

Sua harmonia branca não afeta o meu canto

Thiagson¹

Resumo

As produções de funk brasileiro que são feitas para os bailes de rua, chamados fluxos, têm uma construção musical e estética bem particular, diferente do funk pop comercial difundido por grandes produtoras e que atingem setores sociais mais endinheirados. No funk de fluxo, há uma diferença marcante que será abordada neste artigo: o canto "fora do tom", produzido propositalmente. Este canto que "conflita" com uma base harmônica e melódica mostra as intenções estéticas e sugere significados musicais, sociais e políticos de funks tocados em bailes de favelas. Analisando diversos desses funks de baile, encontramos um paralelo com a capoeira que, em diversos casos, traz um canto melódico que difere das notas tocadas no berimbau, por exemplo. Estas observações nos permitem mapear os diversos critérios musicais, estéticos e políticos que existem em cada subgênero de funk, e nos permite ver que os funks comerciais têm uma produção musical que opta, via de regra, por construções melódicas e harmônicas mais tradicionais, vindas do tonalismo europeu. Enquanto que os funks destinados aos bailes de favelas têm critérios de produção que desafiam e pedem um outro tipo de análise musical. Qual a melhor forma de analisá-los? É o que tentaremos expor neste artigo.

Palavras-chave

Funk brasileiro; baile funk; capoeira; produção musical do funk.

O que quer o Funk?

A história da música europeia costuma enfatizar o desenvolvimento da Harmonia e do Contraponto como um dos parâmetros principais de sua linguagem musical, da idade média ao início do século XX (TARUSKIN, 2005). Tanto a Harmonia quanto o Contraponto são formas de organização das alturas, das frequências sonoras. *Grosso modo*, a Harmonia e o

¹ Thiago Barbosa Alves de Souza: Doutorando do departamento de Música da USP. thiagson@usp.br / thiago89alves@gmail.com

Contraponto tratam tradicionalmente da simultaneidade das frequências. Ainda que o campo das alturas tenha uma relevância em relação a outros aspectos do som (SCHAEFFER, 1966, p. 592-593), existem formas de organização dos outros parâmetros do som (duração, timbre e intensidade) que ficaram durante muito tempo ofuscados por uma musicologia focada apenas nos modelos europeus.

Em tempos em que perspectivas decolonias (OLIVEIRA, 2018) e questões de raça e gênero se fazem cada vez mais presentes na reflexão musicológica (EWELL, 2020), vale questionarmos se o paradigma da altura, ou melhor, de uma organização tradicional (europeia) das alturas não é uma forma velada, ou sonorizada, de manutenção de uma ordem branca, da manutenção do *status quo*.

Hoje a área da música conhece a vastidão de manifestações musicais de diversas partes do mundo-além-europa. A música percussiva Yorubá de países como Benin e Nigéria – de onde vieram a maioria dos povos que foram escravizados no Brasil – foi muito bem analisada por Marcos Branda Lacerda em seu doutoramento (LACERDA, 2014). Nesta música percussiva religiosa constituída apenas por tambores, não podemos falar em uma organização minuciosa das alturas, contudo, as elaborações rítmicas têm uma grande complexidade, que desafia formas de análise e transcrição de berço europeu.

Apesar da vasta produção musicológica e etnomusicológica que mostra diversas formas de construção musical, o cenário das músicas mais ouvidas e difundidas por grandes plataformas ainda parece obedecer, com poucas tensões, o que é esperado em termos de comportamento das alturas, ou seja, uma organização melódica e harmônica em diálogo com a tradição canônica europeia.

Neste contexto, abordamos aqui as tensões existentes na produção musical do funk. Vamos simplificar essas tensões em duas: **obediência** e **desobediência** de uma composição harmônico-melódica tradicional. Constatamos que a obediência de padrões harmônicos e melódicos é, ao lado das versões *light* de letras com forte conteúdo sexual, um dos caminhos encontrados para maior difusão mercadológica de *hits* de funk. Um dos melhores exemplos de uma música obediente ao padrão de construção tradicional europeu é o conjunto das produções do DJ Perera, que obedece padrões esperados do tonalismo, e também algumas de suas opiniões sobre a produção musical do funk.

O funk antigamente era só base reta, tipo no Proibidão. O funk tem que se tornar música de verdade. A música só é música se ela tem acorde, nota, tá ligado? Tipo, os caras chegavam no baile e colocavam um DVD de base,

davam play e o MC cantava em cima. Às vezes não tinha nem DJ. O funk tem que ter melodia. A partir do momento que você escuta a melodia da música, você pode até não saber cantar o som, mas você vai cantar a melodia se ela ficar na cabeça. Isso que é o *daora* do funk de hoje².

Aqui, podemos perceber as opiniões um tanto tradicionalistas e conservadoras do DJ, embora ele possua uma produção musical muito importante e bem experimentalista, como ainda mostraremos nas próximas páginas. Por ora, cabe ainda destacar o quanto as opiniões de Perera estão, em parte, muito próximas às opiniões daqueles que menosprezam a musicalidade do funk na opinião pública³.

Voltando ao binarismo obediência/desobediência, na mesma entrevista Perera faz uma distinção entre o funk que ele mesmo produz e o funk que R7, na época (2015) produzia. Segundo Perera, "o R7 é mais montagem, música pra favela, pro fluxo, tá ligado?" Esta distinção, aliada aos diversos exemplos de funk-montagem destinados aos bailes de rua de diversas favelas, expõe o fato de que os funks de favela têm uma construção própria e têm também intenções estéticas diferentes.

Por isso, a fim de não cometermos o equívoco de avaliarmos uma produção com a régua de outra, devemos nos perguntar antes: o que quer o funk de favela? E o que quer o funk comercial? Quais são as intenções de ambos os gêneros?

A seguir, abordamos principalmente as intenções estéticas e características encontradas nas produções mais recentes de funks de bailes de favela produzidos principalmente em São Paulo.

Cantando "fora do tom... de propósito

Diversas montagens⁴ produzidas por DJ's de funk trazem o *canto fora do tom* como característica marcante e, certamente, proposital. Como exemplo, podemos citar as produções *MONTAGEM - CATUCA CATUCA ELAS (DJ PAULINHO J.E) ROMANO AVANÇADO 2020*⁵ e *SET DJ ERY - O MAESTRO DOS FLUXOS - MC Dricka, MC Levin, MC Murilo MT, MR*

² Entrevista dada a Vice em 2015. Disponível em:

<<https://www.vice.com/pt/article/7838jd/seloko-hein-cachorrera-o-dj-perera-tem-o-dom-memo>>. Acesso em: 06/09/2021.

³ Destaco principalmente as opiniões sensacionalistas dos Youtubers Vinheteiro e Nando Moura, ambos mostram-se como músicos profissionais, especialistas, em seus respectivos canais.

⁴ A montagem é um subgênero do funk que tem a colagem como principal característica, ou seja, o DJ produtor usa diversos trechos de vários MC's, provindos de gravações e contextos diferentes, unidos por uma mesma base (*sample*) harmônico-melódica. Este gênero é principalmente destinado aos fluxos, bailes funk de rua.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XWE7_BlrB6w>. Acesso em: 06/09/2021.

Bim e MC PR⁶ e EU FODO MESMO (DJ Tití, DJ Bruninho PZS e DJ Douglinhas) MC Nauan.

Mais especificamente, a *MONTAGEM - CATUCA CATUCA ELAS (DJ PAULINHO J.E) ROMANO AVANÇADO 2020* possui, a partir dos 55 segundos, uma linha melódica cantada que contrasta com as notas dos dois acordes arpejados em *looping* (Mi b Maj7 e FMaj7). A seguir, a transcrição que fizemos da base arpejada por um trompete.

Montagem DJ Paulinho J.E Catuca catuca elas

Trompete em Dó

Trompete em Dó

130

5

9

13

17

21

Como é muito comum na história da produção musical do Funk, ambas as bases harmônico-melódicas têm origem em outras duas músicas: o *SET DJ ERY* usou a melodia da música *Baila Conmigo*⁷ de Dayvi e Víctor Cárdenas com participação de Kelly Ruiz; já a MONTAGEM usou a melodia do trap *A-Team* de Travis Scott, transposta em um tom acima e com alteração muito sutil do seu perfil melódico ao final do *looping*.

O "canto fora do tom" que nos referimos ocorre em momentos específicos da montagem: normalmente quando uma base harmônico-melódica tem um contexto tonal que difere do canto de um/a MC. Evidentemente, este choque não ocorre quando MC's cantam de modo mais falado, mas sim quando cantam melodias com contexto harmônico-melódico próprio e bem definido.

Não enxergamos esta característica como indício de uma suposta precariedade das produções do funk – precariedade esta que é frequentemente denunciada por opositores da

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=WFjNFOMWDPM> Acesso em: 06/09/2021

estética musical do funk como fruto de uma hipotética decadência cultural –, mas como uma escolha deliberada que desperta para uma outra forma de escuta sonora.

Esta característica encontra semelhanças com experiências da música experimental de tradição europeia da virada do século XIX para o século XX. A música *The Unanswered Question*⁸ (originalmente de 1908) do compositor estadunidense Charles Ives (1874-1954) traz uma proposta semelhante às montagens com *canto fora do tom* de muitos DJ's. Entretanto, com esta comparação não temos o objetivo de "legitimar" o funk por sua semelhança com a arte musical de "gênios da música de concerto". A comparação serve para percebermos que é o contexto social de uma produção que dita as regras de seu julgamento, aceitação e desprezo. Isto é, a sobreposição de elementos harmônico-melódicos conflitantes, na perspectiva tradicional, é vista como símbolo de valor experimental em Ives, mas como símbolo de precariedade e decadência no funk...

É evidente que precisamos abordar o meio concreto utilizado na produção das montagens com sobreposições melódicas para identificação exata relação entre estética e meio de produção. No caso do funk, a produção atual ocorre em sequenciadores, *softwares* de gravação e edição musical, como o *Acid Pro*, *FL Studio* e o *Pro Tools*, por exemplo. Por isso, as montagens têm essa característica pelo modo particular como são feitas: usando diversos trechos de diferentes músicas que podem ser, com muita relativa facilidade, sobrepostos. Contudo, os materiais sobrepostos (base e canto) acabam se fundindo e abrindo nossa escuta para outros modos de percepção musical. O choque, que muito provavelmente só é percebido por pessoas com acesso a uma escuta mais técnica, estudantes e profissionais da música – com seus vícios de formação tradicional –, poderia ser corrigido com os diversos mecanismos de ajustes de afinação, muito usados no funk e no trap, contudo há a intenção de preservação deste choque.

A onda do *Deu Onda*

É interessante percebermos que as produções musicais do funk que fogem dos aspectos tradicionais, que têm seu berço em paradigmas da música de concerto europeia⁹,

⁸ De modo muito simplificado, podemos dizer que esta peça orquestral de Ives propõe dois contextos diferentes, como se estivéssemos ouvindo duas músicas ao mesmo tempo.

⁹ Ver a questão da originalidade esperada em uma obra musical, paradigma do romantismo mas que ainda existe na opinião pública quando o assunto é produção musical (DAHLHAUS, 1983).

acabam virando alvo de muitas críticas por parte de opositores do movimento. Com frequência, usam uma determinada música – normalmente de certo sucesso – como exemplo de decadência musical, de falta de conhecimento técnico.

Foi o que ocorreu com as abundantes discussões públicas em torno do funk *Deu Onda* do MC G15 que teve seu sucesso impulsionado pelo lançamento de seu videoclipe no canal Kondzilla em 21 de dezembro de 2016. Estas discussões giravam em torno do sucesso da música, que virou *hit do verão* daquela virada de ano, da relação entre a letra original que dizia "meu pau te ama" com a versão *light* que trazia a substituição "o pai te ama", e a questão harmônica da produção musical: acordes em tom menor, com melodia em tom maior.

Os debates fartos em torno da música motivaram um artigo escrito coletivamente por pesquisadores do funk intitulado *O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca*, publicado em 2018¹⁰. O mérito do artigo está em mostrar que a polêmica em torno da "dissonância" entre melodia/harmonia foi fruto de uma disputa de bastidores entre produtores que tomaram contato com a música.

Acreditamos que uma escuta atenta e livre do desejo de manutenção de velhas regras harmônicas comprova que não há nada de "dissonante" na música. Há de fato um "choque" da terça menor da harmonia (Sol sustenido menor ou Lá bemol menor) com os intervalo da escala homônima maior (Sol sustenido maior ou Lá bemol maior) cantado pelo MC, contudo, isso ocorre de maneira tão contextualizada e espontânea que o suposto erro é convertido em um interessante efeito sonoro, inversamente semelhante à ocorrência simultânea das terças maior e menor típica do Blues..

Apesar de não ter de fato uma sensação de grande dissonância, *Deu Onda* tem uma relação muito próxima às montagens que sobrepõem melodia cantada e base harmônico-melódica sem correspondência, com a diferença de que as montagens levam essa tensão a um nível muito maior.

Sexo *no pelo* com melodia infantil

¹⁰ FACINA, Adriana, MOUTINHO, Renan Ribeiro, NOVAES, Dennis, PALOMBINI, Carlos: **O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca**. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2411>> Acesso em: 06/09/2021.

Se *Deu Onda* gerou mais estranheza nos debates musicalmente conservadores que provocou do que em sua própria sonoridade – que, reiteramos, não soa tão chocante assim –, há produções menos conhecidas que tensionam muito mais a relação entre modo maior e o modo menor (ou entre canto e base) e que, talvez, sejam os desdobramentos da tendência à sobreposição harmônico-melódica dos funks montagem.

Em 2015, a música *Vou Te Contar um Segredo*¹¹, do MC Menor da VG com produção do DJ Perera, mostrou uma tensão mais forte e mais evidente entre melodia em modo menor da introdução (Dó sustenido menor) e canto em modo maior (Mi bemol maior). Além de termos uma relação menor-maior, temos tônicas diferentes (Dó# e Mib).

Transcrevemos a seguir para a notação musical tradicional a passagem da introdução ao canto para vermos os processos de transição de uma tonalidade para outra – processos estes tradicionalmente chamados de processos de modulação¹². Além do processo, típico da forma tema e variação, de repetir o mesmo perfil melódico em tons e escalas diferentes (STOJANOVA, 2000).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=4m9ZHMikqpU> Acesso em: 06/09/2021

¹² Sobre os processos tradicionais de modulação, ver SCHOENBERG,

Vou te Contar um Segredo

Menor da VG E DJ Perera

Melodia

$\text{♩} = 130$ *Introdução*

5

9

13 *Melodia do canto*

Ah! vou te con-tar um se-gre - do

17

Ah! R7 cont'um se-gre - do A no-vin-ha'a-qui do bai - le tão tu-do sem

21

me - do tão tu-do sem me do sen-ta na sen-ta na sen-ta na pi-ca no

24

pe - lo sen-ta na pi-ca no pe - lo sen-ta na pi-ca no

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Vou te Contar um Segredo'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 130. The score is divided into sections: an instrumental introduction (measures 1-12) and a vocal melody (measures 13-24). The vocal melody starts with a key change to one flat (Bb) at measure 13. The lyrics are: 'Ah! vou te con-tar um se-gre - do A no-vin-ha'a-qui do bai - le tão tu-do sem me - do tão tu-do sem me do sen-ta na sen-ta na sen-ta na pi-ca no pe - lo sen-ta na pi-ca no pe - lo sen-ta na pi-ca no'. There are triplets and a 'R7' (ritardando) marking in the vocal line.

Nesta produção de VG e Perera, ao contrário de *Deu Onda*, a tensão, ou choque, entre o modo menor e o modo maior é muito mais evidente e menos especulativa. Aqui, também vemos como a produção de Perera obedece aos princípios tradicionais de modulação: o DJ usa o recurso de resignificação de uma nota (Ré# - Mib) para fazer a modulação e passar da introdução, em Dó# sustenido menor, para a melodia cantada por VG, em Mib maior.

Dizendo de forma mais detalhada, a melodia da introdução não resolve na tônica Dó#, mas fica repetindo a nota Ré#, adiando a resolução ao mesmo tempo em que prepara nossa escuta para a modulação, pois este Re# é a mesma nota que será cantada por VG logo no início de sua melodia em Mib. Ver a seguir.

Modulação por enarmonia

13

Melodia do canto

Ah! vou te con-tar um se-gre - do

É interessante vermos como Perera segue procedimentos de modulação muito típicos de composições tonais da música europeia de concerto no período romântico. Liszt (1811-1886), por exemplo, usou o mesmo recurso de modulação por enarmonia entre tons distantes na sua obra para piano *Anos de Peregrinação* (1877).

Se a produção musical de Perera atende às expectativas tonais de uma "boa produção musical", a letra cantada por VG é extremamente polêmica e musicalmente irônica. Polêmica pois "sentar no pelo" é uma gíria para sexo sem camisinha, ou seja, o segredo que VG revela em sua música é o fato de que todas as "novinhas" estão fazendo sexo sem camisinha e sem medo.

Para além da letra, a música é irônica porque a melodia cantada por VG muito se assemelha às melodias de canções infantis: em modo maior e com intervalos relativamente fáceis de cantar, pois há muitos graus conjuntos, sem saltos melódicos e não há dissonâncias, algo que pode ser assimilado e reproduzido com certa facilidade. Mas, a oposição entre a melodia que remete ao infantil e o conteúdo da letra, cria uma ampliação de sentidos que é uma das características da ironia no discurso verbal (FIORIN).

Curiosamente, apesar do conteúdo propositalmente polêmico da letra, "tudo o que eu aprendi foi na igreja" disse Perera, na mesma entrevista a Vice que já citamos, sobre seu aprendizado musical.

(In)conclusão: seria indício de um pensamento musical afro-diaspórico?

O objetivo de uma análise das sobreposições melódicas heterogêneas típicas das montagens de bailes de favela é uma busca contínua por critérios de análise que sejam fiéis ao que o funk pretende ser. O funk não tem os mesmos propósitos que a música de concerto, que a MPB e qualquer outro gênero musical já socialmente aceito.

Avaliando as diversas produções de funk, podemos perceber que cada uma possui um objetivo estético/musical/sonoro, próprio. O produção *Vou te Contar um Segredo* mostra também que, embora a música acate padrões tonais já consagrados, ela não deixa de causar certo estranhamento, quer dizer, não é um funk que certamente agradará a todos e pelo conteúdo polemista, certamente não pode ser tocado na grande mídia sem passar por um processo de "limpeza na letra. Portanto, será que o funk de VG e Perera, assim como outras produções do chamado funk *putaria*, quer mesmo ser aceito? Ou quer ser uma espécie de mal-estar? Ou os dois?

Recorrendo à simplicidade dos binarismos que abordamos inicialmente, podemos dizer que a estética musical de Perera é obediente e desobediente...

A afronta ao moralmente aceito não está apenas na letra, mas na produção musical: o funk de favela utiliza sons com alta intensidade que chegam a ser distorcidos (algo que deveria ser evitado em uma produção musical mais "ortodoxa"), sons de baixa qualidade, abundância de formas de cantar "sem técnica vocal" tanto na afinação quando na dicção e prosódia... e muito mais. Talvez todas as críticas que façam ao funk sejam frutos do não entendimento de que o gênero musical das favelas quer ser o que ele é...

Se considerarmos que os padrões tonais harmônico-melódicos são brancos, pois vêm da música de concerto de tradição europeia, o funk, mesmo em produções como as de Perera, mostra uma outra forma de pensamento estético-musical, não branco.

É encarando as propostas estéticas do funk como não brancas que podemos pensar que o canto "fora do tom" pode ter uma relação com a música de origem afro, ainda que seja uma hipótese insatisfatória pela escassez de dados. Por exemplo, as cantigas de capoeira frequentemente têm um canto próprio (COSTA, 2017), uma melodia própria, enquanto que o berimbau – instrumento usado como percussão mas que tem notas muito bem definidas – muitas vezes traz notas que "destoam" do que é cantado. Curiosamente, o som do berimbau

acompanha a produção musical do funk desde as montagens do início dos anos 90¹³, quando era quase outro gênero musical, até os dias de hoje¹⁴.

Por fim, destacamos que as expressões "cantar fora do tom", "voz sem técnica vocal" e outros termos que parecem depreciativos foram usados aqui de modo irônico. Até as expressões "tensão" e "choque" para se referir aos aspectos melódicos e harmônicos têm uma dose de ironia. Tenso e chocante para quem? Só se for para o europeu...

Não acreditamos que seja um canto fora do tom, uma voz sem técnica, uma tensão harmônica, mas sim um outro modo de organização das alturas que necessita de uma forma própria de análise.

Que estejamos abertos a ouvir o que o funk quer que ouçamos dele.

Referências

COSTA, Tomás Bastos. **A Saga do Mutungo: Capoeira Angola, música e educação.** Dissertação de mestrado ECA-USP. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-17042018-142600/publico/TomasBastosCostaVC.pdf>> Acesso em: 06/09/2021.

DAHLHAUS, Carl. **Analysis and Value Judgment.** Traduzido por Sigmund Levarie. Nova York: Pendragon Press, 1983

EWELL, Philip. A. **Music Theory and the White Racial Frame.** Disponível em: <<https://mtosmt.org/issues/mt0.20.26.2/mt0.20.26.2.ewell.html>> Acesso em: 06/09/2021.

FACINA, Adriana, MOUTINHO, Renan Ribeiro, NOVAES, Dennis, PALOMBINI, Carlos: **O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca.** Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2411>> Acesso em: 06/09/2021.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de Retórica.** São Paulo: Contexto, 2014.

LACERDA, Marcos Branda. **Música instrumental no Benim: música Fon e música Bâta.** 1. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

¹³ Ver as montagens "Berimbau volt", "Berimbau São Bento", "Berimbau Pipo's", "Berimbau Agitado I e II" e "Berimbau Studio Rap", todas produções de MDs da Cash Box. Disponível em: <<https://soundcloud.com/carlos-palombini/sets/early-berimbau-montages>>. Acesso em: 06/09/2021.

¹⁴ Para citarmos só alguns exemplos, pois há muitas montagens de produções de funk *putaria* com berimbau, temos "Paredão Caveirão" dos MC Kitinho <<https://www.youtube.com/watch?v=hl8H-chjjDU>>, "Até na Transa Você Não Larga o Lança" dos MC's Kitinho, Luiggi e Yago <<https://www.youtube.com/watch?v=RfF1DI0yhrE>>, e "Espirra o Lança" de DJ Serpinha e MC 2Jhow <<https://www.youtube.com/watch?v=q8k5Vw0LOJs>>. Todos os acessos em 06/09/2021.



**La vie
en ROSE?**

**17º ENCONTRO INTERNACIONAL
DE MÚSICA E MÍDIA**

17th. MUSIC AND MEDIA MEETING

MÚSICA e MÍDIA em TEMPOS TÓXICOS

MUSIC AND MEDIA IN TOXIC TIMES.

MuSiMid
Centro de Estudos
em Música e Mídia

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. **Educação e Militância Decolonial**. Rio de Janeiro: Editora Selo Novo, 2018.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines**. Paris: Éditions Du Seuil, 1966.

SCHOENBERG, Arnold **Harmonia**. Tradução e notas de Marden Maluf–São Paulo: Editora Unesp, 2001.

STOĀNOVA, Ivanka. **Manuel d'analyse musicale. Variations, sonate, formes cycliques**. MINERVE, 2000.

TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music: 5-Vol**. Oxford University Press, 2005.

Diversas outras fontes já foram citadas em notas de rodapé.