movimento Black Rio), através da realização de festas que introduziam, à cultura negra, fontes conhecidas – como músicos e esportistas negros, nacionais e internacionais –, a partir de materiais como filmes, cartazes e slides projetados (VIANNA, 1987, p. 55).

(Importado) de ser Negro no Brasil”. Nela, como descreve Palombini, Frias revelava, dentre outros pontos, que:

Os bailes *black* do Rio costumavam atrair, a cada fim de semana, de quinhentos mil a um milhão e meio de jovens negros ou identificados com a negritude – isto é, com a pobreza – dos subúrbios do Rio de Janeiro para dançar ao som de James Brown e outros *soul* brothers em grandes festas promovidas por equipes de som que chegavam a congregar quinze mil pessoas. (PALOMBINI, 2009, p. 38)

Essa matéria escrita por Frias teve uma repercussão bastante significativa, inaugurando uma série de outras reportagens que sairiam na imprensa e desencadeariam em uma discussão a respeito do movimento *Black Rio* e da cena dos bailes *black*⁶⁶. Como pontua Vianna (1987, p. 57), tais “debates sobre o *Black Rio* giravam em torno, principalmente, do tema alienação e/ou colonialismo cultural”, assim, “o soul perdia suas características de pura diversão, ‘curtição’, um fim em si (no discurso das equipes) e passava a ser um meio para se atingir um fim – a superação do racismo (no discurso do movimento negro)” (VIANNA, 1987, p. 57).

Com a efervescência do movimento *Black Rio*, a demanda de consumidores pela música *soul* e funk estadunidense, bem como o despontamento de um mercado ainda inexplorado, fez com que a indústria fonográfica percebesse uma oportunidade bastante promissora de lucro. Assim, as produtoras começaram a investir tanto no lançamento de coletâneas de músicas que faziam sucesso já nos bailes, como também na tentativa de criar uma versão nacional de *soul*, produzida por músicos brasileiros (VIANNA, 1987, p. 59). É no final da década de 1970, então, que o *soul* e o funk estadunidense começariam a declinar no gosto da imprensa e na de seus consumidores, o que resultaria, por sua vez, na saída estratégica da indústria fonográfica da produção de discos destinados aos bailes *black*.

⁶⁶ A matéria de Frias também acabou chamando “uma atenção indesejável para os bailes, desencadeando respostas dos aparatos repressivos da ditadura militar e da intelligentsia nacional” (PALOMBINI, 2009, p. 38). Em entrevista concedida a Hermano Vianna (1987, p. 56), por exemplo, o dono e discotecário Paulão da equipe Black Power conta que chegou a ir parar no DOPS.



Figura 2.1 – Capa do caderno B do Jornal do Brasil com a matéria de Lena Frias (1976), “Black Rio – O orgulho (importado) de ser negro no Brasil” (PEDRETTI, 2017).

Conforme sintetizado por Palombini (2009, p. 47) em seu artigo-resenha “Soul brasileiro e funk carioca”, “a relação entre os bailes *black* dos anos setenta e os bailes funk dos anos oitenta não foi elucidada ainda”. Ao revisar trabalhos de diversos autores, o pesquisador aponta:

A maioria dos autores (ESSINGER, 2005, p. 36–48; GIACOMINI, 2006, p. 239; McCANN, 2002, p. 53–57; THAYER, 2006, p. 104–6) concorda que, na segunda metade dos anos setenta, os bailes haviam sido mortalmente atingidos por uma combinação de fatores: atenção negativa gerada pelo artigo de Frias; hostilidade do mundo do samba; chegada da disco. (PALOMBINI, 2009, p. 47).

O jornalista Silvio Essinger (2005, p. 42) aponta ainda, segundo relato de Dom Filó, que outros ataques vinham da TV – como por exemplo do programa “Os Trapalhões” e em um programa do apresentador J. Silvestre – a fim de ridicularizar o movimento *black*. Porém, tanto Essinger (2005) como Vianna (1987) concordam que a febre da *disco* foi um fator determinante para a transição da cena dos bailes.

Para Simonot, a *disco music* é substancialmente caracterizada pela concepção de um padrão rítmico que irá conduzir à dança. Dessa forma a autora descreve:

Criar um *groove* dançante, tipicamente impulsionado por acentos regulares na bateria e um ritmo constante, foi o cerne da *disco*. A música era dominada por sintetizadores e instrumentos orquestrais, especialmente cordas, e frequentemente combinava o *soul* com ritmos latinos. Seus vocais focam em letras simples ou repetitivas sobre romance e cultura da dança. Ao contrário do rock, a guitarra elétrica não desempenhou um papel principal, mas foi usada como um instrumento de ritmo para fornecer acentos sincopados influenciados pelo funk. (SIMONOT, 2013, p. 1, tradução nossa)

De todo modo, “para os DJs brasileiros dos anos setenta e oitenta, a *disco* era aquela coisa branca sem suíngue que acabara com os bailes” (PALOMBINI, 2009, p. 46). Esse argumento encontra eco na fala do empresário da equipe *Soul Grand Prix*, o Dom Filó, que acreditava que a *discothèque* foi o que mais impulsionou o fim do *Black Rio*, “esvaziando o seu conteúdo ideológico, domesticando o balanço e adaptando-o ao gosto branco” (ESSINGER, 2005, p. 44). Para o empresário, “aqueles que não tinham nenhuma consciência de nada, que estavam ali por comércio, começaram a migrar para a *discothèque* porque diziam que o *soul* estava morrendo” (ESSINGER, 2005, p. 44). A consolidação, entretanto, da migração do repertório tocado pelas equipes de som, da música *soul* para a *disco*, viria apenas com a chegada emblemática do filme *Embalos de Sábado à Noite*, estrelado por John Travolta, em 1977.

Com o fim da febre da *disco music* no final dos anos 1980, tanto a cena dos bailes da Zona Sul como da Zona Norte do Rio de Janeiro trocariam o repertório de preferência de suas respectivas festas. A Zona Sul se interessaria pelo *rock*, e a Norte, pela *disco-funk* (VIANNA, 1987, p. 61).

A *disco-funk* seria, então, o gênero musical que iniciaria a nova época de ouro da música *black* entre os anos de 1979 e 1984 nos subúrbios do Rio de Janeiro (ESSINGER, 2005, p. 52). Ainda, para Essinger, a *disco-funk* foi o gênero que:

Batizou no Rio essa espécie de retomada da negritude do funk dentro do esquema mais polido – e cada vez mais eletrônico – da *discothèque*. Um tipo de música com linhas de baixo bem presentes, feitos por contrabaixos elétricos tocados segundo a técnica do *slap* [...] ou mesmo teclados com som gordo, carregado nos graves. Os

avanços da eletrônica se fizeram presentes nos timbres robóticos dos teclados responsáveis pelas harmonias, e também no uso indiscriminado de *vocoder* [...]. E com a *disco-funk* voltaram os metais em brasa e os cantores com sotaque *soul*. (ESSINGER, 2005, p. 52)

Junto da *disco-funk* viria também o *charme*⁶⁷ – nome como ficou localmente conhecido o *modern R&B*. Por se tratar de um gênero musical mais desacelerado, com linhas vocais e harmonias mais complexas, o *charme* era o tipo de música tocado nos momentos mais românticos do baile, quando era possível dançar junto e flertar (ESSINGER, 2005, p. 54). Esses dois gêneros musicais da *black music* presentes nos bailes funk do início dos anos 1980 viriam a ocupar espaço até meados de 1985, sendo substituídos então pelo *hip-hop* – e mais especificamente pelo subgênero *electro*⁶⁸. Vianna narra essa mudança:

Uma rádio FM, até então desconhecida, chamada Tropical, começou a divulgar os bailes e o funk em programas especializados. 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 charme. Os bailes também foram mudando do charme para o hip hop. Paralelamente a essa transformação musical, apareceram as danças em grupo (as danças do ‘soul’ eram mais improvisadas, individualizadas) e o novo estilo indumentário: os bermudões, os bonés etc., nada soul, nada afro, tudo bem distante das regras do orgulho negro. (VIANNA, 1987, p. 61-62)

De todo modo, os bailes funk, após a febre da *disco*, demoraram para ficar lotados novamente (VIANNA, 1987, p. 61), de tal maneira que apenas com a substituição do *charme* e da *disco-funk* pelos novos subgêneros do *hip-hop* os bailes voltaram a atingir os grandes números dos bailes *black*. Palombini (2009, p. 39) aponta, a partir dos textos de Vianna (1988, p. 13) e Matta e Salles (1996, p. 42), os seguintes dados:

Quando, uma década mais tarde, o *electro* e o *miami bass* substituíram o funk e o *soul* como paisagem sonora de dileção das não-pessoas do Rio de Janeiro, o antropólogo Hermano Vianna calculou que setecentos bailes estivessem ocorrendo a cada fim de semana no grande Rio, cada um atraindo de quinhentos (um fracasso) a mil (a média), dois mil (pelo menos cem bailes) ou até mesmo entre seis mil e dez mil funqueiros, num total de pelo menos um milhão de jovens todos os sábados e domingos. [...] Oito anos depois, o DJ Marlboro estimava que, a cada semana, oitocentos bailes estivessem reunindo, cada um, uma média de dois mil funqueiros, correspondendo a, no mínimo, um milhão e meio de jovens por semana, só no estado do Rio. (PALOMBINI, 2009, p. 39)

⁶⁷ O termo *charme* foi criado e propagado por Marco Aurelio Ferreira, o DJ Corello. O DJ narra que durante a “metade do baile eu pegava o microfone e dizia assim: ‘chegou a hora do charminho, transe o seu corpo bem devagarinho.’ [...] Aquilo seria o *modern R&B* da época, mas como era muito difícil de falar eu botei o nome *charme*” (ESSINGER, 2005, p. 54).

⁶⁸ Sobre o *electro* c.f. a sessão 2.1.2.

A novidade do *electro* foi então facilmente assimilada nos bailes cariocas, sendo absorvida pelas principais equipes de som como a Soul Grand Prix, Furação 2000 e a Cashbox (ESSINGER, 2005, p. 64). Fatores determinantes nesse processo foram também a música *Planet Rock*⁶⁹, de Afrika Bambaataa, e a disseminação do som da bateria eletrônica TR-808⁷⁰ da Roland (ESSINGER, 2005, p. 62).

Do mesmo modo que a aquisição de discos de *balanço* no período dos bailes *black* eram de difícil acesso a aquisição de discos de *electro* e demais subgêneros do *hip-hop* também era da mesma dificuldade; aliás, tais discos de vinil passavam longe de serem adquiridos pelas gravadoras brasileiras, e, dessa forma, tinham de ser obtidos de maneira clandestina por meio de viagens realizadas por DJs brasileiros aos Estados Unidos⁷¹. Foi dessas viagens que vieram, junto ao *electro*, o *miami bass* (uma variante do *electro*, bastante popular na Flórida, com frequências graves ainda mais reforçadas), o *booty* – uma vertente do *Miami bass*, porém com letras ainda mais sexualizadas – e o *Latin freestyle*⁷² – um tipo de *electro* de caráter mais pop e latino (ESSINGER, 2005, p. 65-67). Tais gêneros musicais possuíam grande presença da sonoridade da TR-808 e, por consequência, caíram facilmente no gosto da massa funkeira, sendo agregados ao repertório dos bailes cariocas.

É especificamente a partir do repertório desses gêneros musicais que nasceria a produção do funk carioca por meio da realização de “versões nacionais” de músicas que faziam sucesso nos bailes⁷³. Segundo Janaina Medeiros (2006, p. 16), “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”. Assim, apareceriam as primeiras produções de funk, conhecidas pelo nome de “melôs”.

⁶⁹ A música *Planet Rock* de Afrika Bambaataa possuiu um papel fundamental para propagar o *electro* na cena dos bailes funk do Rio de Janeiro. Lançada no ano de 1982 e produzida por Arthur Baker, *Planet Rock* trazia um “ritmo mais reto, eletrônico, como o do Kraftwerk, só que executado por uma moderna bateria eletrônica, a TR-808, da Roland” (ESSINGER, 2005, p. 61). A música tornou-se responsável por lançar e rotular o que ficou conhecido como *electro*.

⁷⁰ Foi uma das primeiras baterias eletrônicas programáveis que foi popularmente e amplamente usada. Lançada no ano de 1980, a TR-808 usa do processo de síntese analógica para produzir uma gama peculiar de sons. Além disso, a bateria teve um enorme apelo à massa devido ao seu preço ser mais baixo e sua interface colorida e fácil de usar (DAYAL, 2014). “Os distintos *presets* da TR-808 – em particular o bumbo pesado e profundo, as caixas claras de som brilhante, o ‘cowbell’ e as palmas – se tornaram sons clássicos no *hip-hop*, *techno*, *electro*, *R&B* e na *house music*” (DAYAL, 2014, tradução nossa).

⁷¹ C.f. ESSINGER, 2005, p. 68-69; VIANNA, 1987, p. 75-79.

⁷² O *Latin freestyle* ficou localmente conhecido no Brasil com o nome de “funk melody”.

⁷³ A prática de se realizar versões nacionais de músicas internacionais no Brasil não é uma novidade exclusiva do universo do funk. Carlos Palombini mostra, por exemplo, o caso da versão nacional da música “Laughing Song”, de George Washington Johnson, a qual, já no ano de 1902, possuía uma versão nacional gravada em um cilindro fonográfico (c.f. PALOMBINI, 2009, p. 41).

No ano de 1989, surgiriam, portanto, os dois primeiros LPs frutos dessas experimentações: o *Funk Brasil*, do próprio DJ Marlboro, e o *Super Quente*, de DJ Raphael Grandmaster. Dois discos fundamentais que inaugurariam a produção fonográfica nacional do funk.

2.1.2. Produção musical em três décadas do funk⁷⁴

Com o pioneirismo empreendido no mercado fonográfico tanto por Marlboro como por Raphael Grandmaster, as portas para a criação de um produto nacional e original de funk foram, enfim, abertas. Neste primeiro momento, as faixas que constituíam os discos e LPs do gênero nos anos de 1990 se concentravam, majoritariamente, em quatro subgêneros: o *funk melody*, as melôs, os *raps* e as montagens.

O termo “melô”, conforme definido por Carlos Palombini:

Faz alusão a um procedimento tripla que está na raiz do funk carioca e consiste em: (a) fornecer às letras em inglês palavras em português parecidas, humoristicamente homofônicas; (b) nomear essas faixas como a “melô de tal e tal”; (c) usar versões instrumentais como batidas para melodias tradicionais ou músicas pop às quais novas letras são providas. (PALOMBINI, 2019, p. 78, tradução nossa).

O primeiro melô a possuir um registro fonográfico foi a “Melô da mulher feia”. Trata-se de uma versão da música “Do Wah Diddy” do grupo 2 Live Crew, produzida pelo DJ Marlboro e cantado por Abdullah, lançada como terceira faixa do Lado B do LP *Funk Brasil* do próprio Marlboro.

Já o termo *rap* – no contexto do funk – difere-se do termo “melô” em um sentido mais histórico. Ele aparece comumente com a finalidade de distinguir a “era dos melôs” da “era dos *raps*”. Nesse sentido, o “*Rap do Pirão*” de MC D’Eddy – vencedor do concurso do Clube Mauá de 1992 – apesar de não ser o primeiro *rap* produzido, é considerado o responsável por inaugurar essa era que se estenderia até o ano de 1998. Ademais, o termo também adquire significado como forma de abreviação ao se referir aos funks que possuam letras de apelo e reivindicação social, denominados “*rap consciente*” (PALOMBINI, 2019, p. 91).

⁷⁴ Para a elaboração desta subseção seguimos majoritariamente as acepções dadas por Palombini (2015; 2016; 2019) e Caceres, Ferrari e Palombini (2014).

Por fim, como evidencia Palombini (2016, p. 36), o termo “montagem” se refere a um “subgênero que se caracteriza pela autonomia do DJ-produtor ao selecionar material heterogêneo, especialmente vozes, e organizá-lo de forma fragmentária e repetitiva”.

A construção de uma batida de funk – um dos processos criativos executado pelo DJ-produtor na produção de uma faixa – depende de uma série de elementos musicais dispostos e distribuídos no domínio das frequências e durações. Entre elas, constam os “pontos” (*riffs*), as “viradas” (*drum fills*) e a “base” (*beat*)⁷⁵. Esta última, por sua vez, ainda segundo Palombini (2016, p. 32) exerce uma das principais funções no arranjo musical, tratando-se geralmente – nos anos de 1990 – de “uma versão instrumental, no lado B de um single comercial, usada por um MC em contraponto rítmico a sua expressão vocal – rima-na-hora ou rap”. O pesquisador ainda aponta que:

Os procedimentos técnicos dos DJs do funk carioca dos anos 1990 não foram suficientemente estudados. Nas produções em tempo diferido observa-se a variação e a derivação de bases por combinação entre segmentos de faixas instrumentais importadas ou por interpolação ou sobreposição de elementos de gravações afro-brasileiras a uma base dada⁷⁶. (PALOMBINI, 2016, p. 32)

Esses procedimentos foram amplamente aplicados à faixa instrumental mais popular do funk nos anos 1990, o *Volt Mix*.

O *volt-mix* é uma faixa de *electro* de Los Angeles, pouco conhecida nos Estado Unidos, onde foi gravada sob o nome de *808 Beatapella Mix* no lado B do single *8 Volt Mix* de DJ Batory Brain. Foi descoberta por Carlos Machado, o DJ Nazz, e por ele divulgada no Brasil (PALOMBINI, 2016, p. 33).

⁷⁵ Sobre esses conceitos c.f. o capítulo 3.1.1.

⁷⁶ É importante ressaltar também que a técnica dos DJs cariocas advêm da tradição nova-iorquina de DJ Kool Herc e que, logo, tais procedimentos não são de exclusividade do universo do funk.



Figura 2.2 – Combinação das linhas rítmicas do bumbo e da caixa (abaixo) com a do chimbal (acima), costuradas pela voltagem (ao centro), transcrição de Lucas Ferrari (CACERES et al., 2014, p. 184).

A figura acima (Fig. 2.2) apresenta a forma como frequentemente a base *Volt Mix* aparece nas produções de funk, isto é, em um *loop* de quatro compassos. Palombini (2016, p. 33) pontua que sua textura é caracterizada por uma:

Distribuição espaçada na tessitura: do extremo grave (bumbo na primeira linha); ao médio (caixa na segunda); ao extremo agudo (chimbal fechado na quarta). Expresso em semicolcheias na terceira linha, um rebote, na forma de clique duplo, atravessa ciclicamente a tessitura no papel de elemento de ligação entre o médio e o extremo agudo. Trata-se de uma oscilação de voltagem obtida por conexão entre a saída de controle da bateria eletrônica Roland TR-808 e a entrada de áudio da mesa de som. (PALOMBINI, 2016, p. 33)

Ainda segundo o autor, tais características conferem transparência à textura (PALOMBINI, 2016, p. 33); imprimindo nitidez e clareza através das:

Densidades diferenciadas de cada linha; seus diferentes graus de *originalidade*, suas diferentes massas e faturas, associadas, cada uma, à percussão sobre pele, sobre pele com esteira, e sobre metais. (PALOMBINI, 2016, p. 33)⁷⁷.

⁷⁷ As noções de “massa” e “fatura”, bem como as de “sítio” e “calibre”, descritas na Fig. 2.3, são tomadas por Palombini (2016) a partir de Shaeffer (1966).

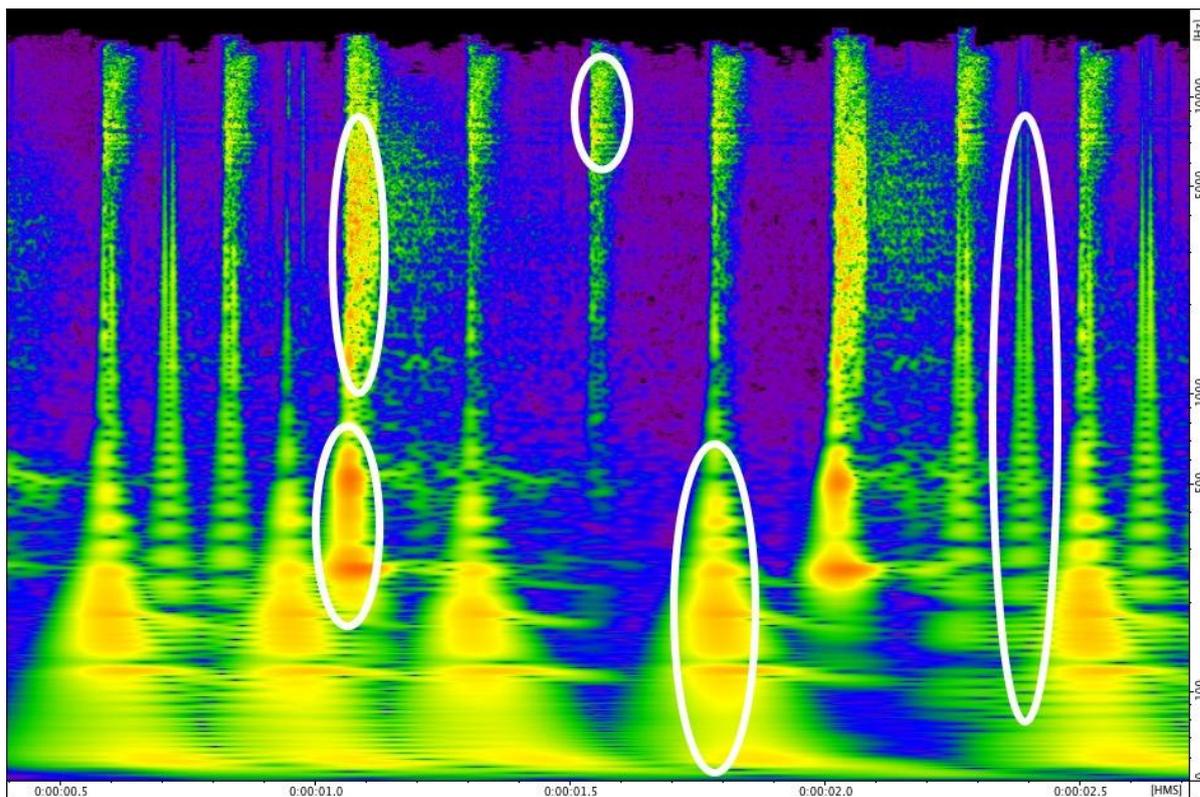


Figura 2.3 – Representação de sítios e calibres do *volt-mix* no campo das alturas: da esquerda para a direita, caixa, chimbal, bumbo e voltagem (PALOMBINI, 2016, p. 35)⁷⁸

A partir de montagens efetuadas por diversos DJs do primeiro decênio do funk, a incorporação ao *Volt Mix* de elementos musicais provenientes da diáspora africana se tornou um procedimento bastante comum. As primeiras montagens nesse estilo incluíam gravações de berimbau ou de atabaque “picotadas” e sobrepostas à base “808 Beatapella Mix”. Exemplo de montagens que compartilham desse procedimento são: “Berimbau volt”, “Berimbau São Bento”, “Berimbau Pipo’s”, “Berimbau agitado I”, “Berimbau agitado II”, “Berimbau Studio Rap” e “Macumba lelê” (c.f. PALOMBINI, 2019, p. 77)⁷⁹.

É a partir dessas transformações feitas sobre a base *Volt Mix* que se descolaria uma nova base de funk, o *Tamborzão*. Assumindo o posto que o *Volt Mix* outrora ocupava, o *Tamborzão* foi a base resultante dessa experimentação que se tornaria a predominante no segundo decênio do funk. Sendo responsável por nacionalizar o ritmo, a base valoriza os contratempos, as sincopas e o uso de atabaques, tornando-se muito mais convidativa à dança e revestindo a base original com uma identidade nacional.

⁷⁸ Representação feita no *software* Acousmographie da INA-GRM por Carlos Palombini.

⁷⁹ Ainda sobre o *Volt Mix* – apenas para se ter uma dimensão de sua relevância no repertório do funk – a base aparece em músicas como o “Rap da felicidade”, de Katia e Julinho Rasta, gravado pelos MCs Cidinho e Doca, o “Rap do Salgueiro”, dos MCs Claudinho e Buchecha, o “Rap do solitário”, de MC Marcinho, o “Rap do Silva”, de MC Bob Rum, e o “Rap das armas”, dos MCs Junior e Leonardo.

Algumas outras influências para a criação da base *Tamborzão* são importantes e devem ser mencionadas. Tais como as derivações das bases de atabaque e berimbau, a “paradinha funk” (Fig. 2.4) realizada pelo Mestre Jorjão (Jorge de Oliveira) na bateria da escola de samba “Unidos do Viradouro” no ano de 1997 é considerada um evento importante no processo de hibridização dos gêneros musicais. A “paradinha” do Mestre Jorjão consistiu em um repique que incorporou uma célula variante do *Volt Mix* (Fig. 2.4) em meio ao breque do toque da bateria da escola de samba. Sobre a inovação, o Mestre Jorjão⁸⁰ conta: “É a inovação, não é? Eu acho que a bateria, para se renovar, tem que inovar. Então, vamos meter [sic] o funk” (TIEFENTHALER, 1997 *apud* CACERES et al., 2014, p. 187).

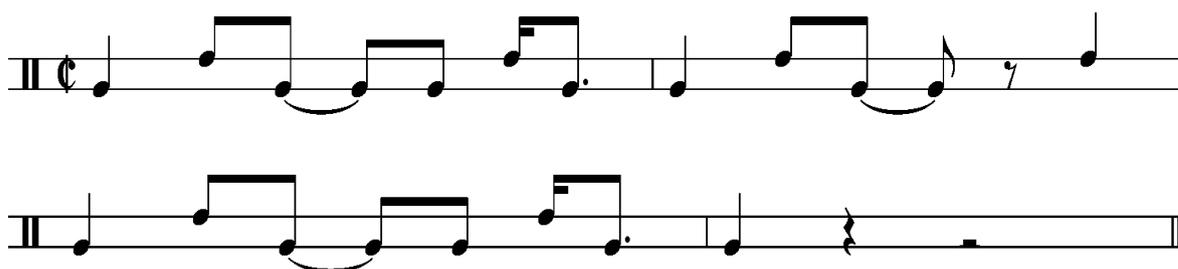


Figura 2.4 – Uma variação em torno da célula bumbo/caixa do *volt-mix* serviu de apoio às repetições do estribilho do samba-enredo da Unidos do Viradouro em 1997, transcrição de Lucas Ferrari (PALOMBINI, 2016, p. 37).

Um ano depois do carnaval de 1997, o DJ Luciano, inspirado na ideia de um funk que utilizasse instrumentos de escola de samba como o “Funk’n na Lata”, de Ivo Meirelles, criaria, na bateria eletrônica R-8 MK-II da Roland, a base que ficou conhecido sob o nome de *Tamborzão*⁸¹. A base apareceria – ainda que combinada com o *Volt Mix* – pela primeira vez na música “Rap da Vila Comari”, dos MCs Tito e Xandão (1998), produzida pelo próprio DJ Luciano. O *Tamborzão* apareceria em sua forma “pura” (Fig. 2.5) em uma música apenas no ano seguinte (1999) na montagem “A Gota”, de DJ Cabide (CACERES et al., 2014, p. 37).

⁸⁰ Este depoimento foi dado ao jornalista Paulo Tiefenthaler, na Marquês de Sapucaí, O desfile da Viradouro está disponível em: <<http://youtu.be/VMtWtb3Vdbs>>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

⁸¹ Sobre o nome *tamborzão*, o DJ Luciano Oliveira explica ainda que a base seria denominada deste modo a partir de um “festival de galeras” realizado na Cidade de Deus, quando os MCs do concurso, durante uma performance ao vivo, disseram a frase com o nome que o batizaria: “Solta o Tamborzão DJ” (DJ LUCIANO OLIVEIRA *apud* PALOMBINI, 2014a).

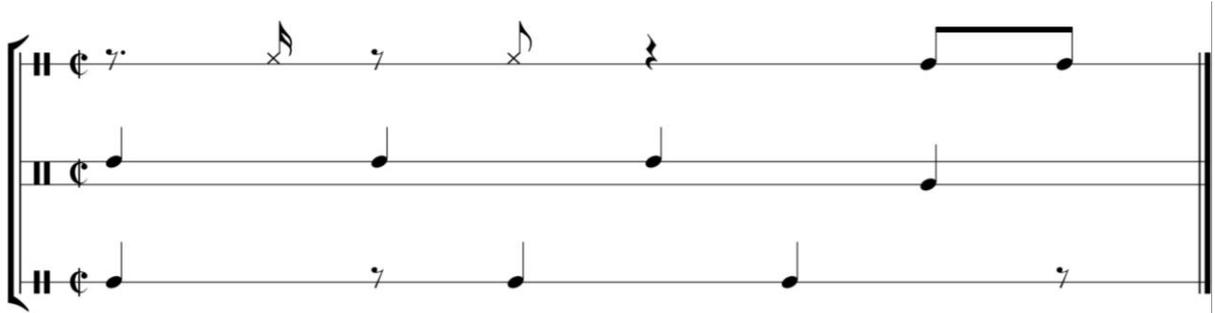


Figura 2.5 – De baixo para cima, o bumbo, os tom-tons e as congas do loop tamborzão, de DJ Luciano Oliveira, de Campo Grande, transcrição de Lucas Ferrari (PALOMBINI, 2016, p. 37).

Ao comparar as bases *tamborzão* e *volt mix*, Palombini detalha:

A sonoridade do tamborzão desloca-se globalmente para baixo no campo das alturas: do bumbo no grave aos tom-tons no médio inferior e às congas no médio superior. Todas as linhas são de peles percutidas, com a variação do *slap* das congas no primeiro tempo. Nenhuma linha se destaca individualmente por características de massa/fatura ou densidade. Ao invés, elas se combinam num amálgama propulsivo. (PALOMBINI, 2016, p. 37-38)

Dessa forma, enquanto a sonoridade do *volt-mix* apresenta uma distribuição homogênea e equilibrada na tessitura, composta por objetos sonoros contrastantes provenientes da TR 808 da Roland, o *tamborzão* concentra, na região grave da tessitura, objetos sonoros que possuem timbres da mesma família de percussão, oriundos da R-8 MK-II da Roland (Fig. 2.6)⁸².

⁸² Sobre uma análise mais completa das morfologia comparadas do *tamborzão* e do *volt-mix* c.f. Palombini, 2016 e 2019.

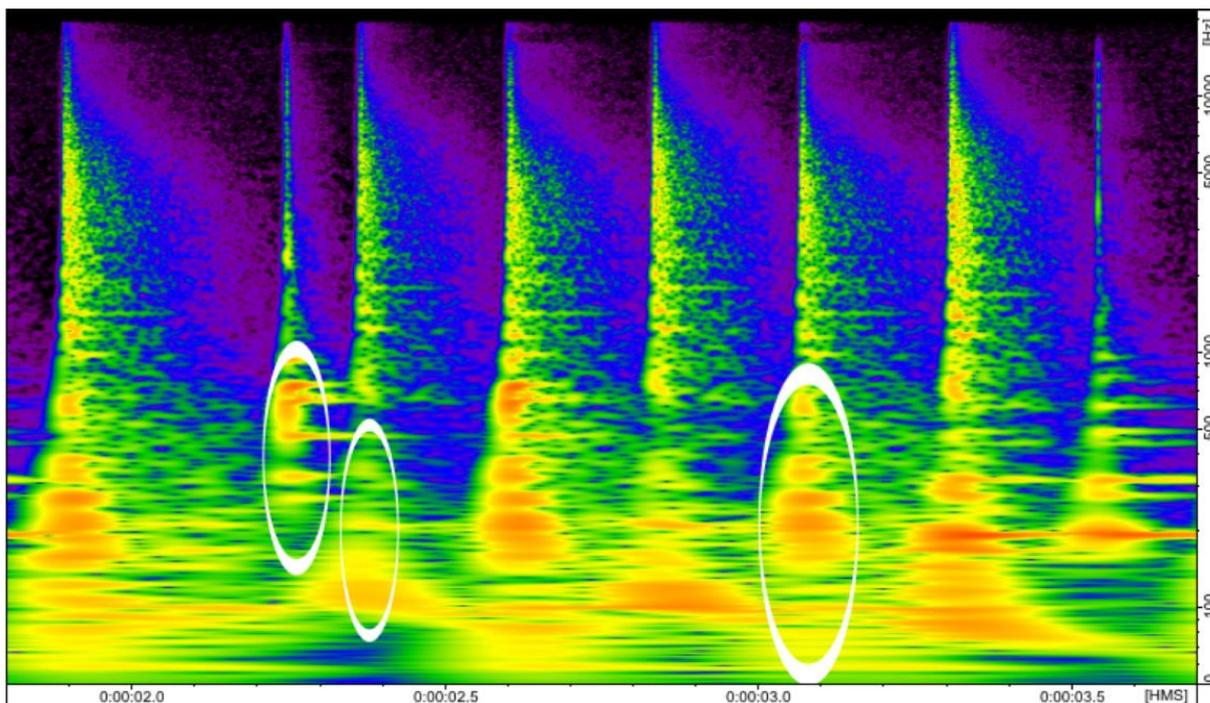


Figura 2.6 – Sítios e calibres da congas aguda em *slap*, do *tom-tom* médio e do bumbo do *tamborzão* (PALOMBINI, 2016, p. 39)⁸³.

Tal característica se deve em parte também ao objetivo com o qual o *tamborzão* foi criado pelo DJ Luciano. Nas palavras do DJ⁸⁴, a ideia inicial era a de criar uma base que, incorporada ao *volt-mix*, desse “pra crescer, pra dar uma sustentação ao som [do *volt-mix*]” (IVANOVICI, 2006 *apud* PALOMBINI, 2016, p. 37), ou seja, que proovesse uma maior densidade sonora ao *volt-mix*. Essa ideia – de utilizar as bases em conjunto – parece se refletir bem nas produções dos primeiros funks dos anos 2000, e pode ser conferida, por exemplo, nas faixas compostas por Dennis DJ para o CD *Tornado muito nervoso 2*, da Furacão 2000. O marco do *tamborzão*, porém, viria apenas com a música “Tire a Camisa”, de MC Cabo, produzida também por Dennis DJ (PALOMBINI, 2005, p. 2).

Devemos ressaltar ainda que a combinação possível entre as bases também não é uma mera coincidência. Em suas estruturas rítmicas, ambas possuem pontos da clave rítmica que criam conexões entre si, sendo possível notar que: (a) o bumbo da primeira apresenta três ataques por compasso, e o da segunda, quatro; (b) o primeiro e o segundo *slap* da conga do *tamborzão* estão na mesma posição rítmica do bumbo do *volt-mix*; (c) os ataques dos *tom-tons*

⁸³ Representação feita no *software* Acousmographe da INA-GRM por Carlos Palombini.

⁸⁴ Depoimento dado por DJ Luciano Oliveira e DJ Everton Cabide à jornalista Tatiana Ivanovici em 2006. Vídeo disponível em https://youtu.be/Ic_AwPMu3kk, acesso em 10 de agosto de 2020.

do *tamborzão* permanecem nas mesmas posições da caixa do *volt-mix*, no segundo e quarto tempos⁸⁵.

Ainda que se possa atribuir a autoria do *tamborzão* a DJ Luciano, outros DJs discordam sobre a criação ser apenas individual (CACERES et al., 2014; PALOMBINI, 2015; 2016; 2019). Segundo o DJ Raphael Grandmaster, o *tamborzão* é fruto de uma criação coletiva:

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. Acho que é algo mais ou menos assim. (DJ RAPHAEL GRANDMASTER, 2014 *apud* PALOMBINI, 2014a)

O DJ Cabide também comenta sobre:

Eu fiz uma ‘Montagem da Gota’, saiu, e as equipes de som já começaram a copiar. Eu falei, ‘não, o tambor é o tambor da Zona Oeste, o Luciano criou’. Eu usei aquilo. O pessoal começou a me perguntar: ‘de onde é aquele tamborzão?’ ‘Aquele *tamborzão* é o tamborzão da Zona Oeste, feito pelo Luciano’. Foi o início do funk. Todo o mundo começou a copiar, a botar nas músicas, e a evolução começou a evoluir, evoluir, evoluir até chegar nesse tamborzão de hoje. (DJ CABIDE, 2014, *apud* PALOMBINI, 2014b)

De todo modo, sendo fruto de uma criação coletiva ou não, o *tamborzão* é considerado por muitos a base de funk mais importante dos anos 2000. Através de elementos musicais afro-brasileiros, o *tamborzão* nacionaliza o funk, ao ser fundamentado toques de atabaque tais como o “congo de ouro” e o “maculelê”, misturados aos processos de criação musical inerentes à música eletrônica dançante inaugurados pelos *sound-systems* jamaicanos dos anos de 1960 e pela escola de DJs nova-iorquinos do *hip-hop* dos anos de 1970.

Se o segundo decênio do funk é dominado pela inovação e novidade do *tamborzão*, o terceiro decênio tem como protagonista as “bases *Beatbox*”. Antes de dar uma definição desta base, é necessário distinguir as diferenças entre os termos *beat box*, *beatboxing* e a “base *Beatbox*”.

⁸⁵ Apesar da transcrição das duas bases ter sido realizada no compasso de 2/2 (compasso binário), ressaltamos que para os fins da comparação realizada neste parágrafo, ambas foram consideradas em 4/4 (compasso quaternário), a partir da escuta.

2.1.2.1. A Base *Beatbox*

Seguindo a formulação dada por Palombini (2015, p. 2), o termo *beat box* é derivado, especificamente, das baterias eletrônicas dos anos de 1970, que possuíam um formato de uma “caixa” – *box*, em inglês. Já *beatboxing* – considerado por alguns o quinto elemento do *hip-hop*⁸⁶ – descende de uma prática conhecida como “*Patting Juba*”⁸⁷ e se refere à arte de produzir, utilizando a boca e o corpo, sons percussivos, de bateria, ou mesmo a técnica de *scratch*⁸⁸ (MIYAKAWA, 2012). Por sua vez, o termo *Beatbox* no funk remete aos *loops* vocais gravados que exercem a função de uma base.

Não é possível precisar quando a prática de se fazer *beatboxing* no funk se iniciou⁸⁹. Em contextos informais, provavelmente ocorria desde os princípios do gênero. De todo modo, a origem da base *Beatbox* é comumente atribuída a Wagner Domingues da Costa, o Mr. Catra, tendo sua popularização no Baile do Jacaré. Na figura abaixo (Fig. 2.7) podemos observar a transcrição literal da letra de uma variedade de *Beatbox* na voz de Mr. Catra⁹⁰:



Figura 2.7 – “*Tum tcha-tcha tu-dum tcha-tcha tu-gu-*”, variedade de *Beatbox*, na voz de Mr. Catra, transcrição de Lucas Ferrari (PALOMBINI, 2015, p. 5).

MC Créu⁹¹ – no passado DJ parceiro de Mr. Catra – narra a história da criação da base. Segundo ele:

Essa batida surgiu há mais de dez anos, quando eu nem era MC. Trabalhava como DJ e estava em um baile com o Catra quando o equipamento travou. Falei para ele improvisar enquanto dava um jeito, e ele começou a fazer a batida do funk com a

⁸⁶ Os quatro elementos canônicos da cultura *hip-hop* são: a discotecagem (tocada pelo DJ), o *rap* (cantado pelo MC), a *breakdance* (dançada pelos *b-boys* e *b-girls*) e a escrita *graffiti* (MIYAKAWA, 2012).

⁸⁷ Considerada uma das primeiras danças dos povos escravizados nos EUA, o *Patting Juba* consistia em uma dança baseada no ato de pisar, estapear ou bater em partes do corpo ritmicamente. A dança se tornou bastante popular após os donos de escravos proibirem o uso de tambores entre eles, temendo que estes fossem usados para comunicar revoltas (FINE, 2003, p. 81).

⁸⁸ “*Scratching* (ou *skratching*) consiste em girar uma seção da gravação em sentido contrário ao movimento do toca-discos, aplicando pressão a um disco no sentido horário, enquanto se utiliza do *mixer* para controle da saída dos alto-falantes” (SNAPPER, 2004, p. 11, tradução nossa).

⁸⁹ Cabe lembrar que a prática do *beatboxing* no funk difere da prática presente no *hip-hop*. Enquanto no *hip-hop* é almejada uma exata emulação vocal de elementos percussivos, no funk o simulacro vocal dos objetos sonoros é onomatopeico, utilizando-se de sílabas como “tchu” ou “tcha”.

⁹⁰ C.f. Palombini (2015, p. 5) sobre a gravação utilizada para transcrição desta e outras bases na voz de Mr. Catra.

⁹¹ Depoimento dado à jornalista Eliane Santos em 2012, disponível em:

<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2012/05/mister-catra-acusa-sertanejos-do-eu-queiro-tchu-eu-queiro-tcha-de-plagio.html>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

boca. Isso virou *hit*, foi registrado pela gente, e hoje oitenta por cento dos funks são feitos em cima dessa base. (SANTOS, 2012 *apud* CACERES et al., 2014, p. 199)

A data de criação da base, porém, encontra certas divergências (c.f. CACERES et al., 2014, p. 199-201). Todavia, as histórias narradas parecem fazer convergir para o primeiro quartel da primeira década do século XXI do Rio de Janeiro. O DJ Raphael Grandmaster pontua ainda que:

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)

O uso de bases do tipo *beatbox*, porém, pode ser datado aproximadamente a partir do ano 2000, em músicas como “Pique tá” de MC Maikinho, com Os Carrascos, produzida por DJ Duda, por exemplo. A figura abaixo (Fig. 2.8) representa a transcrição desta base a duas vozes, com a linha de cuíca na pauta superior e a transcrição literal da voz do *Beatbox* na inferior.

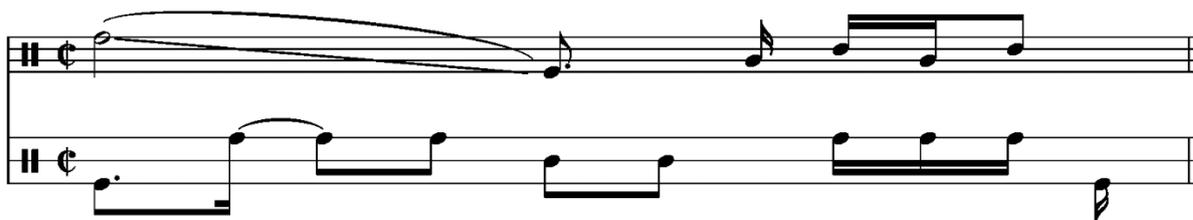


Figura 2.8 – “Dum tch-tch tum-tum tch-k-t tu-”, *Beatbox* utilizado pelo DJ Duda da CDD em *Pique tá*, d’Os Carrascos, por volta do ano 2000, transcrição de Lucas Ferrari (PALOMBINI, 2015, p. 3).

A substituição da base *tamborzão* pela base *Beatbox* como base mais importante dos anos de 2010 foi gradativa. Ela emerge ainda segundo Caceres, Ferrari e Palombini (2014, p. 199) “encoberta pelo *tamborzão* por volta de 2008, para tomar a dianteira em 2010 e substituí-lo em 2011”. Ademais, segundo os autores, em suas características morfológicas, o *Beatbox* quando posto em comparação com o *tamborzão* e o *volt-mix*:

Abandona o grave e se retrai no médio, onde coincide com a voz do MC. Assim restrito, ele substitui a unicidade de *caracteres* do *Tamborzão* pela unicidade do *corpo sonoro* que é o aparato fonador, e pode recuperar, compactadas no *campo das alturas*, a diversidade de *massas* e a nitidez de linhas do *Volt Mix*. (CACERES et al., 2014, p. 202)

Assim, ao mesmo tempo em que o *Beatbox* toma o *tamborzão* como referencial, também suprime componentes rítmicos do outro, engendrando uma nova base. São subtraídos, de maneira geral, do *tamborzão* as seguintes batidas: (a) *tom-tom* agudo do segundo tempo; (b) bumbo do contratempo do segundo tempo; (c) *tom-tom* grave do quarto tempo; (d) conga do contratempo do quarto tempo.

Mesmo possuindo variações entre si, de uma forma mais ampla, o que prevalece na clave do *Beatbox* são as marcações essenciais conessoras das características rítmicas *sui generis*, percebidas como identidade sonora do *tamborzão*. Para este último, os DJs Luciano Oliveira e Sany Pitbull sugerem uma possível *Ursatz*⁹² rítmica (Fig. 2.9 e 2.10, respectivamente, transcritas literalmente conforme a elocução vocal dos DJ's)⁹³:



Figura 2.9 – *Ursatz* rítmica do *Tamborzão* segundo o DJ Luciano Oliveira: “*tum pa-pá pum pá*”, transcrição de Lucas Ferrari (CACERES et al., 2014, p. 196).



Figura 2.10 – *Ursatz* rítmica do *Tamborzão* pelo DJ Sany Pitbull: “*pum pa-pá pum-pum pá*” (preferível: “*tum pa-pá pu-tum pá*”), transcrição de Lucas Ferrari (CACERES et al., 2014, p. 196).

No instante em que o *Beatbox* se descola e se emancipa do *tamborzão*, adquirindo as características rítmicas fundamentais da base – tal como observado nas *Ursätze* –, o *beatbox* passa a assumir também o *status* de referencial rítmico para a composição de novas bases. Enquanto clave – i.e. o padrão rítmico – terá suas marcações rítmicas distribuídas vocalmente, tal como no *Beatbox*, ou “instrumentalmente” nas marcações rítmicas da *Ursatz* do *tamborzão*.

Em um estudo anterior (MOREIRA, 2016, p. 57-60) sugeriu-se uma percepção da base *Beatbox* através de um ponto de vista instrumental. Uma ideia de arranjo de uma base de funk à maneira do *Beatbox*, com objetos sonoros de origem não-vocais, parece se popularizar desde, pelo menos, os anos de 2012 a 2013, período de efervescência do “Funk Ostentação” paulistano, em músicas como: *Ostentação Fora do Normal*, de MC Léo da Baixada com participação de MC Daleste (MC LÉO DA BAIXADA, 2012); *Tá Patrão*, de MC Guime (MC GUIME, 2011); *Tá Bombando*, de MC Samuka e MC Nego (MC SAMUKA E NEGÓ, 2012); e *Como é Bom Ser Vida Loka*, de MC Rodolfinho (MC RODOLFINHO, 2012).

⁹² Estrutura fundamental rítmica; isto é, a clave rítmica.

⁹³ Sobre a *Ursatz* c.f. ainda Caceres, Ferrari e Palombini, 2014, p. 195-196.

Tais novidades, que aparecem e se desenvolvem ao longo dos anos a partir deste modo de criação, parecem perpetuar a ideia composicional do simulacro instrumental; isto é, das atribuições de funções musicais de determinada ordem a, *a priori*, objetos sonoros, distintos daqueles representados em quaisquer bases. Tais reproduções aparecem, por exemplo, na criação de bases que utilizam sons de armas de fogo no lugar de instrumentos percussivos, como na faixa *Sniper* de MC Kevin (MC KEVIN, 2014); na reprodução da base executada em pandeiro, em músicas como *Mulher Kamasutra* de MC Livinho (MULHER, 2014) ou *To pro crime* de MC Duduzinho (MC DUDUZINHO, 2014); ou ainda na base semelhante ao *tamborzão*⁹⁴ em *Não é conselho, é visão* de MC Neginho do Kaxeta (MC NEGUINHO DO KAXETA, 2016)⁹⁵.

A divisão em decênios das bases *volt-mix*, *tamborzão* e Beatbox também tem suas transformações articuladas geopoliticamente. Sobre isso Carlos Palombini conclui:

Entre redução de calibres de massa no campo das alturas e cerceamento aos espaços dos bailes há sincronismo e isonomia. A base perde agudos quando, no final dos anos 1990, os principais bailes de corredor estão fechados. A base perde graves quando, no final de 2010, os principais bailes de comunidade estão proibidos. Todavia, ao desocupar o grave e o agudo e concentrar sua identidade de gênero musical na região da fala, onde o ouvido é mais sensível, o Funk Carioca sublinha sua identidade ao mesmo tempo em que se abre, nos espaços desocupados, para hibridizações e metamorfoses. (PALOMBINI, 2015, p. 5)

Hoje o funk inaugura mais uma década de produção musical. Desde os anos de 1990 até os dias atuais, muitas transformações e hibridizações com outros gêneros musicais ocorreram. Além disso, o modo de produção musical dos DJs-produtores também é diferente nos dias de hoje: se antes a produção dependia de uma base estrangeira ou nacional fixa – utilizada em diversas músicas – para dar a sustentação necessária à voz de MC, atualmente a originalidade para a criação e produção de uma faixa executada pelo DJ-produtor se inscreve em cada nova música. Novas vertentes do funk também apareceram, e as bases não permanecem mais apenas à maneira do *tamborzão*, hoje, escutamos novidades rítmicas no funk como o *funknejo*, o *arrocha-funk*, o *trap-funk* ou ainda o *brega-funk*.

⁹⁴ Descrevemos a base como semelhante no sentido da escolha dos objetos sonoros utilizadas para compô-la. A base criada pelo DJ Jorgin (Jorge Lemes Ferreira) utiliza sons de tambores tal como o *tamborzão*, porém se diferencia das marcações rítmicas ao utilizar da clave rítmica do *Beatbox* como referencial.

⁹⁵ Tal processo de criação pode ser conferido em nossas análises musicais presentes no capítulo 3.

2.2. SOBRE A *CRUEZA* NO FUNK

A *crueza* no funk surge como um elemento sonoro que atribui à música qualidades rudimentares devido à falta de equipamentos próprios para gravação ou ao uso de técnicas não-tradicionais de produção musical. Ela se apresenta em diferentes níveis sonoros conforme o subgênero, de forma que se aproxima, ou se afasta, em maior ou menor grau, de modos de produções *Pop* ou *mainstream*.

Nesta seção, apresentaremos a definição do conceito de *crueza* a partir da ideia de “assinatura sonora” – em inglês, *sonic signature* – presente no trabalho de Gottinger (2007); de anti-produção, de Bennet (2010); e dos índices sonoros de imperfeição – i.e. efeitos *lo-fi* –, organizados por Harper (2014) e expostos no Capítulo 1. Após a definição deste conceito, apresentaremos duas divisões em que essa sonoridade pode se manifestar no funk: a dos meios de circulação e dos subgêneros característicos do funk do Sudeste brasileiro. Por fim, correlacionamos o conceito de *crueza* com os subgêneros estudados nesta dissertação a partir da visão dada por três produtores de funk pertencentes ao eixo *Rio-São Paulo-Minas*.

2.2.1. *A crueza na produção musical do funk no eixo Rio-São Paulo-Minas.*

A fim de definirmos o que é a *crueza* para o funk nesta dissertação começamos com o trabalho do musicólogo Bernd Gottinger (2007). Deste modo, para o autor, as assinaturas sonoras são compreendidas em seu trabalho como “padrões sonoros perceptíveis e identificáveis que emergem quando sinais de áudio são submetidos a uma variedade de mecanismos de alteração da forma de onda” (GOTTINGER, 2007, p. 4, tradução nossa).

Como vimos no capítulo anterior, toda tecnologia de áudio e qualquer tipo de espaço acústico atuam de forma análoga a processadores que modificam o som captado, conferindo algum tipo de coloração. Diante disso, estabelece Gottinger ainda dentro de seu trabalho:

Toda tecnologia de áudio, e todos espaços acústicos naturais, são processadores que manipulam a fonte sonora original. A identidade sonora desses processadores é carregada pela sua assinatura sonora. Pode ser o resultado perceptivo de um conglomerado de diferentes mecanismos de alteração da forma de onda, mas para o nosso sistema auditivo constitui um modelo ou padrão espectral, que é processado holisticamente. A familiaridade de um ouvinte com *SSGs* [*Sonic Signatures*] pode ser cultivada por uma escuta extensa e repetitiva. Embora algumas dessas assinaturas possam escapar da percepção consciente, elas funcionam subconscientemente como

‘associadoras de estilo’ na qualidade sonora da música gravada. (GOTTINGER, 2007, p. 4-5, tradução nossa)

No âmbito da produção musical, um produtor irá conferir, portanto, para além das estruturas musicais tradicionais, sua identidade sonora por meio de ícone sonoros⁹⁶ que estabelecerão subconscientemente tais “associadoras de estilos”. Deste modo, as “associadoras de estilos” são justamente entendidas, nesta dissertação, como os índices sonoros de imperfeição, descritos no Capítulo 1 – os efeitos *lo-fi* –, que se relacionam a partir de uma técnica denominada por Bennett (2010) como *antiprodução*.

Situada no contexto da indústria e da prática da tecnologia de gravação do Reino Unido a partir dos anos de 1980, a *antiprodução* é definida por Bennett como:

O uso de técnicas não-ortodoxas de gravação e produção que vão completamente contra o que é e tem sido considerado protocolo de engenharia. É o uso dessas técnicas em conjunto com a aplicação de precursores tecnológicos; cujas limitações forçam uma criatividade e uma prática de trabalho não associadas a metodologias tradicionalistas ou orientadas para a tecnologia. É o uso descarado e entusiástico de tecnologias de uma época passada, ocasionalmente com indiferença e desconhecimento da natureza atípica de seu emprego. [...] [Ainda] *antiprodução* é o som de posicionamento espacial agressivo e técnica de mixagem, com arestas e momentos barulhentos, desprovidos de perfeição, clareza e polimento, tão associados a produções orientadas pela tecnologia. (BENNETT, 2010, p. 243-244, tradução nossa)

A partir da perspectiva acima, pode-se definir a *crueza* no funk como um tipo de assinatura sonora que, a partir dos índices sonoros de imperfeição – i.e. efeitos *lo-fi* –, atribui à produção musical características que a distanciam – em maior ou menor grau – das normas de produção musical *mainstream*. A *crueza* se configura, portanto, como um componente sonoro proveniente de uma antiestética que cria uma identidade entre DJs, MCs, produtores, dançarinos e funkeiros, através de um som cru, sujo ou não-polido – conforme frequentemente descrito no meio *lo-fi*.

A fim de identificar especificamente onde essa sonoridade aparece no funk, dividimos a sua circulação musical em três cenas: (1) a *mainstream*, representada por artistas com contratos com *majors*, tais como Anitta e Ludmilla – cena também conhecida como *pop-funk*; (2) a *underground*, representado pelas *montagens* (ver subseção 2.1.2.), *proibições*⁹⁷,

⁹⁶ Como apontado por Gottinger (2007, p. 6, tradução nossa), “os ícones sonoros podem ser representados por modelos específicos de microfone, de sistemas de alto-falantes ou de consoles de mixagem, podendo também aparecer na forma de uma técnica específica de gravação ou de uma assinatura acústica exclusiva de uma sala de concertos ou sala de gravação específica”.

⁹⁷ O funk *proibido* é um subgênero de funk carioca cuja temática central retrata o crime.

*funk-rave*⁹⁸, *funk 150 BPM*⁹⁹, *beat fino*¹⁰⁰ ou ainda o *ambient spacefunk*¹⁰¹; (3) a *mainstreamed*¹⁰², representada por canais da plataforma *YouTube*, como KondZilla, GR6, Legenda Funk ou Detona Funk, estilizam e propagam internacionalmente achados do *underground* dentro de um campo intermediário. Dentro da divisão sugerida, encontramos a *crueza* nos funks de cenas *underground* e *mainstreamed*.

Para o nosso estudo, outra divisão é necessária: por subgêneros característicos de cada estado da região sudeste. Assim, existe no Rio de Janeiro o *Funk 150 BPM*; no Espírito Santo, o *beat fino*; em São Paulo, o funk paulista de *drum kit* e o *funk-rave*; e em Minas Gerais, o *funk de melodia* e o *ambient spacefunk*. A partir das cenas propostas acima e da identificação da *crueza* na sonoridade do repertório nos meios de circulação descritos, escolhemos abordar, os *funks putaria*¹⁰³, o subgênero das músicas analisadas no terceiro capítulo, do eixo *Rio-São Paulo-Minas*. Cada um desses funks, mesmo pertencendo à esfera temática do funk putaria, traz consigo as características sonoras próprias de seus estados – o *funk 150 BPM*, o funk paulista de *drum kit* e o funk de melodia –, do meio *mainstreamed*, a partir dos relatos dados pelo produtores: DJ Isaac 22, do Rio de Janeiro; de MC Fioti, de São Paulo; e de DJ PH da Serra, de Minas Gerais.

Por volta do ano de 2008 surge o *funk ostentação*, na Região Metropolitana de São Paulo e Baixada Santista. Em um primeiro momento, percebemos que o funk paulistano, neste tipo de produção, é composto – predominantemente – com bases de *beatbox*, uma característica herdada do funk do Rio de Janeiro, passando para o uso intenso de *kits* de bateria e sons de panelas e ferros, e mais recentemente com o uso excessivo e agressivo de frequências graves no *funk-rave*.

A base criada em *Bum Bum Tam Tam* pelo MC Fioti é composta com o uso de *kits* de bateria e se aproxima mais do estilos de *pop-funk*, da cena *mainstream*. A *crueza* presente

⁹⁸ O *funk-rave* data de aproximadamente 2018. Com criação pioneira do subgênero pelo DJ GBR, de São José dos Campos, conta com um som predominante de frequências graves intensas com *remix* de outros gêneros musicais (PRADO, 2020), tais como o *psytrance*. O DJ-produtor Léo Alves conta que o *funk-rave* “vem dos *paredões*, os carros de som dos bailes de favela e de outras festas. Você não só ouve a música, mas também sente a vibração do grave. Isso é bem característico do estilo” (PRADO, 2020).

⁹⁹ O *Funk 150 BPM* será descrito adiante ainda nesta subseção.

¹⁰⁰ O *beat fino* será descrito adiante ainda nesta subseção.

¹⁰¹ O *ambient spacefunk* é um termo cunhado por Gabriel Albuquerque para se referir a um tipo funk de mineiro caracterizado por “arranjos mais espaciais, etéreos, mínimos e com maior destaque para os tons agudos” (ALBULQUERQUE, 2017).

¹⁰² O uso que fazemos do termo *mainstreamed*, é o mesmo de Kanai (2018, p. 129, tradução nossa) ao destacar que “em economias industriais avançadas, a internet tem sido amplamente *mainstreamed*”. Ou seja, o termo *mainstreamed* é assumido aqui como um processo que torna uma mídia *mainstream*. No mais, Kanai (2018) se refere a Lenhart (2009).

¹⁰³ O *funk putaria* é um subgênero de funk cuja temática sexual é objeto das letras.

na sonoridade do funk paulista a partir da perspectiva dada por Fioti na produção de *Bum Bum Tam Tam* aparece fortemente associada ao uso de tecnologias primitivas de gravação, características da estética *lo-fi*, e de técnica aprendida de maneira informal, próximo da cultura *Do It Yourself (DIY)*, o *faça-você-mesmo*.

A produção de Fioti, assim como outras de funk paulista, apresenta uma quantidade significativa de imperfeições fonográficas e não-fonográficas – característica abordada adiante neste trabalho, na subseção 3.2.1.2. – devido à falta de tecnologia para produção em uma situação de estúdio. Quando estendida ainda às questões de mixagem, masterização e tratamento das linhas vocais e instrumentais, notamos que a *crueza* se desdobra para além da questão tecnológica, englobando a técnica de gravação e produção musical. Nesse sentido a entrevista do DJ-produtor paulistano Jorge Lemes Ferreira¹⁰⁴ – o DJ Jorgin – concedia ao jornalista Rodrigo Ortega, corrobora o argumento da visão positiva em relação à sonoridade crua – ou “suja”, nas palavras do DJ – no funk paulista ao afirmar, sobre os processos de mixagem e masterização, que:

Em outros estilos de música eles frisam muito isto: mixagem e masterização. Aqui no funk é mais a mixagem mesmo do que tanto a máster, porque para tocar na rua a ideia é que ela tenha o volume, peso, para tocar bem no carro. Acho que por uma boa mixagem já fica bom para ouvir no funk. Claro que dá para melhorar muito mais isso, mas se eu deixar tão perfeito talvez o pessoal não abrace a ideia, não goste. Porque eles gostam da parada um pouco suja: aquele grave batendo bem forte, o médio também. O pessoal escuta muito em som de carro. E em som de carro eles põem pra arregaçar mesmo. (ORTEGA, 2017 *apud* FACINA et al., 2018, 12-13)

No depoimento de Fioti (MC FIOTI, 2017c), as imperfeições presentes em *Bum Bum Tam Tam* são vistas como características desejadas, quando o artista discorre sobre a produção musical, mencionando uma “essência”¹⁰⁵ presente na linha vocal que evidencia uma sonoridade oposta à “alta qualidade” presente em estúdio (ver subseção 3.2.1.2.). Tais características não são exclusivas de *Bum Bum Tam Tam* sendo percebidas no funk paulista em geral, por exemplo, no grave “estourado” – i.e. *clipado* – da faixa *Se Organizar Todo Mundo Transa* de MC 2K com produção de Mano DJ (MC 2K, 2017), ou no grave “estourado” e recorte de áudio em *O Xanaina* de MC Lan com produção de Lan RW (assinatura de MC Lan como

¹⁰⁴ Entrevista concedida por DJ Jorgin ao jornalista Rodrigo Ortega em 2017, disponível em <https://g1.globo.com/sao-paulo/musica/noticia/como-nasce-um-funk-dj-de-deu-onda-explica-producao-de-hits-que-sustentam-familia-1.ghtml>. Acesso em 10 de agosto em 2020.

¹⁰⁵ Para maiores esclarecimentos sobre esse relato, verifique a análise da linha vocal presente na subseção 3.2.1.2.

produtor) e TH Detona (MC LAN, 2017), e na respiração de MC Menor da VG em *Fogo na Inveja* (MC MENOR DA VG, 2015).

Se o funk paulista possui as características de *crueza* associadas à sujeira presente na mixagem, na baixa qualidade das gravação das faixas – com ruídos ambientes e de sistema – ou ainda imperfeições de recortes de edição, o funk mineiro analisado nesta dissertação – também denominado *funk de melodia*¹⁰⁶ – segue um caminho oposto. Dizemos, portanto, que enquanto o funk paulista – na produção de MC Fioti – possui imperfeições causadas pela falta de equipamentos de gravação ou uso de técnicas não ortodoxas na produção, o funk de melodia – na produção de DJ PH da Serra – se utiliza da *crueza* dentro do contexto da produção como elemento de nostalgia.

Quando questionado sobre a sujeira presente na sonoridade da produção do funk mineiro, DJ PH da Serra declara que, no que tange ao uso de pontos de acompanhamento – ou *ponto-instrumental*, conforme abordado adiante na seção 3.2.3.3. –, quando se depara com áudios sujos tem por costume, por vezes, limpá-los – ou, dependendo do caso, sujá-los ainda mais – utilizando um “efeito de rádio”, de modo que fique uma “sujeira agradável” a fim de não sobrecarregar a caixa de som. O DJ conta que:

Tem muitos pontos lá [internacionais] que é um pouco sujinho, aí eu tenho um *plugin* que ele deixa um pouco [limpo]. As vezes tá tão sujo que a gente tipo [usa] um efeito de rádio que fica sujo, mas fica tipo um sujo agradável. Que não força a caixa, que não vai atrapalhar a voz, que não vai atrapalhar o beat [ou] não vai atrapalhar o grave. Deixa ele leve. (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 168)

O uso da *crueza* obtida pela sujeira do “efeito de rádio” nos pontos de acompanhamento dos funks de Minas Gerais é controlado, ou seja, manipulado no processo de edição e tratamento dos áudio. Deste modo, a presença de distorção ou ruído, mesmo que em menor grau, é muitas vezes mascarada no processo de masterização e mixagem. Nas palavras de DJ PH da Serra, “digamos [que] fica mais sujinho mas fica *daora* [sic]” (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 168).

Se por um lado a *crueza* no funk de Minas Gerais é utilizada dentro de um certo rigor técnico, empregando como assinatura sonora a evocação de uma nostalgia, no funk de São Paulo ela é adotada de forma circunstancial, sendo causada por falhas ou ineficiência técnica ou tecnológica. De outro lado, no Rio de Janeiro a *crueza* no funk vai de encontro de uma sonoridade marcada pela agressividade da batida. Para o DJ Isaac 22, o funk do Rio de Janeiro,

¹⁰⁶ Para maiores esclarecimentos sobre essa definição do subgênero funk de melodia, verifique a subseção 3.2.2.

quando posto em comparação com o funk de Minas Gerais e o de São Paulo, diferencia-se pelo andamento e agressividade da batida e pelo distanciamento com da *pop music*. Sobre isso Isaac comenta:

O funk de outros estados, como Minas Gerais, São Paulo, de outros estados assim, é aquela parada mais *pop*. Um funk mais *pop*, [com] aquelas batida de *drum kit* de bateria. O funk no Rio, também hoje em dia se adaptou ao funk de São Paulo, só que o BPM é um pouco mais acelerado, é 150, 170. Aí faz ficar mais agressivo ainda. Essa é no meu ponto de vista [...] a diferença do Rio pra São Paulo, é mais o BPM e agressividade da batida, de resto acho que é bem normal [os dois], bem parecido. Os dois não, no Brasil em si. (DJ ISAAC 22, 2020, p. 181)

Na visão de DJ Isaac 22 (2020, p. 183), o gosto por uma sonoridade “mais perfeita” ou “limpa” é evidente no funk paulista – seja de fluxo ou não. Em oposição, o do Rio de Janeiro é descrito por ele como “aquela coisa toda chiada” que promove uma sensação de agressividade da batida, conceito a ser desenvolvido adiante neste trabalho. Antes disso, porém, é necessário contextualizar brevemente como o *funk 150 BPM* surgiu.

O subgênero começou a ser produzido a partir dos trabalhos pioneiros de DJs Polyvox e DJ Rennan da Penha. Antes disso, porém, houve a aceleração do andamento padrão do funk, de aproximadamente 130 BPM, para o 150 BPM, realizada ao vivo nos bailes. O DJ Isaac 22 conta que em um primeiro momento esse procedimento era feito ao vivo nos bailes pela mesa controladora – a *CDJ*¹⁰⁷ – ou em algum *software* de *iPad*. O processamento de áudio resultava em um aumento do *pitch* – i.e., da altura – das faixas, atingido por modulação de frequência e gerando, inicialmente, inúmeras controvérsias. Esta prática, com o passar do tempo, foi sendo aceita e adotada pelos funkeiros, mudando completamente a forma de se produzir funk no Rio de Janeiro. Sobre essas controvérsias e a progressiva aceitação destes procedimentos, Isaac conta:

Antes [de se produzir em 150 BPM] era só acelerado automaticamente no programa que os DJ tocava, no *iPad* [ou] na controladora na CDJ. Eles aumentavam ali o *pitch* e aí no começou isso foi *móu*. [...] Aí todo mundo [comentava] ‘*Alvin e os Esquilos*’¹⁰⁸. Mas hoje em dia [a gente] nem vê muita diferença a gente escuta o 150 hoje parece que ele é [normal], mas quando eles começaram com isso aí foi uma *móu* desespero no Rio. Todo mundo [falava] ‘caraca maneiríssimo’, mudou completamente. Aí pra muitos ‘caraca *móu* loucura, tá doido’. Gerou várias controvérsias no Rio de Janeiro e hoje em dia todo mundo só produz em 170, 150, ninguém mais no Rio faz 130. (DJ ISAAC 22, 2020, p. 188-189)

¹⁰⁷ Acrônimo de *Compact Disc Jockey*. É o instrumento utilizado por DJs para a performance ao vivo.

¹⁰⁸ *Alvin e os Esquilos* é uma produção cinematográfica de animação estadunidense. Especificamente, o comentário feito pelo DJ Isaac 22 se refere à relação presente entre a característica da voz distorcida do funk 150 BPM e a voz aguda e caricata dos esquilos da animação - distorcida via modulação de frequência.

A agressividade da batida é entendida nesta dissertação como uma assinatura sonora dos DJs de funk do Rio de Janeiro, que produzem música para suas comunidades, e é caracterizada por um som carregado de distorções e ruídos. Isaac (2020, p. 180) aponta que na favela esse som é denominado “sujão” ou “ritmo sujo”¹⁰⁹. Sobre o procedimento e o gosto da sonoridade por parte dos funkeiros, o DJ comenta ainda:

Às vezes [a sujeira] é [feita] propositalmente. O DJ, a gente fala: ‘qual é bota distorcido, vamos salvar distorcido, bota assim mesmo’. Quando toca, às vezes a mesma música se a gente pegar e salvar ela menos distorcida, mais limpinha, mais bonitinha, e tocar, o público não abraça. Mas se tu pegar ela e sujar, igual acontece muito de ter música de São Paulo que vem aqui pro Rio [e] os DJs pega, a música tá lá bem produzida toda bonitinha, o DJ pega bota ali um tamborzão, bota BPM [em] 170 tudo distorcido e a música estoura aqui no Rio de Janeiro igual. (DJ ISAAC 22, 2020, p. 183)

A exemplo disso, Isaac relata ainda como a música *Fazer Falta*, de MC Livinho, com produção de DJ Perera, artistas da cena do funk paulista, apenas começou a fazer sucesso no Rio de Janeiro após o *remix* em 150 BPM por um DJ carioca:

Eu lembro assim [que] lá na época a música [...] o DJ aqui do baile do Jacaré foi [e] botou uma batida aqui do Rio [e] aumentou o BPM. A música aqui no Rio foi um sucesso só, mas antes quando *tava* na versão [de] São Paulo ninguém escuta[va] a música, ninguém gostava. O DJ acelerou assim como várias outras músicas. Eu acho que o público, parece que não, mas o público sente isso, ele quer ouvir alguma coisa suja assim, aquela batida [socando] no ouvido, aquela coisa que às vezes você nem consegue entender direito né? Parece que o público entende sobre isso às vezes, pelo que eu penso *né?*. (DJ ISAAC 22, 2020, p. 183)

A partir do relato dado por Isaac, notamos que parece haver um forte sentimento de conexão entre os funkeiros do Rio de Janeiro e a sonoridade agressiva dada pela sujeira. Por fim, o DJ conta ainda que tal sonoridade apreciada nos bailes era frequentemente censurada por rádios do Rio de Janeiro, que exigiam, como condição de transmissão, um maior refinamento nas faixas. Deste modo, Isaac aponta que:

Teve uma época que nas rádios aqui no Rio de Janeiro, quando a música vinha com essa batida assim, ela não era aceita às vez na rádio. Aí [...] falava ‘pô vai ter que refazer a produção’. Aí as vezes acontecia muito no Rio de Janeiro, muito, hoje em dia a rádio a música que vem da favela e bota a mesma versão que toca na favela bota na rádio mas sem falar o palavrão, que tem musica que tem palavrão, aí é só tirar o palavrão que toca. Antigamente não. Quando um DJ de favela fazia uma música, não sei se as pessoas queriam se aproveitar e falavam ‘pô a música tá muito suja, dá aqui, tem que limpar’. Aí eles faziam uma produção mais ou menos parecida com a que

¹⁰⁹ O DJ Isaac 22 (2020) comenta que essa sujeira presente no funk do Rio de Janeiro também aparece na base *beat fino* do funk do Espírito Santo, esta caracterizada pela alteração do *pitch* vocal de bases do tipo *beatbox* em +12 cents.

tinha na favela, só que do jeito deles, e o DJ da favela perdia o mérito sobre a música. Quem ganhava o mérito às vezes ia pra pro DJ da rádio, acontecia muito isso aqui no Rio de Janeiro. (DJ ISAAC 22, 2020, p. 186-187)

Percebemos no relato de Isaac que a questão da *crueza*, manifestada através da sujeira – e, por extensão, também através da agressividade – possui função de identidade do *funk 150 BPM*, o subgênero de funk predominante nas favelas e nos bailes cariocas. A preferência pelo som distorcido das batidas do *funk 150 BPM* cria uma conexão entre produtores, compositores e funkeiros. Esta *crueza* é inserida intencionalmente e faz com que o subgênero se aproxime de estéticas que utilizam da distorção como elemento de potência sonora tais como o *fuzz* e o *overdrive*, presentes no *rock*, descritos no Capítulo 1.

A partir do relato dado pelos produtores estudados nesta dissertação, percebemos que a *crueza* presente nos funks do eixo *Rio-São Paulo-Minas* dos produtores musicais estudados apresentam em maior ou menor ocorrência a partir dos índices sonoros dados no primeiro capítulo e de diferentes formas. Enquanto o funk paulista exalta de maneira positiva o som cru resultante da falha dos equipamentos tecnológicos ou de usos não-ortodoxos dos mesmos, o funk mineiro incorpora a *crueza* dentro de um certo rigor técnico, ou seja, como uma “sujeira polida”. Por fim, o funk carioca se utiliza da *crueza* como componente identitário dos bailes de favela carioca através da agressividade dada pelas batidas.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS PRODUÇÕES MUSICAIS DO FUNK NO EIXO RIO-SÃO PAULO-MINAS

Como visto no capítulo 2, o funk se origina da cena dos bailes *black* dos anos de 1970 e dos bailes funk dos anos de 1980. No final da década de 1980 surgiram, através do trabalho pioneiro de DJ Marlboro e de DJ Grandmaster Raphael, as primeiras produções fonográficas de funk que se desenvolveriam relevantemente na cena carioca ao longo dos anos 1990 e 2000.

Por duas décadas, o Rio de Janeiro permaneceria como principal núcleo artístico do funk. Porém neste último decênio (2010 a 2019), o protagonismo, em um primeiro momento, passa ao funk paulista – estabelecido primeiramente na Baixada Santista, antes de se consolidar na capital em decorrência do aumento significativo das produtoras musicais, audiovisuais e de shows de funk – e depois nacionalmente, com a difusão do gênero paulista pelas plataformas digitais. Características particulares a cada estado emergiriam mediante a mistura de elementos locais e a hibridização com outros gêneros musicais.

Este capítulo é dedicado à exposição de três análises musicais referentes a três obras de funks do *eixo Rio-São Paulo-Minas*, Região Sudeste. Procuramos, por meio de análise e entrevistas com DJ-produtores, enumerar características do processo de criação referentes à produção musical que se relacionam com os critérios de *crueza* estabelecidos na seção 2.2.1 desta dissertação, e que apontam semelhanças e diferenças das produções musicais do funk do *eixo Rio-São Paulo-Minas*, investigando uma possível confluência de padrões dentro do recorte estabelecido.

3.1. METODOLOGIA

A metodologia empregada nas análises se divide em quatro etapas.

Na primeira, selecionamos um *corpus* de três músicas – *Bum Bum Tam Tam* (2017), de MC Fioti; *Dentro do Carro* (2018), de MC Kevin O Chris e DJ Isaac 22; *Cobiçadas do Twitter* (2018), de MC Rick e dos DJs TG da Inestan e PH da Serra –, baseando-nos em um critério de unidade estabelecido por meio de cinco características que consideramos relevantes para os efeitos desta dissertação. Como estamos abordando o processo criativo da construção das batidas e composição da sonoridade, tomamos como primeiro critério de seleção o *tipo* das músicas a serem analisadas. Concluímos que para uma análise focada nesses tópicos, as músicas

selecionadas deveriam ser produções que circulam no meio *mainstreamed*, para que fosse possível evidenciar características de sua produção musical que surgem a partir da cena *underground*. O segundo critério de seleção é a *relevância* dessas músicas, avaliada a partir da grande quantidade de visualizações na plataforma Youtube. Julgamos a quantidade de visualizações nesta plataforma indicador de relevância pois reflete o alcance dessas obras para o público geral. O terceiro critério foi o de incorporar músicas que possuam a característica de *crueza* definida na subseção 2.2.1., já que este é também um aspecto abordado na dissertação por ter uma relação com a mesma cena *underground*. O quarto critério foi o de selecionar obras que possuam a mesma clave rítmica¹¹⁰ já que tornaria possível comparar as diferenças de processo criativo dentro de uma estrutura em comum. Por fim, o quinto e último critério foi o de incorporar músicas do gênero pertencentes ao eixo *Rio-São Paulo-Minas*, a fim de elencar características musicais que possam conduzir a uma hipotética unidade no processo criativo de seus produtores musicais.

Na segunda etapa, foram realizadas entrevistas¹¹¹ com dois dos DJ-produtores de duas das três faixas analisadas, com o objetivo de conhecer a biografia dos artistas, as músicas analisadas, seus processos de produção das batidas e obter informações pertinentes aos tópicos abordados nesta dissertação a partir da perspectiva de fontes ativas no meio musical. Dentre essas informações coletadas, num primeiro momento, foram perguntadas aos artistas questões relativas às diferenças e semelhanças do funk nos três decênios de produção do gênero (anos 1990, 2000 e 2010); às diferenças e semelhanças de produção entre as cenas *mainstream*, *underground* e *mainstreamed*; às diferenças e semelhanças entre as produções das músicas executadas nos bailes e as disponíveis nas plataformas digitais; e a uma possível identidade *sudestina* do funk. Num segundo momento, questionou-se acerca da sonoridade do funk. Perguntamos se os artistas identificam, tanto em suas próprias músicas como na produção do gênero em geral a qualidade de *crueza* abordada nesta dissertação e também se o público aprecia e percebe essas mesmas qualidades; e pedimos definições, a partir de seus pontos de vista, de alguns termos técnicos usados especificamente para a produção musical do gênero, tais como *beat*, *batida*, *base*, *ponto*, *pontinho*, *virada*, *acapella* e outros.

Na terceira etapa, foram realizadas transcrições das músicas selecionadas para a notação tradicional¹¹², a partir da segmentação em camadas, conforme o método de Facina,

¹¹⁰ No caso, as bases do tipo *beatbox*.

¹¹¹ Todas as entrevistas podem ser consultadas na seção de Apêndices desta dissertação.

¹¹² Todas as transcrições podem ser consultadas na seção de Apêndices desta dissertação.

Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 19-24), a ser desenvolvido no decorrer deste mesmo capítulo. Além disso, foram efetuadas análises espectrais das músicas¹¹³ a fim de estudar os índices de imperfeição presentes nas faixas escolhidas.

Na quarta e última etapa, analisou-se a construção das batidas e das *linhas* das músicas selecionadas, tendo como base, novamente, o método de análise proposto por Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 19-24) bem como a *crueza* presente na sonoridade com base nos *efeitos lo-fi*, expostos no Capítulo 1.

3.1.1. Componentes da produção musical do funk e metodologia para análise da construção das batidas.

O funk resulta da união entre a tradição de produção musical e discotecagem do *hip-hop*, somada aos elementos musicais locais da cultura afro-brasileira do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que o classificamos como um gênero da *EDM (Eletronic Dance Music)*, compreendemo-lo também como um gênero musical que compõe o espectro da canção brasileira já que a composição de um funk depende de uma linha vocal, expressa pelo MC, sobreposta a um *beat*, produzida pelo DJ-produtor. Este último, por sua vez, além de gravar, editar, *espacializar*, mixar e *masterizar*, exerce também, assim como em outros gêneros musicais, o ofício de *beatmaker*, isto é, do criador de uma batida. A produção de uma faixa de funk envolve, portanto, algumas etapas de criação, e resultam em camadas que recebem as seguintes terminologias¹¹⁴:

- *Acappella*: Gravação da linha vocal, isto é, a melodia¹¹⁵;

¹¹³ Todos os espectrogramas desta dissertação foram gerados pelo *software RX 6 Audio Editor*, da *iZotope*.

¹¹⁴ A terminologia utilizada aqui também é extraída do artigo mencionado acima (FACINA et al., 2018) e complementada, onde necessário, a partir dos dados obtidos nas entrevistas realizadas nessa dissertação.

¹¹⁵ A noção de “melodia” no funk é interpretada de maneira abrangente. A conceptualização tradicional do termo como significando uma caracterização dada pela “variação de alturas (linhas de sons) e pela variação de durações (ritmo)” (MED, 1996, p. 333), por exemplo, não assimila com precisão a prática característica de gêneros musicais cujas linhas vocais servem-se de uma impostação à maneira falada. O funk descende do *rap* e, dessa forma, em alguns de seus subgêneros, admite o uso de linhas melódicas que consistem numa evolução de timbres vocais de acordo com um texto estabelecido, ao invés de uma sucessão de notas com alturas definidas. Nesse sentido, a transcrição da melodia em *Cobiçadas do Twitter* e *Bum Bum Tam Tam*, que possuem essas características, é aproximada.

- Base: Termo equivalente ao *breakbeat* do *hip-hop* afro-estadunidense. Trata-se de um pedal¹¹⁶ – ou *loop* – rítmico de conteúdo harmônico reduzido ou nulo, cuja função é fazer dançar (FACINA et al., 2018, p. 16);
- Ponto: Trata-se de um pedal – ou *loop* – de conteúdo harmônico e/ou melódico (como um *riff*¹¹⁷ de música popular) ou, ainda de uma instância sonora de qualquer natureza, podendo ser vocal, instrumental ou também proveniente de outras fontes, de curta ou longa duração, criado “do zero” ou – como na maioria das vezes – *sampleado* (c.f. FACINA et al., 2018, p. 9). Por vezes, o ponto também é denominado *ponto de acompanhamento* (c.f. DJ PH DA SERRA, 2020);
- Batida: É a resultante da soma entre ponto e base (c.f. FACINA et al., 2018, p. 24);
- Breque: Interrupção da base e/ou ponto em forma de pausa. O breque tem função de articular os segmentos entre si, valorizar trechos da linha vocal e introduzir uma segunda ordem de variações na *textura* (FACINA et al., 2018, p. 22);
- Virada (*drum fill*): Consiste em uma interrupção do final do *loop* da base através de uma substituição por uma frase de caráter rítmico que culmina, geralmente, no começo do *loop* da seção seguinte (c.f. DJ PH DA SERRA, 2020).

Para as análises desta dissertação, assumiremos os termos que foram dispostos acima a fim de organizar o processo criativo em camadas, dentro dos quais o arranjo musical do funk se estrutura. Desta forma, adotamos a metodologia para análise da construção da batida apresentada no artigo *O errado que deu certo: ‘Deu onda’, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca*, de Adriana Facina, Renan Ribeiro Moutinho, Dennis Novaes e Carlos Palombini (2018, p. 19-24).

Como apontado no artigo mencionado, as camadas sonoras que compõem a estrutura vertical da batida podem ser divididas hierarquicamente em “inferiores”, por *linhas*, e

¹¹⁶ O termo “pedal” é usado aqui de forma abrangente. No sentido tradicional, a expressão, derivada da técnica organística, é usada para se referir a uma nota sustentada por um longo período de tempo enquanto outras linhas ocorrem simultaneamente (WALKER, 2001). Aqui, “pedal” é entendido, porém, como a sustentação de um objeto sonoro que possui caráter rítmico.

¹¹⁷ “No *jazz*, *blues* e na música popular, [o *riff* é] um *ostinato* melódico curto que pode ser repetido tanto literal quanto variadamente a fim de acomodar um padrão harmônico de fundo” (ROBINSON, 2001, tradução nossa).

“superiores”, por *tramas* – conjunto de *linhas*. As *linhas* e *tramas* podem ser “cíclicas”, caso aconteçam em episódios regulares, como um *loop*, ou “acíclicas”, quando acontecem em episódios irregulares, i.e. empregadas de maneira não-recorrente. No mais, a combinação das *linhas* e *tramas* resultará na *textura*.

Deste artigo, dispomos ainda de três categorias, apresentadas de maneira sucinta a seguir:

- *Trama-base*: Consiste na *trama* sonora com função de base formada pela junção entre as *linhas* de seção rítmica – conjunto instrumental, geralmente percussivo, condutor da dança – baixo e, por vezes, *ponto-vocal*;
- *Trama-ponto*: Consiste na *trama* sonora com função de ponto, formada pela junção entre as *linhas* de *ponto-instrumental* e *ponto-vocal* (ou de outra natureza sonora que se relacione com o *ponto-instrumental*);
- Tipologia dos breques e viradas: Forma como se organizam as omissões de uma *linha* ou *trama* da base ou do ponto no esquema formal da música. Conforme descrito por Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 22) “A tipologia dos breques leva em conta quatro pares de variáveis: se ele ocorre ao final de uma seção ou em seu interior (interseccional/interno); se ele se exerce sobre *trama-ponto* ou *trama-base* (TP/TB); se ele incide sobre uma *trama* ou duas (simples/duplo); se a linha omitida é pedal harmônico ou *ponto-vocal* (PH/PV)”.

Devemos ressaltar também que os conceitos expostos acima foram formulados – e aqui ampliados –, no artigo citado (FACINA et al., 2018), a partir da análise de uma peça específica – *Deu Onda* de MC G15 e de DJ Jorgin (MC G15, 2016). Tais procedimentos e vocabulários mencionados surgem a partir deste contexto, e como referido, resultam da investigação das problemáticas presentes nesta música. Porém, apontamos também, dentro dos conceitos expostos, algumas formulações e distinções que foram estabelecidas em nosso trabalho e que não estão presentes no artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018):

- A divisão da *trama-base* em seção rítmica e *linha* de baixo;
- A incorporação do *ponto-vocal* como parte da composição da *trama-base*;
- Incorporação da *linha* de *ponto-instrumental*;

- O uso da *linha de ponto-vocal*, por vezes, articulada em confluência com a seção rítmica, relacionando-se, portanto, com a *trama-base* ao invés da *trama-ponto*;
- Incorporação das viradas na tipologia dos breques. Decidimos incorporá-las, pois entendemos que estas se configuram como tipos de interrupção que interrompem o fluxo rítmico dado pela base;
- Expansão da tipologia dos breques levando em consideração mais uma variável: a omissão da seção rítmica ou da linha de baixo que compõe a *trama-base*.

Logo, procuramos testar a possibilidade de aplicação do sistema de análise musical desenvolvido neste artigo (FACINA et al., 2018) a três produções recentes de funk, procurando responder duas questões a serem expostas na Conclusão deste trabalho:

(1) Em que medida esse sistema de análise musical é generalizável para além da música estudada no artigo em questão?

(2) Em que medida esse sistema pode ser útil para a compreensão do uso de efeitos *lo-fi* evidenciados por Harper (2014) nas produções analisadas?

Compreendemos também que cada música em si abrange um universo particular de possibilidades composicionais. E que a partir das análises realizadas e das respostas oferecidas a essas questões, procuraremos apontar as limitações presentes nas ferramentas, a fim de enriquecê-las enquanto metodologias para pesquisas futuras.

3.2. ANÁLISES DAS OBRAS

Nas seguintes subseções seguem-se as análises de três produções de funk do *eixo Rio-São Paulo-Minas*. Dispomo-las segundo uma ordem crescente de complexidade do material observado nas batidas. São elas: de São Paulo, *Bum Bum Tam Tam* de autoria e produção de MC Fioti; do Rio de Janeiro, *Dentro do Carro* de MC Kevin O Chris com produção de DJ FP de Trem Bala; de Minas Gerais, *Cobiçadas do Twitter* de MC Rick com produção dos DJs TG da Inestan e PH da Serra.

Ressaltamos também que o texto presente nas subseções 3.2.1.1., 3.2.2.1. e 3.2.3.1., referente, respectivamente, às análises da construção da batida de *Bum Bum Tam Tam*, *Dentro do Carro* e *Cobiçadas do Twitter*, segue de maneira sincrônica a apresentação e construção

presente no artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018). Reforçamos que reconhecemos a sua autoria, originalidade, bem como a sua propriedade intelectual.

3.2.1. *Bum Bum Tam Tam*¹¹⁸

Bum Bum Tam Tam é uma produção de funk paulistano. A composição, voz e produção de *Bum Bum Tam Tam* é de Leandro Aparecido Ferreira, o MC Fioti¹¹⁹.

Lançado no dia 08 de fevereiro de 2017 pelo canal do *YouTube Detona Funk* (MC FIOTI, 2017a), e um mês depois, no dia 8 de março de 2017, como videoclipe pelo “Canal KondZilla” (MC FIOTI, 2017b), *Bum Bum Tam Tam* no dia 20 de março de 2020 contava com mais de 1.500.000.000 visualizações – apenas no canal da *KondZilla*¹²⁰ – tornando-se, assim, o primeiro videoclipe de funk – e de música brasileira – a atingir a marca de 1 bilhão de visualizações no site (ORTEGA, 2018). No dia 15 de dezembro de 2017 foi lançado ainda uma “versão trilingue para tentar globalizar o hit, com o colombiano J Balvin, o rapper dos EUA Future, a britânica Stefflon Don e o espanhol Juan Magán” (ORTEGA, 2017).

Fioti começou a produzir nas condições mais precárias que dispunha. O MC aponta: “Comecei a gravar num *celularzinho* velho. Convertendo música para mp3 e me matando para produzir [*sic*]” (MC FIOTI, 2017c). Aprendendo tudo de maneira autodidata, apenas em 2016 Fioti passaria a produzir com emprego fixo para a produtora RW, tornando-se conhecido após a produção do *single* “*Vai Toma*”, no qual canta em parceria de MC Pikachu, também no ano de 2016 (MC FIOTI, 2017?a).

A produção de *Bum Bum Tam Tam* foi realizado no dia 14 de fevereiro de 2017 (ORTEGA, 2017). *Bum Bum Tam Tam* adquiriu notoriedade por samplear a *Partita para flauta solo em Lá menor, (BWV 1013)*, de J. S. Bach. O MC conta que começou “a pesquisar alguns tipos de flauta, coisas antigas. E nisso eu achei a ‘flautinha do Sebastian Bach’” (ORTEGA, 2017). “Entre baixar a gravação da flauta que achou na internet, montar a batida, criar e gravar os vocais e produzir todo o resto da música, foram seis horas – o que ele considera ‘muito tempo’”, pontua ainda o jornalista Rodrigo Ortega (ORTEGA, 2017). “Depois de montar tudo no notebook ‘cheio de vírus’,

¹¹⁸ O texto referente a esta subseção (3.2.1.) apresenta alguns tópicos preliminarmente abordados no texto *A estética lo-fi enquanto potencial ferramenta analítica na produção musical do funk paulistano: aplicações em Bum Bum Tam Tam de MC Fioti* (MOREIRA, 2019) do autor desta dissertação, publicada nos anais do XXIX Congresso da ANPPOM.

¹¹⁹ Observa-se que em *Bum Bum Tam Tam*, as figuras de compositor, MC e DJ-produtor aparecem vinculadas apenas a uma pessoa, MC Fioti (ou Fioti RW, como assina como DJ-produtor). Esse encontro de figuras de MC/DJ-produtor distancia-se do *modus operandi* tradicional da produção musical do funk.

¹²⁰ Número disponível no *YouTube* no dia 4 de agosto de 2020 (MC FIOTI, 2017b).

ele só levou a faixa para a RW para mixar (fazer ajustes e regular graves e agudos). Terminou em um dia, e no outro a faixa já estava no YouTube” (ORTEGA, 2017), conclui o jornalista.

Na biografia do artista, disponível na plataforma de *streaming Spotify*, a produção de Fioti é caracterizada como “simples, brilhante e com graves pesados” (MC FIOTI, 2017?a, tradução nossa), atributos a serem explicitados a seguir em nossas análises. Para tal, tomamos como referência a primeira gravação lançada no canal do YouTube Detona Funk, bem como sua transcrição, incluída na seção de anexos, ao fim deste trabalho.

3.2.1.1. Construção da Batida

A batida de *Bum Bum Tam Tam* é composta por seis *linhas* de *ponto-instrumental* (quatro cíclicas e duas acíclicas) e duas *linhas* cíclicas de *ponto-vocal* que constituem um total de seis *tramas-ponto*; outras duas *linhas* cíclicas de caixa clara e bumbo (seção rítmica) e três *linhas* de baixo (duas cíclicas e uma acíclica) – com variações – que compõem três *tramas-base*¹²¹.

Todas as *linhas* de *ponto-instrumental* – de caráter melódico – são derivadas da *Allemande* da *Partita para flauta solo em Lá Menor (BWV 1013)*, do compositor alemão J. S. Bach. Após *sampleá-la* dos compassos 3 a 6 da gravação e adaptá-la ao andamento padrão do funk (130 BPM), o MC-produtor Fioti realiza recortes e recombinações na amostra, que resultam em seis *linhas* distintas de *ponto-instrumental*, todas mantendo um *loop* harmônico de dois compassos dos acordes de Lá menor (Am) e Mi maior com sétima menor (E7).

O primeiro *ponto-instrumental* ocorre entre os compassos 7 e 8, consistindo em um ciclo de dois compassos composto por dois motivos: (a) *do-si-lá-sol#* e (b) *mi-lá-ré-do-(lá)*¹²². A figura (Fig. 3.1) a seguir representa o processo utilizado pelo MC na criação do primeiro *ponto-instrumental*:

¹²¹ Outras cinco *linhas* acíclicas compõem a batida e são descritas, conforme as suas funções, ao final ou ao longo desta subseção.

¹²² A última nota deste motivo corresponde ao primeiro tempo do primeiro compasso.



Figura 3.1 – Representação do processo efetuado por MC Fioti para criação do primeiro *ponto-instrumental*. Acima os compassos 3 a 6 originais da *Partita* em Lá Menor e abaixo o *ponto-instrumental* 1 (*linha* cíclica de flauta).

O segundo *ponto-instrumental* (Fig. 3.2) é constituído de uma *linha* cíclica de dois compassos que ocorre entre os compassos 11 e 12. Ele é derivado do primeiro *ponto-instrumental* ao omitir os eventos sonoros que ocorrem após o segundo tempo de cada compasso¹²³.



Figura 3.2 – O segundo *ponto-instrumental* (*linha* cíclica de flauta).

O terceiro *ponto-instrumental* (Fig. 3.3) consiste numa *linha* acíclica que ocorre entre os compassos 28 e 29. Ele é derivado do motivo *mi-lá-ré-dó-(lá)* do segundo compasso do primeiro *ponto-instrumental*, sendo fragmentado e distribuído nos tempos dois e quatro de cada compasso, nas nota de *mi-lá* (primeiro compasso) e *ré-dó* (segundo compasso).



Figura 3.3 – O terceiro *ponto-instrumental* (*linha* acíclica de flauta).

O quarto *ponto-instrumental* (Fig. 3.4) – também acíclico – aparece entre os compassos 34 e 38. Dividimo-los em duas semifrases: a primeira do compasso 34 ao 35 e a segunda do compasso 36 ao 38. O primeiro e terceiro compasso do ponto são iguais, sendo resultantes da combinação entre as notas *lá* do primeiro compasso do *ponto-instrumental* 1 e

¹²³ Ainda sobre o segundo *ponto-instrumental*, nos compassos 15-16, ocorre uma variação através do processo de acumulação ao repetir o evento sonoro que ocorre no primeiro tempo de cada compasso também no terceiro tempo, o que constitui, por sua vez, uma nova *linha* acíclica de dois compassos, porém ainda entendida como parte *ponto-instrumental* 2.

mi e *sol#* do primeiro e terceiro tempo do segundo compasso do *ponto-instrumental* 1. O quarto compasso deste ponto consiste em uma repetição, nos tempos dois e quatro, do quarto tempo do primeiro compasso – à maneira do *ponto-instrumental* 3. O segundo e quinto compasso varia o motivo *mi-lá-ré-do-(lá)* do *ponto-instrumental* 1, mantendo apenas as notas do quarto tempo e repetindo-as também no segundo e terceiro tempo do quinto compasso.



Figura 3.4 – O quarto *ponto-instrumental* (linha acíclica de flauta).

O quinto *ponto-instrumental* (Fig. 3.5) – cc. 39 e 40 – é constituído por um ciclo composto a partir da variação do *ponto-instrumental* 1, acrescentando a ela, repetições das nota *lá* e *sol#*, presentes no primeiro e segundo compasso.



Figura 3.5 – O quinto *ponto-instrumental* (linha cíclica de flauta).

Por fim, o sexto *ponto-instrumental* (Fig. 3.6) – cc. 43 e 44 – é uma *linha* cíclica derivada do *ponto-instrumental* 5. Com exceção da colcheia do contratempo do segundo tempo, o segundo compasso se mantém com a mesma disposição de notas. Já o primeiro compasso é composto por um novo motivo (*lá-si-dó*) presente em todos os tempos, ao derivar as notas *do* e *si* do *ponto-instrumental* 1, dispondo-as de maneira invertida em conjunto à nota *lá*.



Figura 3.6 – O sexto *ponto-instrumental* (linha cíclica de flauta).

Aos *pontos-instrumentais*, somam-se *pontos-vocais* para, juntos, estabelecerem as *tramas-ponto* de *Bum Bum Tam Tam*. São apresentados, ao longo da música, dois *pontos-vocais* derivados da voz de MC Fioti. O primeiro (Fig. 3.7), consiste em um ciclo de dois compassos em que a interjeição *Hã* é falada. Ele aparece pela primeira vez entre os compassos 5 e 6.



Figura 3.7 – O primeiro *ponto-vocal* (linha cíclica vocal).

Já o segundo *ponto-vocal*¹²⁴ (Fig. 3.8) consiste num ciclo de dois compassos extraídos dos compassos 17 e 18 da *linha* vocal onde são cantadas, respectivamente, as palavras *Vai* e *Vem*¹²⁵.



Figura 3.8 – O segundo *ponto-vocal* (*linha* cíclica vocal).

Os *pontos-instrumentais* 1, 3, 4, 5 e 6 em conjunto com os *pontos-vocais* 1 e 2 estabelecerão, portanto, as seis *tramas-ponto* da música¹²⁶. A primeira *trama-ponto* (Fig. 3.9) ocorre entre os compassos 5 a 10 e resulta da junção entre as *linhas* de *ponto-instrumental* 1 e de *ponto-vocal* 1.



Figura 3.9 – A primeira *trama-ponto*, constituída por uma *linha* cíclica de condução melódica (*ponto-instrumental* 1) e uma *linha* cíclica de *ponto-vocal* (*ponto-vocal* 1).

As segundas *tramas-ponto* (Fig. 3.10) ocorre nos compassos de 19 a 24 e de 30 a 33 – correspondentes, respectivamente, aos segmentos da *textura IV* e *V* (ver Tab. 3.1). A *linha* de *ponto-vocal* de ambas as seções são as mesmas (i.e. *ponto-vocal* 2), porém nos segmentos da *textura VI* a posição do *ponto-vocal* é invertida, devido ao subsegmento *IV/ii* possuir um número ímpar de compassos.

¹²⁴ O *ponto-vocal* 2 possui ainda uma variação – denominada *ponto-vocal* 2' – em que a ordem do texto “Vai-Vem” é alterada para “Vem-Vai”.

¹²⁵ Por vezes este *ponto-vocal* atua como dobras - conforme é estabelecido o texto da melodia nos compassos 17-18, 23-24 e 27 - deslocando-se em uma colcheia.

¹²⁶ Ressaltamos também que o *ponto-instrumental* 2 não chega a constituir uma nova *trama-ponto*, pois não ocorre em simultaneidade com outra *linha*.

Figure 3.10 shows two systems of musical staves. The first system consists of two staves: the top one is labeled 'Ponto-instrumental 1 (Flauta)' and the bottom one is 'Ponto-vocal 2 (Vai!/Vem!)'. The second system also consists of two staves: the top one is 'Ponto-instrumental 1 (Flauta)' and the bottom one is 'Ponto-vocal 2' (Vem!/Vai!)'. The vocal parts in both systems have lyrics 'Vai!' and 'Vem!' written below the notes.

Figura 3.10 – As duas *tramas-ponto* das seções III e IV – denominadas *trama-ponto 2* e *trama-ponto 2'* –, constituídas por uma *linha* cíclica de condução melódica (*ponto-instrumental 1*) e uma *linha* cíclica de *ponto-vocal* (*ponto-vocal 2e 2'*).

A terceira *trama-ponto* (Fig. 3.11) ocorre entre os compassos 28 e 29 e resulta da combinação entre *ponto-instrumental 3* e *ponto-vocal 2'*.

Figure 3.11 shows two staves of music. The top staff is labeled 'Ponto-instrumental 3 (Flauta)' and the bottom staff is 'Ponto-vocal 2' (Vem!/Vai!). The vocal part has lyrics 'Vem!' and 'Vai!' written below the notes.

Figura 3.11 – A terceira *trama-ponto*, constituída por uma *linha* acíclica de condução melódica (*ponto-instrumental 3*) e uma *linha* cíclica de *ponto-vocal* (*ponto-vocal 2'*).

A quarta *trama-ponto* (Fig. 3.12) resulta da combinação de três *linhas*, uma de *ponto-instrumental* (*ponto-instrumental 4*) e duas de *ponto-vocal* (*ponto-vocal 1 e 2'*).

Figure 3.12 shows three staves of music. The top staff is labeled 'Ponto-instrumental 4 (Flauta)'. The middle staff is 'Ponto-vocal 1 (Hã!)' with lyrics 'Hã!' written below. The bottom staff is 'Ponto-vocal 2' (Vem!/Vai!) with lyrics 'Vem!' and 'Vai!' written below.

Figura 3.12 – A quarta *trama-ponto*, constituída por uma *linha* acíclica de *ponto-instrumental* (*ponto-instrumental 4*) e duas *linhas* cíclicas de *ponto-vocal* (*ponto-vocal 1 e 2'*).

A quinta *trama-ponto* (Fig. 3.13) resulta da combinação das *linhas* de *ponto-instrumental 5* e *ponto-vocal 1*.

Figura 3.13 – A quinta *trama-ponto*, constituída por uma *linha* cíclica de condução melódica (*ponto-instrumental* 5) e uma *linha* cíclica de *ponto-vocal* (*ponto-vocal* 1).

Por fim, a sexta *trama-ponto* (Fig. 3.14) é composta pelas *linhas* de *ponto-instrumental* 6 e *ponto-vocal* 1.

Figura 3.14 – A sexta *trama-ponto*, constituída por uma *linha* cíclica de condução melódica (*ponto-instrumental* 6) e uma *linha* cíclica de *ponto-vocal* (*ponto-vocal* 1).

Bum Bum Tam Tam possui três *tramas-base*. A paleta sonora que compõe a seção rítmica da faixa apresenta, dentre as *linhas* que constituem *tramas*: (a) *linhas* cíclicas de dois compassos de bumbo; (b) *linhas* cíclicas de dois compassos de caixa clara (com três alturas diferentes). O baixo, por sua vez, possui cinco diferentes *linhas*, algumas delas com variação de altura mas que não chegam a determinar uma nova *linha*. Aqui, nem todas as *linhas* de baixo chegam a compor *tramas*, pois não ocorrem simultaneamente às *linhas* da seção rítmica. As *linhas* de baixo que compõem *tramas* são, abaixo (Fig. 3.15): (a, a') *linha* cíclica de dois compassos que ocorre entre dos compassos de 7 a 8 e 9 a 10; (c, c') *linha* cíclica de dois compassos que ocorre entre os compassos cc. 19 e 20, 30 e 33, 39 e 46, e de 21 a 22; (d) *linha* acíclica de dois compassos que ocorre entre os compassos cc. 23 e 24. As *linhas* de baixo que não compõem *tramas* são: (b, b') *linha* cíclica de dois compassos que ocorre entre os compassos 11 e 12, 15 e 16, 47 e 48, e de 28 a 29; (e, e') *linha* acíclica de dois compassos e um compasso que ocorre, respectivamente, entre os compassos cc. 25 e 26 e c. 34 e 36.

Figure 3.15 shows five distinct bass lines, each with a variation. The first line (a/a') features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The second line (b/b') consists of sustained notes with slurs. The third line (c/c') has a more complex rhythmic structure with eighth notes and rests. The fourth line (d) is simpler, with quarter notes and rests. The fifth line (e/e') uses slurs to connect notes across measures.

Figura 3.15 – As cinco *linhas* de baixo com as suas respectivas variações.

A primeira *trama-base* (Fig. 3.16) ocorre entre os compassos 7 e 10. Ela é composta por três *linhas* cíclicas de dois compassos de bumbo, caixa e baixo (*a* e *a'*).

Figure 3.16 illustrates the first 'trama-base' across four measures. It features three cyclic lines: a top line for the snare drum (Caixa), a middle line for the bass drum (Bumbo), and a bottom line for the bass (Baixo). The bass line includes variations 'a' and 'a''.

Figura 3.16 – A primeira *trama-base*, constituída por três *linhas* cíclicas de dois compassos de caixa, bumbo e baixo (*a* e *a'*).

A segunda *trama-base* (Fig. 3.17) ocorre entre os compassos 19 e 22. Ela também é composta por três *linhas* cíclicas de dois compassos de bumbo, caixa e baixo (*c* e *c'*).

Figura 3.17 – A segunda *trama-base*, constituída por três *linhas* cíclicas de dois compassos de caixa, bumbo e baixo (*b* e *b'*).

A terceira *trama-base* (Fig. 3.18) ocorre entre os compassos 23 e 24. Ela é composta por duas *linhas* cíclicas de dois compassos de bumbo, caixa e uma *linha* acíclica de baixo de dois compassos (*d*).

Figura 3.18 – A terceira *trama-base*, constituída por duas *linhas* cíclicas de dois compassos de caixa, bumbo e uma *linha* acíclica de dois compassos de baixo (*b* e *b'*).

A tabela a seguir (Tab. 3.1) apresenta as segmentações da *textura* vinculada à forma, dada pela interpolação do *sample original*¹²⁷ (cc. 1 a 4, 47 a 49), da *trama-ponto* 1 em conjunto com a *trama-base* 1 (cc. 5 a 10), da *trama-ponto* 2 em conjunto com a *trama-base* 2 e 3 (cc. 19 a 26), da *trama-ponto* 3 e 2' em conjunto com a *trama-base* 2 (cc. 27 a 33), da *trama-ponto* 5 em conjunto com a *trama-base* 2 (cc. 39 a 46), do *ponto-instrumental* 2 em conjunto com a *linha* de baixo *b*¹²⁸ (cc. 11 a 18) e apenas da *trama-ponto* 4 (cc. 34 a 38).

¹²⁷ O *sample original* é utilizado em *Bum Bum Tam Tam* na Introdução e na *Coda*. Referimo-lo como original no sentido em que a gravação da qual o *sample* foi retirado preserva sua estrutura musical presente na gravação da qual foi extraída. Os dois *samples* originais utilizados são considerados aqui como *linhas* acíclicas.

¹²⁸ Nesta seção, a *linha* de baixo é dobrada ainda por uma *linha* de bumbo que realiza marcações no primeiro tempo a cada quatro compassos. Decidimos não considerar as duas como uma nova *trama-base* pois ambas as *linhas* se confundem na percepção, devido à simultaneidade de sua ocorrência.

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>
Introdução	Introdução	Estrofe 1-Pré-refrão	Pré-refrão
<i>Sample-original 1</i>	<i>Trama-ponto 1</i> <i>Trama-base 1</i>	<i>Ponto-instrumental 2</i> Linha de baixo (<i>b</i>)	<i>Trama-ponto 2</i> <i>Trama-base 2 e 3</i>
cc. 1 a 4	cc. 5 a 10	cc. 11 a 18	cc. 19 a 26

<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>	<i>VIII</i>
Estribilho	Carimbo	Carimbo	<i>Coda</i>
<i>Trama-ponto 3 e 2'</i> <i>Trama-base 2</i>	<i>Trama-ponto 4</i>	<i>Trama-ponto 5</i> <i>Trama-base 2</i>	<i>Sample-original 2</i>
cc. 27 a 33	cc. 34 a 38	cc. 39 a 46	cc. 47 a 49

Tabela 3.1 – A segmentação da *textura* vinculada à forma musical¹²⁹.

Ainda, o quarto e quinto segmentos passam por outras duas segmentações (Tab. 3.2), conforme variações dadas pela *textura*.

<i>IV/a</i>	<i>IV/b</i>	<i>V/a</i>	<i>V/b</i>
Pré-refrão	Pré-refrão	Estribilho	Estribilho
<i>Trama-ponto 2</i> <i>Trama-base 2</i>	<i>Trama-ponto 2</i> <i>Trama-base 3</i>	<i>Trama-ponto 3</i>	<i>Trama-ponto 2'</i> <i>Trama-base 2</i>
cc. 19 a 22	cc. 23 a 24	cc. 27 a 29	cc. 30 a 33

Tabela 3.2 – Os dois subsegmentos dos segmentos *IV* e *V* dado pela variação da *textura*¹³⁰.

A forma musical de *Bum Bum Tam Tam* é dividida em seis partes; sendo a primeira a Introdução, a segunda a primeira estrofe (A), a terceira o pré-refrão (B), a quarta o estribilho (C), a quinta o carimbo (D)¹³¹ e a sexta a *Coda*. Isto posto, interpretamos seu esquema formal do seguinte modo: Introdução – ABCD (2x) – *Coda*.

Abaixo, segue a letra da música em confluência da numeração de compassos e do seu esquema formal descrito acima.

¹²⁹ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 1 (Tab. 1) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 21).

¹³⁰ A elaboração desta tabela não é feita em Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018). Neste artigo a subsegmentação é feita a partir do texto e da melodia. Algo que será feito adiante na análise de *Dentro do Carro* (ver subseção 3.2.2.1).

¹³¹ O “carimbo” consiste numa marca sonora de DJ-produtor de funk, na maioria das vezes vocal, que é introduzida na música a fim de identifica-lo. Geralmente ocorre na Introdução ou na *Coda*. Para esta análise, decidimos nomear a “seção D” inteira como “carimbo” devido à quantidade de tempo que o texto ocupa.

(Introdução, cc. 1 a 10)

(Primeira estrofe, cc. 11 a 16)

É a flauta envolvente, (c. 11)
 Que mexe com a mente. (cc. 11 a 12)
 De quem tá presente. (cc. 12 a 13)
 As novinha saliente. (cc. 13 a 14)
 Fica loucona, (c. 14)
 E se joga pra gente. (cc. 14 a 15)
 (Ai eu falei assim pra ela ó!) (c. 15)

(Pré a refrão, cc. 17 a 26)

Vai com o bum bum tam tam. (cc. 17 a 18)
 Vem com o bum bum tam tam. (cc. 18 a 19)
 (Vai) mexe o bum bum tam tam. (cc. 19 a 20)
 (Vem) desce o bum bum tam tam. (cc. 20 a 21)
 (Vai) mexe o bum bum tam tam. (cc. 21 a 22)
 (Vem) desce o bum bum. (cc. 22 a 23)
 (Vai) com o bum bum. (cc. 23 a 24)
 Vem com o bum bum. (cc. 24 a 25)

(Estribilho, cc. 27 a 33)

Vai treme o bum bum tam tam tam tam tam tam. (cc. 27 a 28)
 Tam tam tam tam tam tam tam tam x5. (cc. 28 a 33)

(Carimbo, cc. 34 a 46)

Autenticamente falando. (cc. 34 a 35)
 Cópia aí porra! (cc. 35 a 36)
 Nois tá tipo como? (c. 37)
 No Vávazinho. (cc. 38 a 39)
 Eae Fioti. (cc. 42 a 43)

(Coda, cc. 47 a 49)¹³²

Bum Bum Tam Tam possui ainda, ao longo da música, sete breques e três viradas. A virada (Fig. 3.19) utilizada consiste em um som iterativo¹³³ na camada da seção rítmica, nos compassos 18, 29 e 38.



Figura 3.19 – Virada de Som Iterativo dos compassos 18, 29 e 38.

¹³² A numeração dos compassos foi feita seguindo o modelo presente em Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 21-22).

¹³³ “O nome iterativo é dado aos sons cuja sustentação é iterada, i.e. por repetição de impulsos durante um curto intervalo. Um exemplo de um som iterativo: o ruído de uma metralhadora em ação” (CHION, 2009, p. 131, tradução nossa).

A tabela abaixo (Tab. 3.3) representa a disposição dos breques e das viradas em relação à articulação dada pelos segmentos e subsegmentos da *textura*.

Disposição dos breques e viradas		
<i>a</i>	de I para II	não há breque (c. 4)
<i>b</i>	em II	do <i>ponto-instrumental</i> 1 (c. 5)
<i>c</i>	de II para III	não há breque (c. 10)
<i>d</i>	em III	da linha de baixo <i>b</i> (cc. 13 e 14)
<i>e</i>	em III	da linha de baixo <i>b</i> (cc. 17 e 18)
<i>f</i>	de III para IV/a	virada (c. 18)
<i>g</i>	de IV/a para IV/b	não há breque
<i>h</i>	de IV/b para V/a	da <i>trama-ponto</i> 2 e da seção rítmica (cc. 25 e 26)
<i>i</i>	em V/a	do <i>ponto-instrumental</i> 1 e <i>trama-base</i> 3 (c. 27)
<i>j</i>	de V/a para V/b	da seção rítmica (cc. 28 e 29)
<i>k</i>	de V/a para V/b	virada (c. 29)
<i>l</i>	de V/b para VI	não há breque (c. 33)
<i>m</i>	de VI para VII	virada (c. 38)
<i>n</i>	de VII para VIII	do <i>ponto-vocal</i> 1 (cc. 45 e 46)

Tabela 3.3 – Os breques dispostos conforme a segmentação das Tabelas 3.1 e 3.2¹³⁴.

Em *Bum Bum Tam Tam* todas as viradas são interseccionais; já os breques podem ser tanto interseccionais como internos. As viradas ocorrem na linha de seção rítmica (virada simples) sem interromper nenhum fluxo rítmico dado pelas *tramas-base* ou pela própria seção rítmica. Os breques simples ocorrem nas linhas de *ponto-instrumental* 1 da *trama-ponto* 1, na linha de baixo *b*, na seção rítmica ou no *ponto-vocal* da *trama-ponto* 5. Os breques duplos ocorrem sobre a *trama-ponto* 2 em conjunto da seção rítmica e sobre o *ponto-instrumental* 1 em conjunto da *trama-base* 3.

A tabela a seguir (Tab. 3.4) apresenta a divisão descrita acima:

¹³⁴ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 3 (Tab. 3) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 22).

<i>Virada/ Breque</i>	<i>Posição do breque</i>	<i>TP/TB</i>	<i>Breque simples/duplo</i>	<i>PI/PV</i>	<i>SR/Bx.</i>
<i>b</i>	interno	<i>trama-ponto</i>	simples	<i>ponto-instrumental</i>	
<i>d, e</i>	interno	<i>trama-base</i>	simples		baixo
<i>f, j, k, m</i>	interseccional	<i>trama-base</i>	simples		seção rítmica
<i>h</i>	interseccional	TP+TB	duplo		seção rítmica
<i>i</i>	interno	TP+TB	duplo	<i>ponto-instrumental</i>	
<i>n</i>	interseccional	<i>trama-ponto</i>	simples	<i>ponto-vocal</i>	

Tabela 3.4 – Tipologia das três viradas e dos sete breques de *Bum Bum Tam Tam* de acordo com os cinco pares de variáveis¹³⁵.

Notamos, portanto, que em *Bum Bum Tam Tam* há três tipos de breques internos (três simples e um duplo), três interseccionais (dois simples e um duplo) e uma virada (todas simples). Em relação à forma, os breques internos simples omitem o *ponto-instrumental* 1 (breque *b*) na introdução e as linhas de baixo *b* (breques *d, e*) na primeira estrofe (A) e no pré-refrão (B). O breque interno duplo (breque *i*) omite o *ponto-instrumental* 1 e a *trama-base* 3 no estribilho (C). Os breques interseccionais simples omitem o *ponto-vocal* (breque *n*) no Carimbo e a seção rítmica (breque *j*) no estribilho (C). O breque interseccional duplo (breque *h*) omite a *trama-ponto* e a seção rítmica no pré-refrão (B). Por fim, as viradas (viradas *f, k, m*) ocorrem no pré-refrão (B), no estribilho (C) e no carimbo (D).

Verificamos ainda a partir da forma que as seções B e C (pré-refrão e estribilho) se caracterizam como as que possuem mais interrupções – três ao todo em cada –, com um breque interno simples (*e*), uma virada interseccional simples (*f*) e um breque duplo (*h*) em B, e um interno duplo (*i*) acrescido a um breque interseccional simples (*j*) e uma virada interseccional simples (*k*) em C. O breque *e* omite a *linha* de baixo, em conjunto temporal do breque *d* da primeira estrofe (A), a fim de tornar a *textura* menos densa, intercalando o baixo em intervalos de dois compassos. A virada *f* conecta os segmentos da *textura III* e *IV/a* presentes nesta seção (B'). O breque *h*, em conjunto dos breques *i, j*, do estribilho (C) desenvolvem uma sucessão de breques, acumulando um total de omissões que geram tensões e finalizam com a virada *k* para desembocar no subsegmento *IV/b* desta seção. A seção D possui também duas interrupções; a virada interseccional *m* articula os segmentos da *textura* presentes nesta seção; já o breque interseccional *n* omite o *ponto-vocal* 1 a fim de antecipar, nesta *linha*, a *textura* da *Coda*. A Introdução possui uma interrupção, sendo este, o breque *b* que omite o *ponto-instrumental* a fim de fazê-lo dialogar com o *ponto-vocal* 1. Por fim, a *Coda* não possui breques.

¹³⁵ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 4 (Tab. 4) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 23), no qual foi acrescentada ainda, nesta dissertação, um par de variável: o da seção rítmica e da linha de baixo.

Constatamos também que a quantidade de interrupções, de breques ou viradas, aumenta conforme a narrativa musical se desenvolve, encontrando o pico entre as seções B e C, com três interrupções cada, abrindo nas seções da Introdução e na seção A e finalizando nas seções D e *Coda*, com apenas um breque cada. No mais, a repetição da forma não apresenta variações quanto aos breques dispostos em sua exposição.

Bum Bum Tam Tam possui ainda outras duas *linhas* acíclicas que geram uma variedade textural à batida. Por ordem de entrada, a primeira *linha* acíclica ocorre nos compassos 25 e 26, na *linha* de flauta. Ela resulta de um processo de *eco* realizado no primeiro tempo do primeiro compasso do *ponto-instrumental* 1 (i.e. na nota lá) dispostos no primeiro e terceiro tempo em *decrecendo*. Soma-se a esta *linha*, a segunda *linha* acíclica (de bumbo) no compasso 25. Ela resulta do mesmo processo realizado na *linha* de flauta porém, o *eco* ocorre na marcação de todos os tempos deste mesmo compasso.

3.2.1.2. A *crueza* na sonoridade de *Bum Bum Tam Tam*¹³⁶

Organizamos nossas análises quanto à *crueza* da sonoridade por camadas, conforme expostas na subseção anterior¹³⁷. *Bum Bum Tam Tam* apresenta, como visto, três camadas em sua *textura*. São elas: (1) linha vocal, com linhas de dobras e respostas vocais; (2) *trama-ponto*, constituída por linhas de *ponto-instrumental* e *ponto-vocal*; (3) *trama-base*, constituída por linhas de seção rítmica e baixo. Dentro da proposta de “imperfeições” – fonográficas e não-fonográficas –, expressas por Harper (2014) e compiladas no Capítulo 1 desta dissertação, será analisada a partir da escuta, análise espectral e depoimentos pessoais de DJ-produtor¹³⁸ – a qualidade do áudio presente em cada linha de cada camada, bem como as relações entre elas.

A linha vocal de *Bum Bum Tam Tam* ocorre nos compassos de 11 a 43, com dobras¹³⁹ entre os compassos 17 e 18, 23 e 24, e 27 a 38; e as respostas vocais, nos compassos

¹³⁶ O texto referente a esta subseção (3.2.1.2.) desenvolve os tópicos preliminarmente abordados no texto *A estética lo-fi enquanto potencial ferramenta analítica na produção musical do funk paulistano: aplicações em Bum Bum Tam Tam de MC Fioti* (MOREIRA, 2019) do autor desta dissertação, publicada nos anais do XXIX Congresso da ANPPOM.

¹³⁷ A fim de observar a composição da sonoridade das linhas como um todo, escolhemos generalizar, para esta segunda parte da análise, as diferentes camadas expostas na subseção anterior, de 6 *tramas-ponto* e 3 *tramas-base*, para apenas uma de cada camada.

¹³⁸ A entrevista utilizada como referência foi a concedida pelo MC ao jornalista Rodrigo Ortega (ORTEGA, 2017), publicada no dia 15 de dezembro de 2017 no portal G1.

¹³⁹ “Dobras” são ideias musicais extraídas de uma linha, sendo utilizadas simultaneamente com esta. As dobras podem tanto preservar a sonoridade do áudio do qual foram extraídas, como ainda, serem processadas.

16, 25 a 27 e 48 e 49¹⁴⁰. Todas as linhas apresentam imperfeições fonográficas provenientes de distorções e ruídos, e imperfeições não-fonográficas provenientes de ruído ambiente e ruído de performance – pontualmente na linha vocal. Sobre a sessão de gravação da voz, MC Fioti relata que a linha vocal foi inteiramente capturada utilizando apenas um *iPhone* como equipamento, e sem nenhum tipo de isolamento acústico do ambiente de gravação. O MC relata:

Liguei o celular aqui porque não tinha microfone. Se você ver na qualidade da voz aí mesmo [aponta para o monitor] você percebe que está meio abafado [...] e o pior é que lá em casa era uma sala, então tipo, tinha vários tipos de ruídos que tá aí e que ajudou muito. Aqui tá isolado, ficou limpinho [refere-se a gravação que realiza na entrevista a fim de demonstrar como gravou no celular] mas se for abrir ali o *acapella* pra você, você vai ver um monte de *ruidinho*, uns *shi* [imita o ruído na voz] [...] [que eu] não tirei, eu deixei na música [*sic*] (MC FIOTI, 2017c).

Nota-se, a partir da explicação de MC Fioti, na escuta de *Bum Bum Tam Tam* a qualidade “abafada” presente na faixa do áudio. O celular utilizado como meio de captação e o espaço não-convencional de gravação revelam as características e colorações limitadas do suporte tecnológico. Dessa forma, o aparato sonoro enfatiza e se apropria dos ruídos ambientes do espaço, introduz ruídos de sistema e, por fim, confere a qualidade descrita pelo artista como “abafada”, ao áudio.

Neste sentido, *Bum Bum Tam Tam* se distancia das normas *mainstream* de gravação, aproximando-se muito mais dos tipos de gravação primitivistas e caseiras, conhecidas como *home-recording* ou *bedroom-recording* – práticas comuns na cultura *Do it Yourself* (“faça-você-mesmo”) e da estética *lo-fi*. Tal sonoridade não parece incomodar o MC, revelando, inclusive, na entrevista:

Pensei em gravar a voz de novo, só que eu gravei e ficou *zuado*. Tipo, saiu a essência, ficou aquele negócio de muita qualidade de estúdio. E o legal é isso aqui, que tipo, tá natural [*sic*]” (MC FIOTI, 2017c)

Deste modo, a sonoridade que a improvisação de recursos para gravação acaba por proporcionar, devido à falta de equipamentos profissionais para tal, passa a ocupar agora, composicionalmente, o escopo da sonoridade almejada da música como um todo.

A partir do espectrograma da camada *acapella* de *Bum Bum Tam Tam*¹⁴¹ (Fig. 3.20), percebemos que as regiões espectrais ocupadas pela voz se concentram majoritariamente na

¹⁴⁰ A repostas desses compassos (cc. 48 a 49) comporta-se como um *eco*, isto é, como um *ponto-vocal* que faz alusão, na *Coda*, à seção do carimbo (ver seção 3.2.1.1)

¹⁴¹ O *acapella* que dispomos foi extraído da biblioteca digital próprio de *acapellas* denominado “voclr.it” (MC FIOTI, 2018).

região de fala de MC Fioti, isto é, entre 100 a 200 Hz. A gravação do áudio não possui muita presença de frequências de região aguda do espectro sonoro. Isso se deve a dois fatores: (1) pela própria limitação de registro que o celular possui – i.e. a coloração –; (2) pela forma como Fioti improvisou, colocando a mão na boca, para gravar o áudio com um certo grau de isolamento, como relatado na entrevista (MC FIOTI, 2017c). As características do áudio, atribuídas pelos fatores descritos, se aproximam às da sonoridade *lo-fi* do *muffled sound* (som abafado), definido no primeiro capítulo, apresentando falta de cor no agudo, e presença de corpo no grave, características que se aproximam dos filtros denominados *mid-pass*.

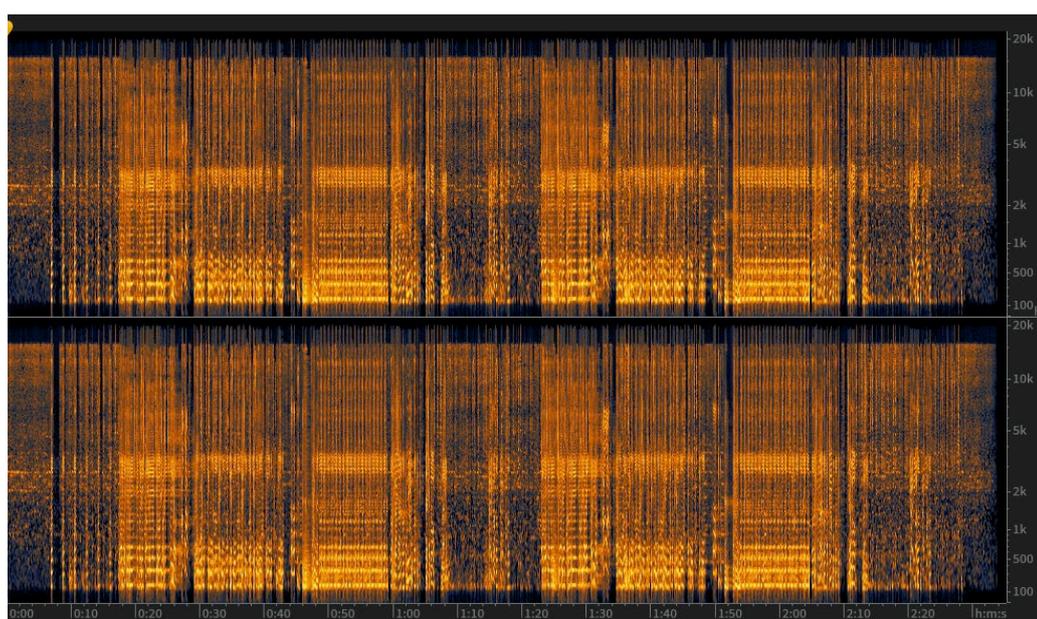


Figura 3.20 – O *acapella* de *Bum Bum Tam Tam*.

No mais, podemos escutar ainda ao longo da linha vocal um leve “estouro” do microfone do celular, o que indica uma distorção atingida por *clipping* – devido à proximidade da voz com o captador – atribuindo assim, a sonoridade de “craquelamento” à faixa.

Todas as dobras da linha vocal que sofrem processamento são atingidas por *pitch scaling* em -12 cents, e ocorrem entre os compassos 27 e 38, reforçando determinados pontos vocais da melodia. Já as respostas vocais que sofrem processamentos são atingidas por *pitch scaling* em $+12$ cents nos compassos 16, 25 e 26 e em -12 cents entre os compassos 26 e 27. A característica sonora atingida através desse processamento nas respostas vocais emula, ainda que não intencionalmente, a modulação de frequências feitas nas fitas magnéticas da estética *lo-fi*.

Por fim, há ainda um ruído de performance no compasso 26, causado pelo som de uma tosse, do próprio MC Fioti, incluída na poética da linha vocal. Deste modo, podemos organizar os efeitos *lo-fi* apresentados na camada da linha vocal – e em suas dobras – conforme a tabela a seguir (Tab. 3.5):

	Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Voz	DNL (<i>Clipping</i>); Equipamento de Gravação (<i>mid-pass filter</i>).	Ruído de Sistema.	Ruído Mecânico (Tosse, c. 26).	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).
Dobras	DNL (<i>Clipping</i>); Equipamento de Gravação (<i>mid-pass filter</i>); <i>Pitch Scaling -12 cents</i> , cc. 27 a 38.	Ruído de Sistema.	Não há ruídos de performance.	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).
Respostas	DNL (<i>Clipping</i>); Equipamento de Gravação (<i>mid-pass filter</i>); <i>Pitch Scaling +12 cents</i> , cc. 16, 25 a 26 e <i>-12 cents</i> , cc. 26 a 27.	Ruído de Sistema.	Não há ruídos de performance.	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).

Tabela 3.5 – Efeitos *lo-fi* presentes na camada da *linha* vocal de *Bum Bum Tam Tam*, suas dobras e respostas.

Conforme visto na seção 3.2.1.1. as *tramas-ponto* de *Bum Bum Tam Tam* são compostas por duas camadas, uma de *ponto-instrumental* e uma de *ponto-vocal*. As linhas de *ponto-vocal* utilizadas na faixa seguem a mesma configuração da linha vocal, pois foram gravadas do mesmo modo. Já as linhas de *ponto-instrumental*, extraídas da *Partita em Lá Menor BWV 1013*, de J. S. Bach, apresentam imperfeições fonográficas provenientes de distorção e ruídos, e imperfeições não-fonográficas provenientes de ruídos ambientes e de performance incorporados ao *ponto-instrumental*, no momento do *sampleamento*¹⁴². A figura abaixo (Fig. 3.21) apresenta o espectrograma do *sample* de flauta utilizado na introdução da faixa (cc. 1 a 5) recortado e remontado nos demais *pontos-instrumentais*:

¹⁴² Não conseguimos identificar qual gravação em específico foi usada como *sample*. A atribuição é dada comumente a duas gravações: uma de Emmanuel Pahud como consta no site *Who Sampled* (MC FIOTI, 2017?b) e outra a Curt Schroeter divulgada amplamente no portal Omelete (GOMES, 2017). Após escuta e análise de ambas – como também de outras gravações - percebemos que nenhuma das duas foi utilizada para compor o ponto.

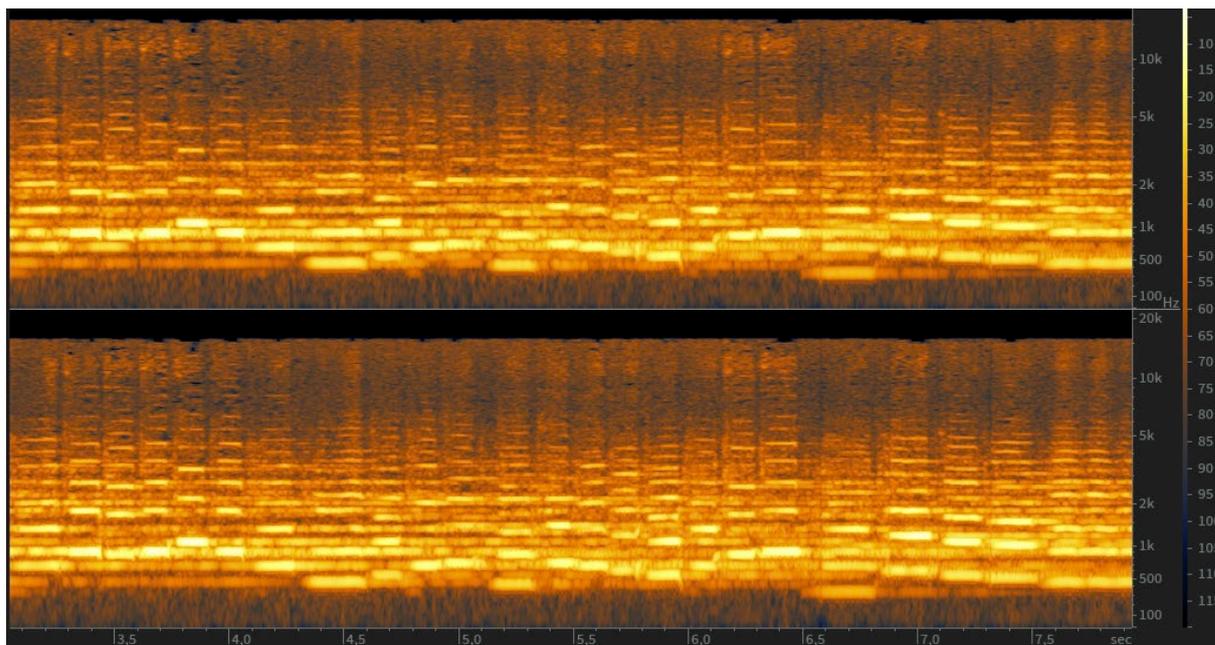


Figura 3.21 – Espectrograma da linha de flauta dos compassos 1 a 5.

Em primeira instância, ao ouvir o *sample* e analisar o espectrograma, nota-se na qualidade do áudio, uma predominância alta de ruído de sistema (principalmente na faixa dos 5-10kHz) devido ao ganho aplicado ao captador, o que evidencia, por sua vez, uma quantidade maior de ruído na relação sinal/ruído. Devido à falta de isolamento acústico, é possível notar também as características do espaço em que a faixa foi gravada – provavelmente porque se trata de uma gravação de uma performance ao vivo –, bem como a presença de ruído acústico gerado pelo próprio ambiente de gravação, e de ruídos mecânicos provenientes da respiração do intérprete.

O som da flauta ainda sofreu um efeito de distorção, no qual sua referência de afinação passou para os 458 Hz – estabelecendo-se entre um lá suspenso e si bemol. Nesse sentido, a linha da flauta estabelece uma dubiedade em relação à afinação da música como um todo, pois, como veremos mais adiante, sua relação com a linha de baixo e da voz extrapola os parâmetros da afinação temperada.

Por fim, o *ponto-instrumental* de *Bum Bum Tam Tam* possui ainda ruídos de performance provenientes do processo de edição da produção musical. Os recortes realizados nos *samples* da faixa, durante os processos de montagem dos *pontos-instrumentais* e de disposição dentro da linha do tempo da obra, adquirem cortes abruptos, articulados como incidentes sonoros.

Organizamos os efeitos *lo-fi* na camada da *trama-ponto* conforme a tabela a seguir (Tab. 3.6):

	Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Ponto-instrumental	Flauta em 458 Hz	Ruído de Sistema.	Imperfeição da Produção (Corte bruscos entre as amostras); Ruído Mecânico (Respiração, c. 47).	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).
Ponto-vocal	DNL (Clipping); Equipamento de Gravação (<i>mid-pass filter</i>).	Ruído de Sistema.	Não há ruídos de performance.	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).

Tabela 3.6 – Efeitos *lo-fi* presentes na camada da *trama-ponto* (*ponto-instrumental* e *ponto-vocal*).

As *tramas-base* de *Bum Bum Tam Tam* são compostas por duas camadas, a primeira de seção rítmica e a segunda, de baixo. As linhas da seção rítmica são compostas por *kits* instrumentais simples – possuem apenas dois timbres, caixa, bumbo e um som iterativo articulado como virada, e não apresentam imperfeições de nenhuma ordem. Já as linhas de baixo possuem imperfeições não-fonográficas de ruídos de performance, de caráter relacional, estabelecido através de um “erro” de performance, presente entre a harmonia do baixo e a do *ponto-instrumental*¹⁴³. Como vimos na subseção 3.2.1.1., a progressão harmônica de *Bum Bum Tam Tam* se resume a um *loop* de dois compassos entre os acordes de *Am* (*Lá* menor) e *E7* (*Mi* maior com sétima menor). Ao observarmos o delineamento melódico do baixo (em *a*, *a'*, *b*, *b'*, *c*, *c'*, *e*, *e'*), percebemos que a sua condução possui, pontualmente, notas estranhas ao acorde estabelecido pelo *sample*. Deste modo:

- Os baixos *a* e *a'* marcam a fundamental do acorde de *Lá* menor no primeiro tempo, porém no segundo e terceiro tempos seguem com as notas *ré* suspenso e *ré* natural, que não possuem relação com a estrutura triádica do acorde em questão. Já o segundo compasso do baixo marca a terça do acorde de *E7* (*Mi* maior com sétima menor), *sol* suspenso, seguido da sétima do acorde (*ré*) na sua primeira versão (*a*) e das notas *si*, *mi* e *fá* suspenso na variação (*a'*), não contendo assim, na segunda versão, relações harmônicas com o acorde de *E7*;
- Os baixos *b* e *b'*, de ataques sustentados de dois compassos cada, não estabelecem relações harmônicas triádicas com o acorde de *Lá* menor em que

¹⁴³ Devemos reforçar aqui que o conceito de “erro” é relacional. Neste caso, por “erro” entende-se que, pelo ponto de vista da harmonia tradicional, o delineamento melódico da *linha* de baixo não é composto conforme as relações esperadas harmonicamente do *ponto-instrumental*.

são atacados, sendo, o primeiro, realizado com a nota *ré*, e o segundo, com a nota *si*;

- Os baixos *c* e *c'* seguem à maneira dos baixos *a* e *a'*. Ao primeiro compasso é incluída a nota *dó* no terceiro tempo, terça do acorde de *Lá* menor. Porém, nesse contexto, a nota soa mais como a sétima diminuta do acorde de *D#7°* (*Ré* suspenso diminuto com sétima diminuta), descontextualizando, assim, o acorde de *Lá* menor. Já o segundo compasso das mesmas linhas segue diferente, já que em *c* é incluído nos contratempos dos tempos três e quatro a quinta do acorde de *E7* (*si*), e em *c'* a nota *dó*, que não faz parte da estrutura triádica – ou da tetrádica – do acorde de *E7*;
- Os baixos *e* e *e'* possuem também ataques sustentados, *a priori*, na fundamental do acorde de *Lá* menor. Porém, essa fundamental é abandonada em direção à nota *ré#*, nota não-estrutural em relação a este acorde.

Podemos constatar, portanto, que os “erros” presentes nas linhas de baixo – com exceção de *d* – são apenas percebidos como tal pois não obedecem à harmonia implícita ao próprio *ponto-instrumental*, o que torna o baixo “imperfeito” quando posto em relação com outro componente sonoro que contenha informação harmônica (i.e. o *sample*).

Organizamos os efeitos *lo-fi* na camada da *trama-base* conforme a tabela a seguir (Tab. 3.7):

	Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Seção Rítmica	Não há distorções.	Não há ruído.	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
Baixo	Não há distorções.	Não há ruído.	Ruído de performance (“erro” da harmonia das linhas de baixo <i>a</i> , <i>a'</i> , <i>b</i> , <i>b'</i> , <i>c</i> , <i>c'</i> , <i>e</i> , <i>e'</i>).	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.7 – Efeitos *lo-fi* presentes nas camadas da *trama-base* (seção rítmica e baixo).

As imperfeições fonográficas e não-fonográficas (ver Tab. 3.8) que compõem a totalidade da *crueza* da sonoridade de *Bum Bum Tam Tam* se apresentam, fonograficamente, na linha vocal – com as dobras e respostas – e na *trama-base*; e não-fonograficamente nas mesmas camadas, com ruídos ambientes, e, pontualmente, com ruídos de performance (c. 26), no *ponto-instrumental* e linha de baixo.

À *textura* da batida somam-se, portanto, ruídos de sistema provenientes dos equipamentos de gravação, ruídos de fundo, os efeitos das próprias qualidades da espacialidade do ambiente de gravação filtrados através da sonoridade característica do celular (i.e. de *mid-pass filter*) e *clippings* na linha vocal, que acompanham a todo momento a coloração dada pelas gravações da linha vocal e do *ponto-instrumental*. Temporalmente, somam-se os incidentes de edição provenientes dos cortes realizados no *ponto-instrumental*, um ruído mecânico no compasso 26 (tosse de MC Fioti) e a aspiração do intérprete no compasso 47 do *ponto-instrumental*. As dobras e respostas vocais passam ainda por processamentos de áudio da produção (*pitch scaling* em + ou – 12 *cents*), vistas aqui como distorções, que incorporam a poética da sonoridade de *Bum Bum Tam Tam*. Por fim, a distorção que resulta no som flauta com referência de afinação em 458 Hz estabelece uma relação dúbia quando posta em relação ao temperamento igual e condução harmônica do baixo.

		Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Linha-Vocal	Voz	DNL (<i>Clipping</i>); Equipamento de Gravação (<i>mid-pass filter</i>).	Ruído de Sistema.	Ruído Mecânico (Tosse, c. 26).	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).
	Dobras	DNL (<i>Clipping</i>); Equipamento de Gravação (<i>mid-pass filter</i>); (<i>Pitch Scaling - 12 cents</i> , cc. 27-38).	Ruído de Sistema.	Não há ruídos de performance.	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).
	Respostas	DNL (<i>Clipping</i>); Equipamento de Gravação (<i>mid-pass filter</i>); (<i>Pitch Scaling +12 cents</i> , cc. 16, 25-26 e <i>-12 cents</i> , cc. 26-27).	Ruído de Sistema.	Não há ruídos de performance.	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).
Trama-ponto	Ponto-instrumental	Flauta em 458 Hz.	Ruído de Sistema.	Edição (Corte bruscos entre as amostras); Ruído Mecânico (Respiração, c. 47).	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).
	Ponto-vocal	DNL (<i>Clipping</i>); Equipamento de Gravação (<i>mid-pass filter</i>).	Ruído de Sistema.	Não há ruídos de performance.	Ruído acústico (Ruído de fundo); Espacial (<i>Reverb</i>).
Trama-base	Seção Rítmica	Não há distorções.	Não há ruído.	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
	Baixo	Não há distorções.	Não há ruído.	Ruído de performance (“erro” da harmonia das linhas de baixo a, a’, b, b’, c, c’, e, e’).	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.8 – Efeitos *lo-fi* presentes nas camadas de *linha* vocal, *trama-ponto* e *trama-base*.

Por fim, pontuamos ainda que a predominância ocupada espectralmente pela sonoridade da faixa é frequentemente grave, a mixagem não apresentando muitas nuances entre as camadas ao longo da faixa, e a espacialização é construída pelo próprio processo de gravação, sendo que a todo momento em que a voz de MC Fioti aparece, percebe-se o ruído e a sonoridade abafada que o acompanha, assim como no *sample* de flauta, que popularizou a música.

3.2.2. *Dentro do Carro*

Dentro do Carro é uma produção de funk carioca que faz parte do subgênero denominado *Funk 150 BPM, Ritmo Louco* ou *Putaria Acelerada*. A composição e voz é de Kevin de Oliveira, o MC Kevin O Chris, com produção de Isaac dos Santos, o DJ Isaac 22 e de próprio Kevin Oliveira, como DJ Kevin, sua assinatura como co-produtor.

Lançado no dia 24 de março de 2018 pelo canal *R10 O Pinta*, na plataforma *YouTube* (KEVIN O CHRIS, 2018) e repostado no dia 12 de junho de 2018 pelo canal do *YouTube FP do Trem Bala* de DJ FP do Trem Bala (DENTRO, 2018) atingindo mais de 58.000.000 de visualizações na repostagem – contadas na data de 20 de julho de 2020 – e por fim, lançado como videoclipe pelo canal *Legenda Funk*, também do *YouTube* (MC KEVIN O CHRIS, 2018), no dia 20 de setembro de 2018, *Dentro do Carro*, se somadas todas as visualizações de seus vídeos disponíveis na plataforma, conta com mais de 74.000.000 de visualizações na data de 20 de julho de 2020.

Isaac dos Santos, de 28 anos, natural da cidade do Rio de Janeiro e residente do bairro de Campo Grande, começou a produzir de maneira experimental no ano de 2007, por incentivo de um amigo locutor. Sua produção é direcionada ao público das favelas cariocas e possui grande influência dos DJs de bailes de favela do Rio de Janeiro, tais como os DJs Jhonny Kaduchi, Byano, Cabeça do Mandela e Wagner do Jacaré. Além disso, desde a infância possui gosto particular pelo *rap*, em especial pelo *rapper* estadunidense Dr. Dre, o qual tem como inspiração. Em seu processo de criação, o DJ relata ainda, que, numa primeira etapa, produz a partir da camada *acapella* – algo bastante comum à produção do funk, em modo geral. Após a escuta da camada produzida, ele relata que decorre a abertura de um fluxo de ideias criativas, a partir da experimentação, que serão introduzidas na produção. Deste modo, a melodia e a letra conduzem o DJ a dispor os elementos sonoros temporalmente na faixa, tencionado, assim, criar conexões entre estas (DJ ISAAC 22, 2020).

A produção de *Dentro do Carro* foi feita majoritariamente por Isaac, sendo que, com exceção da criação da melodia, letra e do ponto – estas sendo de composição de MC Kevin –, todo o restante da produção é de DJ Isaac 22. A ideia da parceria nasceu durante o Baile da Gaiola em que Kevin sugeriu de fazer uma música com o produtor. O DJ conta que o MC compôs a melodia toda sobre o *sample* da canção *Day Tripper*, dos *Beatles*, gravou e enviou o projeto a ele no mesmo dia. Isaac decidiu manter o *sample* criado por Kevin, mas utilizou outras bases para a produção da música, tomando como referência aquilo que o DJ estava acostumado a ver a meninas dançando no baile (DJ ISAAC 22, 2020, p. 186). Para o DJ “o projeto dela [da

música] é muito simples [...] foi uma coisa simples e objetiva [...] [sic]” (DJ ISAAC 22, 2020, p. 189) não havendo “a necessidade de usar muita coisa” e temendo que, ao “botar mais alguma coisa [...] não ficaria legal [sic]” (DJ ISAAC 22, 2020, p. 189).

As características apresentadas acima serão evidenciadas em seus pormenores nas análises empreendidas a seguir. Para tal, toma-se como referência a gravação utilizada do videoclipe, disponibilizada no canal *Legenda Funk*, da plataforma *YouTube*, bem como a transcrição feita a partir da mesma e disponível nos anexos desta dissertação.

3.2.2.1. Construção da Batida

A batida de *Dentro do Carro* é composta por três linhas cíclicas de *ponto-instrumental* e uma linha cíclica de *ponto-vocal*, que constituem num total de duas *tramas-ponto*; somadas a outras duas linhas cíclicas de estalo de dedo, caixa clara, *beatbox* e bumbo (a seção rítmica) e quatro linhas cíclicas de baixo – apenas uma com variação – que compõem quatro *tramas-base*¹⁴⁴.

Todas as linhas de *ponto-instrumental* – de caráter melódico – são derivadas do *riff* de guitarra, no acorde de *Mi* maior com sétima menor (E7), que abre a faixa *Day Tripper* do grupo *The Beatles*, com o *sample* utilizado adaptado à velocidade do *Funk 150 BPM*. As linhas de *ponto-instrumental* utilizadas na faixa são compostas por *loops* de baixo de dois compassos cada. O primeiro e segundo compasso (Fig. 3.22) da produção dos DJs Isaac 22 e Kevin apresenta o *riff* original no contrabaixo elétrico à maneira da gravação e segue quase que ininterruptamente – apenas com algumas variações – até o fim da música.



Figura 3.22 – O primeiro *ponto-instrumental* (linha cíclica de contrabaixo elétrico).

Ao longo da música, conforme estabelecido pela poética, o *ponto-instrumental* 1 é variado através de recortes em determinadas partes do *sample*, o que, por sua vez, gera “novos” *pontos-instrumentais*. A primeira variação ocorre entre os compassos 25 e 26. O *ponto-*

¹⁴⁴ Outras seis *linhas* acíclicas compõem a batida e são descritas, conforme as suas funções, ao final ou ao longo desta subseção.

instrumental 2 (Fig. 3.23) consiste, portanto, em uma omissão dos eventos sonoros que ocorrem a partir do segundo tempo do primeiro compasso do *ponto-instrumental 1*.



Figura 3.23 – O segundo *ponto-instrumental* (linha cíclica de contrabaixo elétrico).

A segunda variação, ocorre entre os compassos 51 e 52. O *ponto-instrumental 3* omite do *ponto-instrumental 1* as notas do segundo tempo do primeiro compasso à primeira metade do segundo tempo do segundo compasso.



Figura 3.24 – O terceiro *ponto-instrumental* (linha cíclica de contrabaixo elétrico).

Em confluência dos *pontos-instrumentais 2 e 3*, soma-se o *ponto-vocal 1*, estabelecendo, assim, as *tramas-ponto* de *Dentro do Carro*¹⁴⁵. O *ponto-vocal 1* (Fig. 3.25), aparece pela primeira vez entre os compassos 25 e 26 e é constituído por uma linha cíclica de dois compassos, em que palavra “Vai!” é exclamada em *decrescendo* (Fig. 3.25).

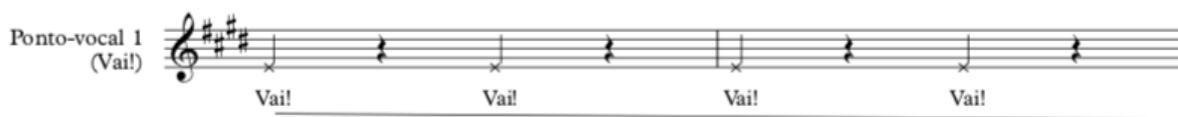


Figura 3.25 – *Ponto-vocal 1* (linha cíclica de dois compassos em que a palavra “Vai!” é exclamada).

A primeira *trama-ponto* (Fig. 3.26) ocorre entre os compassos 25 e 26. Ela combina o *ponto-instrumental 2* com o *ponto-vocal 1*. A figura abaixo (Fig. 3.26) representa a primeira *trama-ponto*.

¹⁴⁵ Ressaltamos também que o *ponto-instrumental 1* não chega a constituir uma nova *trama-ponto*, pois não ocorre em simultaneidade com outra *linha*.

Figura 3.26 – A primeira *trama-ponto*, constituída de duas *linhas* cíclicas de dois compassos, uma de baixo (*ponto-instrumental 2*) e uma de voz (*ponto-vocal 1*).

A segunda *trama-ponto* (Fig. 3.27) ocorre entre os compassos 51 e 52, sendo constituída pelo *ponto-instrumental 3* e o *ponto-vocal 1*. A figura abaixo (Fig. 3.27) representa a segunda *trama-ponto*.

Figura 3.27 – A segunda *trama-ponto*, constituída de duas *linhas* cíclicas de dois compassos, uma de baixo (*ponto-instrumental 3*) e uma de voz (*ponto-vocal 1*).

Dentro do Carro possui quatro *tramas-base*. Entre as linhas que constituem *tramas*, a paleta sonora que compõe a seção rítmica da faixa apresenta: (a) estalo de dedo; (b) caixa (com duas alturas diferentes); (c) três *beatbox* que “compõem” uma paleta de *beatbox*. O baixo, por sua vez, possui quatro diferentes linhas, abaixo (Fig. 3.28): (a) linha cíclica de um compasso, que ocorre entre os compassos 21 e 23, e 61; (a’) linha acíclica que varia a linha a de baixo, porém que não chega a constituir uma nova linha¹⁴⁶, ocorre entre os compassos 5 e 6, 24, 32 e 33, 41 e 42, 74 e 77; (a2) linha cíclica de dois compassos que ocorre entre os compassos 37 e 40; (b) linha cíclica de dois compassos que ocorre entre os compassos 25 e 31, 43 e 48 e 62 e 73; (b2) linha cíclica de três compassos que ocorre entre os compassos 49 e 60.

¹⁴⁶ A linha de baixo a’ – composta por dois ou um compasso – são entendidas nessas análises como breques, pois “finalizam” – em suspensão – a frase das demais linhas de baixo.

Figure 3.28 shows four variations of a bass line. Each variation is on a single staff labeled 'Linha de Baixo'. The first variation, labeled 'a' and 'a'', shows a sequence of notes followed by a long note with a slur. The second variation, labeled 'a2', shows a different rhythmic pattern. The third variation, labeled 'b', includes a 'gliss.' marking. The fourth variation, labeled 'b2', also includes a 'gliss.' marking.

Figura 3.28 – As quatro linha de baixo com a variação da primeira linha.

A primeira *trama-base* (Fig. 3.29) ocorre entre os compassos 21 e 23, e no compasso 61¹⁴⁷. Ela é composta por três linhas cíclicas de um compasso, duas na seção rítmica de estalo de dedo nos tempos dois e quatro e uma de caixa clara que marca os padrões rítmicos do bumbo e da caixa clara, das bases do tipo *beatbox*.

Figure 3.29 shows a musical score with three staves. The top two staves are labeled 'Seção Rítmica (Estalo de Dedo)' and 'Seção Rítmica (Caixa Clara)'. The bottom staff is labeled 'Linha de Baixo' and contains a single line of music with a box labeled 'a'.

Figura 3.29 – A primeira *trama-base*, composta por três linhas cíclicas de um compasso de baixo, caixa e estalo de dedo.

A segunda *trama-base* (Fig. 3.30) ocorre entre os compassos 25 e 31, 43 e 48 e 62 e 73. Ela é composta por três linhas cíclicas de um compasso de *beatboxes* e uma linha cíclica de baixo de dois compassos.

¹⁴⁷ O compasso 66, apresenta a *trama-base* 1 de forma variada. Omite-se a linha de estalo de dedos e mantêm-se as linhas de baixo e de caixa clara, esta, porém, acrescentando quatro semicolcheias no lugar da semínima do quarto tempo.

Seção Rítmica (Paleta de Beatbox)

Tcha.Tcha

Tcha.Tcha

Tu Tu Cu

Tu Tu Cu

Dum Ti Cu Ti-Cu Tum Ti-Qui Tcha Ti-Gu

Dum Ti Cu Ti-Cu Tum Ti-Qui Tcha Ti-Gu

Linha de Baixo

b

Figura 3.30 – A segunda *trama-base*, composta por três linhas cíclicas de um compasso de *beatboxes* e uma linha cíclica de dois compassos de baixo.

A terceira *trama-base* (Fig. 3.31) ocorre entre os compassos 37 e 40. Ela é composta por uma linha cíclica na seção rítmica de um compasso de estalo de dedo e duas linhas cíclicas de dois compassos de caixa clara na seção rítmica¹⁴⁸ – que reproduz os padrões rítmicos do bumbo e da caixa clara nas bases de tipo *beatbox* – e uma linha cíclica de baixo de dois compassos.

Seção Rítmica (Estalo de Dedo)

Seção Rítmica (Caixa Clara)

Linha de Baixo

a2

Figura 3.31 – A terceira *trama-base*, composta por uma linha cíclica de um compasso de estalo de dedo e duas linhas cíclicas de caixa clara e baixo.

A quarta *trama-base* (Fig. 3.32) ocorre entre dos compassos 49 ao 60. Ela é composta por três linhas cíclicas de um compassos de *beatboxes* e uma linha cíclica de baixo de três compassos.

¹⁴⁸ O compasso 40 desta *trama-base* também apresenta uma variação no quarto tempo. Soma-se a ele, duas colcheias em “rulo” ao invés da semínima do compasso 38.

Figura 3.32 – A quarta *trama-base*, composta por três linhas cíclicas de um compassos de *beatboxes* e uma linha cíclica de três compassos de baixo.

A tabela a seguir (Tab. 3.9) apresenta as segmentações da *textura* vinculada à forma, dada pela interpolação do *ponto-instrumental* 1 em conjunto com a seção rítmica de estalo de dedo (cc. 1 a 20), do *ponto-instrumental* 1 em conjunto com a *trama-base* 1 (cc. 21 a 24), da *trama-ponto* 1 em conjunto com a *trama-base* 2 (cc. 25 a 32, 37 a 42, 43 a 48), do *ponto-instrumental* 1 em conjunto com a *trama-base* 3 (cc. 33 a 36), da *trama-ponto* 1 e 2 em conjunto com a *trama-base* 1 e 4 (cc. 49 a 61) e do *ponto-instrumental* 1 em conjunto com a *trama-base* 2 (cc. 62 a 77).

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>
Introdução/Estrofe 1/Pré-refrão	Estribilho	Estribilho	Estribilho
<i>Ponto-instrumental</i> 1 Seção rítmica	<i>Ponto-instrumental</i> 1 <i>Trama-base</i> 1	<i>Trama-ponto</i> 1 <i>Trama-base</i> 2	<i>Ponto-instrumental</i> 1 <i>Trama-base</i> 3
cc. 1 a 20	cc. 21 a 24	cc. 25 a 32	cc. 33 a 36
<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>	<i>VIII</i>
Estribilho/Pré-refrão	Estribilho	Estribilho	<i>Coda</i>
<i>Trama-ponto</i> 1 <i>Trama-base</i> 2	<i>Trama-ponto</i> 1 <i>Trama-base</i> 2	<i>Trama-ponto</i> 1 e 2 <i>Trama-base</i> 1 e 4	<i>Ponto-instrumental</i> 1 <i>Trama-base</i> 2
cc. 37 a 42	cc. 43 a 48	cc. 49 a 61	cc. 62 a 77

Tabela 3.9 – A segmentação da *textura* vinculada à forma musical¹⁴⁹.

¹⁴⁹ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 1 (Tab. 1) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 21).

O primeiro e quinto segmento passam, respectivamente, por outras três e duas segmentações (Tab. 3.10), conforme as seções estabelecidas pela forma.

<i>I/ii</i>	<i>I/iii</i>	<i>I/iv</i>	<i>V/ii</i>	<i>V/iii</i>
Introdução	Estrofe 1	Pré-refrão	Estribilho	Pré-refrão
<i>Ponto-instrumental 1</i> Seção rítmica	<i>Ponto-instrumental 1</i> Seção rítmica	<i>Ponto-instrumental 1</i> Seção rítmica	<i>Trama-ponto 1</i> <i>Trama-base 2</i>	<i>Trama-ponto 1</i> <i>Trama-base 2</i>
cc. 1 a 4	cc. 5 a 12	cc. 12 a 20	cc. 37 a 40	cc. 40 a 42

Tabela 3.10 – Os três e dois subsegmentos, respectivamente, dos segmentos *I* e *V* em função das seções da forma¹⁵⁰.

Ainda, o sétimo segmento passa também por outras três segmentações (Tab. 3.11), conforme variações dadas pela *textura*.

<i>VII/a</i>	<i>VII/b</i>	<i>VII/c</i>
Estribilho	Estribilho	Estribilho
<i>Trama-ponto 1</i> <i>Trama-base 4</i>	<i>Trama-ponto 2</i> <i>Trama-base 4</i>	<i>Trama-base 1</i>
cc. 49 a 50, 53 a 54, 57 a 60	cc. 51 a 52, 55 a 56	c. 61

Tabela 3.11 – Os três subsegmentos do segmento *VI* dado pela variação da *textura*¹⁵¹

A forma musical de *Dentro do Carro* é dividida em sete partes; sendo a primeira a Introdução, a segunda a primeira estrofe (A), a terceira o pré-refrão (B), a quarta o estribilho (C), a quinta o segundo pré-refrão (B'), a sexta o segundo estribilho (C') e a sétima a *Coda*¹⁵². Isto posto, interpretamos seu esquema formal do seguinte modo: Introdução – ABCB'C' (com *ritornello*) – *Coda* (com *ritornello*).

Abaixo, segue a letra da música em confluência da numeração de compassos e do seu esquema formal descrito acima.

¹⁵⁰ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 2 (Tab. 2) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 21).

¹⁵¹ A elaboração desta tabela não é feita em Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018). Neste artigo a subsegmentação é feita a partir do texto e da melodia. Algo que será feito adiante na análise de *Dentro do Carro* (ver subseção 3.2.2.1).

¹⁵² O segundo pré-refrão (B') e estribilho (C') não são “novas” seções. Consideramo-las como repetições em que a *textura* é variada, porém tanto a melodia como o texto permanecem iguais. O segundo estribilho (C'), possui ainda uma quantidade de compassos menor – 7 ao todo – que o primeiro (C).

(Introdução, cc. 1 a 4)

(Primeira estrofe, cc. 5 a 12)

Deixo você louca de vontade pra transar comigo. (cc. 5 a 6)
 Te olho com cara de safado, (bandido). (cc. 7 a 8)
 É que hoje à noite eu trouxe uma surpresa pra você. (cc. 9 a 10)
 Vamos lá pro carro que você vai ver. (cc. 11 a 12)

(Pré a refrão, cc. 12 a 20)

Dentro do carro, hoje vai ter putaria. (cc. 12 a 15)
 Dentro do carro, hoje vai ter putaria. (cc. 16 a 19)

(Estrilho, cc. 21 a 40)

Senta, senta, senta, senta. (c. 21)
 Senta pra valer a pena. (c. 22)
 Apenas, senta, senta, senta, senta. (cc. 22 a 24)
 Senta, senta, senta, senta. (c. 25)
 Senta pra valer a pena. (c. 26)
 Apenas, senta, senta, senta, senta, senta. (cc. 26 a 28)
 Senta, senta, senta, senta. (c. 29)
 Senta pra valer a pena. (c. 30)
 Apenas, senta, senta, senta, senta, senta. (cc. 30 a 32)
 (Dentro do carro) Senta, senta, senta, senta. (cc. 32 a 33)
 Senta pra valer a pena. (c. 34)
 Apenas, senta, senta, senta, senta, senta. (cc. 34 a 36)
 Senta, senta, senta, senta. (c. 37)
 Senta pra valer a pena. (c. 38)
 Apenas, senta, senta, senta, senta, senta. (cc. 38 a 40)

(Pré a refrão, cc. 40 a 48)

Dentro do carro, hoje vai ter putaria. (cc. 40 a 43)
 Dentro do carro, hoje vai ter putaria. (cc. 44 a 47)

(Estrilho, cc. 49-61)

Senta, senta, senta, senta. (c.49)
 Senta pra valer a pena. (c.50)
 Apenas, senta, senta, senta, senta, senta. (cc. 50 a 52)
 Senta, senta, senta, senta. (c.53)
 Senta pra valer a pena. (c.54)
 Apenas, senta, senta, senta, senta, senta. (cc. 54 a 56)
 Senta, senta, senta, senta. (c. 57)
 Senta pra valer a pena (c. 58)
 Apenas, senta, senta, senta, senta, senta (cc. 58 a 60)
 (Dentro do Carro). (cc. 60 a 61)
 (Pu-putaria). (cc. 61 a 62)

*(Coda, cc. 62 a 77)*¹⁵³

¹⁵³ A numeração dos compassos foi feita seguindo o modelo presente em Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 21-22).

Dentro do Carro possui ainda, ao longo da música, oito breques e três viradas. A primeira virada (Fig. 3.33) é composta por uma linha acíclica de *synths* que ocorre na metade do compasso 24 denominado *efeito 1*.

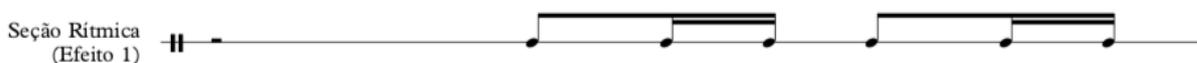


Figura 3.33 – Virada com efeito 1 (de *synths*) do compasso 24.

A segunda virada (Fig. 3.34) consiste em uma linha acíclica de prato em *crescendo* que ocorre entre os compassos 41 e 42.

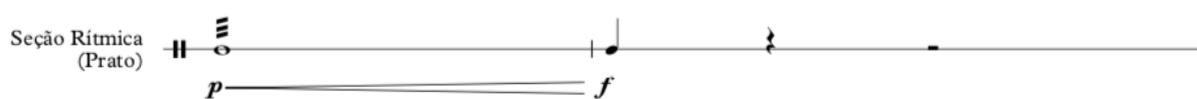


Figura 3.34 – Virada de prato dos compassos 41-42.

A terceira virada (Fig. 3.35) consiste em duas linhas acíclicas articuladas simultaneamente, a primeira, vocal, na qual a palavra “Pu-putaria” é falada, e a segunda, de *synths* (efeito 3).

Figura 3.35 – Virada com *ponto-vocal 2* e efeito 3 (de *synths*) nos compassos 61 e 62.

A tabela abaixo (Tab. 3.12) representa a disposição dos breques e das viradas em relação à articulação dos segmentos e subsegmentos da *textura*.

Disposição dos breques e viradas		
<i>a</i>	de I/ii para I/iii	não há breque (c. 4)
<i>b</i>	em I/iii	do <i>ponto-instrumental</i> 1 e estalo de dedo da seção rítmica (c. 8)
<i>c</i>	de I/iii para I/iv	não há breque (c. 12)
<i>d</i>	de I/iv para II	não há breque (c. 20)
<i>e</i>	de II para III	do <i>ponto-instrumental</i> 1 e <i>trama-base</i> 1 (c. 24)
<i>f</i>	de II para III	virada 1 (c. 24)
<i>g</i>	de III para IV	da <i>trama-ponto</i> 1 e <i>trama-base</i> 2 (c. 32)
<i>h</i>	de IV para V/ii	não há breque (c. 36)
<i>i</i>	de V/ii para V/iii	não há breque (c. 40)
<i>j</i>	de V/iii para VI	do <i>ponto-instrumental</i> 1 e <i>trama-base</i> 2 (cc. 41 e 42)
<i>k</i>	de V para VI	virada 2 (c. 42)
<i>l</i>	em VI	do <i>ponto-vocal</i> 1 (cc. 43 e 45 a 47)
<i>m</i>	de VI para VII	não há breque (c. 48)
<i>n</i>	de VII/a para VII/c	da <i>trama-ponto</i> 1 e <i>trama-base</i> 4 (c. 60)
<i>o</i>	de VII/c para VIII	virada 3 (cc. 61 e 62)
<i>p</i>	de VIII para I	do segundo <i>beatbox</i> da seção rítmica (cc. 70 a 73)
<i>q</i>	em VIII	do <i>ponto-instrumental</i> 1 e <i>trama-base</i> 2 (cc. 74 a 77)

Tabela 3.12 – Os breques dispostos conforme a segmentação das Tabelas 3.9, 3.10 e 3.11¹⁵⁴.

Em *Dentro do Carro* todas as viradas são interseccionais, já os breques podem ser tanto interseccionais como internos. As viradas ocorrem na linha de seção rítmica (virada simples) ou em conjunto de um *ponto-vocal* (virada dupla) sem interromper nenhum fluxo rítmico dado pelas *tramas-base*. Os breques simples ocorrem nas linhas de *ponto-vocal* 1 e *beatbox* da seção rítmica. Os breques duplos ocorrem sobre as linhas de *ponto-instrumental* 1 em conjunto do estalo de dedo da seção rítmica, do *ponto-instrumental* 1 em conjunto *trama-base* 1, da *trama-ponto* 1 em conjunto da *trama-base* 2, do *ponto-instrumental* 1 em conjunto da *trama-base* 2, da *trama-ponto* 1 em conjunto da *trama-base* 4 e do *ponto-instrumental* 1 em conjunto da *trama-base* 2.

A tabela a seguir (Tab. 3.13) apresenta a divisão descrita acima:

¹⁵⁴ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 3 (Tab. 3) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 22).

<i>Virada/ Breque</i>	<i>Posição do breque</i>	<i>TP/TB</i>	<i>Breque simples/duplo</i>	<i>PI/PV</i>	<i>SR/Bx.</i>
<i>b</i>	interno	TP+TB	duplo	<i>ponto- instrumental</i>	seção rítmica
<i>e, j</i>	interseccional	TP+TB	duplo	<i>ponto- instrumental</i>	
<i>f, k, p</i>	interseccional	<i>trama-base</i>	simples		seção rítmica
<i>g, n,</i>	interseccional	TP+TB	duplo		
<i>l</i>	interno	<i>trama-ponto</i>	simples	<i>ponto-vocal</i>	
<i>o</i>	interseccional	TP+TB	duplo	<i>ponto-vocal</i>	seção rítmica
<i>q</i>	interno	TP+TB	duplo		

Tabela 3.13 – Tipologia das três viradas e dos oito breques de *Dentro do Carro* de acordo com os cinco pares de variáveis¹⁵⁵.

Notamos, portanto, que em *Dentro do Carro* há três tipos de breques internos (um simples e dois duplos), dois interseccionais (um simples e três duplos) e duas viradas (um simples e um duplo). Em relação à forma, o breque interno simples (*l*) ocorre sobre a *trama-ponto* omitindo o *ponto-vocal* 1 no segundo pré-refrão (B'). Os breques internos duplos omitem coletivamente as linhas de *ponto-instrumental* 1 e estalo de dedo da seção rítmica (*b*) na primeira estrofe (A), o *ponto-instrumental* 1 e a *trama-base* 2 (*q*) coletivamente na *Coda*. As viradas interseccionais simples (*f, k*) incidem sobre a *trama-base*, ocorrendo, respectivamente, no primeiro estribilho (C) e no segundo pré-refrão (B'). A virada interseccional dupla (*o*) ocorre sobre o *ponto-vocal* 2 e a seção rítmica (efeito 3) no segundo estribilho (C'). Já os breques interseccionais duplos (*e, j*) omitem coletivamente a *trama-base* 1 e 2 e o *ponto-instrumental* 1 da *trama-ponto*, respectivamente, no primeiro estribilho (C) e no segundo pré-refrão (B'); o breque interseccional simples (*p*) ocorre sobre o segundo *beatbox* da seção rítmica da *trama-base* 2 na *Coda* e os breques interseccionais duplos (*g, n*) omitem coletivamente a *trama-ponto* 1 e a *trama-base* 2 e 4, respectivamente, no primeiro estribilho (C) e no segundo estribilho (C').

Verificamos ainda a partir da forma que as seções C e B' (primeiro estribilho e segundo pré-refrão) caracterizam-se como as que possuem mais interrupções (três ao todo cada), dois breques interseccionais duplos (*e, g*) e uma virada interseccional simples em C, e um breque interseccional duplo (*j*), uma virada interseccional simples (*k*) e um breque interno simples (*l*) em B'. O breque *e* torna a *textura* menos densa, sustentando apenas o grave e mantendo a linha de estalos de dedo da seção rítmica, conectando, em conjunto com a virada *f*, as interseções entre os segmentos da *textura*. O breque interseccional duplo (*g*), ainda desta seção, valoriza o texto “Dentro do carro” ao omitir coletivamente a *trama-ponto* e a *trama-*

¹⁵⁵ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 4 (Tab. 4) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 23), no qual foi acrescentada ainda, nesta dissertação, um par de variável: o da seção rítmica e da linha de baixo.

base. O breque *g* torna a *textura* dos compassos desta seção (B') menos densa – mantendo apenas o grave – e valorizando, assim, o texto da melodia; soma-se a isto, a virada *k* em um rulo de prato *crescendo* que desemboca no começo do próximo segmento da *textura*. O breque interno simples (*l*) omite o primeiro “Vai” do *ponto-vocal* 1 e não se repete nos compassos seguintes, como é feito na seção C (primeiro estribilho). A seção C' (segundo estribilho) e *Coda* seguem na sucessão da quantidade de interrupções, com duas cada. C' possui com um breque interseccional duplo (*n*) que valoriza o texto à mesma maneira em que ocorre no breque *g*, conectando-se com a virada *o* a fim de desembocar na próxima seção. A *Coda*, por sua vez, possui um breque interseccional simples que omite parte da primeira linha de *beatbox* e da segunda linha de *beatbox* por inteiro a fim de preparar o *ritornelo* e um breque interno duplo (*q*) que encerra o final da música omitindo o *ponto-instrumental* com um eco em *decrecendo* e sustentado o baixo. As seções A (primeira estrofe) possui um breque cada. Sendo este, o breque duplo *b*, que incide sobre as linha de *ponto-instrumental* e da seção rítmica (estalo de dedo) que valoriza a linha vocal em que é cantado a palavra “bandido”. A seção B (pré-refrão) não possui breques.

Constatamos também que as diferenças presentes na repetição B' e C', do pré-refrão e do estribilho, diferenciam-se da exposição pela quantidade de interrupções que possuem: B não possui breques nem viradas, já B' possui dois breques e uma virada; C' possui um breque e uma virada, já C possui dois breques e uma virada. A quantidade de breques aumenta ao longo da música à medida que a narrativa musical se desenvolve, atingindo aproximadamente, na metade da forma, a maior densidade de breques entre as seções C e B'.

Por fim, *Dentro do Carro* possui ainda duas linhas acíclicas que geram uma variedade textural à batida. Por ordem de entrada, a primeira linha acíclica ocorre no compasso 32 e no compasso 60. Trata-se de uma linha de prato que pontua o final do segmento III e do subsegmento VII/a na cabeça do primeiro tempo. O efeito 2, segunda linha acíclica, ocorre em simultaneidade das linhas de prato, marcando o final do segmento e subsegmento com um som do tipo ataque percussão em *decrecendo*.

3.2.2.2. A *crueza* na sonoridade de *Dentro do Carro*

Dentro do Carro apresenta três camadas¹⁵⁶ que constituintes de sua textura, são elas: (1) linha vocal – com respostas vocais bastante pontuais; (2) *trama-ponto* – constituída por linhas de *ponto-instrumental* e *ponto-vocal*; (3) *trama-base* – constituída por linhas de seção rítmica e baixo. A *crueza* presente na sonoridade de cada camada será explicitada da mesma forma como na obra anterior, seguindo os conceitos, expressas por Harper (2014) e compiladas no Capítulo 1, sobre imperfeições sonoras – fonográficas e não-fonográficas – a partir da escuta, análise espectral e relatos pessoais de DJ-produtor sobre a qualidade do áudio presente em cada linha de cada camada, bem como as relações presentes entre si.

A linha vocal de *Dentro do Carro* ocorre entre os compassos 4 e 61, com respostas vocais nos compassos 8, 32 e 33, e 60 e 61. A linha vocal apresenta imperfeições de ordem fonográfica, de distorção por saturação, e de ordem não-fonográfica, enquanto ruído mecânico. A voz foi gravada pelo próprio MC Kevin O Chris e não possui recortes aparentes. A qualidade do áudio não revela ruídos de sistema e nem de ambiente, o que demonstra que sua gravação foi feita com isolamento de estúdio. O ruído mecânico que escutamos, porém, surge da respiração do MC, a partir dos momentos de retomada de fôlego para a execução da próxima frase. Já a distorção por saturação ocorre quando o MC canta, no refrão, a frase “Dentro do Carro”; nela, a sílaba “r” da palavra “Carro” atinge o ponto máximo de saturação do microfone, sendo, desta forma, suprimida e resultando na frase “Dentro do Caô”.

Há dois tipos de respostas vocais, ambas atingidas através de um efeito que simula o som de rádio – i.e. *mid-pass* filter. No compasso 8, o efeito é utilizado a fim de enfatizar a palavra “bandido”, do texto; já nos compassos 32 e 33, e 60 e 61, a frase “dentro do carro” é extraída da *linha* vocal e disposta com o mesmo “filtro de rádio” em contraponto à frase “*sentta sentta sentta*”. Tal efeito não chega a se configurar como um tipo de imperfeição proveniente do fonograma, porém, é atingido através da simulação feita em tempo diferido na produção musical, a fim de obter uma sonoridade nostálgica.

Organizamos os efeitos *lo-fi* na camada das linhas vocais de *Dentro do Carro* conforme a tabela abaixo (Tab. 3.14).

¹⁵⁶ Ressaltamos novamente que a fim de observar a composição da sonoridade das linhas como um todo, escolhemos generalizar, para esta segunda parte da análise, as diferentes camadas expostas na subseção anterior, de 2 *tramas-ponto* e 4 *tramas-base*, para apenas uma de cada camada.

	Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Voz	Saturação.	Não há ruído.	Ruído Mecânico (Respiração).	Não há ruído ambiente.
Respostas	Não há distorção.	<i>Mid-pass filter</i> (simulado nos cc. 32-33 e 60-61)	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.14 – Efeitos *lo-fi* presentes na camada da *linha* vocal de *Dentro do Carro* e respostas vocais.

Conforme visto na seção 3.2.2.1. *Dentro do Carro* a camada da *trama-ponto* composta por linhas de *ponto-instrumental* e *ponto-vocal*, ou apenas com o *ponto-instrumental* isolado. O *sample* que constitui todos os *pontos-instrumentais* são derivados do *riff* de guitarra da canção *Day Tripper*, do grupo The Beatles, executado, no funk, ao contrabaixo elétrico. A gravação utilizada como *sample* foi a da *videoaula* do canal *Cifra Club*, no *YouTube*, intitulada *Day Tripper – The Beatles (aula de contrabaixo)* (DAY TRIPPER, 2013). O *sample* montado por MC Kevin foi extraído dos minutos 19’33’’ e 19’38’’, apresentando imperfeições de ordem fonográfica provenientes de ruído de sistema, e de ordem não-fonográfica provenientes de ruídos de performance.

Alguns procedimentos foram realizados no áudio original até resultar na forma como está disposta na faixa, são elas:

- *Time stretch* (“aceleração”) do *sample* extraído para 150 BPM do *Funk 150*, representando um aumento total de aproximadamente 35% na velocidade da gravação original;
- Recortes em duas instâncias sonoras a fim de ajustar o *sample* no *beat*. Na primeira nota, *si*, e terceira nota, *si*, do segundo compasso.

A imperfeição fonográfica pode ser percebida, tanto na gravação original quanto nos *pontos-instrumentais*, como um ruído de sistema denominado *hum*; de modo que o ruído apenas não se faz presente por completo nos *pontos-instrumentais* 2 e 3, que passam por recortes. Quanto às imperfeições de ordem não-fonográfica, ocorrem devido ao recorte, exposto acima, nas respectivas instâncias sonoras e se configuram, portanto, como imperfeições de produção. Conforme dito pelo DJ Isaac 22 (2020, p. 187), devido ao fato de o áudio original

não ser compatível com a pulsação, foi necessário editá-lo demasiadamente, o que acabou gerando incidentes sonoros menores.

A figura abaixo (Fig. 3.36) apresenta dois espectrogramas do *sample* de contrabaixo – à esquerda está posicionada a representação da gravação original, e à direita, a do *ponto-instrumental* –, utilizado na introdução da faixa (cc. 1 a 4) que compõe os *pontos-instrumentais*. Na figura, podemos observar claramente, na cor azul, a presença de ruído de sistema acima de 1kHz.

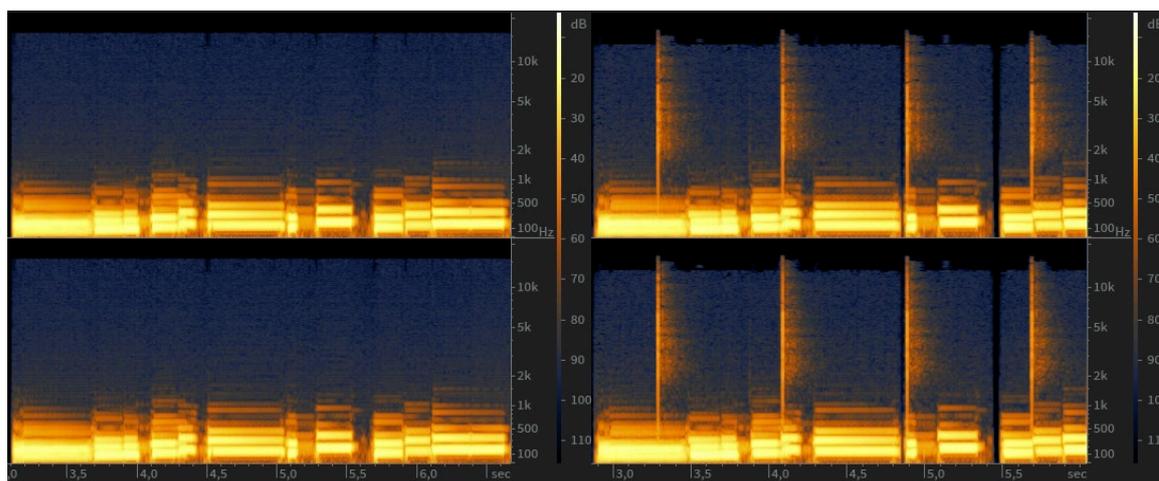


Figura 3.36 – Espectrograma da gravação original (à esquerda) e do *sample* com estalo de dedo (à direita).

O *ponto-vocal* 1 (contendo a palavra “vai”), com efeito de eco, utilizado na composição das *tramas-ponto*, é extraído de uma gravação de MC Magrinho, não apresentando imperfeições perceptíveis de nenhuma ordem. Por fim, soma-se ainda a esta camada, o *ponto-vocal* 2 (contendo a palavra “pu-putaria”), articulado como virada, extraído de uma gravação de Mr. Catra. Este *ponto* possui imperfeições fonográficas de ruído de sistema, originárias do ganho excessivo da captação, que resalta o ruído presente na relação sinal/ruído; e não-fonográficas com ruído de performance devido ao corte brusco na sílaba “pu” de putaria que revelam incidentes sonoros feitos no processo de edição.

Organizamos os efeitos *lo-fi* na camada da *trama-ponto* conforme a tabela a seguir (Tab. 3.15):

	Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Ponto-instrumental	Não há distorção.	Ruído de Sistema (<i>Hum</i>).	Imperfeição da Produção (Corte bruscos no c. 2 do <i>sample</i>).	Não há ruído ambiente.
Ponto-vocal 1	Não há distorção.	Não há ruídos.	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
Ponto-vocal 2	Não há distorção.	Ruído de sistema.	Imperfeição da Produção (Corte bruscos na sílaba “pu” da palavra “putaria”).	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.15 – Efeitos *lo-fi* presentes na camada da *trama-ponto* (*ponto-instrumental* e *ponto-vocal*).

As *tramas-base* de *Dentro do Carro* são compostas por duas camadas, uma de seção rítmica e uma baixo. As linhas da seção rítmica são compostas por *kits* instrumentais com caixa clara, estalo de dedo e uma palheta com três *beatboxes*, que apresentam imperfeições fonográficas provenientes de distorção e ruído.

Todas as linhas de seção rítmica que compõem o *beat* foram aceleradas automaticamente no projeto da faixa na *DAW*¹⁵⁷ para a velocidade padrão do *Funk 150*, o que representa um aumento – via *time stretch* – de aproximadamente 15% da velocidade original. Percebemos, nos estalos de dedo, pequenas distorções que os distanciam de sua sonoridade original, bem como a supressão da reverberação e perda de grave, a partir do compasso 5.

Os *beatboxes* que compõem a palheta de *beatboxes* são: (a) *beat fino* extraído do *beatbox* de uma criança na região mais aguda da voz; (b) *beat fino* do *beatbox* de uma criança na região média da voz; (c) *beatbox* extraído da voz de Mr. Catra. A partir do espectrograma (Fig. 3.37) abaixo percebemos que a palheta ocupa predominantemente a região grave e média, até aproximadamente os 5kHz. Na escuta da faixa, notamos também a presença de um ruído de sistema que acompanha toda a paleta.

¹⁵⁷ Foi utilizado para tal o *software Acid Pro*, da Sony.

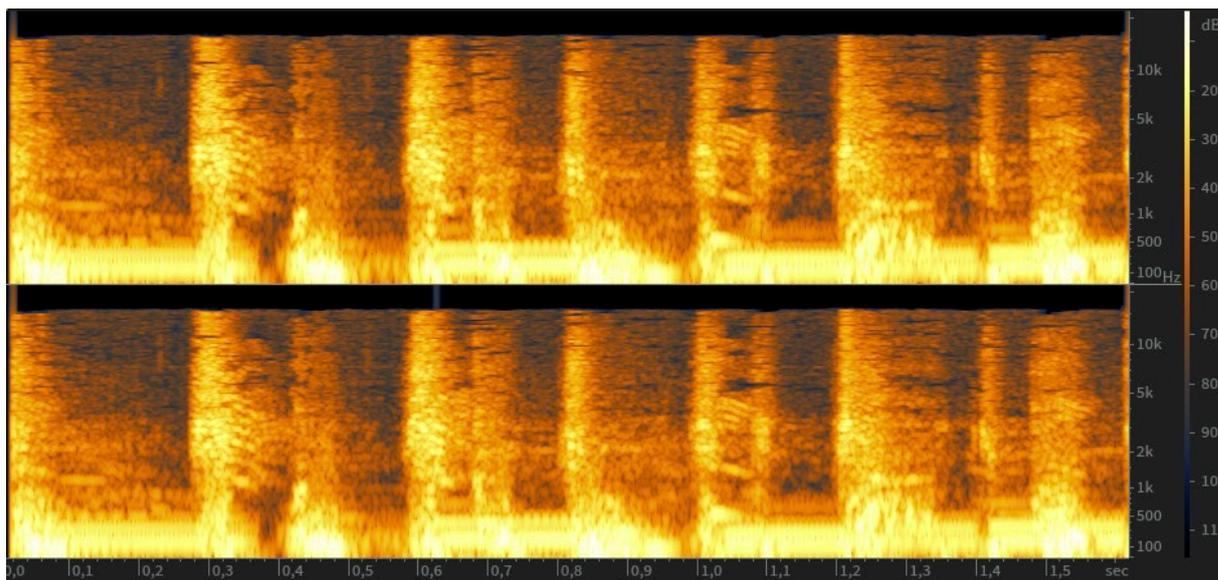


Figura 3.37 – Espectrograma do segundo compasso da segunda *trama-base* com o primeiro *ponto-instrumental*.

O DJ Isaac 22 conta ainda que a base do *beatbox* da voz de Mr. Catra é uma base característica do funk do Rio de Janeiro e dos bailes de favela, marcada por muita agressividade e sujeira. Sobre isso, o DJ comenta que a batida, apesar de suja e pertencente aos parâmetros da sonoridade presente e apreciada nos bailes de favela, precisou ser tratada para atingir um maior público. Sobre ela, Isaac comenta:

Essa batida que tem nela [na música] é uma batida que aqui ela é muito agressiva. Eu tive que tirar a agressividade dela um pouco, porque eu falei ‘não essa música tem que ir pro mundo, mano, não tem como essa música ficar só não na favela’, aí eu botei o [arquivo] mas eu tive que tirar um pouco a agressividade dela também, eu achei que isso que fez ela (estourar), eu acho que se ela estivesse muito limpa ela não ia andar assim muito [*sic*]. (DJ ISAAC 22, 2020, p. 183)

Em certa altura da entrevista o DJ ainda complementa que:

Essa batida, ela é muito suja. A original mesmo ela é muito suja. Aí dei uma limpada e eu falei ‘não isso aqui não pode ir assim suja favelão não’, vai ficar só aqui no Rio de Janeiro nas comunidades, ela tem que ser mais limpa. (DJ ISAAC 22, 2020, p. 186)

Assim, ao ser questionado se a base continua sendo suja, porém em um menor grau, o DJ conclui afirmativamente que ela é “um pouco mais limpa do que as pessoas costumam ouvir” (DJ ISAAC 22, 2020, p. 186).

Por fim, a caixa clara utilizada na faixa – extraída e acelerada a partir da faixa *Bum Bum Granada* dos MCs Zaac e Jerry – em conjunto às linhas acíclicas de prato (em som reverso) e os efeitos 1, 2 e 3 não possuem imperfeições de nenhuma ordem.

Já as linhas de baixo possuem imperfeições não-fonográficas de ruídos de performance, sendo estes, relacionais, isto é, estabelecidos através do *erro* de performance presente entre a harmonia do baixo e do *ponto-instrumental*. Como vimos na subseção 3.2.2.1., a progressão harmônica de *Dentro do Carro* resume-se a um *riff* de dois compassos do acorde de E7 (*Mi* maior com sétima menor). Ao observamos o delineamento melódico do baixo (em $a, a', a2, b$ e $b2'$), percebemos que sua condução possui notas estranhas ao acorde estabelecido pelo *sample*. Deste modo:

- Os baixos a, a' e $a2$ marcam a nota *fá susenido* no primeiro tempo (a') e no ritmo estabelecido ($a, a2$), de modo que, estabelece relação com a estrutura triádica do acorde de E7;
- Os baixos b e $b2$ atacam no primeiro tempo a nota *sol susenido* e, através de um *pitch band*, atinge a nota *sol natural* no segundo tempo. Logo, o ataque possui relação harmônica com a estrutura triádica do acorde de E7 (terça do acorde), porém é rapidamente abandonada para a nota *sol natural*, que não possui a mesma relação.

O que de fato acontece é que estas linhas de baixo são constituídas por notas de altura definida de *kick drum*, ou seja, de bumbo, e por esta mesma razão estão sendo consideradas aqui como linhas de baixo, e não de bumbo. Dessa forma, possuem informação harmônica e acabam por introduzir na música uma outra linha de baixo em conjunto ao *ponto-instrumental*. Do mesmo modo que em *Bum Bum Tam Tam*, o que torna o baixo percebido como *imperfeito* é justamente a relação entre os componentes sonoros que contém informação harmônica (i.e. a relação entre os baixos).

Organizamos os efeitos *lo-fi* na camada da *trama-base* conforme a tabela a seguir (Tab. 3.16):

	Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Seção Rítmica	<i>Time Stretch</i> (em todas as linhas, com distorção significativa nos estalos dos dedos)	Ruído de sistema.	Não há ruído de performance.	Não há ruído ambiente.
Baixo	Não há distorção.	Não há ruído.	Ruído de performance (erro da harmonia das linhas de baixo a, a', a2, b, b2).	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.16 – Efeitos *lo-fi* presentes nas camadas da *trama-base* (seção rítmica e baixo).

As imperfeições fonográficas e não-fonográficas (ver Tab. 3.17) percebidas, que compõem a totalidade da *crueza* da sonoridade de *Dentro do Carro* se apresentam, fonograficamente com ruídos em todas as *tramas* e distorção, eventualmente, na linha vocal e nas resposta das *linhas* vocais; e não-fonograficamente com ruídos de performance em todas as *tramas* e na *linha* vocal. Não há a presença de ruídos ambientes nas linhas.

À textura da batida soma-se, portanto, ruídos de sistema emulados via *mid-pass filter* a fim de reproduzir uma sonoridade nostálgica de rádio nas respostas vocais, e ruídos de sistema procedentes de imperfeições fonográficas no *ponto-instrumental (hum)*, no *ponto-vocal 2* e na palheta de *beatbox*. A distorção via *time stretch* ocorre em todas linhas da seção rítmica, porém, apenas se faz perceptível significativamente na linha de estalo de dedos, com uma perda característica do timbre. Temporalmente, há ainda a aspiração (ruído mecânico) de MC Kevin na linha vocal ao longo da faixa; dois cortes abruptos, que revelam incidentes sonoros do processo de edição nas linhas de *ponto-instrumental* e *ponto-vocal 2*; e “erros” quanto à condução harmônica em todas as linhas de baixo (*b, c, d, e*) quando postas em relação a harmonia dada pela própria *trama-ponto*.

		Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Linhas	Voz	Não há distorção.	Não há ruído.	Ruído Mecânico (Respiração).	Não há ruído ambiente.
	Vocais				
	Respostas	Não há distorção.	<i>Mid-pass filter</i> (simulado nos cc. 32 a 33 e 60 a 61).	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
Trama-base	Ponto-instrumental	Não há distorção.	Ruído de Sistema (<i>Hum</i>).	Imperfeição da Produção (Corte bruscos no c. 2 do sample).	Não há ruído ambiente.
	Ponto-vocal 1	Não há distorção.	Não há ruídos.	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
	Ponto-vocal 2	Não há distorção.	Ruído de sistema.	Imperfeição da Produção (Corte bruscos nas sílabas “pu” de putaria).	Não há ruído ambiente.
Trama-base	Seção Rítmica	<i>Time Stretch</i> (em todas linhas, com distorção significativa no estalo).	Ruído de sistema (Paleta de <i>beatbox</i>).	Não há ruído de performance.	Não há ruído ambiente.
	Baixo	Não há distorção.	Não há ruído.	Ruído de performance (“erro” da harmonia das linhas de baixo a, a’, a2, b, b2).	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.17 – Efeitos *lo-fi* presentes nas camadas de linha vocal, *trama-ponto* e *trama-base*.

Assim como no caso de *Bum Bum Tam Tam*, a mixagem da faixa não possui muitas nuances entre as camadas. A sonoridade obtida pela masterização se concentra na região grave, sendo esta, toda realizada entre sessões de produção e situações de escuta totalmente não-convencionais. Por conta da falta de equipamento de monitores de referência à disposição, o equilíbrio sonoro foi ajustado no decorrer dos bailes, através das caixas das equipes de som, de modo que, para se obter a sonoridade desejada, tomou-se um tempo entre as escutas realizadas

nos baile para ajustes necessários. Nas palavras de DJ Isaac 22, a masterização apresenta “imperfeições” (DJ ISAAC 22, 2020, p. 190), e ainda assim, revela situações de concomitâncias entre os modos de produção da cultura *DIY* e do funk de favela, característicos do Rio de Janeiro. Nas palavras do DJ, a masterização, apesar de não ser perfeita, representa “mais o estilo do Rio mesmo. *Favelão [sic]*” (DJ ISAAC 22, 2020, p. 190).

3.2.3. *Cobiçadas do Twitter*

Cobiçadas do Twitter é uma produção de funk mineiro parte de um subgênero denominado “Melodia”¹⁵⁸. A composição e voz é de Erick Warley de Oliveira Rodrigues, o MC Rick, com produção de Pedro Henrique Dias Viera, o DJ PH da Serra e de DJ TG da Inestan.

Divulgado no dia 27 de fevereiro de 2018 em cinco canais diferentes do *YouTube*, sendo eles o de *Tulio Gomes* (MC RICK, 2018a), *D H Sheik* (MC RICK, 2018b), *Jota Erre* (MC RICK, 2018c), *PH Sheik* (MC RICK, 2018e) e *SOM DOS BAILES by Juninho Souza* (MC RICK, 2018f), e um mês depois, no dia 8 de março de 2018, como videoclipe pelo Canal *Doug Filmes* (MC RICK, 2018d), *Cobiçadas do Twitter* conta com mais de 7.000.000 de visualizações, distribuídas entre todos os vídeos divulgados na plataforma, consultas na data de 05 de agosto de 2020.

A produção musical da faixa pelos DJs foi realizada a partir da distribuição de funções entre os produtores. PH da Serra conta que ele e o DJ TG da Inestan possuem uma parceria (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 170). A distribuição de funções é eventual: em algumas ocasiões, um dos DJs realiza todo o processo, já em outras, realizam juntos. Seguindo esta organização alternada, os DJs produzem desta forma há, pelo menos, dois anos. Em *Cobiçadas do Twitter*, a produção do *beat* é de DJ TG da Inestan e a do ponto é de DJ PH da Serra.

Pedro Henrique, de 23 anos, natural de Belo Horizonte e residente do bairro do São Lucas, começou a produzir em conjunto de DJ Vitin do PC no ano de 2014, em uma época em que o mercado do funk de Belo Horizonte ainda era restrito. Sua música é destinada, geralmente, para a reprodução em ambiente doméstico ou veículos, não tocando com regularidade nos bailes. Sua produção varia entre diversos subgêneros do funk, tais como o

¹⁵⁸ O DJ PH da Serra (2020, p. 164) conta que no estado de Minas Gerais há dois tipos de funk: o *Embrizado*, que possui um “pique” (*sic*) mais acelerado devido à frequência com que o *beat* ocorre, e o *Melodia*, sobre o qual discorreremos adiante.

Proibidão, *Putaria* ou *Pop-funk*, possuindo influências musicais bastante diversificadas, desde o funk do Rio de Janeiro e de São Paulo, a outros gêneros musicais, como, por exemplo, a música mexicana e de concerto (DJ PH DA SERRA, 2020).

A música de PH da Serra possui uma forte influência melódica e inclinação ao uso de elementos sonoros de diferentes naturezas. Em seu processo de criação, o DJ relata que inicia a produção a partir do *sampleamento* de melodias – geralmente internacionais. Após o *sampleamento*, cria uma outra melodia por cima, conferindo ao MC a tarefa de gravar por cima do ponto (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 162). Quanto ao beat, o DJ informa que costuma criar a partir de fragmentos pequenos, de forma que cada compasso do padrão rítmico apresenta uma *textura* diferente a cada volta do *loop*. Deste modo, com uso abundante de ponto de acompanhamento e de *beat* heterogêneo, realiza-se o *Funk de Melodia*. Tal modelo de composição é seguido por outros DJs – do subgênero melodia – como o próprio DJ TG da Inestan, LV do Morro do MDP e Arthuzinho (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 164).

As características apresentadas acima se fazem presentes em *Cobiçadas do Twitter* e serão evidenciadas nas análises a seguir. Para tal toma-se como referência a gravação do videoclipe disponibilizada no canal *Doug Filmes*, da plataforma *YouTube*, bem como a transcrição feita a partir do mesmo e disponível nos anexos desta dissertação.

3.2.3.1. Construção da Batida

A batida de *Cobiçadas do Twitter* é composta por duas linhas cíclicas de *ponto-instrumental* – uma de pedal harmônico e outra de condução melódica – que constituem de uma *trama-ponto*; outras onze linhas cíclicas e acíclicas de agogô, congas, bumbo, *beatbox*, *ponto-vocal* na seção rítmica, e cinco linhas de baixo, compondo um total de cinco *tramas-base*¹⁵⁹.

As linhas de *ponto-instrumental* utilizadas pelo DJ PH da Serra, foram *sampleadas* da música *Csárdás* (1904), do compositor italiano Vittorio Monti. Quando adaptada para o funk, o compasso de *Csárdás*, originalmente em 2/4, passa para 4/4, elevando seu pulso original para o dobro do andamento, equivalendo a velocidade das colcheias como BPM.

A *trama-ponto* (Fig. 3.38) de *Cobiçadas do Twitter* resulta de um ciclo de 16 compassos composta por duas linhas de piano e violino que se repetem em durante toda a

¹⁵⁹ Outras doze *linhas* acíclicas compõem a batida, e são descritas conforme as suas funções ao longo desta subseção.

música¹⁶⁰. Ambas as linhas de *ponto-instrumental* são constituídas de um período formado por duas frases de oito compassos: um antecedente (cc. 2 a 9), contendo uma cadência autêntica imperfeita na terça do acorde, e um conseqüente, com uma cadência autêntica perfeita (cc. 10 ao 18). Com exceção do penúltimo compasso de cada frase, a progressão harmônica de ambas seguem iguais: o primeiro e segundo compassos são preenchidos pelos acordes de Sol Menor (Gm); o terceiro e o quarto, pelo acorde de Dó menor com sexta (Cm6); o quinto e sexto, pelo acorde de Ré maior com sétima menor (D7); o sétimo e oitavo do antecedente, respectivamente, pelos acordes de Ré maior com sétima (D7) e Sol menor (Gm), e o sétimo e oitavo compasso do conseqüente, respectivamente, pelos acordes de Sol menor (Gm), Ré maior com sétima menor (D7) e Sol menor (Gm). Deste modo, a *trama-ponto* é constituída de uma linha de pedal harmônico no piano e de uma linha de condução melódica no violino.

Figura 3.38 – *Trama-ponto* constituído por pedal harmônico (piano) e condução melódica (violino) com ciclo de 16 compassos.

A *trama-ponto* recebe ainda, ao longo da música, quatro dobras na condução melódica, que ocorrem em linhas acíclicas conforme dispostas a seguir (Fig. 3.39):

Figura 3.39 – Dobras da *trama-ponto*. Respectivamente os cc. 02 e 10, 08, 16, 07.

¹⁶⁰ Não se considerou o primeiro compasso do *ponto-instrumental* como parte do *loop* já que este possui caráter *anacrúsico*.

As dobras variam a cada repetição da *trama-ponto*, sendo por isso denominadas “linhas acíclicas”. Possuímos, portanto, oito versões da mesma *trama-ponto*. A tabela abaixo representa os momentos em que as dobras ocorrem no ponto instrumental:

TP-1	TP-2	TP-3	TP-4	TP-5	TP-6	TP-7	TP-8
cc. 07, 16	cc. 02, 10, 16	cc. 02, 10	cc. 08, 10	cc. 07, 08, 10	cc. 02, 10, 10	cc. 02, 16	cc. 02, 07

Tabela 3.18 – Versões da *trama-ponto* com as *dobras*.

Por fim, há ainda uma linha acíclica de *ponto-vocal* que se articula junto do *ponto-instrumental* e das respostas vocais da voz de MC Rick nos compassos 7 e 64, dentro dos quais é articulada a forma da música com o início da primeira estrofe.

The figure shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Ponto-vocal 1 (Uh!)' and contains a single note with a sharp sign and the text 'Uh!' below it. The middle staff is labeled 'Ponto-instrumental+Dobra (Violino)' and contains a melodic line with a sharp sign. The bottom staff is labeled 'Ponto-instrumental (Piano)' and contains a chordal accompaniment with a sharp sign. The key signature is one flat (B-flat).

Figura 3.40 – O *ponto-vocal* 1 em confluência dos *pontos-instrumentais* e sua dobra contrapontística.

Cobiçadas do Twitter possui cinco *tramas-base* que se articulam em *loops* de 8 compassos cada. Notamos que cada compasso da base parece possuir uma paleta distinta de sonoridades. Isso ocorre pois a *trama* desenvolvida pelos DJs são constituídas de diversas outras bases com *loops* de 1 ou 2 compassos. Cada base se articula, portanto, a partir de diferentes sonoridades dispostas em diferentes registros da tessitura. O resultado se assemelha a uma *textura* pontilhista devido à grande variedade de timbres disposta em um curto espaço de tempo.

A partir dos timbres presentes na *trama-base* da música, dividimos as sonoridades utilizadas em três camadas: *ponto-vocal*¹⁶¹, seção rítmica e baixo. Todos os três *pontos-vocais* (Fig. 3.41) utilizados possuem a mesma função, isto é, de preenchimentos.

The image shows three staves of musical notation in bass clef, all in a key with one flat (B-flat).
 - The top staff, labeled 'Ponto-vocal 2 (Hu!)', contains a sequence of four eighth notes: G2, F2, E2, D2, followed by a rest. Below the notes are the syllables 'Hu! Hu! Hu! Hu!'.
 - The middle staff, labeled 'Ponto-vocal 3 (Hum!)', contains a sequence of eight eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, followed by a rest. Below the notes are the syllables 'Hum-hum-hum-hum-hum-hum-hum-hum'.
 - The bottom staff, labeled 'Ponto-vocal 4 (Bega)', contains a sequence of four eighth notes: G2, F2, E2, D2, followed by a rest. Below the notes are the syllables 'Be Be Be - ga'.

Figura 3.41 – Os *pontos-vocais* 2, 3 e 4 que se articulam junto da *trama-base* 1, 2 e 4.

A paleta sonora que compõe a seção rítmica da faixa é formada por três *beatboxes*: agogô¹⁶² (com variação de altura), conga (com *slap* e diferenças de altura) e bumbo. O baixo, por sua vez, é constituído por cinco linhas (duas cíclicas e três acíclicas), as linhas que constituem *tramas* são: (b) linha acíclica de dois compassos, que ocorre nos compassos 13 e 14 e 69 e 70 da repetição¹⁶³; (c) linha cíclica de oito compassos, que ocorre nos compassos 18 a 25, 42 a 49 e 74 a 81, 98 a 105 da repetição; (d) linha cíclica de oito compassos que ocorre nos compassos 26 a 33, 50 a 57 e 82 a 89, 106 a 113 da repetição; (e) linha acíclica de oito compassos, que ocorre nos compassos 58 a 65 e 114 a 121. A linha acíclica de dois compassos – “a” – não chega a constituir *trama*, ocorrendo entre os compassos 5 a 6.

¹⁶¹ Ainda sobre os *pontos-vocais* 2, 3 e 4, entendemo-los como conjunto da *trama-base* e não da *trama-ponto* justamente por se articularem em conjunto da base e não do *ponto-instrumental*.

¹⁶² O agogô nas produções de funk de Minas Gerais vem comumente acompanhado de um *kick*. O *kick* que o acompanha é de São Paulo, feita pelo DJ Carlinhos da SR. O DJ PH da Serra conta que foi com esse *kick* que começou o novo funk de Minas Gerais através dos DJ Anderson do Paraíso, Lucas do Taquarú e o próprio PH da Serra (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 173).

¹⁶³ A *linha* de baixo b apenas constitui *trama* na repetição da forma, pois, ocorre em simultaneidade com outras *linhas*.

Figure 3.42 consists of five musical staves, each labeled 'Linha de Baixo' and marked with a letter in a box (a, b, c, d, e). The music is written in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat).
 - Staff 'a': Shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
 - Staff 'b': Shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
 - Staff 'c': Shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
 - Staff 'd': Shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
 - Staff 'e': Shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Figura 3.42 – As cinco linhas de baixo.

A primeira *trama-base* (Fig. 3.43) ocorre entre os compassos 18 e 25. Ela é composta pelas três linhas de *ponto-vocal*, as três linhas de *beatbox*, agogô, conga, bumbo e baixo (*b*). O primeiro compasso da primeira *trama-base*, composta pelo “*tum*” do *beatbox 2*, bumbo e baixo reproduz o ritmo “*tum*” das bases de *beatbox*; já o padrão rítmico da caixa clara (“*tcha*”) é preenchido pelo “*tcha*” do *beatbox 2* e pela conga. Do segundo ao quarto compasso e nos compassos 7 e 8, o agogô assume este papel, com presença da marcação do bumbo na virada do segundo e terceiro, e sétimo e oitavo compasso. Ainda no segundo e terceiro compasso, o *beatbox 3* cumpre a função de preenchimento. As duas bases de *beatbox* (1 e 2) aparecem completas no quinto (reforçada no primeiro tempo pelo bumbo e pelo baixo) e sexto compassos. Por fim, apenas no sétimo e oitavo compassos a conga aparece novamente reproduzindo o “*tum*” do padrão do *beatbox* e fazendo a virada para o próximo *beat* no quarto tempo do último compasso.

Figura 3.43 - A primeira *trama-base*, constituída por linhas de *beatbox*, agogô, conga, bumbo e baixo (b).

A tabela abaixo (Tab. 3.19) representa a estrutura da primeira *trama-base*.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8
Caixa clara ("tcha")	Beatbox 2 Conga	Agogô	Agogô	Agogô	Beatbox 2	Beatbox 1	Agogô	Agogô
Preenchimentos	-	Beatbox 3	-	Ponto-vocal 2	Ponto-vocal 2 e 3	Ponto-vocal 4	-	-
Bumbo ("tum")	Beatbox 2 Bumbo	Bumbo	Bumbo	-	Bumbo	-	Conga Bumbo	Conga Bumbo
Grave (Baixo)	Sol#	-	Si	Lá	Si-Fá#	Fá#	-	-

Tabela 3.19 – Estrutura da primeira *trama-base*.

A segunda *trama-base* (Fig. 3.44) se configura à maneira da *trama-base* 1, com algumas variação em algumas linhas. Ela ocorre entre os compassos 26 e 33, subtrai o bumbo dos compassos 7 e 8 e a conga do terceiro tempo do oitavo compasso. A linha de baixo utilizada nessa *trama* é a linha *c*.

Figura 3.44 – A segunda *trama-base*, constituída por *linhas* de *beatbox*, agogô, conga, bumbo e baixo (c).

A tabela abaixo (Tab. 3.20) representa a estrutura da segunda *trama-base*.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8
Caixa clara (“tcha”)	Beatbox 2 Conga	Agogô	Agogô	Agogô	Beatbox 2	Beatbox 1	Agogô	Agogô
Preenchimentos	-	Beatbox 3	-	Ponto-vocal 2	Ponto-vocal 2 e 3	Ponto-vocal 4	-	-
Bumbo (“tum”)	Beatbox 2 Bumbo	Bumbo	Bumbo	-	Bumbo	-	Conga	Conga
Grave (Baixo)	Sol#	-	Do	Lá-Fá#	Ré	-	-	-

Tabela 3.20 - Estrutura da segunda *trama-base*.

A terceira *trama-base* (Fig. 3.45) se apresenta, por sua vez, de maneira diferente das *tramas-base* anteriores. Ela ocorre entre os compassos 42 e 49 e é composta majoritariamente por *loops* de *beatbox* alternados entre o *beatbox* 1 e 2 – este, por sua vez, possuindo variações em alguns compassos, através da subtração de componentes. O baixo segue igual ao da *trama-base* 2 (c).

Figura 3.45 – A terceira *trama-base*, constituída por linhas de *beatbox*, bumbo e baixo (c).

A tabela abaixo (Tab. 3.21) representa a estrutura da terceira *trama-base*.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8
Caixa clara (“tcha”)	Beatbox 2	Beatbox 1 Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 1	Beatbox 1	-	-
Preenchimentos	-	-	Ponto- vocal 2	-	-	-	-	-
Bumbo (“tum”)	Beatbox 2 Bumbo	Beatbox 1 Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 2 Bumbo	Beatbox 1 Bumbo	Beatbox 1 Bumbo	-	-
Grave (Baixo)	Sol#	-	Do	Lá-Fá#	Ré	-	-	-

Tabela 3.21 – Estrutura da terceira *trama-base*.

A quarta *trama-base* (Fig. 3.46), assim como a *trama-base 2* se trata de uma variação da *trama-base 1*. Ela ocorre entre os compassos 58 e 65 com o *loop* à maneira da *trama-base 2*, porém com o baixo *e*.

Figura 3.46 – A quarta *trama-base* constituída por linhas de *beatbox*, agogô, conga, bumbo e baixo.

A tabela abaixo (Tab. 3.22) representa a estrutura da quarta *trama-base*.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8
Caixa clara (“tcha”)	Beatbox 2 Conga	Agogô	Agogô	Agogô	Beatbox 2	Beatbox 1	Agogô	Agogô
Preenchimentos	-	Beatbox 3	-	Ponto-vocal 2	Ponto-vocal 2 e 3	Ponto-vocal 4	-	-
Bumbo (“tum”)	Beatbox 2 Bumbo	Bumbo	Bumbo	-	Bumbo	-	Conga	Conga
Grave (Baixo)	Sol#	Sol#	-	-	Ré	Ré	-	-

Tabela 3.22 – Estrutura da quarta *trama-base*.

Por fim, a quinta *trama-base* (Fig. 3.47) se articula à maneira da *trama-base* 3. Ela ocorre entre os compassos 66 e 73 da repetição, sendo composta apenas por bases do tipo *beatbox*. A alternância entre *beatbox* 1 e 2, porém, acontece apenas no compasso 2.

Figura 3.47 – A quinta *trama-base* constituída por linhas de *beatbox*, bumbo e baixo.

A tabela abaixo (Tab. 3.23) a estrutura da quinta *trama-base*.

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8
Caixa clara (“tcha”)	Beatbox 2	Beatbox 1 Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 2	-	-
Bumbo (“tum”)	Beatbox 2	Beatbox 1 Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 2	Beatbox 2 Bumbo	Bumbo	-
Grave (Baixo)	-	-	-	Sol-Sol- Sol-Dó#	Mi	-	-	-

Tabela 3.23 – Estrutura da quinta *trama-base*.

A tabela a seguir (Tab. 3.24) apresenta as segmentações da *textura* vinculada à forma, dada pela interpolação da *trama-ponto* (cc. 1 a 9, 10 a 17), da *trama-ponto* em conjunto da *trama-base* 1 (cc. 18 a 25, 42 a 49, 74 a 81, 98 a 105), da *trama-ponto* em conjunto da *trama-base* 2 (cc. 26 a 33, 82 a 89, 106 a 113), da *trama-ponto* em conjunto da seção rítmica (cc. 34 a 41, 90 a 97), da *trama-ponto* em conjunto da *trama-base* 3 (cc. 50 a 57), da *trama-ponto* em conjunto da *trama-base* 4 (cc. 58 a 65, 114 a 121) e da *trama-ponto* em conjunto da *trama-base* 5 (cc. 66 a 73).

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>	<i>VIII</i>
Introdução	Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 3-4	Estrofe 4-5	Estrofe 5	Estrofe 5
<i>Trama-ponto</i>	<i>Trama-ponto</i>	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 1</i>	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 2</i>	<i>Trama-ponto</i> Seção rítmica	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 1</i>	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 3</i>	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 4</i>
cc. 1 a 9	cc. 10 a 17	cc. 18 a 25	cc. 26 a 33	cc. 34 a 41	cc. 42 a 49	cc. 50 a 57	cc. 58 a 65

<i>II'</i>	<i>III'</i>	<i>IV'</i>	<i>V'</i>	<i>VI'</i>	<i>VII'</i>	<i>VIII'</i>
Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 3-4	Estrofe 4-5	Estrofe 5	Estrofe 5
<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 5</i>	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 1</i>	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 2</i>	<i>Trama-ponto</i> Seção rítmica	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 1</i>	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 2</i>	<i>Trama-ponto</i> <i>Trama-base 4</i>
cc. 66 a 73	cc. 74 a 81	cc. 82 a 89	cc. 90 a 97	cc. 98 a 105	cc. 106 a 113	cc. 114 a 121

Tabela 3.24 – A segmentação da *textura* vinculada à forma musical¹⁶⁴.

A forma musical de *Cobiçadas do Twitter* é dividida em seis partes, com cinco delas repetidas com variação na *textura* variadas; sendo a primeira a Introdução, a segunda a primeira estrofe (A), a terceira segunda estrofe (B), a quarta a terceira estrofe (C), a quinta a quarta estrofe (D) e a sexta a sexta estrofe. Isto posto, interpretamos seu esquema formal do seguinte modo: Introdução – ABCD (2x) – Coda.

Abaixo, segue a letra da música em confluência da numeração de compassos e do seu esquema formal descrito acima.

¹⁶⁴ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 1 (Tab. 1) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 21).

(Introdução, cc. 01 a 09)

Vai segurando tá! (c. 03)
 DJ TG da Inestan. (c. 04)
 PH da Serra. (c. 05)
 Meu Deus! (cc. 05 a 06)
 Explosão porra! (c. 07)
 Vai segurando, ô, ô, ô, ô. (cc. 08 a 09)

(Primeira estrofe, cc. 10 a 18)

Mais que grupin de tchuca é esse? (cc. 10 a 11)
 Toda hora passa aqui. (cc. 11 a 12)
 Uma rebolada de leve delas fez meu piru subir. (cc. 12 a 14)
 Só as do bundão gigante e da carinha de neném. (cc. 14 a 16)
 Se eu te contar cê num acredita, até nome o bonde delas tem. (cc. 16 a 18)

(Segunda estrofe, cc. 18 a 26)

Elas muito louca embrazada, peguei viagem nas novinha. (cc. 18 a 20)
 TG liga lá na Disney tem uma princesa perdida. (cc. 20 a 22)
 PH liga na Disney tem uma princesa perdida. (cc. 22 a 24)
 Cobiçadas do Twitter, vários boy apaixonado. (cc. 24 a 26)

(Terceira estrofe, cc. 26 a 35)

Mas fazer o que? Se elas gostam dos lombrado. (cc. 26 a 28)
 Mas fazer o que? Se elas gostam dos lombrado (cc. 28 a 30)
 PH da Serra, TG da Inestan e Rick do papagaio. (cc. 30 a 32)
 Vai fazer o que? Se elas gostam dos lombrado. (cc. 32 a 34)
 Vai fazer o que? Fala! (cc. 34 a 35)

(Quarta estrofe, cc. 36 a 46)

Brotou na binário, fiquei encantado (cc. 36 a 37)
 E com as amiga começou a descer (cc. 37 a 38)
 Deixa a mãe saber, deixa a mãe saber (cc. 38 a 40)
 Que ela tá saindo escondida pra poder trombar o TG (cc. 40 a 42)
 Deixa a mãe saber, deixa a mãe saber. (cc. 42 a 44)
 Que ela tá saindo escondida pra poder trombar o TG. (cc. 44 a 46)

(Quinta estrofe, cc. 46 a 65)

Vários celular gravando, sua mãe vai desconfiar. (cc. 46 a 48)
 Que tu tá na binário sarrando no PH. (cc. 48 a 50)
 Tu tá na binário sarrando no PH (cc. 50 a 52)
 E se ela descobrir, tu pode ficar tranquila (cc. 52 a 54)
 É só jogar no YouTube e ver que o PH é artista (cc. 54 a 56)
 Muito bem de vida, muito bem de vida (cc. 56 a 58)
 Rick não é bandido porra, Rick é artista! (cc. 58 a 60)
 Caralho vai tomar no cu, oi oi (cc. 60 a 61)¹⁶⁵

Observando a tabela acima (Tab. 3.24) e tendo à mão o esquema formal de *Cobiçadas do Twitter* podemos constatar ainda que, na repetição, a *textura* dos loops II' e VII'

¹⁶⁵ A numeração dos compassos foi feita seguindo o modelo presente em Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 21-22).

– correspondente às seções A' e E' do esquema formal – se diferenciam pela *trama-base* que as compõe. Em II' possuímos a presença da *trama-base 5* e em VII' a *trama-base 2* no lugar da *trama-base 3*. Ainda na *trama-ponto* da repetição, por possuir um ciclo de 16 compassos e pular o ciclo de 8 compassos correspondentes à *Introdução*, ela se inverte, isto é, a posição do antecedente e conseqüente trocam de lugares nas estrofes¹⁶⁶.

Cobiçadas do Twitter possui ainda cinco breques¹⁶⁷ e quatro viradas. A virada utilizada (Fig. 3.48) consiste em uma linha de congas de dois compassos com diferença de quatro alturas executada com e sem *slap*.



Figura 3.48 – Virada de congas presente nos compassos 16-17, 40-41 e 96-97.

A tabela abaixo (Tab. 3.25) representa a disposição dos breque e viradas em relação à articulação dos segmentos da *textura*.

¹⁶⁶ Ainda sobre os segmentos da *textura*, V e V' possuem na composição da seção rítmica quatro *linhas* acíclicas de – 1 de conga iguais nos cc. 34 e 90 e duas de bumbo iguais nos cc. 36 e 95 e diferentes nos 39 e 95 a 96) - congas e bumbo divididas em quatro compassos cada (cc. 34 a 37 e 90 a 93 são iguais e cc. 38 a 41 e 94 a 97 diferentes). As *linhas* preenchem a *textura* de forma espaçada porém, não chegam a constituir uma nova base.

¹⁶⁷ Por conta dos ciclos das *tramas-base* possuírem *loops* de oito compasso cada e não se repetirem constantemente - por exemplo a cada um, dois ou quatro compasso - os breques são entendidos aqui não apenas como uma interrupção do ciclo das linhas ou das tramas, mas como também qualquer tipo de interrupção que corte o fluxo rítmico dado por uma base conforme os segmentos da tabela 3.24.

Disposição dos breques e viradas		
<i>a</i>	de I para II	não há breque (c. 9)
<i>b</i>	de II para III	virada (cc. 16 e 17)
<i>c</i>	de III para IV	não há breque (c. 25)
<i>d</i>	de IV para V	não há breque (c. 33)
<i>e</i>	de V para VI	virada (cc. 40 e 41)
<i>f</i>	em VI	linha do bumbo da <i>trama-base</i> 1 (cc. 48 e 49)
<i>g</i>	de VI para VII	não há breque (c. 49)
<i>h</i>	de VII para VIII	da <i>trama-base</i> 3 (c. 56 e 57)
<i>i</i>	de VIII para II'	não há breque (c. 65)
<i>j</i>	de II' para III'	virada (cc. 72 e 73)
<i>k</i>	de III' para IV'	não há breque (c. 81)
<i>l</i>	de IV' para V'	não há breque (c. 89)
<i>m</i>	em V'	do <i>beatbox</i> 1 da seção rítmica (cc. 96 e 97)
<i>n</i>	de V' para VI'	virada (cc. 96 e 97)
<i>o</i>	em VI'	linha do bumbo da <i>trama-base</i> 1 (cc. 104 e 105)
<i>p</i>	de VI' para VII'	não há breque (c. 105)
<i>q</i>	de VII' para VIII'	não há breque (c. 113)
<i>r</i>	em VIII'	da <i>trama-base</i> 4 (cc. 115 a 121)

Tabela 3.25 – Os breques dispostos conforme a segmentação da Tabela 3.24¹⁶⁸.

Em *Cobiçadas do Twitter* todas as viradas são interseccionais, já os breques podem ser tanto interseccionais como internos. As viradas ocorrem na linha de seção rítmica (virada simples) sem interromper nenhum fluxo rítmico na exposição ou interrompendo o fluxo rítmico na repetição nas *tramas-base* ou seção rítmica. Os breques são todos simples e ocorrem nas linhas de bumbo da seção rítmica da *trama-base* 1, no *beatbox* 1 da seção rítmica, na *trama-base* 3 e na *trama-base* 4.

A tabela a seguir (Tab. 3.26) apresenta a divisão descrita acima:

<i>Virada/ Breque</i>	<i>Posição do breque</i>	<i>TP/TB</i>	<i>Breque simples/duplo</i>	<i>PI/PV</i>	<i>SR/Bx.</i>
<i>b, e, j, n</i>	Interseccional	<i>trama-base</i>	simples	-	seção rítmica
<i>f, o</i>	Interno	<i>trama-base</i>	simples	-	seção rítmica
<i>h, m</i>	Interseccional	<i>trama-base</i>	simples	-	-
<i>r</i>	interno	<i>trama-base</i>	simples	-	-

Tabela 3.26 – Tipologia dos oito breques de acordo com quanto pares de variáveis e os dados da Tabela 3.25.

¹⁶⁸ A elaboração desta tabela foi feita com base na tabela 3 (Tab. 3) do artigo de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018, p. 22).

Notamos, portanto, que em *Cobiçadas do Twitter* há dois tipos de breques internos (todos simples), um interseccional simples e uma virada interseccional simples. Em relação à forma, os breques internos simples ocorrem sobre a seção rítmica da *trama-base* 1, omitindo a linha de bumbo (*f, o*), na quinta estrofe da exposição (E) e da repetição (E') e a *trama-base* 4 (*r*) também na quinta estrofe da repetição (E'). Todas as viradas ocorrem sobre a seção rítmica (*b, e, j, n*) e acontecem, respectivamente, na primeira estrofe (A), quarta estrofe (D), primeira estrofe da repetição (A') e quarta estrofe da repetição (D'). Os breques interseccionais simples que omitem a *trama-base* 3 (*h*) e a linha de *beatbox* 1 da seção rítmica (*m*) ocorrem, respectivamente, na quinta estrofe (E) e quarta estrofe da repetição (D').

Verificamos ainda a partir da forma que as seções E, D' e E' (quinta estrofe e quarta e quinta estrofe da repetição) se caracterizam como as seções que mais possuem interrupções, com duas cada uma. As seções A e A' (primeira estrofe e primeira estrofe da repetição) possuem uma interrupção cada. *Cobiçadas do Twitter* possui três interrupções semelhantes na exposição e na repetição, e outras três interrupções diferentes – uma na exposição e duas na repetição. As viradas *b* e *j* das seções A e A' articulam os segmentos II e II' ao III e III' da seção A à B e A' à B'. Do mesmo modo, as viradas *e* e *n* também articulam os segmentos V e V' ao VI e VI', porém apenas na seção D e D'. Os breques *f* e *o* variam a *trama-base* 1 através de interrupção, e por isso, nas seções (E e E' da repetição) que ocorrem, não compõe uma nova *trama-base*, como ocorre na *trama-base* 2. Já os breques *h, m* e *r* das seções E, D' e E' são diferentes. O primeiro (*h*) interrompe o fluxo rítmico das bases de *beatbox* 1 e 2 valorizando, assim, o texto. O breque *m* interrompe, do mesmo modo o fluxo rítmico do *beatbox* 1 dando espaço à virada *n* que conduz ao próximo segmento de *textura*. O breque *r*, omite a *trama-base* no final da música a fim de encerrá-la da mesma maneira em que a música começa. Por fim, as seções da *Introdução*, B, C, B' e C' (segunda e terceira estrofe e segunda e terceira estrofe da repetição) não possuem breques.

3.2.3.2. A *crueza* na sonoridade de *Cobiçadas do Twitter*

Cobiçadas do Twitter apresenta três camadas¹⁶⁹ que constituem a *textura* da música, são elas: (1) linha vocal – com respostas vocais –; (2) *trama-ponto* – constituída por linhas de *ponto-instrumental* –; (3) *trama-base* – constituída por linhas de seção rítmica, *ponto-vocal* e

¹⁶⁹ Ressaltamos novamente que a fim de observar a composição da sonoridade das linhas como um todo, escolhemos generalizar, para esta segunda parte da análise, as diferentes camadas expostas na subseção anterior, de 1 *trama-ponto* e 5 *tramas-base*, para apenas uma de cada camada.

baixo. A *crueza* presente na sonoridade de cada camada será apresentada novamente conforme a proposta, expressas por Harper (2014) e compiladas no Capítulo 1 desta dissertação, de imperfeições sonoras – fonográficas e não-fonográficas – a partir da escuta, análise espectral e entrevista com o DJ-produtor, sobre a qualidade do áudio presente em cada linha de cada camada, bem como as relações presentes entre si.

A linha vocal de *Cobiçadas do Twitter* ocorre entre os compassos 3 a 61 e 66 a 117 com respostas vocais nos compassos 9, 35 a 36, 38 a 40, 42, 57, 62 a 64 da exposição e 65, 91 a 92, 94 a 96, 98 e 118 a 121 da repetição. As linhas vocais não possuem imperfeições fonográficas e não-fonográficas perceptivelmente significativas, de modo que, as passíveis a serem percebidas, apenas aparecem no caso da realização de uma escuta bastante atenta. Sobre a sessão de gravação, o DJ PH da Serra conta que a linha vocal foi toda gravada em condições ideais de estúdio na casa de MC Rick no Morro do Papagaio. Devido ao canto de MC Rick ser realizado de maneira falada, o DJ-produtor afirma ainda que não houve a necessidade de tratar a voz, sendo preciso apenas, no máximo, “jogar uns *plug-in* [...] [ajustar] o agudo se tiver alto [ou] dar uma baixada no grave [*sic*]” (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 172).

A gravação da voz de MC Rick apresenta um leve ruído *craquelado* proveniente da distorção por *clipping* – provavelmente atingida pela proximidade ao microfone – sendo, portanto, de ordem fonográfica, sobre as seguintes palavras da letra na exposição e repetição: (a) “*só*”, do compasso 14 e 70; (b) “*louca*”, do compasso 18 e 74; (c) “*cobiçadas*”, do compasso 24 e 80; (d) “*que*”, dos compassos 28-29 e 84-85; (e) “*fazer*”, do compasso 34 e 90; (f) “*saindo*”, do compasso 44 e 100.

Com exceção da segunda camada de resposta vocal dos compassos 35 e 36 da exposição, e 91 e 92 da repetição, todas as demais respostas, derivadas da voz de MC Rick, não possuem processamentos de nenhuma ordem. As respostas vocais dos compassos 9, 35 a 36, e 62 a 64 da exposição e 65, 91 a 92, e 118 a 121, da repetição, funcionam como eco; já as dos compassos 38 a 40 e 94 a 96, apesar de também possuírem eco, articulam-se de maneira contrapontística com o texto vocal do qual foi extraído, assim como ocorrido nos compassos 42 e 57 da exposição, e 98 e 113 da repetição.

Assim como na linha vocal, as imperfeições presentes nas respostas vocais são majoritariamente imperceptíveis; de modo que os recortes realizados nas sílabas revelam apenas pequenos incidentes sonoros decorrentes do processo de edição. São, portanto,

imperfeições não-fonográfica atingidas por ruído de performance – em especial a do compasso 57¹⁷⁰ com um *click* – porém, mascarados pela mixagem da faixa.

Organizamos os efeitos *lo-fi* na camada da *linha* vocal e das respostas vocais conforme a tabela a seguir (Tab. 3.27):

	<i>Distorção</i>	<i>Ruído</i>	<i>Ruídos de Performance</i>	<i>Ruído Ambiente</i>
Voz	<i>DNL (Clipping, c. 14, 18, 24, 28-29, 34, 44, 70, 84-85, 90 e 100).</i>	Não há ruídos.	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
Respostas	Não há distorções.	Não há ruídos.	<i>Imperfeições da produção (cortes abruptos nos cc. 38-40, 42, 57, 94-96, 98 e 113).</i>	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.27 – Efeitos *lo-fi* presentes na camada da *linha* vocal de *Cobiçadas do Twitter* e respostas vocais.

Conforme visto na seção 3.2.3.1. a *trama-ponto* de *Cobiçadas do Twitter* é composta por duas camadas, uma de *ponto-instrumental*, com pedal harmônico e condução melódica, que ocorrem interruptamente ao longo da música. O *sample*, que resulta no *ponto-instrumental*, foi extraído da música *Csárdás* (1904), do compositor italiano Vittorio Monti¹⁷¹. A amostra consiste em um recorte realizado a partir da segunda metade do quinto compasso até a primeira metade do décimo terceiro compasso da performance gravada pela violinista Nancy Webb e do pianista Liam Webb, disponível no canal *Webb Music Family* da plataforma *YouTube* (CSÁRDÁS, 2014). Alguns processamentos foram realizados no *sample* até atingir a forma com que o ponto se apresenta em *Cobiçadas do Twitter*, são eles:

- *Pitch scaling* em +5 cents (i.e. de uma quarta justa), transpondo o tom original da música de Ré menor para Sol menor;
- *Time stretch* (aceleração) para dentro dos 130 BPM, padrão do funk.
- Recorte do áudio na colcheia do terceiro tempo do sexto compasso;
- Substituição na segunda metade do nono compasso da gravação para segunda metade do quinto compasso;
- Inserção de um filtro que simula a sonoridade de um rádio.

¹⁷⁰ Esse click torna-se imperceptível na repetição da forma (c. 113) devido a presença do agogô, que passa a ocupar agora, a *trama-base*.

¹⁷¹ O DJ PH da Serra ainda usou a parte B da música para criar outro ponto, presente na música *O Brasil Que Eu Quero* dos MCs Saci e GW e produção dos DJ PH da Serra e LV do MDP (O BRASIL, 2018).

Os processamentos acima resultam, pontualmente, em alguns tipos de imperfeições. A ideia de DJ PH da Serra é justamente a de emular um “efeito de rádio” através do uso de um *mid-pass filter*. Aparece aqui novamente a questão da imperfeição como elemento nostálgico, sugerido pela sonoridade do rádio. Esta preferência, como conta o DJ, é intencional, afirmando em entrevista que na época que produziu a música, ele “gostava de dar uma *sujadinha [sic]*” (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 171). Do mesmo modo, o uso de *pitch scaling* e *time stretch*, por mais que não tão radicais aqui, também acabam por distorcer as sonoridades originais do piano e do violino, afastando-se do timbre “real” dos instrumentos e se assemelhando à sonoridade de faixas como as do *lo-fi hip-hop* que, por sua vez, carregam o mesmo tipo de carga nostálgica dos “efeitos de rádio”. Por fim, o recorte do áudio na colcheia do terceiro tempo do sexto compasso remove o ataque do piano, alterando em mais um nível – mesmo quase que imperceptível – o timbre do instrumento.

A figura abaixo (Fig. 3.49) apresenta dois espectrogramas da *trama-ponto* – à esquerda está representada a gravação original e à direita, a *trama-ponto* – dos compassos 1 e 2, em que é possível comparar e identificar a perda de cor nas regiões grave e aguda, através dos processamentos mencionados acima.

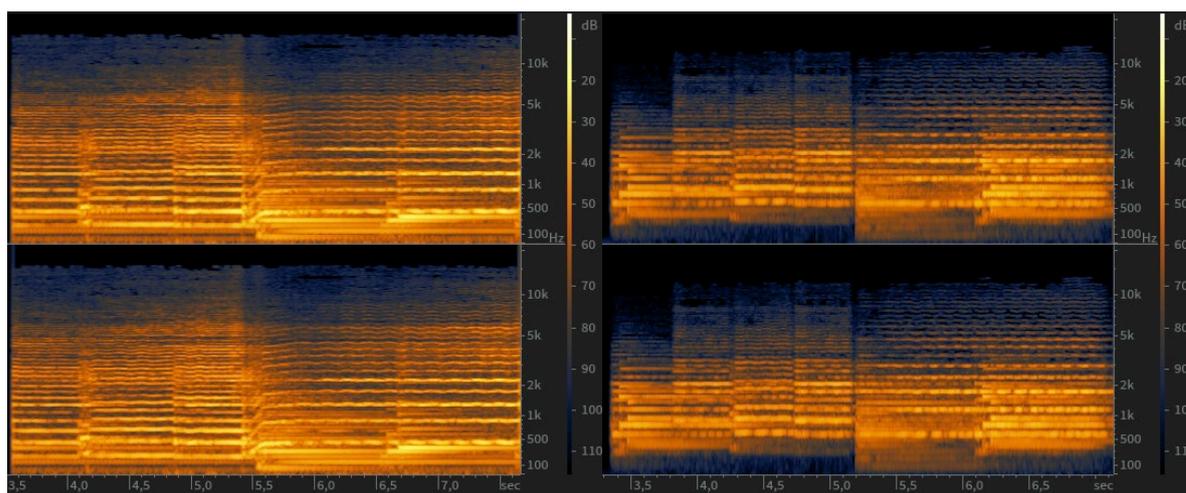


Figura 3.49 – Espectrograma da gravação original (à esquerda) e da *trama-ponto* (à direita) dos compassos 1 e 2.

Como vimos também na subseção anterior, o *ponto-instrumental* recebe ainda dobras acíclicas ao longo da música. Seguindo a organização na subseção 3.2.3., é possível encontrar dois tipos de dobras: dobras contrapontísticas e dobras de reforço. A dobra contrapontística ocorrida no compasso 7 deriva deste mesmo compasso do *sample* e é atingida através do processo de *pitch scaling* em +12 cents (uma oitava acima) e *time stretch* para o dobro da velocidade. As dobras de reforço são usadas a fim de dar peso ao grave nos compassos 2, 8,

10 e 16 da *trama-ponto*, e são atingidas através de *pitch scaling* em -12 cents (uma oitava abaixo).

Novamente, as dobras aqui se distanciam do timbre original sendo mais “distorcidas” à medida que são processadas a partir de múltiplos tratamentos. Logo, a sonoridade atingida acaba por se aproximar muito mais da sonoridade de um instrumento virtual MIDI do que a de um instrumento real.

Organizamos os efeitos *lo-fi* na camada da *trama-ponto* conforme a tabela a seguir (Tab. 3.28):

	Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Ponto-instrumental (Pedal Harmônico)	<i>Pitch Scaling +5 cents , Time stretch.</i>	<i>Mid-pass filter.</i>	Imperfeição da produção (corte no piano c. 6).	Não há ruído ambiente.
Ponto-instrumental (Condução melódica)	<i>Pitch Scaling +5 cents, Time stretch.</i>	<i>Mid-pass filter.</i>	Imperfeição da produção (corte no piano c. 6).	Não há ruído ambiente.
Dobras	<i>Pitch Scaling +12 cents no c. 7 e -12 cents nos cc. 2, 8 e 10); Time stretch em 200% no c. 7.</i>	<i>Mid-pass filter.</i>	Não há ruído de performance.	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.28 – Efeitos *lo-fi* presentes na camada da *trama-ponto* (*ponto-instrumental* e *ponto-vocal*).

As *tramas-base* de *Cobiçadas do Twitter* são compostas por três camadas: *ponto-vocal*, seção rítmica e baixo. Como vimos anteriormente, há quatro linhas de *ponto-vocal*. Todas as linhas foram *sampleadas* de outras faixas de funk, e possuem as mesmas características timbrísticas (vozes masculinas na região grave do aparelho fonador) e fonemas semelhantes, sendo eles: (*Ponto-vocal 1*) *Uh!*; (*Ponto-vocal 2*) *Hu-hu-hu-hu*; (*Ponto-vocal 3*) *Hum-hum-hum-hum-hum-hum-hum-hum*; (*Ponto-vocal 4*) *Be-be-be-ga*¹⁷². Apenas o *ponto-vocal 3* passa por algum tipo de processamento, sendo transposta a última nota do ponto para a sua respectiva dobra em -12 cents (uma oitava abaixo).

Por conta do mascaramento dado pela mixagem, não conseguimos distinguir se há ou não alguma imperfeição de alguma ordem nos *pontos-vocais*; algo perceptível também nos

¹⁷² O *ponto-vocal 4* é um ponto característico do baile do bega. A exemplo disso, confira o *Beat do Bega 2* dos MCs GW e Menor MT com produção de DJ Ery (BEAT, 2019).

beatboxes da seção rítmica. Notamos, porém, as diferentes qualidades de áudio presentes em cada linha associada a base, que revelam colorações específicas de cada ambiente distinto de gravação.

As bases de *beatbox* são três: o *beatbox 1* é o “*beatbox Catra*” – um *beat fino* característico do som sujo próprio ao funk do estado do Espírito Santo, porém um pouco polido em *Cobiçadas do Twitter* – com aumento do *pitch* em +12 cents; (b) o *beatbox 2* é uma base de *beatbox* sem processamento, e fica na região médio-grave da voz falada, (c) o *beatbox 3* (com função de preenchimento) é extraído da faixa *Sou Foda* do grupo Avassaladores (24 AVASSALADORES, 2010).

A seção rítmica é composta por linhas de *kits* instrumentais de agogô, conga, bumbo e três tipos de *beatboxes*. O DJ PH da Serra conta que todos os áudios usados por ele consomem passar por algum tipo de tratamento, pois, em sua visão “sempre dá uma melhorada” (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 174) sendo para ele “muito raro não precisar colocar nada” (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 174), de todo modo, para o DJ há “sempre uma perda de qualidade na hora que você joga [o áudio] lá no *Acid [sic]*”¹⁷³ (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 174). Percebemos nas linhas, porém, algumas imperfeições de ordem fonográfica provenientes de distorção, e não-fonográficas, de ruído de performance.

Na linha de agogô, presente nas *tramas-base 1, 2 e 4*, criada pelos DJ podemos verificar 6 *pitchs* diferentes, são eles – do mais grave ao agudo: (a) sol sustenido; (b) dó sustenido; (c) ré; (d) mi bemol; (e) sol sustenido (oitava acima do anterior); (f) lá. As notas, aparentemente atingidas por *pitch scaling*, não possuem distorções ou ruídos, porém, a sua relação harmônica com os compassos que ocupam não é baseada na estrutura triádica dos acordes que “deveriam” se relacionar. Possuímos aqui então, um ruído de performance – novamente um *erro* na mesma acepção definida nas outras músicas analisadas – presente na relação da harmonia do ponto e da condução melódica do agogô. A linha de agogô possui ainda um som reverso – nota *lá* – no último compasso, que acaba revelando um pequeno incidente sonoro, mas que é mascarada pela mixagem.

A linha de bumbo da faixa, em conjunto da linha de baixo, apresenta também, pontualmente, uma distorção atingida por clipping. Elas ocorrem em conjunto entre os compasso 1-3 das *tramas-base 1*, e isoladamente no bumbo nos compassos 2-3 da *trama-base 4* e nas linhas de baixo *a e b*.

¹⁷³ *Acid* é a *Daw* que o DJ usa para produzir.

As linhas de baixo de *Cobiçadas do Twitter* também possuem imperfeições de ordem não-fonográfica oriundas de ruídos de performance, estabelecido, novamente, através do “erro” na relação presente entre a harmonia do baixo e do *ponto-instrumental*. Como vimos na subseção 3.2.3.1., a progressão harmônica dos 16 compassos da *trama-ponto* de *Cobiçadas do Twitter* se resume na sequência de acordes de Gm (cc. 1 a 2), Cm6 (cc. 3 a 4), D7 (cc. 5 a 6) e D7 (c. 7) e Gm (c. 8), no antecedente; e Gm (cc. 9 a 10), Cm6 (cc. 11 a 12), D7 (cc. 13 a 14), Gm a D7 (c. 15) e Gm (c. 16), no conseqüente. Ao observamos o delineamento melódico do baixo (em *b*, *c*, *d*, e *e*) percebemos que a sua condução possui notas estranhas ao acorde estabelecido pelo *sample*. Deste modo:

- O primeiro compasso do baixo *b*, que marca as notas *sol* do primeiro ao terceiro tempo e *dó* suspenso no quarto tempo do compasso 12 do *sample* não obedecem ao mesmo baixo estabelecido pelo *sample* na fundamental do acorde de Dó menor com sexta (Cm6), determinando, em um primeiro momento, relação harmônica com a estrutura do acorde – como a quinta (*sol*) – mas que é prontamente abandonada para a nota *dó* suspenso que não possui relação com o acorde em questão. Ainda no segundo compasso do baixo, a nota *mi*, atacada no compasso 13 do *sample* não possui relação harmônica com a estrutura do acorde de Ré com sétima (D7) do compasso;
- No primeiro compasso do baixo *c* a nota *sol* suspenso, atacada, não possui relação harmônica com o acorde (Gm) do primeiro compasso do *sample* em que ocorre. No terceiro e quarto compasso do baixo, as notas *si* e *lá* que são atacadas no primeiro tempo não estabelecem também relação harmônica com o acorde (Cm6) do terceiro e quarto compasso do *sample*. Por fim, no quinto e sexto compasso do baixo, em que possuímos o delineamento melódico de *si* (primeiro tempo) para *fá* suspenso, a partir do segundo tempo, percebemos que o ataque dado pela primeira nota não possui relação com acorde de Ré com sétima; porém, a nota *fá* suspenso possui essa relação, por ser terça do acorde, estabelecendo relação harmônica apenas a partir do segundo tempo do quinto e sexto compassos do *sample*;
- O baixo *d* segue próximo à maneira do baixo *c*, de modo que, o primeiro compasso do baixo estabelece as mesmas relações que a do baixo anterior. A condução em arpejo do acorde de D7 entre os compassos 3 e 5 (*dó-lá-fá#-ré*) estabelece parcialmente relações harmônicas com os acordes em questão do

sample. A nota dó (c. 3) e ré (c. 5) respeitam a harmônica do baixo dado pelo ponto de Cm6 e D7. Já as notas lá e fá suspenso do quatro compasso não possuem relação harmônica com o acorde de Dó menor com sexta (Cm6) do compasso 12 do *sample*;

- O baixo *e* novamente segue no primeiro e segundo compasso próximo à maneira do baixo *c*. Porém, nos compassos 5 e 6 estabelece relação harmônica com o acorde de Ré com sétima (D7), marcando a fundamental do acorde no compasso 13 e 14 do *sample*.

Os *erros*, assim como em *Dentro do Carro* e em *Bum Bum Tam Tam*, presentes nas linhas de baixo – com exceção de *a* – são apenas percebidos como tal pois não obedecem à harmonia implícita no pedal harmônico da linha de piano – linha esta que possui sua linha própria de baixo – tornando-o apenas “imperfeito” somente quando tocado simultaneamente a outro componente sonoro que contenha distintas informações harmônicas (i.e. o *sample*).

Organizamos os efeitos *lo-fi* na camada da *trama-base* conforme a tabela a seguir (Tab. 3.29):

	Distorção	Ruído	Ruídos de Performance	Ruído Ambiente
Ponto-vocal	Não há distorções.	Não há ruído.	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
Seção Rítmica	<i>Clipping</i> (cc. 1-3 da trama-base 1 e cc. 2-3 da trama-base 4)	Não há ruído.	<i>Ruído de performance</i> (“erro” da harmonia na linha de agogô).	Não há ruído ambiente.
Baixo	<i>Clipping</i> (linhas a, b, cc. 1-3 da linha c e d)	Não há ruído.	<i>Ruído de performance</i> (“erro” da harmonia das linhas de baixo a, a’, b, b’, c, c’, e, e’).	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.29 – Efeitos *lo-fi* presentes nas camadas da *trama-base* (ponto-vocal, seção rítmica e baixo).

As imperfeições fonográficas e não-fonográficas (ver Tab. 3.30) percebidas que compõem a totalidade da *crueza* da sonoridade de *Cobiçadas do Twitter* se apresentam fonograficamente com distorções em todas as *tramas* e linhas vocais e com ruídos apenas na *trama-ponto*; e não-fonograficamente com ruídos de performance em todas as *tramas* e nas respostas vocais. Não há a presença perceptível de ruídos ambientes nas linhas.

À *textura* da batida soma-se, portanto, ruídos de sistema emulados via *mid-pass filter* a fim de reproduzir a sonoridade nostálgica do rádio, distorções de ordem fonográfica por *clipping* que atribuem, à linha vocal de MC Rick e às frequência graves presentes no bumbo e no baixo, um leve *craquelado* ao áudio. São utilizados aqui também processamentos consideráveis temporais e espectrais no *ponto-instrumental* que alteram significativamente a percepção do timbre original dos instrumentos – violino e piano – e se aproximando mais dos timbres de instrumentos virtuais MIDI ou dos timbres distorcidos do *lo-fi hip-hop*. Por fim, há ainda duas imperfeições não-fonográficas, percebidas como incidentes sonoros realizados através de cortes no processo de edição nas linhas de respostas vocais e do *ponto-instrumental* do piano (c. 6), e “erros” quanto à condução harmônica e do contraponto melódico das linhas de baixo (*b, c, d, e*) e agogô quando postas em relação à harmonia dada pela própria *trama-ponto*.

		<i>Distorção</i>	<i>Ruído</i>	<i>Ruídos de Performance</i>	<i>Ruído Ambiente</i>
Linha-Vocal	Voz	<i>DNL (Clipping, c. 14, 18, 24, 28-29, 34, 44, 70, 84-85, 90 e 100).</i>	Não há ruídos.	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
	Respostas	Não há distorções.	Não há ruídos.	<i>Imperfeições da produção (cortes abruptos nos cc. 38-40, 42, 57, 94-96, 98 e 113).</i>	Não há ruído ambiente.
Trama-ponto	Ponto-instrumental (Pedal Harmônico)	<i>Pitch Scaling +5 cents, Time stretch.</i>	<i>mid-pass filter</i>	<i>Imperfeição da produção (corte no piano c. 6).</i>	Não há ruído ambiente.
	Ponto-instrumental (Condução melódica)	<i>Pitch Scaling +5 cents, Time stretch.</i>	<i>mid-pass filter</i>	<i>Imperfeição da produção (corte no piano c. 6).</i>	Não há ruído ambiente.
	Dobras	<i>Pitch Scaling +12 cents no c. 7 e -12 cents nos cc. 2, 8 e 10); Time stretch em 200% no c. 7.</i>	<i>mid-pass filter</i>	Não há ruído de performance.	Não há ruído ambiente.
Trama-base	Ponto-vocal	Não há distorções.	Não há ruído.	Não há ruídos de performance.	Não há ruído ambiente.
	Seção Rítmica	<i>Clipping (cc. 1-3 da trama-base 1 e cc. 2-3 da trama-base 4); Pitch Scaling +12 cents (Beatbox 1).</i>	Não há ruído.	<i>Ruído de performance (“erro” da harmonia na linha de agogô).</i>	Não há ruído ambiente.
	Baixo	<i>Clipping (linhas a, b, cc. 1-3 da linha c e d).</i>	Não há ruído.	<i>Ruído de performance (“erro” da harmonia das linhas de baixo a, a', b, b', c, c', e, e').</i>	Não há ruído ambiente.

Tabela 3.30 – Efeitos *lo-fi* presentes nas camadas de *linha vocal*, *trama-ponto* e *trama-base*.

Pontuamos ainda, que a predominância ocupada espectralmente pela sonoridade da faixa é frequentemente grave. O DJ PH da Serra relata que tem o costume de produzir realçando as frequências graves na *DAW* a fim de não deixa-lo estourar, de modo que, em produções nas quais a voz é mais reta – i.e. cantado de maneira falada –, ele realça essas frequências no limite de estourar para não distorcer o restante do *beat* (DJ PH DA SERRA, 2020). Na mixagem é possível perceber com clareza o equilíbrio de cada elemento sonoro que ocupa uma dada região

do espectro. Por fim, *Cobiçadas do Twitter* conta ainda com uma espacialização bastante pontual, em estéreo, de objetos sonoros (baixo *b* e resposta vocal dos c. 35 e 36 e 91 e 92) que criam uma dimensão espacial de profundidade particular, especialmente quando somadas ao uso de *reverb* e *delay*, bastante característico do funk de Minas Gerais (DJ PH DA SERRA, 2020, p. 175).

CONCLUSÃO

Este trabalho dedicou-se às análises da sonoridade “crua”, conceito desenvolvido nesta pesquisa, e à construção da batida. A partir delas, expomos a seguir algumas diferenças, semelhanças e características particulares concluídas sobre os tópicos descritos, relacionando-as também com os assuntos abordados no capítulo 1 e 2. Além disso, apresentamos também problemas relacionados à metodologia aplicada, bem como caminhos para pesquisas futuras.

Quanto à construção das *tramas-ponto*, percebemos que, com exceção de *Cobiçadas do Twitter*, todas as músicas analisadas são compostas por linhas de *pontos-vocais* e *pontos-instrumentais*. Como foi observado nas duas músicas, nem todas as linhas utilizadas chegam a constituir *tramas*, dando espaço, ao longo da faixa, para intercalações de *texturas* e variações dadas por breques e viradas. Ainda, a produção de *Cobiçadas do Twitter* se destaca também por ser a única composta por duas linhas de *pontos-instrumentais* e dobras de linhas acíclicas que engendram a *trama-ponto*.

Notamos também que todas as produções derivam suas linhas de *pontos-instrumentais* a partir de um *sample*. Em vista disso, é possível notar que tanto *Dentro do Carro* como *Cobiçadas do Twitter* preservam, de modo geral, a estrutura do *sample* original. Já o mesmo não pode ser afirmado em *Bum Bum Tam Tam*, visto que as linhas de *pontos-instrumentais* são compostas a partir de recortes e recombinações do *sample*. Quanto ao uso dos *pontos-vocais*, *Bum Bum Tam Tam* e *Dentro do Carro*, possuem diferenças quanto à homogeneidade dos timbres vocais, sendo que na primeira todos os timbres são extraídos da própria voz de MC Fioti, enquanto que na segunda, somam-se à voz de MC Kevin O Chris, as vozes de MC Magrinho e de Mr. Catra.

Com exceção de *Cobiçadas do Twitter*, todas as produções são compostas por linhas de *baixo* e *seção rítmica* nas *tramas-base*. Assim como observado nas *tramas-ponto*, nem todas as linhas chegam a constituir *tramas-base*, dando espaço, ao longo da faixa, para intercalações de *texturas* e variações dadas pelos breques e viradas. De modo geral, há uma variedade significativa quanto aos timbres utilizados na composição da seção rítmica de cada música, diferença quanto ao uso das linhas de *baixo*, bem como a presença de *pontos-vocais* nas *tramas-base* de *Cobiçadas do Twitter*.

Na construção das linhas de *baixo* é possível notar uma elaboração maior quanto à condução melódica em *Bum Bum Tam Tam* e *Cobiçadas do Twitter*. Já em *Dentro do Carro*, a composição das linhas de *baixo* se mistura ao uso de *kick drum*, de modo que o *baixo* passa a

marcar as frequências graves – à maneira de um bumbo – porém com altura definida. Já na construção das *seções rítmicas* percebemos diferenças quanto ao uso dos timbres na composição de cada produção, sendo o nível de complexidade de elementos sonoros menor em *Bum Bum Tam Tam*, possuindo apenas timbres percussivos e sem variações de batidas; médio em *Dentro do Carro*, com maior variação de timbres e batidas; e alto em *Cobiçadas do Twitter*, com uma grande variação de timbres e batidas em um curto espaço de tempo que ocorre, por vezes, em confluência de *pontos-vocais*.

Por fim, na construção das batidas, são incorporados breques e viradas que possuem um uso e quantidade similar. Generalizando, possuímos em torno de dez interrupções que se concentram da metade ao fim da forma, de modo que conferem variedade à *textura*, à medida que a poética da música avança.

Na composição da *cruenza* presente na sonoridade das linhas vocais percebemos que *Dentro do Carro* como *Cobiçadas do Twitter* possuem poucas imperfeições originadas da gravação da voz, sejam de ordem fonográfica como não-fonográfica. Já *Bum Bum Tam Tam*, em oposição, possui um excesso de efeitos *lo-fi* gerados pelo espaço, equipamento e uso de técnicas não-ortodoxas de gravação e produção.

Na composição das *tramas-ponto*, tanto *Bum Bum Tam Tam* – em maior grau – como *Dentro do Carro* possuem composições semelhantes quanto à *cruenza* da sonoridade, dispondo de ruídos de sistema oriundos de imperfeições fonográficas que acompanham os *pontos-instrumentais* e imperfeições não-fonográficas provenientes de recortes da edição. Já para os *pontos-vocais*, *Bum Bum Tam Tam* incorpora as mesmas imperfeições descritas na linha vocal, enquanto *Dentro do Carro* traz imperfeições fonográficas e não-fonográficas pontuais na voz de Mr. Catra. Além disso, a *cruenza* da *trama-ponto* em *Cobiçadas do Twitter* é atingida a partir da manipulação de áudio, tanto a fim de aproxima-lo à sonoridade de rádio como também através da soma de múltiplos processamentos de áudio que a distorcem.

Na composição das *tramas-base* notamos que todas as faixas possuem imperfeições não-fonográficas nas linhas de baixo, com conduções que não se relacionam harmonicamente com os *pontos-instrumentais*¹⁷⁴. A explicação que elaboramos é que a construção da linha de baixo feita pelos DJs não é formulada a partir da ideia de condução harmônica, mas sim com o objetivo de utilizar sons de extremo grave que conduzam a dança a partir de marcações rítmicas; ou ainda que derivam de um som de altura definida proveniente do *kick drum* como, por exemplo, em *Dentro do Carro*.

¹⁷⁴ Esta mesma característica aparece na linha de agogô de *Cobiçadas do Twitter*, porém em uma região mais aguda da tessitura.

Dentro do Carro e *Cobiçadas do Twitter* possuem também outras imperfeições na composição das *tramas-base*, sendo estas atingidas por processamentos de *pitch scaling* e *time stretch* na seção rítmica, *clipping* (em *Cobiçadas do Twitter*), e ruídos de sistema que atribuem agressividade à batida através do *beatbox* presente em *Dentro do Carro*, por exemplo.

A partir da perspectiva da construção da batida e da *crueza* na sonoridade exposta em nossas análises concluímos também que, nas produções estudadas, do ponto de vista do processo da produção, as composições do eixo *Rio-São Paulo-Minas* estabelecem diferentes técnicas de criação, de modo que, na construção da batida, há uma complexidade maior de timbres utilizados e dispostos na produção de Minas Gerais em oposição à de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo esta última, característica pelo uso de *beatbox*.

A fim de evidenciar os problemas relacionados à metodologia empregada, foi constatado que o sistema de análise musical (FACINA et al., 2018) é passível de generalização, porém foi observado que para as músicas estudadas houve a necessidade de ampliação ou incorporação de novos conceitos para o sistema. Estes podem ser elencados da maneira a seguir: (1) formulação do conceito de *seção rítmica*, realizada com o objetivo de descolar a camada percussiva da linha de baixo presente na *trama-base*; (2) ampliação da quantidade de variações de linha e *tramas* que podem compor as marcações de uma batida; (3) criação do subsegmento dado pela variação da *textura* na forma; (4) incorporação das viradas dentro da tipologia dos breques e de mais uma variante de breque, a de *seção rítmica*; (5) incorporação da linha de *ponto-vocal* em conjunto à *trama-base* ao invés apenas de seu uso atrelado a *trama-ponto*. Além disso, o sistema de análise musical de Facina, Moutinho, Novaes e Palombini (2018) proporcionou uma visão crítica e ampla sobre a composição em camadas das obras estudadas. Sua aplicabilidade tornou possível despontar uma visão detalhada sobre a segmentação da *textura*, fazendo-se realizável a demonstração da presença dos efeitos *lo-fi* na composição de cada camada.

Quanto à análise da *crueza*, concluímos também que o conceito generalizado de distorção, apesar de possibilitar uma visão ampla, impossibilita a percepção do mesmo sob o ponto de vista da produção do funk. Em outras palavras, se por um lado ela permite uma visão mais abrangente ao uso dado a processamentos que distorcem o áudio, por outro, impossibilita a identificação do que é distorção, propriamente dita, em uma produção. Por fim, para pesquisas futuras sobre o tema, sugerimos o estudo sobre a *crueza* nas produções cariocas de funk, visto que este se apresenta como um caminho consideravelmente frutífero, devido à intencionalidade e gosto pelo som imperfeito dos DJ's-produtores cariocas.

Em última instância, concluímos também que o conceito de *crueza* formulado nesta dissertação se apresenta como uma potencial ferramenta de análise para a percepção das qualidades sonoras das produções musicais que se articulam fora do meio *mainstream*. Além disso, com a popularização massiva da cultura *DIY* conquistada através do advento da internet, é possível especular que o conceito formulado nesta dissertação possui concomitâncias com outros modos de produção artísticos tomados, no senso comum, como rudimentares. Nesse sentido, compreendemos que a *crueza* pode ser vista como um conceito dinâmico que coexiste com as práticas de disseminação e circulação em massa de dados pela internet.

BIBLIOGRAFIA

- 24 AVASSALADORES wmv [S.l., s.n.], 2010. 1 vídeo (2 min 20 s). Canal Amigoproducoeseterno. Disponível em: <https://youtu.be/RIBkK5X_3mo>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- ALBUQUERQUE, G. Funk de BH: o surgimento de um ‘ambient space funk’?. In: **Volume Morto**. [S.l.], 16 fev. 2017. Disponível em: <<http://volumemorto.com.br/funk-de-bh-o-surgimento-de-um-ambient-space-funk/>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- AUDIO file format. In: **WIKIPÉDIA**: the free encyclopedia. Audio file format. 2020 [S.l.], Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Audio_file_format>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- BEAT DO BEGA 2 - DJ ERY - O MAESTRO DOS FLUXOS - MC GW e Menor MT. [S.l., s.n.], 2019. 1 vídeo (2 min 10 s). Canal Ritmo dos fluxos By Detona Funk. Disponível em: <<https://youtu.be/HbTYm32bGJ0>>. Acesso em: 05 ago. 2020.
- BENNETT, S. K. **Examining the Emergence and Subsequent Proliferation of Anti Production amongst the Popular Music Producing Elite**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of Arts and Human Sciences, Department of Music and Sound Recording, University of Surrey, Guildford, 2010.
- CACERES, G. T. S. **O Tempo e o Disco**: estudo acústico e musical da restauração e replicação física de registros sonoros. 2010. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Estudos do Som Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- CACERES, G.; FERRARI, L.; PALOMBINI, C. A Era Lula/Tamborzão política e sonoridade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 58, p. 157-207, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394>>. Acesso em: 01 ago. 2020.
- CONTER, M. B. **LO-FI** : música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.
- CSÁRDÁS - Vittorio Monti (Violin & Piano). [S.l., s.n.], 2014. 1 vídeo (6 min 24 s). Canal Webb Family Music. Disponível em: <<https://youtu.be/IPYHy8k9Z34>>. Acesso em: 05 ago. 2020.
- DAY TRIPPER - The Beatles (aula de contrabaixo). [S.l., s.n.], 2013. 1 vídeo (22 min 23 s). Canal Cifra Club. Disponível em: <https://youtu.be/_2WfSRpQeXQ>. Acesso em: 05 ago. 2020.
- DAYAL, G. Roland TR-808. In: **Grove Music Online**. [S.l.], 2014. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-1002257229>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

DECKMANN, S. M.; POMILIO, J. A. Avaliação da Qualidade da Energia Elétrica: Distúrbios em frequência: causas, efeitos, soluções e normas, *In: DSCE FEE*, 2010. Disponível em: <<http://www.dsce.fee.unicamp.br/~antenor/pdf/files/qualidade/a5.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

DENTRO do carro hoje vai ter putaria [DJS ISAAC 22 E KEVIN]. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (3 min 46 s). Canal DJ FP do Trem Bala. Disponível em: <<https://youtu.be/K7wA-XHwVbQ>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

DJ ISAAC 22. Entrevista concedida a Rafael Hermés Mondoni Moreira. São Paulo, 15 jun. 2020.

DJ PH DA SERRA. Entrevista concedida a Rafael Hermés Mondoni Moreira. São Paulo, 13 mar. 2020.

DOVE, S. Consoles and Computers. *In: BALLOU, G. (ed.). Handbook for Sound Engineers*. 4 ed. Waltham: Focal Press, 2008. p. 817-994.

EARGLE, J. **Handbook of Recording Engineering**. 2 ed. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

ENTREVISTA com DJ Isaac 22 [Versão Editada]. [S.l., s.n.], 2020a. 1 vídeo (36 min 09 s). Canal de Rafael Hermés. Disponível: <<https://youtu.be/woGn0yrXsRQ>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ENTREVISTA com DJ Isaac 22 [Sem Edição]. [S.l., s.n.], 2020b. 1 vídeo (37 min 03 s). Canal de Rafael Hermés. Disponível: <<https://youtu.be/zL4IbskEVIU>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ENTREVISTA com DJ PH da Serra [Versão Editada]. [S.l., s.n.], 2020c. 1 vídeo (32 min 42 s). Canal de Rafael Hermés. Disponível: <<https://youtu.be/LYNA8KtcX9c>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ENTREVISTA com PH da Serra [Sem Edição]. [S.l., s.n.], 2020d. 1 vídeo (36 min 31 s). Canal de Rafael Hermés. Disponível: <<https://youtu.be/SLsbsZEEkSY>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

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

FACINA, A.; MOUTINHO, R.; NOVAES, D.; PALOMBINI, C. O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca. **Opus**, [s.l.], v. 24, n. 1, p. 222-263, 2018. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2411>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

FERREIRA, D. C. M.; PAIVA, J. E. R. O Áudio na Internet: estado da arte em 10 anos de evolução. *In: 41º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM*, 2018, Joinville. **Anais**. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

FINE, E. **Soulstepping**: African American Step Shows. Illinois: University of Illinois Press, 2003.

FONAROW, W. **Empire of Dirt**: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2006.

GOMES, F. Bum Bum Tam Tam usa sample de Johann Sebastian Bach. *In: Omelete*, [S.l.], 20 out. 2017. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/musica/bum-bum-tam-tam-usa-sampler-de-johann-sebastian-bach>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

GOTTINGER, B. **Rethinking Distortion**: Towards A Theory of ‘Sonic Signatures’. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Department of Music, New York University, New York, 2007.

GRAJEDA, T. The Sound of Disaffection. *In: JENKINS, H.; MCPHERSON, T.; SHATTUC, J. (eds.). Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*. Durham, Duke University Press, 2002. p. 357-375.

HARPER, A. **Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse**. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) – Wadham College, Oxford University, Oxford, 2014. Disponível em: <<http://ora.ox.ac.uk/objects/ora:11635>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

HENRIQUE, L. **Acústica Musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HOSAKAWA, S. The Walkman Effect. *In: STERNE, J. (org.). The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012. p.104-116.

HOWARD, D. M.; ANGUS, J. A. S. **Acoustics and Psychoacoustics**. 5 ed. New York: Routledge, 2017.

IAZZETTA, F. A música, o corpo e as máquinas. **Opus**, [s.l.], v. 4, n. 4, p. 27-44, 1997. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36/32>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

IAZZETTA, F. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

IFPI music listening 2019. *In: IFPI*. IFPI releases Music Listening, 2019. Disponível em: <<https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Music-Listening-2019-1.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

IAZZETTA, F. **Tutoriais de Áudio e Acústica**. *In: ECA/USP*. [S.l.], 201-?. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

JA RULE ft. R. Kelly, Ashanti - Wonderful (Official Video) [S.l., s.n.], 2009. 1 vídeo (4 min 32 s). Disponível em: <<https://youtu.be/QVXE1EzMrfw>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

JONES, B. **Signifying DIY**: Process-Oriented Aesthetics in 1990s Alternative Rock and Hip-Hop. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Department of Music, University of North Carolina, Chapel Hill, 2014.

KANAI, A. DIY Culture. *In: NAVAS, E; GALLAGHER, O; xtine burrough (Orgs.).*
Keywords in Remix Studies. Nova York e Londres: Routledge, 2017. p. 125-134.

KEVIN O CHRIS - DENTRO DO CARRO HOJE VAI TER PUTARIA ((DJ ISAAC 22))
 LANÇAMENTO 2018. [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (3 min 53 s). Canal R10 O Pinta. Disponível em: <<https://youtu.be/gTTY0RrOQzY>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LEVINE, M. How to Mix with Distortion vs. Overdrive vs. Saturation. *In: Waves [S.l.], 2018.*
 Disponível em: <<https://www.waves.com/how-to-mix-with-distortion-vs-overdrive-vs-saturation>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC 2K - Se Organizar Todo Mundo Transa (Mano DJ) Lançamento 2017. [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min 01 s). Canal Legenda Funk. Disponível em: <<https://youtu.be/jQf1cWPKfto>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC DUDUZINHO - To pro Crime (CLIFE OFICIAL) TOM PRODUÇÕES. [S.l., s.n.], 2014.
 1 vídeo (3 min 40 s). Canal Funketon. Disponível em: <<https://youtu.be/wNhuQ3RnT5U>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC FIOTI Bumbum TamTam (Fioti NVI - RW) Lançamento 2017. [S.l., s.n.], 2017a. 1 vídeo (2 min 35 s). Canal Detona Funk. Disponível em: <<https://youtu.be/Z2D17jEoILo>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC FIOTI - Bum Bum Tam Tam (KondZilla) | Official Music Video. [S.l., s.n.], 2017b. 1 vídeo (2 min 50 s). Canal KondZilla. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_P7S2IKif-A>. Acesso em: 04 ago. 2020.

MC FIOTI. Anatomia do ‘Bum bum’. Entrevistador: Rodrigo Ortega. 1 vídeo (4 m 38 s). *In: G1. [S.l.], 14 dez. 2017c.* Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/video/anatomia-do-bum-bum-6357915.ghtml>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

MC FIOTI, biography. *In: SPOTIFY.* MC Fioti biography. [S.l.]. 2017?a, Disponível em: <<https://open.spotify.com/artist/2W6kbe0nm96COrHzNmFLd/about>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC FIOTI Bum Bum Tam Tam Johann Sebastian Bach Partita in a Minor for Solo Flute BWV 1013. *In: Who Sampled.* [S.l., s.n.], 2017?b . Disponível em: <<https://www.whosampled.com/sample/525179/MC-Fioti-Bum-Bum-Tam-Tam-Johann-Sebastian-Bach-Partita-in-a-Minor-for-Solo-Flute,-BWV-1013/>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MC FIOTI – Bum Bum Tam Tam (Acapella). *In: VOCLR.IT.* [S.l., s.n.], 26 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.voclr.it/acapella/mc-fioti-bum-bum-tam-tam-acapella/>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MC G15 - Deu Onda (KondZilla). [S.l., s.n.], 2016. 1 vídeo (3 min 34 s). Canal KondZilla. Disponível em: <<https://youtu.be/IYxcW8jtFw0>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MC GUIME - Tá Patrão (Clife Oficial - HD). [S.l., s.n.], 2011. 1 vídeo (3 min 18 s). Canal MC Guimê. Disponível em: <<https://youtu.be/QToec6FkpzY>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC KEVIN - Sniper (PereraDJ) (Áudio Oficial). [S.l., s.n.], 2014. 1 vídeo (3 min 19 s). Canal Perera DJ. Disponível em: <<https://youtu.be/s2wRWUclHws>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC KEVIN O CHRIS - Dentro do Carro (Clipes Oficial - Legenda Filmes). [S.l., s.n.], 2018. 1 vídeo (3 min 52 s). Canal Legenda Funk. Disponível em: <https://youtu.be/C5yYXcAS1_s>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MC LAN - O Xanaina (Prod. Lan RW e TH Detona). [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min 57 s). Canal da Legenda Funk. Disponível em: <<https://youtu.be/5xuDD1Tvsc0>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

MC LÉO DA BAIKADA - Ostentação Fora do Normal (part. MC Daleste). [S.l., s.n.], 2012. 1 vídeo (4 min 12 s). Canal MC Léo da Baixada. Disponível em: <<https://youtu.be/0tjLLtWjFew>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC LIVINHO - Fazer Falta (GR6 Filmes) [S.l., s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min 46 s). Canal GR6 EXPLODE. Disponível em: <<https://youtu.be/b9jo4mk0VQU>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC MAGAL, Vitin LC, L da Vinte e Anjim - GOLPE NAS QUE MENTE - DJs PH da SERRA, TG da Inestan e João. [S.l., s.n.], 2019. 1 vídeo (3 min 21 s). Canal Funk 24 por 48. Disponível em: <<https://youtu.be/E6aponLwlO4>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC MENOR DA VG - Fogo na Inveja (KondZilla). [S.l., s.n.], 2015. 1 vídeo (3 min 15 s). Canal KondZilla. Disponível em: <<https://youtu.be/hBeMgyTcWGg>> Acesso em: 18 ago. 2020.

MC NEGUINHO DO KAXETA - Não é Conselho é Visão (Video Clipe) Jorgin DeeJay. [S.l., s.n.], 2016. 1 vídeo (5 min 03 s). Canal GR6 EXPLODE. Disponível em: <<https://youtu.be/pPEoQNqBSSY>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC RICK - COBIÇADAS DO TWITTER - DJ TG DA INESTAN & DJ PH DA SERRA -- LANÇAMENTO 2018. [S.l., s.n.], 2018a. 1 vídeo (3 min 48 s). Canal Tulio Gomes. Disponível em: <<https://youtu.be/aSuoqgCjKOE>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

MC RICK - COBIÇADAS DO TWITTER -- DJ TG DA INESTAN & DJ PH DA SERRA. [S.l., s.n.], 2018b. 1 vídeo (3 min 47 s). Canal D H SHEIK. Disponível em: <<https://youtu.be/YwufK0EROQk>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

MC RICK - Cobiçadas do Twitter (Lyric Video) 2018. [S.l., s.n.], 2018c. 1 vídeo (3 min 49 s). Canal JOTA ERRE. Disponível em: <<https://youtu.be/np67k6JWyK4>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

MC RICK - COBIÇADAS DO TWITTER (VIDEO CLIPE OFICIAL) Lançamento 2018. [S.l., s.n.], 2018d. 1 vídeo (4 min 03 s). Canal Doug Filmes. Disponível em: <<https://youtu.be/1OkkdYEeOf0>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MC RICK - COBIÇADAS DO TWITTER [DJ'S TG DA INESTAN E PH DA SERRA] LANÇAMENTO 2018. [S.l., s.n.], 2018e. 1 vídeo (3 min 43 s). Canal PH SHEIK. Disponível em: <https://youtu.be/0GgN_oK6jKk>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MC RICK - Liga na Disney deixa a Mãe Saber (DJ TG DA INESTAN & DJ PH DA SERRA). [S.l., s.n.], 2018f. 1 vídeo (4 min 38 s). Canal SOM DOS BAILES by Juninho Souza. Disponível em: <https://youtu.be/a_aXkQqyeSQ>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MC RODOLFINHO - Como é Bom Ser Vida Loka (Videoclipe Oficial). [S.l., s.n.], 2012. 1 vídeo (3 min 48 s). Canal MC Rodolfinho. Disponível em: <<https://youtu.be/p0oFWgwUqHU>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC SAMUKA E NEGÓ - TA BOMBANDO (VIDEO CLIPE OFICIAL HD). [S.l., s.n.], 2012. 1 vídeo (3 min 12 s). Canal Funk Ostentação. Disponível em: <<https://youtu.be/z61NPjwGWEY>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MC'S DJAVAS, GAROTO, WESLEY e DURRY - X0T4 ROSA CHOQUE (DJ PH DA SERRA, DJ LV MDP E DJ ARTHUZIIN). [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (3 min 29 s). Canal Style Musicas. Disponível em: <<https://youtu.be/igYInM7PzU4>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MED, B. **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996.

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

MIYAKAWA, F. Hip hop. *In: Grove Music Online*. [S.l.], 2012. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224578#omo-9781561592630-e-1002224578>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MOREIRA, R. H. M. **É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado: O funk como canção**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/155579>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

MOREIRA, R. H. M. Considerações sobre alta e baixa fidelidade no funk. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA - MUSIMID*, 14., 2018, São Paulo. **Anais**. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/79756>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

MOREIRA, R. H. M.; PALOMBINI, C. **Culturas DIY e lo-fi em três produções de funk, 2009–2017**. Resumo Expandido. Não publicado, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/37655738/Culturas_DIY_e_lo-fi_em_tr%C3%AAs_produ%C3%A7%C3%B5es_de_funk_2009_2017>. Acesso em 17 ago. 2020.

MOREIRA, R.H.M. A estética lo-fi enquanto potencial ferramenta analítica na produção musical do funk paulistano: aplicações em Bum Bum Tam Tam de MC Fioti. *In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2019, Pelotas. **Anais**. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5953/2234>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

- MOREIRA, R.; SOUZA, T. Por uma Memória Inclusiva na Musicologia: o testemunho do Funk. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA*, 15., 2019, São Paulo. **Anais**. Disponível em: <https://www.academia.edu/40601737/Por_uma_Mem%C3%B3ria_Inclusiva_na_Musicologia_o_testemunho_do_Funk>. Acesso em 18 ago. de 2020.
- MULHER Kamasutra. [*S.l., s.n.*], 2014. 1 vídeo (3 min 02 s). Canal MC Livinho. Disponível em: <<https://youtu.be/ahr2aZqu-oM>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- MUMMA, G.; RYE, H.; KERNFELD, B.; SHERIDAN, C.; Recording. *In.: Grove Music Online* [*S.l.*], 2003. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000371600>>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- NOVAK, D. Noise. *In : NOVAK, D.; SAKAKEENY, M. (eds.). Keywords in sound*. Durham: Duke University Press, 2015. p. 125-138.
- O BRASIL QUE EU QUERO - MC Saci e MC GW (Prod. DJ PH da Serra e DJ LV do MDP) [*S.l., s.n.*], 2018. 1 vídeo (2 min 46 s). Canal Detona Funk. Disponível em: <<https://youtu.be/P-4tlBir3xk>>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- ORTEGA, R. Como MC Fioti usou flauta de Bach em produção caseira e transformou ‘Bum bum tam tam’ em aposta mundial. *In.: G1*. [*S.l.*], 15 dez. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/como-mc-fioti-usou-flauta-de-bach-em-producao-caseira-e-transformou-bum-bum-tam-tam-em-aposta-mundial.ghtml>>. Acesso em: 04 ago. 2020.
- ORTEGA, R. Como ‘Bum bum tam tam’, de MC Fioti, se tornou o 1º clipe brasileiro a alcançar 1 bilhão de views no YouTube. *In.: G1*. [*S.l.*] 15 set. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/09/15/como-bum-bum-tam-tam-de-mc-fioti-se-tornou-o-1o-clipe-brasileiro-a-alcancar-1-bilhao-de-views-no-youtube.ghtml>>. Acesso em: 04 ago. 2020.
- PALOMBINI, C. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**, [*s.l.*], v. 15, n. 1, p. 37-61, 2009. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/261>>. Acesso em: 01 ago. 2020.
- PALOMBINI, C. Grandmaster Raphael. *In: proibidao.org*. [*S.l.*], 02 fev. 2014a. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/angelo-raphael/>>. Acesso em: 09 ago. 2020.
- PALOMBINI, C. DJ Lugarino, 1998. *In: proibidao.org*. [*S.l.*], 24 mar. 2014b. Disponível em: <<http://www.proibidao.org/dj-lugarino-1998/>>. Acesso em: 09 ago. 2020.
- PALOMBINI, C. **Como tornar-se difícil de matar: Volt Mix, Tamborzão, Beatbox**. Não publicado, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/12324569/_Como_tornar-se_dif%C3%ADcil_de_matar_Volt_Mix_Tamborz%C3%A3o_Beatbox_>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PALOMBINI, C. Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose. *In: IV Congresso brasileiro de pós-graduandos em música*, 4., 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: Simpom 4, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5598/5055>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

PALOMBINI, C. A Danceable Shower of Bullets: Sound Morphologies, Concrecence and Neurosis in the Genesis of an EDM Beat. **Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture**, v. 11, n. 1, p. 72-96, 2019. Disponível em: <<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/952/970>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

PEDRETTI, L. Dançando sob a mira dos DOPS: Bailes soul, racismo e ditadura nos subúrbios cariocas nos anos 1970. *In: Geledes [S.l.]*, 8 de jan. de 2017. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/dancando-sob-mira-dos-dops-bailes-soul-racismo-e-ditadura-nos-suburbios-cariocas-nos-anos-1970/>>. Acesso em: 18 de ago. 2020.

POHLMANN, K. **Principles of Digital Audio**. Nova York: The McGraw-Hill Companies, 2011.

PRADO, C. Funk rave, anunciado por Anitta como novidade, foi criado há 2 anos e é febre em bailes; conheça. *In: G1. [S.l.]*, 15 fev. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/02/15/funk-rave-anunciado-por-anitta-como-novidade-foi-criado-ha-2-anos-e-e-febre-em-bailes-conheca.ghtml>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

PRETI, D. (org). **O discurso oral culto**. 2 ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1999 – (Projetos Paralelos, v. 2).

ROBINSON, J. B. Riff. *In: Grove Music Online. [S.l.]*, 2001. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023453>>Acesso em: 18 ago. 2020.

SALOMON, D.; MOTTA, G.; BRYANT, D. **Handbook of Data Compression**. 5 ed. New York: Springer, 2010.

SAMUELS. W.; MEINTJES. M.; OCHOA. A.; PORCELLO. T. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. **Annual Review of Anthropology**, v. 39, p. 329-345, 2010. DOI: <<https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-022510-132230>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SCHAEFFER, P. **Ensaio sobre o rádio e cinema**: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942; texto estabelecido por Sofia Brunet e Carlos Palombini, com a colaboração de Jacqueline Schaeffer ; prefácio, apresentação, aparato crítico e tradução de Carlos Palombini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SCHAFER, R. M. **A afinação do Mundo**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SIMONOT, C. Disco (i). *In: Grove Music Online. [S.l.]*, 2013. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249311>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SNAPPER, J. Scratching the surface: Spinning time and identity in hip-hop turntablism. **European Journal of Cultural Studies**, London, Thousand Oaks e New Delhi, v. 7, n. 1, p. 9-25, 2004. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367549404039857>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SONY. Áudio de alta resolução da Sony [S.l.] [S.n.] [2019?] Disponível em: <<https://www.sony.com.br/electronics/alta-resolucao-audio>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

STERNE, J. O mp3 como um artefato cultural. In: SÁ, S. P. de. (org.). **Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 63-89.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, [S.l.] v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09502389100490311>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SUGESTÃO nº 17, de 2017. In: **Senado Federal**. [S.l.], 2017. Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/129233>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

THOMPSON, E. Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925. **The Musical Quarterly**, v. 79, n. 1, p. 131-171, 1995.

VASEGHI, Saeed V. **Advanced Digital Signal Processing and Noise Reduction**. 4 ed. Chichester: Wiley, 2008.

VIANNA, H. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

VIDA Do Crime (feat. Dj Ph Da Serra, Dj Fiuza, Dj Stay, Mc Saci, Mc Dricka & Mc Fahah). [S.l., s.n.], 2020. 1 vídeo (2 min 16 s). Canal Dj Tg Da Inestan - Tema. Disponível em: <<https://youtu.be/KlaGpiSCiao>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

WALKER, P. Pedal Point. In: **Grove Music Online**. [S.l.], 2001. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021181>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

WHITE, G. D.; LOUIE, G. J. **The audio dictionary**. 3 ed. Seattle e London: University of Washington Press, 2005.

ZHANG, P. X. Psychoacoustics. In: BALLOU, G. (ed.). **Handbook for Sound Engineers**. 4 ed. Waltham: Focal Press, 2008. p. 41-63.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista Pedro Henrique Dias Viera (DJ PH da Serra)¹⁷⁵

Entrevista realizada no dia 13 de Março de 2020 por Rafael Hermés Mondoni Moreira no Aglomerado da Serra, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Rafael Hermés Mondoni Moreira - beleza então *óh* começar tipo com uma parte de apresentação.... quero que você me fale o seu nome (o) nome artístico data de nascimento e da onde você é... enfim

Pedro Henrique Dias Viera - bem meu nome é Pedro Henrique Dias Viera né?... o nome completo é:: nome artístico é DJ PH da Serra... eu moro aqui no São Lucas tendeu? é assim::... tenho vinte três anos vinte cinco de fevereiro de noventa e sete... é...

R- é isso? ((risos))

P- é isso né? ((risos))

R- como que você começou no funk?

P- ô mano, eu comecei no funk foi é:: dois mil e catorze né?... dois mil e catorze ou dois mil e quinze? é... começo de dois mil e catorze... no começo de dois mil e catorze... aí foi eu e o DJ Vitinho do PC né? que mora aqui em cima que aqui... a Serra é muito grande aí aqui essa parte uma é o PC ((aponta para o PC))... da Serra entendeu? aí foi eu e o Vitinho que começou nós dois juntos nós era uma dupla... aí como dupla não dá muito certo no funk tendeu man? nós hoje em dia trabalha junto mas não é dupla entendeu?

R- entendi

P- mas foi assim que eu comecei foi

[

R- vocês começaram produzindo?

P- é... produzindo... na época o mercado aqui de BH tinha muito pouco DJ:: de produção entendeu?

R- entendi

P- a gente foi tipo quando a gente chegou assim... parece que geral... esperou entendeu? e quis começar a mexer com o ramo... cresceu bastante o:: funk de BH

[

¹⁷⁵ C.f. a gravação editada da entrevista em ENTREVISTA (2020c) e original em ENTREVISTA (2020d).

R- o funk de BH tá forte hoje né?

P- tá... tá crescendo cada vez mais cada ano que passa é DJ novo é MC novo que tá surgindo tendeu?... alguns já tá estourado nível Brasil...

[

R- sim

P- tendeu?

R- e::... aí você só produz ou você também toca?

P- eu toco também

[

R- você toca também

P- toco... toco também

[

R- legal... quais são as suas referências de produtores de musicas... o que você curte ouvir?

P- ô mano eu... eu gosto de escutar o funk de Minas mas eu também curto também o funk de São Paulo o funk do Rio de Janeiro... que nem eu gosto muito do DJ R7 lá de São Paulo... tendeu? parceirão meu também... direto ele manda um salve lá para mim lá do insta dele... curto bastante lá os pessoal lá também tendeu?

R- e fora do funk você tem coisas assim que você escuta que você gosta que:: são referências

[

P- ah mano... vários estilos musicais eu já escutei tendeu? vários estilos mesmo até rock:: o único que eu não sou muito chegado mesmo é sertanejo e:: e pagode porque eu acho uma coisa muito repetitiva né? acho que se eles arriscassem mais outros... outros ritmos outra coisas não ficasse fazendo só aquele feijão com arroz aquele pandeiro tá ((imita o toque de pandeiro)) eu acho que... eu ia gostar

R- tendi

R- baguio/é não gosto é de trem repetitivo eu gosto de coisa diferente tendeu?

R- entendi... e:: como você produz? em termos gerais como você conseguiria dizer assim *ah...* esse é o meu processo como que eu tento fazer as coisas

P- como você diria isso, é::?

R- como que é pra você o processo criativo de sentar:: lá no estúdio e começar a produzir:: qual é a ideia que vem:: pra você:: se de repente você vai pelo acapella de...

[

P- é... eu... eu tô mexendo muito com melodia entendeu? ai como eu... tipo assim eu gosto mais de samplear entendeu? as vezes eu gosto de pegar que nem agora eu tô curtindo muito ritmo latino entendeu? que é umas gui... que é umas viola... uns bagulho mais do México:: entendeu? aí eu pego essas viola do México, entendeu?... jogo uns:: crio um ponto em cima pra dar uma reforçada entendeu?... e daí desse ponto... eu peço pros MCs que... que gravem por cima do ponto entendeu? que aí dá uma outra cara... ou seja de vez de a gente estar fazendo uma melodia que foi criado no Brasil a gente vai tar FAZENDO a melodia gringa entendeu? por cima daquilo, aí fica bem diferenciado.

[

R- entendi... então tipo você começa na real produzindo... pelo ponto... né?...

[

P- é pelo ponto

R- (...) e depois disso vem... a melodia lá::

[

P- a é... a melodia por cima entendeu?

R- entendi... não por um acapella assim que tá lá::

[

P- não... mas... pode acontecer de sim... vamos supor, se o cara apresentar acapella e a melodia for muito daora muito daora... aí sim compensa a gente fazer... a ((a batida))... mas se não for tão daora... eu re-receio ele pra ele escutar o ponto e tentar trocar a melodia pra... dentro do ponto... porque assim a gente tem uma coisa gringa tem uma coisa diferente

R- entendi

P- entendeu? vem uma melodia diferenciada

[

R- legal... legal aí a gente fala um pouco disso também quando for falar um pouco mais do Cobiçadas do Twitter... da produção, né?

[

P- isso é::

R- então... aí... o que você acha do funk hoje comparado com o dos anos noventa anos dois mil? você percebe diferenças assim na produção... do que é hoje é diferente as bases as batidas são diferentes... que que você vê?

P- é mano porque:: veio vários estilos né? que nem é:: antigamente era mais Rio de Janeiro né? aí depois o funk de São Paulo veio:: com as batidas mais lenta mais... uns ferro umas panelinha:: umas coisa diferente:: entendeu? aí agora também o funk de Minas o funk do Rio de Janeiro mesmo deu uma mudada... deu uma acelerada e agora ele estão curtindo lá 150 né?

[

R-

150 BPM...

P- (...) aí:: eu acho que é que no... hoje em dia a... a coisa que tá dando mais dinheiro aqui no Brasil é funk né mano tudo... o funk tá envolvido *ni/tudo*... tanto que a música aqui do Brasil que mais visualizações é de funk né?

R- sim, o que se mais escuta no exterior de música brasileira é funk

P- apesar do sertanejo:: o rap está bem em alta mas mesmo assim eu acho que o funk ainda está acima né mano?

R- eu acho

P- (...) só dá pra você saber pelo... que nem vários vídeos de funk com mais de 500 milhões, 1 bilhão, entendeu?

[

R- sim, o Fioti lá com o Bum Bum Tam Tam

P- (...) e *fid*... e vídeo de rap sertanejo... tipo assim é uma coisa bem escutada mas só que parece que é só aqui dentro do Brasil e o *fun(k)*

[

R-

parece que tem um nicho... é uma galerinha

[

P- (...) é... e o funk tá ((gesticula com braço com um gesto para cima))... entendeu?... tá cada vez... é:: cada vez maior parece né mano?

R- parece que sim... *ahn*::... o que você especificamente do funk assim de BH você acha que... tem características assim do funk de BH:: que você fala que isso aqui é nosso é regional?... e mais especificamente também assim... tipo do sudeste... você acha que o funk do sudeste também tem uma cara?

P- é mano... tipo é::... querendo ou não né lá no... lá no... lá em São Paulo o funk é diferente né? eles tem um estilo próprio lá né?... que é os instrumentalzinho criado em cima da voz:: as

panelinhas:: os negocinho que acho daora... e o funk de São... já o funk de Minas é diferente agora o Rio de Janeiro e Espírito Santo é igual... é o mesmo ritmo... lá no Espírito Santo é 150 e no Rio de Janeiro também é 150... e aqui é diferenciado entendeu? e tipo assim... mas todos... tá no hype né mano? é tá... expandido o Brasil todo né mano?... que nem:: eu gostaria muito que tivesse o funk lá em Distrito Federal:: o funk lá de Floripa que crescesse também né que aí o funk ia ficar bem mais forte...

R- sim... sim

P- (...) e vários MCs de várias região entendeu?... acaba crescendo o mercado, e fica bom até pra mim que é mais cliente, mais MC querendo fazer produção... outras casa de show de o... de outros lugares fazem parceria e chamar entendeu?...

R- sim... sim

P- seria bacana

R- legal... *ahn*:: o que você acha assim do funk pop... do funk que tá mais na mídia... e do funk que vai também que vai tipo pra KondZilla? se acha que tem diferenças? e como que você tipo meio que encaixa o seu trabalha? você acha que vai mais pro pop funk que vai mais pro KondZilla

P- olha mano... eu gosto de fazer... que nem... eu gosto de fazer de tudo entendeu? eu gosto de produzir proibidão:: ai eu *proizo*... produzo putaria... ai que nem música oficial pra clipe entendeu que não palavrão:: que já é um conteúdo daora que dá pra subir nas plataformas uns negocio bacana entendeu?... eu gosto de fazer um pouco de tudo mano entendeu?... os DJ's daqui de BH eles são bem espertos mano eles arriscam de tudo entendeu? eles...

R- sim... sim

P- (...) e tem a galerinha... e aqui... é duas... turminha entendeu? que tá... regaçando é a turma do embrazamento né?... que é os pessoal que faz as música... que nem um menino que chama é:: Dimarques... Wesley Gonzaga os meninos lá são... um pique mais:: acelerado né?... e... e nós que é eu o DJ TG da Inestan:: tem o DJ LV do morro do MDP o Arthurzinho os menino que é da melodia a gente faz um pique mais... misturado... e mais lento entendeu?...

R- entendi

P- depois eu até:: posso te mostrar um modelo aqui entendeu?... pra você ver a diferença dos dois funks de Minas aqui tem dois tipos de funk... ou até mais né? porque::... *oh* mano tem DJ demais mano... cada casa dessa a gente pode contar uns três DJ's ((risos)).

R- tem bastante vertente... assim os funk aqui de Minas tem bastante... variedade de gêneros

[

P- isso... muita variedade mesmo

R- e assim esse funk que você falou assim mais embrazado assim é velocidade mesmo que é mais rápido né? é o BPM

[

P- não é... é o mesmo BPM... mas PORÉM... como é um beat

[

R- tem mais coisa...

P- (...) como é um beat cortando... *pa...* dá uma sensação que é mais rápido que vê aqui *óh... tcho* te colocar só pra você ente... entender a diferença... colocar uma embrazada aqui pro se vê... (sendo) que eu nem curto muito música embrazada não... aqui *ó...* essa aqui é uma embrazada ((coloca a música para tocar no celular))¹⁷⁶... te mostrar a diferença do beat... os cara é foda hein mano ((risos)) ... é... ((imita o beat com a voz)) mas é tudo no tom ((comentário aos 22s da música))... não tem:: tipo assim os menino que é mais profissional eles não deixa desafinar não... nem beat nem voz nada... isso aqui é um modelo de... mais reto

[

R- é mais marcadinho né?

P- é marcadão... ((imita novamente o beat com a voz)) *retinho* ((comentário aos 44s da música))... agora aqui... o funk de Minas

[

R- o legal essa produção

P- (...) que vê?... vou te mostrar ((coloca a música para tocar no celular))¹⁷⁷ aqui as viola que eu te falo ((comentário aos 1s da música))

R- legal

P- isso aqui também é muito engraçado mano cada DJ é:: tipo assim os DJ de melodia... quase todos tem tipo uma marquinha que coloca nas música tá ligado? pra saber ((comentário aos 7s da música))... aí eu (criei) ((canta junto aos 19s música)) *ta ligado?*... aí *óh* o beat ((avança para os 40s da música))... *misturadão ó...*

R- *oh...* foda... essa é produção é:: é de quem?

P- é minha

¹⁷⁶ A música exposta por DJ PH da Serra é *Vida do Crime* dos MCs Saci, Dricka e Fahahe com produção dos DJs PH da Serra, Fiuza e Stay (VIDA, 2020).

¹⁷⁷ A música exposta por DJ PH da Serra é *Xota Rosa Choque* dos MCs Djavas, Garoto, Wesley e Durry com produção dos DJs PH da Serra, LV MDP e Arthurzin (MC'S DJAVAS, 2020).

R- pô... foda pra caralho

P- ela até é a nova... nem é uma... ela nem tá estourada não mano que vê... eu vou te mostrar uma que está... que é estourada aqui em BH... tem umas batida muito doida mano... que nem essa aqui uma das que eu mais gosto que vê? ((coloca a música para tocar no celular))¹⁷⁸ tem até... o Magal¹⁷⁹ veio até aqui inclusive e gravo.... é... ((avança o áudio sem querer)) *ah* foi mal ((volta para o começo da música))... Vitinho LC você já ouvi falar né?

R- não... Vitinho LC não

P- é o do cabelo enroladinho... que ver escuta a voz dele aí *óh... óh o beatzada* ((comentário aos 25s da música))... (tá vendo)?

[

R- foda... foda

P- umas guitarrinha eletrônica tá ligado?... *óh* o Magal ((comentário aos 47s da música))... nós que mostrou essas gíria pra ele aqui ((risos))... (eu queria falar) tá vendo?... agora o próximo é o L Da Vinte né? se conhece (aquele) *parado no bailão* ((canta)) ((comentário aos 1m17s da música))... nós colocou tipo aquele sample no 50 Cent tá ligado?

R- sim

P- ((imita o beat))... aí tem tipo... sabe aquela música do Ja Rule aquela que fala... ((canta))¹⁸⁰

[

R- sei

P- aí já... (baguiu) ((risos))... é muita mistura loca mano

[

R- muito louco... é:: isso é muito legal

P- (...) nós misturou o 50 Cent e o Ja Rule na... ninguém nunca conseguiu essa façanha mesma música ((risos))

[

R- pô... e isso é uma coisa que eu curti... *o* e é uma coisa que eu não vejo assim nos funk de São Paulo... né?

P- é mano... é porque os pessoal não quer arriscar eles que é fazer mais o... o básico... porque já é certo de acertar entendeu?

R- entendi

P- aqui em Minas não aqui você faz tudo que der na cabeça mano?... entendeu?

¹⁷⁸ A música exposta por DJ PH da Serra é *Golpe nas que mente* dos MCs Vitin LC, Anjim, Magal e L da Vinte com produção dos DJs PH da Serra, TG da Inestan e João (MC MAGAL, 2019).

¹⁷⁹ Magal é Wesley Nunes Fernandes, o MC Magal.

¹⁸⁰ PH da Serra se refere ao *backing vocal* da música *Wonderful*, de Ja Rule com Rober Kelly e Ashanti (JÁ RULE, 2009).

[
R- é não... assim eu sinto vocês um pouco... a frente... um pouco na vanguarda... bom... e assim... tem diferenças das músicas que tocam no bailes pras músicas que são lançadas? ou elas são as mesmas que são tocadas nos bailes são as mesmas que são lançadas ou tipo ao vivo... é diferente? muda alguma coisa na hora de tocar?]

P- como assim você fala?... olha mano em baile funk... toca muito é:: é toca é mandelão... que os menino que faz umas embrazada... e que faz o... mas se colocar uma dessa aqui por exemplo o baile canta... vira... vira tipo é como se fosse um hino nacional entendeu?

R- então não tem uma diferença muito do que é tocado e do que é lançado

[
P- e do que... é... entendeu? que nem aqui é:: tem várias música aqui que é:: que nem tem... quatro milhões de vizualização mas você não vê tocando muito no baile... às vezes você vê música com cem mil que tá tocando mais no baile porque... a minha música não é muito pra baile é mais pra escutar em casa escutar no carro isso aqui nem... não é uma coisa muito re-repetitiva... é mais gostoso de escutar entendeu?

R- entendi

P- como não é muito repetitiva aí::... mas não toca tanto assim em baile entendeu?... TOCA mas quando toca também é::... tendeu? para o baile... mas não é de tocar muito EM baile

R- entendi

P- mas no SoundCloud... dá pra saber pela visualização no SoundCloud... tá batendo muito SoundCloud tá tocando em algum lugar...

R- legal

P- mas o público maior mesmo no meu SoundCloud que a estática aponta é o é:: é BH... BH Contagem e região... até que... lá fora (não)

R- não rola muito fora daqui.

P- é::... não no SoundCloud né? as vezes no YouTube pode ser que sim...

R- sim... aí tem que ir

[
P- que nem tem música minha que já tá com vinte cinco milhões... eu creio que tá... que tá tocando lá né?... em São Paulo

R- imagino que sim... talvez menor em menor quantidade do que você tem aqui em BH mas:: mas que talvez esteja tocando sim... bom... tem uma:: uma pergunta um pouco mais específica... pra isso vou explicar um pouco... tem uma entrevista do Fioti que eu tomei como referencia lá pra as minhas pesquisas que aí ele dá pro Rodrigo Ortega de como ele produziu o Bum Bum Tam Tam... né?... e aí ele fala dos processos criativos dele tudo mais e fala como ele faz as sessões de gravação e tipo... lá ela falou assim “foi tudo no celular com o pior notebook tudo mais e tal”

P- entendeu

R- tem uma:: característica nesse tipo de som... né? que é uma das coisas que me interessa... que é um pouco da sujeira que tem no áudio sabe? se tem um pouco de distorção tem um pouco de ruído

P- isso

R- você vê tipo... pouco dessas... dessas características também na produção aqui de BH?... elas tem elas existem ou elas... não são uma questão

P- não:: é que eu tirei referência disso de:: da gringa né? porque tem muitos pontos lá que é um pouco sujinho... aí eu tenho um plug-in que ele deixa um pouco

R- pra limpar o ((áudio, no caso))...

P- é... às vezes tá tão sujo que a gente tipo um efeito de rádio... que fica... sujo mas fica tipo um sujo agradável entendeu? que não... não força a

[

R- uma sujeira tratada né?

P- (...) é... é que não força a caixa entendeu? que não vai atrapalhar a voz... que não vai atrapalhar o beat... não vai atrapalhar o grave tendeu? deixa ele leve... por mais que ele pode tá até com aquele efeito lá do Racionais lá ((imita o efeito com a boca)) que fica daora tendeu?

R- então tem uma quantidade mesmo que mínima de distorção ou de ruído

P- isso... tem

[

R- só que também pode ser um pouco mascarado na:: no processo de masterização e mixagem.

P- isso mas... e também mano... fica um bagulho mais... é fica diferente né... digamos... fica mais sujinho mas fica daora

R- e aí agora faça uma pergunta um pouco mais específica porque tem muitos termos às vezes que eu escuto no funk... e:: da produção que aí eu gostaria o que você acha se são as mesmas

coisas ou não... então o que é base batida ou beat? é tudo a mesma coisa ou tem nomes diferentes?... ou você mesmo não usa esses termos?

[

P- ô mano::... é pra mim é quase... é tudo a mesma coisa

[

R- é tudo a mesma coisa

P. (...) é... beat base né? é a mesma coisa... agora batida às vezes pode ser... pode tar referindo-se ao kick que é um *tum* ((imita o kick com a boca))

R- entendi

P- é que tem um *tum tum* ((imita novamente com a boca))... que é a marcação né? como se fosse um surdão... mas não é... é... tipo *tum* ((imita novamente com a boca)) mais seco né?

R- entendi... e o ponto o pontinho

P- o ponto é o que... ou gente a samplea ou a gente cria... ou a gente samplea e cria por cima do sample entendeu?

R- entendi

P- varia mais... eu gosto... de baixar o sampler... fazer até uma inspiração porque aí eu venho com uma melodia por cima da... da melodia que já ta pronta entendeu?

R- entendi... é a parte instrumental?... que você vai ter

P- é... a parte instrumental... o ponto o grave né? o grave também eu gosto de colocar junto com o ponto né?... NÃO TÃO acompanhado porque fica chato né? mas tipo assim algumas partes já... na tonalidade mano fica muito gostoso de escutar

R- legal... virada?... que que seria a virada também?

P- a virada é o:: vamos supor é que nem... o beat virando pro... saindo da (casa) de oitavas pra virar na outra casa de oitavas entendeu? ai esse... é bom... tem gente que não gosta de fazer virada tem gente que vai reto ai tem gente que gosta de dar uma pausa... entendeu?

[

R- dar um breque

P- (...) é que nem como se fosse num pagode mesmo... que nem o pagode vai retinho aí depois quando vai na quarta virada ele já ((simula uma virada com a boca))... que dali é a virada entendeu?

R- entendi... entendi... legal... okay agora a gente fala um pouquinho mais do Cobiçadas tá? que é o que eu tô pesquisando mais... então como foi produzida a música? tipo... a ideia... pelo que você já me explicou um pouco você trabalha com sample e depois:: vem a melodia... então

assim isso foi uma coisa em conjunto que vocês fizeram... porque você também produziu com o TG

P- é... foi eu e o TG né? que fizemos... nós fez inclusive até lá na casa do MC Rick né? na época... porque a gente andava bem junto... agora não anda né porque... ele já...

R- tá estourado

P- já FOI (bem) garoto ((risos))... mas... ô mano se eu chamar ele aqui ele responde faz música mas... porque o meu estilo e o dele não bate mais entendeu? porque eu sou melodia e ele é:: mandelão entendeu?

R- entendi

P- (...) então nós fazer não vai ser aquilo tudo entendeu? os pessoal pede pede pede mas... eu acho que não vai ficar legal não mano

R- e como é essa coisa de produzir em conjunto? assim vocês dividem funções... né?... ou vocês fazem tudo junto? [

P- [ô mano...

depende às vezes eu faço tudo às vezes o TG faz tudo às vezes a gente faz junto... pra ir o nome do outro entendeu? porque a gente tem tipo como se fosse uma capital... porque aí a gente produz muito bem... quase todas as música que a gente produz junto... é:: estoura entendeu? aí vamos supor... ai fica tipo uma eu uma ele uma eu uma ele uma eu e uma ele... já tem mais de dois anos que nós tá fazendo isso tendeu? inclusive essa do Rick... Cobiçadas do Twitter... eu tinha postado uma anterior... que era... do Rick também... que chamava Nós Te Odeia Piranha... ai nessa... nessa Cobiçadas do Twitter foi pra vez dele entendeu? ai foi... por isso que ele postou a música

R- entendi... entendi

P- mas:: eu mesmo... é o ponto era meu mano... o ponto... ele me ajudou a fazer o beat colocou os negócios né? daora... mas o ponto mesmo foi eu que baixei entendeu?... que é::... um violino bem antigo né mano? cá... é...

[

R- sim:: Csárdas né?

P- (...) eu não sei pronunciar... Csár... eu não sei *produza*... pronunciar né?

R- não... eu conheço... na hora que eu ouvi falei puta que pariu conheço vi...

P- é um violino bem antigo entendeu? muito antigo mesmo na época daqueles... cara mesmo que criava melodia...

R- e qual gravação que você pegou? você lembra assim::?

P- lembro... tá no YouTube... aí se quer ver?

R- *ah* sim... por favor

P- coloca aí... (inclusive)... tem dois pontos eu usei um... esse primeiro... a primeira parte no Cobiçadas do Twitter na outra música eu usei a no Brasil Que Eu Quero... ((procura o vídeo no YouTube))... esse vídeo aqui mesmo... ô mano esse violino aí é bonito demais mano... tem hora que eu abro ele pra escutar ele sozinho ((risos))... do nada mano... sério... muito daora mano...

R- vou salvar aqui... porque... importante

P- só pra (começar)... espera só ele começar a tocar pra você vê... que é ele mesmo ((coloca a música para tocar))¹⁸¹... só que ai ele vai sair bem limpinho mesmo... eu que:: na época... gostava de dar uma sujadinha né? ((risos))... gostava de por efeito de rádio em tudo... hoje em dia não tô pondo muito não...

R- vou dar uma avançadinha aqui ((avança o vídeo para os 50s))... *óh* foi bem na hora que ((volta para os 41s))...

P- já começa depois disso aí... antes eu tava mexendo muito com violino agora eu to... na... no latino... como eu te falei.

R- *ah* legal... vou ouvir a gravação então depois... tem uma coisa curiosa assim... tipo o tom lá... que tá na gravação é diferente

P- tá mais

R- você jogou pra cima

P- é... acho tá mais... cinco vezes... é:: cinco notas acima... é porque nessa época aí eu não tava sabendo mexer com a melodia tipo assim... eu gostava de mexer mas eu não sabia... o certo entendeu? as tonalidades... colocar tudo certinho entendeu? agora eu já... deu uma

[

R-

mas tudo que você

punha vai pelo ouvido::

P- (...) é... deu uma evoluída bastante agora né mano?

R- legal... bom a música assim... a parte da melodia ela foi composta pelo Rick... ele que criou?... ou vocês criaram em conjunto isso também

P- é parece que ele já tava com essa letra é:: criada né? como ele canta reto não tem nada a ver não entendeu? qualquer ponto qualquer vai... vai ficar daora entendeu?

[

R-

vai funcionar

¹⁸¹ A gravação exposta por DJ PH da Serra é a gravação de Nancy Webb (violino) e Liam Webb (piano) presente no canal do YouTube Webb Music Family (CSÁRDÁS, 2014).

P- a não ser se o ponto for ruim né? aí fica ruim... aí fica tudo ruim ((risos))

R- *ahm*:: aí vocês fizeram uma sessão de gravação ou você teve um *acapella*... da:: da voz dele

P- não na hora que nós chegou lá é:: ele gravou entendeu? inclusive até o Brisola da GR6 tava lá no dia mano... ele mostrou ele... é (aí certo) ((risos))... por causa que os pessoal de lá de São Paulo tava vindo muito... tava indo muito lá no Rick né?... até mesmo os... o pessoal lá da GR6 tava indo lá

R- e aí na sessão de gravação como que vocês fizeram? você chegou a tratar áudio? se qual... como que foi a forma que vocês captaram o áudio? foi isolado?

[

P- lá tem... é lá tem um estúdio né? lá no Morro do Papagaio onde que o Rick mora lá... ele tem um estúdiozinho lá ele tem a gravação tudo certinho tendeu? ai como... que nem eu te falei... como a voz é reta não precisa de tratar né? é só jogar uns plug-in:: daora... é... o agudo se tiver alto dar uma baixada o grave tiver... baixo dar uma aumentada... tipo coisa assim tendeu? depende... depende do microfone do jeito... da distância que ele gravou do jeito que ele gravou se ele gravou muito gritado... se não entendeu?... isso daí ajuda bastante né? pra gente distinguir pra gente poder dar um:: trato na voz né?

R- sim

P- e como é reto né? que nem eu te falei... não precisa de muito esforço

[

R- não precisa passar Melodyne... nem nada

P- não precisa

R- entendi... e o beat assim... talvez isso seja uma coisa... talvez até uma questão pro... pro:: pro TG... mas acho que você falar de repente... essa coisa do beat que você me mostrou até nas outras produções... me parece assim... cada compassinho... cada pedaço... é uma coisa nova

P- isso... ou... a gente pode é... a gente repete também às vezes pra não ficar aquela coisa MUITO exagerado tendeu? que nem... antes... é tipo uns dois... uns um ano e meio atrás eu tava fazendo um bagulho muito exagerado entendeu? muito mesmo... aí não precisa entendeu? você pode fazer o... tipo assim você bagulho exagerado... que der na sua mente depois você vai dando uma limpada entendeu? dando uma limpada e vai acertando né?... que nem

[

R- é... eu vi que você tem uns loops assim de oito...

P- é... que nem eu agora criei uma outra forma de fazer beat eu gosto de... faço um pedacinho aqui:: aí depois faço um pedacinho no meio:: depois lá no final:: e quando vou ver já tá tudo formando entendeu?

R- entendi... você vai por pedaços assim digamos

[

P- é vou fazendo... igual aqueles tatuador que começa a tatuar aqui depois TATUA aqui depois TATUA aqui ((risos))... meu tatuador ele é assim mano ele é foda mano... ele começa aqui depois... começa aqui aí depois ele já tá aqui na hora que vai ver já tá tudo fechando mano

R- tudo fechado o braço ((risos))

P- ele é foda... comecei a fazer igual ele também ((risos))

R- legal... e assim tipo... mais especificamente assim... o agogô também que vocês usaram lá

P- é a gente... eu amo agogô mano... eu tenho que colocar pelo menos em alguma parte do beat ele vai aparecer... você pode ter certeza... sempre

[

R- é uma marca sua

P- sempre vai ter um agogozinho ou senão o kick dele né? aquele *pu cu bu* ((imita o kick com a voz))... que esse kick é inclusive lá de São Paulo... do Mar... do Carlinhos da SR... é da música... aí... geral de BH pegou esse kick aí e adotou ele e fez ele de... pique de Minas Gerais... isso já tem muito tempo... desde quando começou o funk... assim o novo funk de Minas Gerais... a nova era... foi com esse kick aí mano geral mesmo eu o Anderson do Paraíso o Lucas do Taquarú que também... é referencia aqui que é BEM antigo antes de mim entendeu?... geral... até hoje usa... alguns diferencia né? mas:: o mais daora pra mexer mesmo é esse o kick... do beat agogô... que foi feito pelo DJ Carlinho da SR... é dele

R- legal... vou dar uma procurada... e os beatbox... lá... porque tem um beatbox alí que se não me engano é um beatbox do Catra né? que tem... que é aquele que foi transposto... foi lá pro agudo... se jogou mais doze... eu não sei

P- é né? um bagulho mas... é que nem... eu tenho uma pasta de beat alí que é de dois mil beat's, tem mais outras

[

R-

aí se

vai e...

P- (...) aí eu vou... vamos supor coloco o ponto e vou clicando nos beat's os que combina eu vou lá:: do um mexidinha:: uma *saniadinha* ali... vê se vai ficar bom se não ficar eu tiro... ou senão às vezes não é... fico bom mas não é... pra aquele pedaço ai você dá uma arredondinha pra frente

R- e esses... esses áudios esses samples você trata também ou você põe eles cru

P- não... gosto de dar uma tratada... sempre quando você uns plug-in que nem eu tenho uns plug-in daora sempre dá uma melhorada né mano?... sempre dá uma melhorada daora fica muito bom...

R- legal *ahn*::

P- mas dependendo do ponto é bom você não pôr nada... depende:: é muito raro você não precisar de colocar nada assim mas sempre perde qualidade na hora que você joga lá no Acid né mano? dá uma... dá uma perdidinha né? de qualidade

R- a virada também você também pegou de:: sample... que tinha ou você criou aquela virada... que é congas lá?

P- *ah* se fala... é aquelas viradas lá é:: a gente pegou mesmo... que nem... de beat né? de pasta de beat... que nem eu te falei a gente vai ouvindo e vai montando né mano?

R- tendi... então você vai os pedacinhos de música lá e vai juntando

[

P- é... pega um pedaço de beat alí... coloca alí e outro pedaço de beat alí

R- e mais especificamente com relação a mixagem e masterização? como que é o processo?... como que você faz o que... gosta de ouvir... se você joga mais grave menos grave?

P- ô mano na... na masterização mano... tipo assim eu gosto de colocar ela é automático entendeu? que nem eu tenho o é:: o T-Rex e o:: Izotope Ozone... eu gosto de masterizar nos dois né?... aí eu joga lá entendeu? e vou dando uma mexidinha né mano? ali que nem se falou... dou uma aumentada no grave:: uma abaixadinha no agudo:: depende né?? de como que sair

R- *ah* tá... mas você tem um gosto? por exemplo assim eu gosto de... deixar mais o grave

P- é... eu gosto... eu já aumento no Acid né? o grave... que aí eu masterizo sem o grave estourar eu gosto de deixar ele QUASE... tipo assim QUASE no último volume mas não... porque senão fica muito (grave)... alto... e eu que já misturo muito beat essas coisa não dá... agora vamos supor se eu for fazer uma música retinha eu ponho o beat... eu gosto de colocar o grave no último volume tendeu? que é bem daora, que na hora que bate dá *pul* ((imita com a voz o som do kick))... pra dá aquele... ESTOURO

[

R- entendi... então no seu processo se você enfia MUITA coisa MUITO sample você gosta de deixar o grave menos ainda... pra não embola as coisas

[

P- mais baixo porque as vezes ele distorce as coisas... que nem vamos supor se eu estiver alguma coisa aguda o grave já vai... arregaçar o bagulho tá ligado?... fode o bagulho todo

R- entendi... e aquela coisa também do... pan... do panorâmica se curte usar isso

P- curto... tô usando bastante agora né?

R- e assim você

[

P- inclusive naqueles atabaquinho a já faz assim *prrr prrr* ((imita o efeito da panorâmico com a voz))... já bate do lado e do outro fica muito daora mano

R- é no Cobiçadas eu ouvi bastante assim... é uma coisa que eu não costumo ouvir muito em funk é ter... panorâmica

P- é agora eu tô fazendo demais mano e... eu que... eu não tenho estúdio em casa se não eu te mostrava... é muito daora mano

R- *uhum*... e você curte também usar uns efeitos mais tipo de reverb pra dar aquela profundidade

P- aqui em Minas todo mundo gosta de usar reverbs:: (sempre) delay... porque saiu bastante da moda né? o pessoal hoje em dia tá usando só aquela repetição ((imita o efeito de eco))... tá usando só isso muito né? eu reparo uma coisa também os pessoal é... lá... de fora eles não tira a respiração né?... que nem

R- sim:: pô

P- eles deixa tipo ((imita a respiração)) “não sei o que não sei o que” ((imita novamente a respiração))... e aqui em Minas... eu... particularmente não gosto mano eu tiro

R- você tira a respiração

P- gosto de tirar... não gosto... não acho legal... mas depende... DEPENDENDO da respiração que você tirar às vezes você atrapalhar a música mas as vezes você pode melhorar né?

R- tem uma respiração que eu gosto assim que é daquele do Menor da VG no Fogo na Inveja... que é ((imita a respiração)) toda hora tem o ((imita a respiração)) uma respiraçõzinha... ali eu acho legal

P- é... dependo do estilo fica daora né mano?

[

R- é:: nesse estilo fica legal

P- é porque às vezes... que nem ele canta ((imita a respiração)) muito assim... aí se cortar vai ficar aquela coisa meio robótica tendeu?... depende da voz que da pra... tem umas parte que é exagerado entendeu?... porque tem parte que atrapalha até o beat... porque se você separar só a aquele e der o volume ((imita a respiração)) da pra fazer até um beat mano? ((risos))

R- é eu tava pensando nisso na real você tem uma outra coisa ali que vai atrapalhar... e você que gosta de colocar muita coisa junta também... e misturar:: tipo talvez mais atrapalhe do que ajude ali a respiração né? me pareceu isso

P- tendeu? que nem melodia né? não é muito bom... que nem os cara canta esticadão aí depois já ((imita a respiração))... foda mano... fica paia pra caralho

((corte na entrevista))

P- mas eu toco essa música no show até hoje porque ela é muito estourada ((sobre *Cobiçadas do Twitter*))

R- ô e é muito boa a produção dessa música sério... tipo eu ouvi e falei caralho meu

P- *óh* mano se tem que escutar as novas então a do Vitorino LC:: muito bom mano... porque essa... agora... agora tá tudo certo mano essa época aí ainda eu:: colocava as coisas fora do tom... depois eu fui aprendendo né? fazendo bastante programa... treinando piano essas coisa pra me agregar... pra eu aprender

R- eu tava vendo um pouco disso assim... rola muito no funk às vezes... é:: eu escuto um grave que eu falo caralho esse grave não tem muito a ver com o que tá rolando lá do acorde... e não é uma coisa que eu acho zuado às vezes assim tipo

P- não... às vezes fica daora... às vezes fica daora mas só que o cara souber colocar ele no certo fica BEM mais daora

R- tipo... no *Cobiçadas* ali tem uma parte que eu peguei e falei assim nossa perai grave não tem a ver com o que tá rolando aqui mas... porra... fica foda pra caralho também... então funciona

P- é... (funciona)... era que nem eu te falei eu já fazia melodia mas é:: não era... profissional né?... tava ainda na fase de aprendizado né mano... porque::... eu gostava mais de ficar fazendo... tipo assim eu fazia mais mandelão mas até o meu mandelão era lento ((risos)) todo mundo falava “olha o PH suas músicas é lenta” mano... eu falava “então vou começar com melodia”... fui comecei colocava ponto:: que aqui em Minas que começou:: mais esse bagulho de ponto de acompanhamento né? que quase todas as músicas que nem as antigas e a novas quase todas tem ponto de acompanhamento não só o grave e a voz né? tem... o ponto de acompanhamento.

R- legal...

((corte na entrevistas))

R- é isso... é isso... pô daora... foda pra caralho a produção curti pra cacete

[

P- então suave amigo

((corte na entrevistas))

APÊNDICE B - Entrevista Isaac dos Santos (DJ Isaac 22)¹⁸²

Entrevista realizada remotamente pelo aplicativo *Google Meet* no dia 15 de Junho de 2020
por Rafael Hermés Mondoni Moreira.

Rafael Hermés Mondoni Moreira - okay... então primeiro eu gostaria que você:: me falasse seu nome... o nome artístico... o nome completo no caso... a data de nascimento e da onde você é

Isaac dos Santos - é:: é Isaac dos Santos... meu (vulgo) é:: é DJ Isaac 22 ((parte incompreensível))... é: eu sou de (Campo Grande) Rio de Janeiro... mais o que mesmo? nome?

[

R- e:: sua data de nascimento

I- a data de nascimento... nasci dia vinte cinco de junho de mil novecentos e noventa e um

R- legal... como que você começou no funk?

I- pô:: eu nem curtia muito funk eu escuta muito:: hip-hop... assim eu escutava muito aquele DVD que tinha na época né... (Traxx)... aí eu escutava muito hip-hop... eu (queria)... tenta produzir fazer alguma coisa (assim) só que eu achava muito difícil... e aqui onde que eu moro tinha um:: um amigo meu que ele era locutor... aí ele mexia muito com programa de música e ele falava “pô é fácil é só mexer assim é que eu não gosto de produzir” aí foi aí... ai foi aí que eu comecei a ver que pelo funk era mais fácil... não querendo se apropriar do: “*ah* vou fazer porque é funk”... não... aí eu comecei a ver que conforme eu fui mexendo no programa... que é esse mesmo programa que tá aqui ((aponta para o monitor)) que eu fiz a Dentro do Carro... eu fui me (aprofundando) e comecei a gostar mais de funk...

((corte na entrevista))

I- aí foi que eu ganhei o amor pelo funk mesmo... ali no... porque o que eu gostava mesmo era de hip-hop... aí... conforme esse meu amigo foi me mostrando as coisas assim... que eu vi que funk é daora... ai::... nunca mais parei des(de)... isso foi em dois mil e sete... começo de dois mil e sete

R- okay tem o que... tem mais de dez ano aí né?

I- é::... treze anos.

¹⁸² C.f. a gravação editada da entrevista em ENTREVISTA (2020a) e original em ENTREVISTA (2020b).

R- é... começou novão então né? no funk

I- é:: bem novo mesmo... ((parte incompreensível)) que eu comecei em dois mil e sete... em dois mil e nove eu emplaquei até uma montagem... não sei você já ouviu né? não sei... Aquecimento do 50 Cent... era uma música que os meninos ouviam muito pra dançar... mandar passinho:: essas coisas aí... daí em diante... conforme os anos foi passando eu acertei algumas outras também... e tô aí até hoje... graças a Deus

R- e você começou direto produzindo então?

I- isso produzindo... e tocava... não gostava de (tocar)... tinha vergonha tinha que... locutar falar ((faz o gesto de microfone na mão))... ai eu tinha muita vergonha e... depois que eu fui tomando coragem... aí hoje eu (vivo) mais de show do que de produção... sendo que na quarentena eu tô produzindo bem mais

R- entendi... bom e aí se me fala assim quais são suas referencia assim de produtores dentro e:: fora do funk... as pessoas que acho que você toma como referencia para tá produzindo... digo:: isso no funk... né? pode ser tanto no Rio quanto fora do Rio... né? mas também de outros produtores... seja da gringa ou de outros estilos musicais

I- pô é:: no funk assim quando eu comecei tinha uma galera já... bem da antiga... um-um foi até quem me apadrinhou também que é... que é daqui da área o DJ Jhonny Kaduchi... ele que me ensinou... também a... as malicia de produção tudo:: ((parte incompreensível))... Jhonny Kaduchi que era época também tinha... eu gostava... até hoje... eu me inspiro muito nos DJ's de comunidade que tocavam em baile de favela... que era os DJ Byano... tem o Wagner do Jacaré... o DJ Cabeça do Mandela... são DJ's de comunidade mesmo eu sempre me inspirei neles... é:: fora assim... da gringa... eu gosto muito do Dr. Dree... pô... eu vejo aí pela história de vida dele também... eu me inspiro... pra mim é muito inspirador ele

R- uhum

I- (principalmente) as coisa dele antiga assim... pra se inspirar as vezes pra (fazer) alguma coisa um sample... uma coisa assim eu... me inspiro muito nele

R- daora

I- ((parte incompreensível)) de fora assim... que eu curto mais é ele mesmo

R- e que tem a ver com a influencia que se me tava me falando do:: do rap né?

I- isso... isso... tem a ver sim... ((parte incompreensível))

R- legal... e hoje assim você diria como que:: é o seu processo de produção?... você começa por um acapella geralmente?... ou às vezes você faz uma sessão de gravação?... você começa

produzindo pela base?... se você vai por um ponto instrumental?... como que você:: descreveria seu processo criativo?

I- é::... a *mai*... o funk acho que a maioria das (pessoas) produz o funk assim... é:: pelo acapella... a partir do momento que o MC faz acapella... ali... aí a gente... começa a botar as nossas ideias em prática... ouve o acapella e já tem mais ou menos o que a gente vai fazer na base... mas tem algumas músicas que é criado o instrumental... assim a Dentro do Carro... ela foi criado a instrumental primeiro que é um sample da:: dos Beatles... foi o Kevin que:: (tirou) esse sample... um rapaz fazendo o:: ((gesticula com a mão a execução do riff na guitarra))... na guitarra lá... aí ele pegou e fez... criou a música em a partir do sample... foi assim

R- entendi

I- (...) mas o funk mesmo em si a maioria o MC grava a voz... e a gente... hoje em dia que eu tô aprendendo a mexer em teclado essas coisas assim eu tô... bem no começo mesmo que eu tô aprendendo que eu quero dá uma... é::... eu tô criando uns beats... crio o beat primeiro e to enviando pros MCs pra ver se conseguem criar alguma coisa por cima mas... tá bem no começo ainda... eu não consegui fazer assim que eu... posso falar que eu “*ah* criei o beat primeiro e (depois o MC) criou a voz a partir disso aí... não... mas... no funk a maioria eu posso te afirmar que é assim... a voz e o DJ que produz cria a partir da voz... diferente do... de outros... de outros outros gêneros musicais

R- entendi... e *tcho* perguntar também você:: produz outros gêneros que não funk

I- não... só funk

R- tendi... não consegui sair do funk ((risos))

I- (e vou continuar estando preso)

R- beleza... bom o que que se acha... hoje dos... funks comparados dos anos noventa e dos anos dois mil se percebe diferenças?

I- é tem uma grande diferença... igual... hoje em dia as pessoas julgam muito o funk “*ah* o funk é:: é só putaria” ((parte incompreensível))... mas antigamente sempre teve também... (tinha) o funk mais romântico... sempre teve vários desses mesmo estilos de hoje em dia teve no passado... eu acho que não mudou nada tipo assim... é a evolução... tipo assim... o que tá hoje é porque tem evoluído... tudo evolui na verdade vai... se aperfeiçoando... só aperfeiçoou... não mudou nada de antigamente pra cá... pelo menos no meu ponto de vista eu acho que ele... tá tipo se aperfeiçoou mais... tem o funk romântico tem o putaria... é porque hoje em dia assim o romântico está um pouco mais escasso... mas tem mano (muito) funk romântico aí legal... tem (baixaria) aí também... e:: eu (acho assim) que não mudou muita coisa não

R- legal... bom e... com relação ao funk do Rio de Janeiro... você acha que é:: a produção musical... dos funk no Rio... tem uma cara?... ela é diferente um pouco dos outros estados?

I- é... isso aí é verdade... o funk do Rio tem aquela pegada mais agressiva... do povo da... da comunidade assim da... da favela abraça mais... a:: o ritmo que (era) da de antigamente que é o tamborzão rasgando *pá* aquela batida *bum bum* ((imita a base do tamborzão com a voz))... o funk de outros estados como Minas Gerais São Paulo... de outros estados assim... é aquela parada mais pop né? um funk mais pop aquelas batida de:: drum kit de:: bateria ((parte incompreensível))... o funk no Rio também hoje em dia né? se... se adaptou ao funk de São Paulo só que o BPM é um pouco mais acelerado é 150 170... aí faz ficar mais agressivo ainda

R- entendi

I- e essa... no meu ponto de vista... essa é a diferença... do Rio pra São Paulo... é mais o BPM e agressividade da batida... de resto acho que... é bem... normal (os dois) bem parecido... os dois não... no Brasil em si ((parte incompreensível))

R- entendi... eu ouvi falar que no Espírito Santo é:: eles escutam muito o funk bem... não é nem escutar a produção no funk do:: Espírito Santo é bem parecido com a do Rio de Janeiro... eles escutam bastante 150 BPM por lá

I- é... eu já cheguei a ir no (Espírito Santo) eu... mas faz uns dois anos atrás... era muito:: beat fino... era um beat fino... (que) o DJ Jean Du PCB usava muito...

R- uhum

I- ele... aí eu ouvia a ((parte incompreensível)) parecida com a daqui que era no Rio em dois mil e doze dois mil e treze... mas é a levada deles é... praticamente parecida com a do Rio mesmo... é um pouco agressiva... favela ((parte incompreensível)) a gente fala sujão... aquele ritmo sujo

R- uhum

I- ((parte incompreensível)) mesmo sim... tem uma semelhança sim

R- entendi... e assim agora pensado um pouco na:: na região sudeste vamos pensar assim... você acha que... pra cá do funk do sudeste tem uma diferença também... por exemplo se a gente lá no nordeste eles escutam produzem brega-funk também... né?

I- é

R- você acha que o sudeste tem uma cara também? apesar dessas diferenças?

I- na verdade eu vou te falar eu não sei qual/é o funk do sudeste ((risos))... eu juro pra você... se eu falar que eu sei eu vou tar mentindo pra você... eu não sei qual a (cara) do sudeste

R- tudo bem... é mais porque eu acho que eu percebo às vezes que tem determinadas coisas que são bem parecidas... no funk de São Paulo do Rio... e coisas que são bem diferentes... também

I- é... verdade... tem sim

[

R- tubo bem... bom e aí o que você acha assim... de diferenças também entre o funk... da mídia assim... pensando nessa mídia tipo KondZilla... o funk KondZilla... ou o funk underground... esse funk... que seria esse funk que toca mais em fluxo... né? por exemplo... esses tipos de funks que por exemplo circulam na KondZilla ou no pop funk ou nesses funk de fluxo... eles são diferentes?

I- é tem essa diferença que:: ((parte incompreensível)) tipo assim pro lado mais pop né? um... uma coisa que abrange mais outros... o do fluxo é pra que é feito só pra ficar ali mesmo na comunidade... se você entra numa boate é um pouco raro você ver tocar a mesma música que toca nos fluxos assim... em baile de comunidade... é:: é tipo dois coisas ((parte incompreensível))... ao mesmo tempo que parece é um pouco diferente... tem mais qualidade... o do KondZilla... é muito mais qualidade entendeu? o do fluxo (é o que) a gente fala... um amigo meu o Rennan da Penha a gente conversa muito sobre isso... a gente fala “pô às vezes”... a nossa raiz é a favela a gente gosta muito de produzir um ritmo favela... sendo que às vezes fica muito preso na favela a gente (quer) fazer uma música pro mundo... ((parte incompreensível))... a gente tem essa convicção que... o que é da favela e o que é do mundo... às vezes tem música que é da favela que vai pro mundo... mas que é muito difícil a porcentagem é muito baixa... agora esse daí do KondZilla com mais qualidade... assim... já... a partir do momento que já fez tudo o público já abraça... aí a população fora da favela é bem maior do que a de favela... aí... toma uma proporção muito maior... com mais qualidade assim... do meu ponto de vista assim

[

R- entendi... e onde que você encaixa mais o seu... o seu trabalho?... nesse sentido pensando nessas vertentes... de funk

I- eu acho que é mais favela... é mais favelão mesmo... sendo que agora por eu tar com um pensamento... elevado eu tô querendo... ir pra esse lado aí... mais... neutro... que possa mais entrar em todas... eu falo assim... tava conversando com um amigo e eu falei... vamos tentar fazer uma parada que a gente misture a qualidade com a favela os dois juntos... assim como o Kevin O Chris fez... ele juntou... o ritmo da favela... com o ritmo mais pop... e aconteceu aí... ele é dos mais estourado aí do:: Brasil

R- legal... *ahn*... bom... se me falou um pouquinho dessa questão é:: desse funk sujo né? é essa é um das coisas que eu acabo pesquisando mais... na:: no meu mestrado... e eu queria saber um

pouco dessa sujeira na produção... que:: eu percebo que às vezes tem bastante distorção e ruído... né? e:: isso me parece que... entra num certo gosto... as pessoas gostam de ouvir o funk assim... né? então queria que você comentasse um pouco mais disso... então desse funk sujo... você acha que ele aparece mais no Rio e no estado do Espírito Santo se me falou... né?

I- é

R- então... como que você vê isso... as pessoas gostam desse som mais sujo?... eles curtem isso?... isso você acha que também acontece um pouco de repente em São Paulo?

I- é:: assim... é:: como posso te dizer... às vezes é *propo* propositalmente... o DJ... a gente fala “(qual/é) bota distorcido... vamos salvar distorcido... bota assim mesmo”... quando toca... às vezes a mesma música se a gente pegar e:: e salvar ela... menos distorcida mais limpinha mais bonitinha... e tocar... o público não abraça mas... se tu pegar ela e sujar igual... acontece muito... de ter música de São Paulo que vem aqui pro Rio os DJ’s pega... a música tá lá bem produzida toda bonitinha o DJ pega... bota ali um tamborzão bota BPM (170) tudo distorcido... e a música estoura aqui no Rio de Janeiro igual... tipo eu lembro assim lá na época a música do MC Livinho “na hora que me escutar”¹⁸³ ((canta))... a música era linda... (o beat é perfeito)... o DJ aqui do baile do Jacaré foi... botou uma batida aqui do Rio aumentou o BPM... a música aqui no Rio foi um sucesso só... mas antes quando tava na:: na versão São Paulo... ninguém escuta a música ninguém gostava... o DJ acelerou assim como varias outras músicas... eu acho que o público... parece que não mas o público sente isso... ele quer ouvir alguma coisa suja assim... aquela batida (socando) no ouvido... aquela coisa que às vezes você nem consegue entender direito né? parece que o público... entende sobre isso às vezes... pelo que eu penso né?

R- parece então assim... isso me parece uma coisa bastante característica do Rio de Janeiro né? parece que tipo a galera gosta desse som mais agressivo e mais estourado mesmo né?

I- isso... é mais no Rio... em São Paulo eles gostam mais perfeitinho... se você pegar a música dum DJ de mandelão que eles falam né? dos fluxos... (tipo) a música dele é limpa também... da favela e:: é limpa também... no Rio de Janeiro já não... é aquela coisa toda chiada... igual a Dentro do Carro ela era na época:: eu falei vou fazer... vou botando... não vou botar a batida muito agressiva (que eu fiz)... aí essa batida que tem nela... é uma batida que aqui ela é muito agressiva... eu tive que tirar a agressividade dela um pouco... porque eu falei “não essa música tem que ir pro mundo mano... não tem como essa música ficar só não na favela”... aí eu botei o

¹⁸³ A música à qual Isaac se refere é *Fazer Falta* de MC Livinho, com produção de DJ Perera (MC LIVINHO, 2017).

(arquivo) mas eu tive que tirar um pouco a agressividade dela também... eu achei que isso que fez ela (estourar)... eu acho que se ela estivesse muito limpa ela não ia andar (assim muito)

R- entendi... é:: e é um pouco dessa característica assim de sujeira que eu também queria a gente conversasse mais sobre a Dentro do Carro

[

I- não.. beleza

R- beleza... bom alguma... alguns conceitos assim que eu gostaria um pouco também da sua visão é:: que eu vejo que tem bastante gente que às vezes chama... de bastantes coisas diferentes alguns termos... então eu queria que você desse só uma explicação breve né?... o que que se:: o que é entendido por base batida ou beat?

I- base batida... aqui no Rio a gente... usa como se fosse a mesma coisa (com) uma diferença é:: base... é o que a gente usa como se a cama da... da música... toda música vai ter que ter uma base... base... antigamente a gente falava muito assim base ponto... ponto é o:: toque que vai na ((imita um ponto com a voz))... a base é aquela batida que sempre (tem)... beat a gente... hoje em dia no ponto de vista como eu vejo (assim e meus amigos também)... beat é quando a gente cria... igual... eu falo de São Paulo na bateria... aqueles drum kits de bateria ((imita com a voz o drum kit))... aí a gente usa como beat... batida é como se fosse o tamborzão o beatbox que a gente apelidou também que é batida na voz do cara ((imita na voz o beatbox))... é:: o beatbox... mas acho que não tem muita diferença... é a mesma coisa mas a gente apelida cada (coisa) de um jeito aí parece que são várias coisas diferentes... mas... se por exemplo usar qualquer beat aqui pode ser chamada de batida também... não tem diferença nenhuma

R- legal... bom então vamos lá... agora especificamente sobre Dentro do Carro então... é primeira coisa como que foi a música... é:: a ideia da música assim a composição ela foi do Kevin? se me... já me falou um pouquinho né? que vocês acharam esse sample... né? então aí ele foi trabalhado primeiro o sample ou::... e depois gravado... você trabalho por um acapella... explica um pouquinho

I- foi o sample... foi o sample... a música começou... no Baile da Gaiola... a gente tava no Baile da Gaiola lá o Kevin foi fazer um show... se eu não me engano acho foi aniversário do Rennan da Penha... aí a gente tava todo mundo lá zuando... aí o Kevin foi e tem:: essa (mania) de dar uma música e dar para cada DJ daqui do Rio de Janeiro produzir... cada música dele se você reparar tem o nome dum DJ diferente... ((parte incompreensível))... aí ele fazia vários ritmos diferentes nas músicas e ele falou “pô Isaac”... conversando lá... “ô tá faltando eu lançar só uma música contigo pô já fiz música com o Rennan já fiz música com fulano siclano... já fiz música com todo mundo só tá faltando fazer contigo” ((parte incompreensível))... aí eu falei “pô vamos

bora fazer e tal”... ai ele “já é”... aí isso aí era já de manhã já... quando cheguei em casa... ele já tinha mandado mensagem pra mim no Facebook ele falou “Isaac vai lá no teu e-mail lá mandei lá... um projeto que criei aqui”... “pô beleza”... aí ele “pode mudar pode fazer o que tu quiser eu fiz a voz em cima aqui... mas se tu quiser usar outro sample... pode usar tranquilo”... quando eu abri assim eu... caraca eu não me recordava que era dos Beatles... eu “caraca que negocio maneiro mané” eu fiquei escutando... aí ele “se quiser pode trocar se tu não gostou”... falei “tá maluco como que eu vou trocar isso aqui cara... tá doido? isso aqui tá muito foda... muito maneiro tá doido?”... aí ele “então tá bom (tu) que sabe”... aí ele tinha botado até uma batida também que ele tinha... criado lá... só que eu não gostei muito eu falei “a batida eu vou mudar mas o sample vai ser esse aí mesmo”... aí foi assim em diante eu... parti da voz e do sample eu fui criando essa batida aqui... que tem aqui... os beat... beat batida ((parte incompreensível))... e... tá aqui... eu tive até que remontar que eu perdi o projeto como eu falei contigo... aí eu remontei tudo... aí fiz tudo igualzinho do jeito que era antes

R- legal... legal... então tipo foi primeiro ele-ele te deu já a base junto... alias ele te deu a voz... né? junto com o ponto né?

[

I- é... com o ponto

R- e ele criou a parte da voz a partir do ponto?

I- isso isso... ele criou a voz em cima do ponto... e se você ouvir a música do Beatles a melodia parece um pouco... Dentro do Carro ((canta))... é meio que a melodia que os Beatles canta também... foi isso... pra mim isso aí... ele é... foi muito genial... ele é muito genial nisso... nessa aí... ele é produtor também né? então... não sei se você sabe ele é produtor... foi muito genial isso... não tinha como não dar certo

[

R- é:: eu vi que ele começou produzindo alias né? como DJ

I- é... ele era DJ

R- legal... e::... você lembra exatamente de onde tinha pego esse sample? ele pegou da internet né?

I- pegou da internet... agora... tem um nome aqui é uma aula de contrabaixo... é:: Day Tripper... Beatles... aí tá aqui aula de contrabaixo... só... só não sei da onde que é... de qual canal é... eu posso procurar aqui depois e mandar pra você... que eu nunca tive essa curiosidade de ver da onde que veio... até peguei a música dos Beatles também... e coloquei em baixo fica igualzinho... é só acelerar e ele fica bem bem igual

R- legal... deixar eu avançar um pouquinho aqui.. e-e um pouco assim com relação ao beat... você pesou... você me falou que pensou num beat menos agressivo né?

I- isso

R- então como que foi um pouco da ideia... eu vi ali você tem alguns beatbox né... juntos... é isso?

I- é... tem um paleta... tem um (beat) de uma criança cantando... tem... tem várias coisas... na música mesmo isso não aparece muito mas... tem várias coisas envolvidas ali até pra isso (aparecer) como que tá ali... eu pensei muito assim eu ficava vendo no baile assim o que as meninas gostavam de dançar... tinha uma batida que elas gostavam de mandar quadrado aí... eu posso botar pra colocar a parte da música?

R- sim

I- vou botar sem a voz... essa parte aqui ó ((coloca para tocar a partir dos 32s da música))... calma aí não tá dando pra ouvir ó ((aumenta o volume))... essa parte... isso aqui é uma paleta ((coloca para tocar a mesma parte))... eu ia soltar uma batida... a batida já do começo... aí eu falei “não tem que ter um suspense antes de vir a batida e (tal) o mesmo”... aí eu ficava olhando assim “vou botar mais ou menos o que eu to acostumado a ver a meninas dançando assim”... que isso aqui vai dar um clima aí foi (criado como tá aqui)... que é uma paleta aí tem uma criança também vou abrir ele aqui... que não dá nem pra se notar muito coisa ((põe para tocar o beatbox da criança))... que é o beat fino... e essa paleta aqui que é da música do Bum Bum Granada ((põe para tocar a paleta))... aí eu dei uma modificada nele... e tem um grave... tem um grave que acompanha eles... ai tomou aquele tom ali... deixa eu abrir aqui... o grave acho que não vai aparecer ((coloca o grave para tocar junto))... que é já... quando sente o grave elas já dança... já acompanha a batida automaticamente as pessoas... e assim foi aí depois na virada eu botei o tambor que é mais tradicional que a gente chama de beatbox aqui no Rio de Janeiro... esse aqui *óh* ((coloca a base de beatbox))... essa batida aqui... aí eu misturei com o da criança... da criança ((coloca as duas juntas))... e assim foi... sendo que essa batida ela é muito suja... a... A original mesmo ela é muito suja... aí dei uma limpada e eu falei “não isso aqui não pode ir assim suja favelão não”... vai ficar só aqui no Rio de Janeiro nas comunidades... ela tem que ser mais limpo ((coloca a base para tocar novamente))... e assim foi...

R- legal... e assim ela é uma base... uma base que ainda tem uma sujeira né?... mas ela é um pouquinho menos

I- é... um pouco mais limpa... do que as pessoas costumam ouvir... e na... teve uma época que nas rádios aqui... aqui no Rio de Janeiro quando a música vinha com essa batida assim... ela não era aceita às vezes na rádio... aí pro ((parte incompreensível)) ele falava “pô vai ter que refazer

a produção”... aí as vezes acontecia muito no Rio de Janeiro... muito... hoje em dia a rádio abraça a música que vem da favela e bota a mesma versão que toca na favela bota na rádio mas sem falar o pa(lavrão).. que tem musica que tem palavrão... aí é só tirar o palavrão que toca... antigamente não quando um DJ de favela fazia uma música... não sei se as pessoas queriam se aproveitar e falavam “pô a música tá muito suja”... (da/aqui) tem que limpar... aí eles faziam uma produção mais ou menos parecida com a que tinha na favela... só que do jeito deles... e o DJ da favela perdía o mérito sobre a música... quem ganhava o mérito às vezes ia pra... pro DJ da rádio... aconteci muito isso aqui no Rio de Janeiro

R- caramba caramba... *ah* e uma coisinha com relação ao ponto também... tem um rudizinho junto né? do:: acho que é um *hum*... que é aquela frequência que fica junto

I- é um estalo ((imita o estalo de dedo))

R- *ah* sim tem um estalo também

I- um clapzinho... um estalo de dedo

R- mas eu digo mesmo na própria linha de baixo original tem um ruidinho né?... que acho que é... alias de guitarra... na guitarra tem um ruidinho

I- eu acho que foi porque foi picotado... foi muito picotado isso aqui... que o original dele não encaixa certinho... ai vem dessa forma aí ((coloca o ponto para tocar))... pô ele foi muito genial... quando ele enviou isso aqui... porque pra fazer isso... até hoje... vai passar anos anos eu vou escutar essa música e eu vou falar isso aqui foi muito genial cara... é uma coisa

[

R- é muito bom... é muito bom... e aí tipo... *ahm*:: deixa eu pegar aqui... bom você falou um pouco dos beats tudo mais:... e:: ah sim tem uns pon... uns outros pontinhos vocais né? quando fala-se putaria por exemplo... ou tem um “vai” bem no fundo né? que também aparece

I- aham... caraca você aprestou nisso esse “vai” é do Magrinho... vai vai ((imita com a voz))... sendo que eu não... eu não consegui achar mais ele no meu computador... eu pesquisei ele de todas as formas... (pensei em botar) até um outro vai... (só que falei) “pô não vou botar esse ‘vai’ aqui que é mais diferente que o que eu achei agora foi esse aqui” ((colocar par tocar))... foi um vai totalmente diferente dá que tava na música... eu não consegui achar ele de jeito nenhum... é a voz do magrinho “vai vai” ((imita novamente com a voz))... e a voz “putaria” é do::... se eu não me engano acho é do Mr. Catra ((coloca o ponto para tocar))... é a voz do Mr. Catra de muito antiga muito antiga mesmo isso aí deve de dois mil dois mil e um essa voz dele... é de um trechinho que eu achei no computador... que é assim eu começo a produzir... ai vem na

minha cabeça... “pô será que se botar isso ou aquilo” o que vem na minha cabeça eu já procuro aqui no:: no aplicativo aqui... “vai”... putaria... tudo que fala na música eu fui procurando... “vai vai” ((imita a voz do Magrinho))... só que agora esse vai sumiu... esse “vai” do Magrinho... é um detalhe mínimo que eu achei que o pessoal ia nem perceber e você foi e percebeu ((risos))... engraçado

R- daora... *ah* e uma coisa também com relação ao beatbox... essa base desse beatbox eu vejo que ela tem bastante... em muitos 150 né? é um base... famosa assim né?... essa base é:: você sabe da onde ela é? e me parece assim... ela foi acelerada? é uma base de 130 que foi acelerada?

I- isso... ela é de 130... e é a voz do Mr. Catra também que ele fez com a boca...

R- é aquele beatbox Catra?

I- a maioria (dos beatbox) do Rio de Janeiro foi tudo:: através da voz dele...gravou varias vezes ((imita o beatbox com a voz))... tem vários beat aí igual o beat fino que você vê... no Espirito Santo... é:: é o beat do Catra só que ele foi afinado... botaram o beat mais pra cima ele ficou... mais afinado... mas a maioria (gerou) através da voz do Mr. Catra... sendo que vai sendo aperfeiçoada... as pessoas vai botando efeito... outras coisas... aí vai mudando e às vezes nem parece mas isso aqui é a voz do Mr. Catra... tem ele aqui em 130 também... deixa eu achar aqui:: em 130... beatbox... ((procura a base no computador))...

((corte na entrevista))

I- mas tem ele aqui limpinho em 130 BPM... aí conforme foi mudando o funk os DJ's foram acelerando assim como todas as batidas tudo... ponto antigo... as pessoas... os DJ's pega... acelera tudo não tem muita dificuldade pra fazer... aí vai tudo mudando... deixa eu achar ele aqui ((procura a base no computador))...

((corte na entrevista))

I- ((coloca a base))... aí é ele em 130... achei ele aqui vou botar ele aqui no projeto ((coloca a base no projeto e coloca para tocar))... acelerou... joga no projeto ele já acelera automático... tem várias na voz (dele) ((coloca para tocar várias bases do Catra))... isso aí é uma sequencia que ele fez com a voz dele assim...

R- tendi

I- os MCs no Rio costumavam muito fazer esse beatbox com a... beatbox com a boca

R- e é uma coisa que começava a acontecer bastante eu tava vendo que tipo o funk 150 ele começou a partir de... acelerando funks em 130... né? e aí vem o Polyvox e começa a produzir em 150 né?

I- isso... ele fez lá com a garrafa batida lá... acelerou para 150... antes era só acelerado... automaticamente no programa que os DJ tocava... no iPad na contraladora na CDJ... eles aumentavam alí o pitch... aí no começou isso foi mó::... parecia que voz ficava mais ((parte incompreensível))... aí todo mundo “Alvin e os Esquilos”... mas hoje em dia (a gente) nem vê muita diferença a gente escuta o 150 hoje parece que ele é (nomal)... mas quando eles começaram com isso aí foi uma... *mou* desespero no Rio... (todo mundo) “caraca maneiríssimo” ((risos))... mudou completamente aí pra muitos “caraca *mou* loucura tá doido”... gerou várias controvérsias no Rio de Janeiro... e hoje em dia todo mundo só produz em 170 150... ninguém mais no Rio faz 130...

R- legal... bom *ahm*:: também queria perguntar com relação ao grave... porque a gente tem um sample aí que você mostrou que é um sample grave mas tem... os bumbos... tem uns bumbos que vem acompanhado com um baixo junto né? um gravão

I- tem um grave (sim)... tem dois graves... eu botei só acompanhando a batida... um grave normal que eu baixei ele no:: no programa aqui no Fruit Loops ((coloca o grave))... não da nem pra escutar ele assim na orelha... só quando tá no som mesmo... e tem um outro que eu botei ele mais pra cima... um pitch mais pra cima ele... ele vai acompanhando quando vem a paleta... mais ou menos no... é esse aqui ((toca o grave que acompanha a paleta))... aí nessa batida aqui do:: que vira ((coloca a parte do beatbox do Catra)) do Catra ele já não::... eu já não boto o grave porque essa batida é bem agressiva... se botar grave embola aí eu botei só o kick mesmo do grave ((coloca para tocar novamente))... pedaço do ponto né da música... só acompanhando a batida ((coloca para tocar novamente))

R- entendi... só uma marcaçãozinha mesmo né?

I- só marcando só marcando... o beat... o beat ele é junto com a voz... foi só isso... o projeto ele é muito simples mesmo se você olhar assim em comparação de vários produtores aí de funk... o projeto dela é muito simples dessa música... foi uma coisa simples e objetiva essa música... não tem a necessidade de... usar muita coisa acho que (assim também) de botar mais alguma coisa acho que... não ia... não ficaria legal

R- entendi... bom e aí pra gente já... mais ou menos dar uma finalizada queria perguntar mais especificamente sobre a mixagem... a máster... e se você também utiliza um pouco de efeitos de panorâmicas... né? se você faz essa jogada de estéreo entre o lado direito esquerdo... ou... e- e então essa parte da mixagem... como que é pra você essa parte da mix e da master?

I- pô... a gente aqui no Rio... é o que eu falo é que São Paulo às vezes tá muito elevado... nós DJ's do Rio a gente demorou muito pra poder procurar aprender sobre essas parada de

masterização... masterização e mixagem... essa música aqui... ela várias vezes... ele ficou sendo tocada... a gente levava ela pro baile tocava pra ver como tava ficando na equipe de som... porque a gente não tem... a gente não sabe muito... masterizar mixar... ai a gente ficava levando ela pro baile tocava ela num sábado... ficou vários vários... as pessoas queriam a música (falavam) “como é que baixa como é que”... mas a música só tocava no baile pra gente tentar ver... como é que ela tava boa pra fazer a masterização perfeita... porque a gente olhando assim daqui... eu não sabia... eu falava “pô ta boa”... e eu não sabia quem eu procurava pra poder fazer isso pra mim... tinha aquela (*estética*) também de “*ah* vou ficar pedindo coisas pro outro”... tem muito DJ no Rio de Janeiro que sabe masterizar e mixar mas eu fica naquela... então eu ficava naquela... então ela não foi feita com uma masterização tipo assim “pô essa masterização aqui é boa foi... bem trabalhada”... não foi foi:: a lá... a moda... porra entendeu?... é mais o estilo do Rio mesmo... favelão... foi mais nesse... (coisa) aí

R- legal... e que tem a ver acho um pouco com aquela coisa de sujeira que você tava me falando também

I- tem é... tem umas imperfeições... nela... não tá toda... ela.. pô quem olha assim às vezes o público que não entende olha e (fala) “caralho a música é perfeita... tá tudo no lugar”... mas tem muita coisa que... nessa questão que você tá falando de masterização que::... poderia ter sido melhor nela... mas né... ((parte incompreensível))

[

R- desculpa pode falar

I- eu tô::... to tentando estudar mais sobre isso... masterização mixagem... igual eu falei to tentando aprender... a fazer instrumento essas coisas na música... DEMOREI... ((parte incompreensível))... (que nem eu te falei) eu tinha uma mente muito fechada pra... pra comunidade... eu sempre toquei muito em comunidade... então não achava... “*ah* não esse ritmo de fora é feio”... (vai acabar) com o baile... eu fazia mais as músicas pensando no que eu... no que eu ia tocar no baile... no que eu ia agitar o baile... o meu baile... eu não pensava... no que eu poderia fazer pra agitar o baile de outras pessoas e tal assim de outros lugares... aí agora eu tô tendo uma mente mais aberta... tô:: não sei se é tarde mas... correr atrás (pra virar um grande produtor)... produtor completo

R- daora... pô Isaac muito muito obrigado novamente

((corte na entrevista))

APÊNDICE C – Partitura de *Bum Bum Tam Tam* de MC Fioti (2017). Transcrição por Rafael Hermés Mondoni Moreira

Bum Bum Tam Tam

Letra e Voz: MC Fioti
 Produção: Fioti RW

Funk 130

INTRO

Ponto-instrumental (Flauta)

Ponto-vocal (Hã)

Ponto-vocal (Hã)

Ponto-instrumental (Flauta)

Ponto-vocal (Hã)

Seção Rítmica (Caixa)

Seção Rítmica (Bumbo)

Linha de Baixo

The musical score is presented in a vertical layout. At the top, it is labeled 'Funk 130' and 'INTRO'. The score consists of several staves:

- Ponto-instrumental (Flauta):** The top staff, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Ponto-vocal (Hã):** A staff below the flute, with lyrics 'Hã!' written under the notes.
- Ponto-vocal (Hã):** A second staff with lyrics 'Hã!'.
- Ponto-instrumental (Flauta):** A third staff, continuing the melodic line.
- Ponto-vocal (Hã):** A fourth staff with lyrics 'Hã!'.
- Seção Rítmica (Caixa):** A fifth staff, showing a rhythmic pattern with stems and flags.
- Seção Rítmica (Bumbo):** A sixth staff, showing a simpler rhythmic pattern.
- Linha de Baixo:** The bottom staff, featuring a bass line with eighth and sixteenth notes.

 The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers the first four staves, and the second system covers the remaining four staves.

2

ESTROFE 1

Linha Vocal (MC Flaut)

É a fan - ta en - vol - ven - te que me - xe com a men - te De quem ta pre - sen - te As no - vi - nha sa - li - en -

Ponto-instrumental (Flauta)

Seção Rítmica (Bumbo)

Linha de Baixo

Linha Vocal (MC Flaut)

- te Fi - ca lou - co - na ese jo - ga pra gen - te Ai eu fa - lei as - sim pra ela ó

Ai eu fa - lei as - sim pra ela ó

Ponto-instrumental (Flauta)

Seção Rítmica (Bumbo)

Linha de Baixo

PRÉ-REFRÃO

17

Linha Vocal (MC Fiof)

Vai vai com o bum bum tam tam Ven com bum bum tam tam Me-xe o bum bum tam tam Des-ce o bum bum tam tam Me-xe o bum

Ponto-instrumental (Flauta)

Ponto-vocal (Vai/Vem)

Vai Vai Vem Vai Vem Vai

Segão Rítmica (Som Iterativo)

Segão Rítmica (Caixa)

Segão Rítmica (Bumbo)

Linha de Baixo

This musical score is arranged in a system of five staves. From top to bottom, the staves are:

- Linha Vocal (MC Fiori):** Contains the vocal melody and lyrics: "bum tã tã tã", "Des-ce-o bum bum", "Vai com o bum bum", "Ven com o bum bum", and "ha - ha".
- Ponto-instrumental (Flauta):** Features a melodic line that mirrors the vocal melody.
- Ponto-vocal (Vai/Veni):** Provides a rhythmic accompaniment with the lyrics "Veni", "Vai", and "Veni".
- Seção Rítmica (Caxex):** Shows a rhythmic pattern with accents.
- Seção Rítmica (Bumbo):** Shows a rhythmic pattern with accents.
- Linha de Baixo:** Provides a bass line with a melodic contour.

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and lyrics. There are also some performance markings like slurs and accents.

37

Linha Vocal (MC Frot)

No is ta ti - po cu mo

No Va - vá - zi nho

No Va - vá - zi nho

No Va - vá - zi nho

Ea - e fi -

Ponto-instrumental (Flauta)

Ponto-vocal (Hã)

Hã! Hã! Hã! Hã!

Ponto-vocal (Vai/Verm)

Vai!

Secção Rítmica (Som Literário)

Secção Rítmica (Caxa)

Secção Rítmica (Bumbo)

Linha de Baixo

Detailed description: This is a musical score for page 37. It consists of seven staves. The top staff is the vocal line for the MC Frot, with lyrics in Portuguese: 'No is ta ti - po cu mo', 'No Va - vá - zi nho', 'No Va - vá - zi nho', 'No Va - vá - zi nho', and 'Ea - e fi -'. Below the vocal line are four instrumental staves: Flauta (Ponto-instrumental), Hã (Ponto-vocal), Vai/Verm (Ponto-vocal), and Som Literário (Secção Rítmica). The Hã and Vai/Verm parts consist of rhythmic patterns marked with 'x' and 'y' symbols. The Secção Rítmica (Caxa) and Bumbo parts show rhythmic notation with stems and flags. The bottom staff is the Bass Line (Linha de Baixo), which provides a harmonic and rhythmic foundation for the piece.

CODA

Linha Vocal
(MC Flaut)

o - ti

Es - c - ri - o - ti

Es - c - ri - o - ti

Ponto-instrumental
(Flauta)

Ponto-vocal
(Hãl)

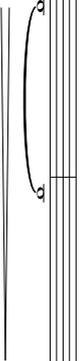
Hãl

Hãl

Seção Rítmica
(Caixa)

Seção Rítmica
(Bumbo)

Linha de Baixo



APÊNDICE D – Partitura de *Dentro do Carro* de MC Kevin O Chris e DJ Isaac 22 (2018). Transcrição feita por Rafael Hermés Mondoni Moreira.

Dentro do Carro

Funk 150

INTRO

ESTROFE 1

Letra e Voz: MC Kevin O Chris
Produção: DJ Isaac 22 e Kevin

Linha Vocal (MC Kevin O Chris)

Dei-so vo-cê lou-ca de von - ta-de pra tran-sar co-ni-go re o-lho com ca-ra de sa - ra-do

E que ho-je a noi-te eu trou-xe u - ma sur-pre-sa pra vo-cê

Porno-instrumental (Basso Eletrico)

Seção Rítmica (Bateria de Dedo)

Linha de Basso

Apenas na repetição



PRÉ-REFRAO 1

Linha Vocal (MC Kevin O Chris)

Va-nos lá pro car-ro que vo - cê vai ver Den-tro do car-ro

Ho-je vai ter pu-ta - ra

Den-tro do car-ro

Ho-je vai ter pu-ta - ra

Porno-instrumental (Basso Eletrico)

Seção Rítmica (Bateria de Dedo)

2

ESTRIBILHO I

27
 Linha Vocal
 (MC Kevin O Chris)
 Sen - ta pra
 va - ler a - pe - nas sen - ta sen - ta sen - ta sen - ta
 sen - ta Ha - ha - ha ha

Ponto-instrumental
 (Basso Elétrico)

Secão Rítmica
 (Efeito 1)

Secão Rítmica
 (Estado de Dedo)

Secão Rítmica
 (Cassa Clara)

Linha de Basso



25
 Linha Vocal
 (MC Kevin O Chris)
 Sen - ta pra
 va - ler a - pe - nas sen - ta sen - ta sen - ta sen - ta
 sen - ta

Ponto-Vocal 1
 ("Vai")
 Vai Vai Vai Vai Vai Vai

Ponto-instrumental
 (Basso Elétrico)

Secão Rítmica
 (Pala de Bateria)

Secão Rítmica
 (Pala de Bateria)

Linha de Basso

Tanpa Vokal
(MC Kevin O Chris)

29

Sen ta sen - ta sen - ta sen - ta sen ta pia va - ler a - pe - nas sen ta sen - ta sen - ta sen - ta sen ta Sen ta sen ta sen - ta sen - ta sen ta pia va ler a - pe nas sen ta sen - ta sen - ta sen ta ha ha ha ha

Dan wo do cur - ro

Pompo-Vocal 1
("Vai")

Vai Vai Vai Vai Vai

Pompo-instrumental
(Basso Eletrico)

Secga Rimitica
(Bateno 2)

Secga Rimitica
(Prato)

Secga Rimitica
(Batalio de Dado)

Secga Rimitica
(Palena de Bando)

Tcha Tcha
Tu Tu Cu
Dum Ti Cu Ti Cu Tum Ti Qui Tcha Ti Ghdum Ti Cu Ti Cu Tum Ti Qui Tcha Ti Gu

Linha de Basso

ESTRIBIHO 2

47
 Linha Vocal
 (MC Kevin O Chas)
 ria _____
 Sen - ta pra va - ler a - pe - nas sen - ta sen - ta sen - ta sen - ta

Pomo-Vocal 1
 ("Vai")
 Vai _____ Vai _____ Vai _____ Vai _____ Vai _____ Vai _____ Vai _____

Pomo-instrumental
 (Basso Elétrico)

Segão Rítmica
 (Palen de Bando)

Tcha, Tcha
 Tu Tu Cu
 Dum Ti Cu Ti Cu Tum Ti-Quí Tcha Ti-Gu Dum Ti Cu Ti Cu Tum Ti-Quí Tcha Ti-Gu Dum Ti Cu Ti Cu Tum Ti-Quí Tcha Ti-Gu

Linha de Basso

52
 Linha Vocal
 (MC Kevin O Chas)
 sen - ta Ha-ha-ha ha Sen - ta pia va - ler a - pe - nas sen - ta sen - ta sen - ta sen - ta

Pomo-Vocal 1
 ("Vai")
 Vai _____ Vai _____ Vai _____ Vai _____ Vai _____ Vai _____ Vai _____

Pomo-instrumental
 (Basso Elétrico)

Segão Rítmica
 (Palen de Bando)

Tcha, Tcha
 Tu Tu Cu
 Dum Ti Cu Ti Cu Tum Ti-Quí Tcha Ti-Gu Dum Ti Cu Ti Cu Tum Ti-Quí Tcha Ti-Gu Dum Ti Cu Ti Cu Tum Ti-Quí Tcha Ti-Gu

Linha de Basso

6

1ª Voz Vocal
(MC Kevin O Chaves)

57

Sen-ta sen - ta sen - ta sen - ta sen-ta pra va - ler a - pe - nas scri-ta sen - ta sen - ta sen - ta scri-ta Ha ha-ha ha

CODA

Dan to do car - ro

Pomo-Vocal 1
("Vai")

Vai

Pomo-Vocal 2
("Paraná")

Pa - pu - pu - ta - (ó) - ri - a

Pomo-instrumental
(Basso Elétrico)

Secão Rítmica
(Efeito 2)

Secão Rítmica
(Efeito 3)

Secão Rítmica
(Prato)

Secão Rítmica
(Paleta de Berdox)

Secão Rítmica
(Cassa Clara)

Linha de Basso

Secão Rítmica
(Cassa Clara)

Linha de Basso

63

Pomo-instrumental (Basso Elettrico)

Segão Rítmica (Palena de Baxos)

Linha de Baxos

68

Pomo-instrumental (Basso Elettrico)

Segão Rítmica (Palena de Baxos)

Linha de Baxos

7

8

Ponto-instrumental
(Basso Elétrico)

2.

2.

Seção Rítmica
(Palca de Beribox)

Tum

Tum

Dum Ti-Ca Ti-Ca Tum Ti-Quê Taba Ti-Ga Dum Ti-Ca Ti-Ca Tum Ti-Quê Taba Ti-Ga

Linha de Basso

2.

2.

Detailed description: This is a musical score for a Ponto-instrumental piece. It features three staves. The top staff is for the electric bass (Basso Elétrico), the middle staff is for the rhythmic section (Palca de Beribox), and the bottom staff is for the bass line (Linha de Basso). The music is in 2/4 time and starts with a key signature of one sharp (F#). The Ponto-instrumental part begins with a melodic line that includes a trill and a grace note. The rhythmic section provides a steady accompaniment with 'Tum' and 'Dum' patterns. The bass line features a melodic line with grace notes and a 'pizz.' (pizzicato) section. The score includes first and second endings, marked with '2.' and repeat signs.

ESTROFE 3

24
3
Linha Vocal (Voz) ma-do Mas in-zer o que- Sec-ns gos-ta dos bom - brados Mas in-zer o que- Sec-ns gos-ta dos bom - brados P - O - H da Ser - ta T - O da Jus - ta Na-za-ou pa - pa-gio Mas in-zer o que- Sec-ns gos-ta dos bom -

Pan-instrumental (Violino)

Pan-instrumental (Piano)

Pomo-Vocal 2 (Hau)

Pomo-Vocal 3 (Hum)

Pomo-Vocal 4 (Uga)

Secjo Rimica (Bebow 1)

Secjo Rimica (Bebow 2)

Secjo Rimica (Bebow 3)

Secjo Rimica (Uga)

Secjo Rimica (Compas)

Secjo Rimica (Bumbo)

Linha de Baixo

A musical score for a piece titled "ESTROFE 3". The score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are two vocal staves: "Linha Vocal (Voz)" and "Linha de Baixo". Below these are several instrumental staves: "Pan-instrumental (Violino)", "Pan-instrumental (Piano)", "Pomo-Vocal 2 (Hau)", "Pomo-Vocal 3 (Hum)", "Pomo-Vocal 4 (Uga)", "Secjo Rimica (Bebow 1)", "Secjo Rimica (Bebow 2)", "Secjo Rimica (Bebow 3)", "Secjo Rimica (Uga)", "Secjo Rimica (Compas)", and "Secjo Rimica (Bumbo)". The lyrics are written below the vocal staves, with some words like "Hau", "Hum", "Ire", and "ga" appearing in the instrumental staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number "24" is in the top left corner, and "3" is in the bottom right corner.

