



O verdadeiro baile do mal: conflitos da existência do Funk nas universidades de música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Etnomusicologia

Thiago Barbosa Alves de Souza

Universidade de São Paulo – thiago89alves@gmail.com e thiagson@usp.br

Resumo. O estudo musicológico de um gênero musical como o Funk traz muitas questões sobre a própria Musicologia. A partir de algumas ideias expostas por Philip Tagg (1994) a respeito das instituições musicais, este artigo traz um estudo de campo e um breve trabalho analítico de funks tocados no Baile da DZ7 em Paraisópolis em janeiro de 2020, portanto, um mês após a morte de 9 jovens na operação policial nesta favela.

Palavras-chave. Análise musical. baile da DZ7. etnomusicologia. funk. Musicologia.

The Real Party of Evil: conflicts of the existence of Funk in music universities

Abstract. The musicological study of a musical genre such as Funk raises many questions about Musicology itself. Based on some ideas exposed by Philip Tagg (1994) about musical institutions, this article brings a field research and a brief analytical work of funks played at the Baile da DZ7 in Paraisópolis in January 2020, therefore, one month after the death of 9 young people in the police operation in this favela.

Keywords. Baile da DZ7. ethnomusicology. funk. musical analysis. musicology.

1. Introdução

O Funk não precisa da Musicologia. A Musicologia é que precisa do Funk.

Antes de detalhar esta afirmação, pensemos na universidade como um espaço de disputas políticas. Cada país, área do conhecimento e circunstância histórica terá suas peculiaridades e com isto em mente, pensemos no ambiente acadêmico como um lugar de enfrentamento de grupos cujo objetivo é alcançar alguma forma de poder, por menor que possa ser este poder: uma verba, um cargo, uma publicação, o simples direito à fala ou o direito a contar a "versão oficial" dos fatos.

Olhemos agora para este fenômeno na grande área da Música. Philip Tagg (1944), musicólogo britânico especialista nos estudos em Música Popular, discorrendo sobre o ambiente musicológico no artigo *The Urgent Reform of Musical Theory [A Urgente Reforma da Teoria Musical]* de 2015, faz uma comparação entre o meio musicológico tradicional – que chama de *musicological reagarde* – e um feudo que, na luta para proteger suas velhas concepções estruturalistas e seus empregos, barra profissionais questionadores e acolhe os que acatam suas ideias do que é música. Pior, segundo o autor, os profissionais desta velha

musicologia trabalham no sentido de sujar a reputação dos que pensam diferente, banindo do seu feudo aqueles que questionam sua legitimidade (TAGG, 2015, p. 19).

O musicólogo britânico nos mostra ainda que estes grupos de musicólogos um tanto mafiosos são mais preocupantes na Itália, onde há institucionalizado um processo de segregação dos estudos de Música Popular, o que motivou a feitura de uma petição que foi enviada três vezes (entre 2014 e 2015) às autoridades italianas e contou com 573 assinaturas de 47 países¹.

2. Funk, serendipidade e musicologia brasileira

No contexto brasileiro, a situação não é muito diferente. Se o começo deste artigo traz a marca excludente dos estudos musicológicos e sua dinâmica conservadora, é porque nos parece impossível abordar o Funk dentro da Musicologia sem esbarrar (e feio) no fato de que esta ciência parece alheia ao mundo real.

Indo à realidade atual, o Funk nos parece ser é um objeto de estudo do tipo objeto-espelho: colocar o Funk na musicologia acaba refletindo a própria área que o estuda; nos faz despertar para o fato de que a maior parte da produção bibliográfica musicológica trata predominantemente da música de concerto de tradição europeia, o que se costuma chamar de música clássica ou – o que soa bem arrogante – erudita.

Aliás, o artigo de Tagg trata justamente da teoria musical convencional, parte da musicologia, que se comporta de modo alienado: é parte de um contexto social e político, mas se comporta como "filha de chocadeira", isto é, se mostra como uma ciência apolítica, a-social e foca apenas em estruturas sonoras; porém, quando esta teoria convencional dá um exemplo prático de algum acontecimento descrito em seus manuais cita um trecho da obra de Richard Wagner (1813-1883), por exemplo (ver MED, 1996, p. 363). Mesmo em tempo atual, no qual Wagner não é mais tão *pop*, a musicologia e sua teoria musical ainda apresenta este perfil: estudos que se ocupam apenas das "estruturas sonoras" de uma velha Europa.

Por que a Musicologia não tem, no Brasil, muitos trabalhos sobre o Funk? Levando em conta o impacto do gênero na vida do *Brasil real* – pra usar uma distinção entre um país

¹ Esta petição pode ser acompanhada pela publicação on-line disponível em: <https://tagg.org/html/Petition1405.html>. Acesso em 31 de mar. 2020.

real e um país oficial de Machado de Assis (1839-1908) – e sua real presença nas vidas das pessoas², por que não estudá-lo?³

E podemos usar o Funk como um modelo destas músicas realmente populares⁴ que até aparecem em estudos sociológicos, antropológicos, linguísticos mas não interessam ao musicólogo típico que prefere tratar de algum "bê" da música europeia situado entre Bach e Boulez. Podemos até citar trabalhos sobre o Funk brasileiro fora do país Camille Giraut e Paull Sneed.

Em um primeiro momento tudo leva a crer que a Musicologia é uma ciência atrasada, que só digere o que foi comido há pelo menos cem anos atrás.

Philip Tagg também comenta o fetiche da musicologia pelos cadáveres:

O problema é que, em vez de proteger o futuro de nossa disciplina, abordando a realidade multicultural da Internet na qual os alunos realmente vivem, esses colegas estudam regredir para a segurança ilusória de um passado institucional com seu único repertório consagrado pelo tempo e um armazenamento tecnologia que remonta ao século XV.³⁶ [...] Esses mecanismos bizarros favorecem lugares de aprendizagem musical que se concentram em tradições que precisam estar socialmente mortas, ou pelo menos agonizantes, para que se tornem fixos como cânones – por exemplo, o cânone euroclássico, o cânone do jazz, o cânone do 'safári acadêmico' e, mais recentemente, o cânone do rock (TAGG, 2015, p. 19-20).

Numa espécie de serendipidade, buscando um resultado, mas achando outro no meio do caminho, nosso olhar para o Funk passa primeiro por uma dura crítica ao ambiente musicológico e sua dinâmica.

3. "Musicologia vira-lata" e seu conflito com a Etnomusicologia no Brasil

Em 31 de maio de 1958, Nelson Rodrigues (1912-1980) publica na revista *Manchete* seu texto intitulado *Complexo de Vira-Latas*, consagrando neste título uma expressão que hoje muito se usa para nomear uma característica do chamado povo brasileiro, que é esta

² Um estudo da Fundação Getúlio Vargas em 2009 revelou que nesta época o Funk já movimentava R\$ 10.000.000 por mês. Ver em *Funk faz milhões*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2001200908.htm>>. Acesso em 31 de mar. 2020. Já na música *Atrás Lado* de 2019, MC Ig revela ter gastado R\$ 40.000 só em seus dentes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dhTZ_SFYZtg>. Acesso em 31 de mar. 2020.

³ Embora existam muitos trabalhos da grande área da Música sobre culturas periféricas, tais trabalhos não são vistos como musicológicos, são encarados como antropológicos, sociológicos, ou etnomusicológicos. Dito isso, é preciso explicar que apesar da Etnomusicologia ser um campo extremamente legítimo e importante a distinção Musicologia e Etnomusicologia expõe em muitos casos a ausência de diálogo entre ambos os campos, isto é, para os mais conservadores existe a Musicologia "de verdade" que analisa Beethoven, por exemplo, e a Etnomusicologia, uma musicologia mais alternativa, antropológica e sociológica demais.

⁴ Diferente da chamada "música popular de conservatório" ensinadas universidades e em cursos técnicos de música, que de popular possui muito pouco.

”inferioridade em que [...] se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo” (RODRIGUES, 1993, p.51).

Falando de futebol neste texto que abre a copa de 1958, a primeira conquistada pela seleção brasileira, Nelson Rodrigues expõe a ousada hipótese de que o Brasil não perdeu a copa anterior por incapacidade, mas por uma profunda baixa-estima diante dos olhos azuis e das sardas da seleção inglesa.

Olhemos agora o campo dos estudos musicais no Brasil e consideremos que esta hipótese ousada de Nelson Rodrigues seja, na verdade, uma imagem bem fiel da maneira como os brasileiros se comportam em relação à suposta superioridade da Europa. Estendamos agora esta síndrome de vira-latas às instituições de ensino de Música no Brasil.

Uma mudança de paradigma fundamental nos departamentos de Música no Brasil ocorreu com a inserção dos cursos de Etnomusicologia⁵, isto é, a parte da Musicologia de viés mais antropológico⁶ que se dedica a olhar para outras culturas além da europeia; por natureza, a Etnomusicologia não pensa a música apartada da sociedade e por seu caráter interdisciplinar costuma apontar e até denunciar as falhas e o eurocentrismo da Musicologia tradicional. Como exemplo, Angela Lühning e Rosângela Pereira Tugny trazem no artigo *Etnomusicologia no Brasil* algumas considerações sobre a história do nosso ensino musical e o impacto descolonizador da Etnomusicologia:

O processo colonizador, intimamente ligado à constituição do país, à construção das suas estruturas, instituições e modos de pensar, instituiu, em todas as universidades brasileiras e em todos os conservatórios, o modelo do ensino regular da música europeia de concerto. Este tornou-se o paradigma da música, embora no país pululassem outras formas de fazer música, historicamente não reconhecidas como repertórios capazes de construir uma educação musical dxs jovens de classe de média e alta, menosprezadas pelo discurso hegemônico e relegadas à condição do folclore. Dessa forma, quando etnomusicologia começou a ser institucionalmente operante no Brasil em 1990, ela também provocou dentro do campo acadêmico da música uma tensão constitutiva que reside no seu próprio histórico. Assim sendo, a mera presença de um\ a etnomusicólogoxs em um curso de música no Brasil, instaura por si só um conflito, pois mostra, na forma de espelho, às suas e seus colegas, o quanto elas/ eles agem ainda como colonizadores dentro do próprio país. Pg. 37

Neste cenário, nosso passado-colônia e a preservação de uma dinâmica conservadora e ainda colonizadora explicam por que a Etnomusicologia parece tão questionadora e iconoclasta no Brasil; aliás, para Tugny e Lühning, foi preciso até um contexto

⁵ Um marco importante para a Etnomusicologia no Brasil foi a criação da Abet em 1993 (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 51).

⁶ Titon afirma que a Etnomusicologia é o estudo das pessoas que fazem e vivenciam a música (TITON, 1997).

político favorável para a inserção da Etnomusicologia nas universidades de Música: apenas depois do período de redemocratização e crescimento econômico do Brasil (pg. 42).

Contudo, surpreende que o maior estudo na área da Música sobre o Funk brasileiro não tenha sido feito por um etnomusicólogo, mas por um musicólogo que prefere trabalhar em colaboração com antropólogos que desenvolvem pesquisas musicais, até para manter a diferença entre disciplinas, referimo-nos ao trabalho de Carlos Palombini (PALOMBINI, 2019, p.78).

Surpreende que a Etnomusicologia não tenha um estudo amplo sobre o Funk, ainda mais considerando que muito do que se produz na área brasileira é justamente estudos da própria cultura, antes mesmo de surgir o conceito *etnomusicologia at home* (LÜHNING; ⁷TUGNY, 2016, p.24). Será que o gênero é tão arredio que desafia até mesmo os etnomusicólogos "pra frentex"?

Os próximos parágrafos abordam o *funk putaria* de São Paulo através de uma pesquisa de campo realizada no Baile da DZ7, na favela de Paraisópolis em Janeiro de 2020, portanto, logo após as mortes de nove jovens em 01/12/2019 em uma operação da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Os nove jovens mortos foram: Gustavo Cruz Xavier (14 anos), Marcos Paulo Oliveira dos Santos (16), Dennys Guilherme dos Santos Franco (16), Denys Henrique Quirino da Silva (16), Luara Victoria de Oliveira (18), Gabriel Rogério de Moraes (20), Eduardo Silva (21), Bruno Gabriel dos Santos (22), Mateus dos Santos Costa (23).

A partir deste ponto do texto, abandono o plural de modéstia.

4.O Verdadeiro Baile do Mal

O baile da (ou do) DZ7 ocorre no bairro Paraisópolis e é um dos maiores e mais importantes bailes de favela de São Paulo. De acordo com reportagem da Folha de São Paulo, o baile reúne de três a cinco mil pessoas⁸. Bailes assim também são chamados de fluxo.

⁷ Devo confessar, sinto que o termo "pesquisa de campo" me causa certo estranhamento, embora eu tenha falado com muita gente e perguntado muitas informações durante o baile, acredito que o que motivou e motiva minha ida aos bailes é o desejo de vivenciar a experiência da festa e formar vínculos no meio do Funk. Ainda que haja o conceito de *observação participante* (*participant observation*), quando vou ao baile, sinto que vou como qualquer funkeiro ou qualquer participante que lá está. Os que acreditam em distanciamento do objeto estudado que me perdoem. Sobre o conceito de observação participante, ver *Participant observation*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Participant_observation>. Acesso em 30 ago. 2020..

⁸ Ver em: *Baile funk de Paraisópolis reúne 5.000 nas ruas e movimentou o comércio do bairro*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/12/baile-funk-de-paraisopolis-reune-5-mil-nas-ruas-e-movimentou-o-comercio-do-bairro.shtml>>. Acesso em 31 mar. 2020.

O baile acontece ao longo e ao redor da Rua Ernest Renan e talvez seja mais adequado falar não em um baile, mas em bailes que ocorrem numa mesma região. Há diversos carros de som, cada carro concentrando um grupo.

A denominação "o verdadeiro baile do mal" tem origem na localização geográfica incluída no Instagram pelos frequentadores do baile. É sabido que é possível criar uma localização no *App* da rede social e atribuir a esta localização um nome. Veja o printscreen de um dos principais perfis do Instagram dedicado ao Baile da DZ7, o @dz7oficial.



Exemplo 1: captura de tela de uma postagem no Instagram do perfil @dz7oficial

5. A noite

Na madrugada de 12 de janeiro, acompanhado por Thiago Torres e Bárbara Richter, chego a favela por volta de meia-noite e quarenta.

Thiago, conhecido nas redes sociais como “o Chavoso da USP” é um jovem frequentador do Baile da Dz7 que viralizou em matérias jornalísticas por ser favelado, funkeiro, negro e gay que cursa Ciências Sociais na prestigiada Universidade de São Paulo; Bárbara Richter é uma jovem artista branca formada pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), que atualmente reside em Berlim e desenvolve nesta cidade um trabalho de dança/pesquisa corporal com Funk feito por mulheres e para mulheres. E eu, um doutorando pelo Departamento de Música da USP. Representamos alí uma bolha universitária.

O baile, repleto de motos e carros de som, ocorreu normalmente sem nenhuma intervenção policial. Senti um clima de segurança, diferente da aglomeração do carnaval de rua de São Paulo nos últimos anos, que, particularmente dá a sensação de poder ser roubado a qualquer momento. A favela é segura, é só não "embaçar".

No meio da aglomeração, nosso grupo foi empurrado pra frente, pois um homem negro, alto e de boné tomou um soco e caiu no chão, fazendo um suave efeito dominó na multidão. Este homem se levantou do chão – visivelmente dopado demais e extremamente mole – e foi tirar satisfação com o outro homem bem mais baixo e branco que lhe deu um golpe na boca e que, diferentemente do agredido, estava extremamente lúcido e parecia, por estar com a mão na cintura, querer botar ordem na casa. O negro que foi golpeado desiste de argumentar e vai embora.

Com muitas andanças pelo entorno da favela, tudo ocorreu tranquilamente e educadamente. "Me empresta o isqueiro?", pediram a mim muitas vezes, "claro", eu dizia e respondiam "muito obrigado, viu?".

Não vi nenhum beijo ou mesmo flerte entre os jovens, aspecto que me chamou a atenção, falo sobre isso com Thiago, frequentador do baile, e ele me diz: "não costuma ter pegação em baile".

6. A experiência sonora

Se os departamentos de Música das universidades do Brasil quisessem dialogar com realidade contemporânea de seu país, certamente, os músicos e musicólogos teriam muito a fazer quanto a um problema prático que ocorre em quase todos os fluxos: o barulho estrondoso do acúmulo de carros de som. Semelhante ao trabalho realizado pelo compositor Raymond Murray Schafer (1933) no Canadá, que buscava soluções para amenizar os ruídos das grandes cidades, os músicos acadêmicos poderiam dar conta deste problema em suas pesquisas, seria de utilidade pública.

Em Paraisópolis, contudo, parece haver um convívio harmonioso com o baile, mas, em algumas comunidades, há uma relação tensa entre vizinhos e frequentadores, por conta do barulho.

Em meio aos carros de som, fui envolvido em uma grande experiência de espacialidade sonora, que certamente interessaria a um Stockhausen. Às vezes não era possível simplesmente ouvir uma música, mas várias, devido à polifonia de carros de som.

Uma característica que desperta interesse é quantidade de vezes que uma mesma música se repetia, e não apenas porque há vários carros. Um mesmo carro repetia a mesma música diversas vezes e sempre a música da vez, do momento, da moda.

Entre as músicas que mais tocaram no baile neste 12 de janeiro estava *SET DJ ERY - O MAESTRO DOS FLUXOS* com a voz dos MC's Dricka, Levin, Murilo MT, MR Bim e PR. Esta música publicada em 19 de dezembro de 2019 no canal do YouTube *Ritmo dos Fluxos By Detona Funk*⁹. Trata-se de uma montagem (ou cologaem) do DJ Ery que tem como elemento melódico um trompete em Si menor retirado da música *Baila Conmigo* de Víctor Cárdenas, Kelly Ruiz e Dayvi¹⁰; esta música publicada no canal do Youtube *Harmor Music* em 9 de setembro de 2019 teve grande sucesso e no momento em que escrevo este artigo (31/3/2020) tem mais de 20 milhões de acessos no YouTube¹¹.

—Ver transcrição feita para este artigo da linha melódico do trompete:

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HrWS_LjeJTc>. Acesso em 31 mar. 2020.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3zFHaijdubY>>. Acesso em 31 mar. 2020.

¹¹ Disponível em: <<https://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/la-historia-de-baila-conmigo-la-guaracha-numero-uno-en-el-mundo/20190822/nota/3943736.aspx>>.

Trompete em Dó



Exemplo 2: transcrição da linha melódica do trompete da música *Baila Conmigo*

Nesta montagem, DJ Ery recriou a linha melódica do trompete¹² e sobrepôs a esta linha o ritmo quaternário característico do Funk e a voz de diversos MC's já citados. Deste modo, há nesta montagem diversas camadas de voz, sobressaindo algumas frases no meio da polifonia: "senta com o cuzinho/senta com a xereca".

Outra música muito tocada foi *BEAT DO BEGA 2 - DJ ERY - O MAESTRO DOS FLUXOS*¹³, mais uma montagem do DJ Ery, o que mostra o momento de sucesso do jovem DJ, com a voz dos MC's GW, Menor MT e Mr Bim. Com o início repetindo diversas vezes a frase "é tudo puta"¹⁴, há uma melodia em Lá menor tocada com o timbre de um saxofone barítono. Também, diversas camadas de voz são sobrepostas a esta melodia e o ritmo quaternário do Funk é adicionado e retirado, alternadamente, de quatro em quatro compassos. O diferencial no ritmo é: há um bumbo grave acrescido aos quatro tempos do compasso – normalmente o grave é

¹² É preciso dizer que o funk é um gênero de música eletrônica, portanto, o "trompete" aqui foi realizado com um sintetizador que reproduz eletronicamente o timbre deste instrumento.

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HbTYm32bGJ0>> . Acesso em 31 mar. 2020.

¹⁴ O trabalho da pesquisadora Diana Deutsch (1938) mostra que a simples repetição de uma frase cria um efeito musical/cognitivo que é capaz de nos fazer ouvir o perfil melódico do que é falado, ver DEUTSCH, 2019.

exclusividade do primeiro tempo –, o que deixa o ritmo do Funk parecido a uma marcha militar binária dada a recorrência do grave.



Exemplo 3: transcrição da base rítmica da música *Beat do Bega 2*

Veja a melodia do sax transcrita para este artigo. As notas escritas soam duas oitavas abaixo, semelhante, em parte, à escrita do sax barítono.

Instrumento em Dó $\text{♩} = 130$



Exemplo 4: transcrição da melodia em timbre de sax barítono da música *Beat do Bega 2*.

A designação "*beat do Bega*" refere-se ao Baile do Bega, que ocorre bem próximo ao baile da DZ7 e tem sido mais frequentado que este. Em reportagem do El País, uma jovem frequentadora diz preferir o baile do Bega ao da DZ7: "Meus pais nem sonham que eu vou pro baile da Dz7, eles acham que eu vou pro Bega, que é mais de boa¹⁵".

¹⁵ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/17/politica/1545066776_191881.html>. Acesso em 31 de mar. 2020.

Por último, destaco a música *Churrasco em Família*, tocada também diversas vezes em Paraisópolis. Produzida pelo jovem DJ Guih da ZO, a música é cantada pelos MC's Murilo MT e Pelé. Diferentemente das duas músicas anteriores, não se trata aqui de uma montagem, mas de um funk ao estilo *putaria*. O leitor pode se perguntar: qual a diferença entre uma montagem e um funk *putaria*? Na montagem, há uma melodia condutora, não há um enredo claro, uma história que é contada, há diversas frases soltas, provindas de várias músicas diferentes. No funk *putaria*, a descrição dos acontecimentos, o roteiro, tem uma importância maior. Permito-me até uma comparação, bem *grosso modo*, com a aria e o recitativo de uma ópera, em que a aria seria a montagem e o recitativo seria o funk *putaria*.

Churrasco em Família foi publicada no em 18 de outubro de 2019 no canal *Metralha dos Bailes*¹⁶ do YouTube, hoje (31/3/2020) possui mais de 6 milhões de acessos na plataforma de vídeos, um número de sucesso para este subgênero do Funk¹⁷. O bom resultado desta música motivou a feitura de seu videoclipe, que foi publicado em 17 de fevereiro de 2020, no canal *GR6 EXPLODE* do YouTube, e neste momento tem mais de 4 milhões de visualizações¹⁸.

Se nesta estética a contagem de um história ganha importância, vamos ao que narra o MC.

Após tocar a nota Ré¹⁹ grave com o timbre de algum instrumento de corda com *delay*, Murilo MT dá o contexto: "essa daqui é pra escutar no churrasco de família no domingo. Tá ligado? Pra escutar no almoço. Almoço com a sogra. DJ Guih da ZO vai comandar o mandelão daquele jeitão".

Considerando que o que o MC fala da música já é a introdução, há aqui uma metalinguagem "essa daqui é pra tocar no churrasco de família". Depois de situar o ouvinte, aparece um trecho de outra música, resquício da montagem ou colagem. O início da música *Me Desculpa Pai Me Desculpa Mãe*²⁰ da MC Bruna Alves é colocado de modo brusco, criando

¹⁶ Assim como o canal *Ritmo dos Fluxos*, é um canal de difusão predominantemente musical, isto é, as músicas são postadas sem videoclipe, sempre com a mesma imagem de fundo.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=67vWqXUH79s>>. Acesso em: 31 de mar. 2020.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pukXLub6fSE>>. Acesso em: 31 de mar. 2020.

¹⁹ O padrão utilizado aqui para identificação da oitavas é o mesmo utilizado em países de língua francesa, em que o Dó central é classificado como o Dó₃ (HENRIQUE, 1999, p. 13 e LEIPP, 1967, p. 143).

²⁰ Esta música também teve certo sucesso no ano de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7OEIW0OUqQY>>. Acesso em: 31 de mar. 2020.

uma dissonância de contextos, mas se relacionando e acumulando significado ao que disse anteriormente o Murilo MT.

O que a MC Bruna Alves diz na letra é:

Me desculpa, pai
 Me desculpa, mãe
 Hoje eu vou sarrar pro chefe
 Da cintura ignorante
 Quando eu sentei
 Pela primeira vez
 Confesso me apaixonei
 Confesso me apaixonei

Estes versos são cantados sobre uma melodia modal em Si menor:



Me des - cul - pa pa - i me des - cul - pa mã - e ho - je, eu
 vou sar - rar pro che - fe da cin - tu - ra ig - no - ran - te quan - do eu sen -
 - tei pe - la - pri - mei - ra vez con - fes - so, me apai - xo -
 - nei con - fes - so, me apai - no - nei

Exemplo 5: transcrição da linha melódica inserida no início de *Churrasco em Família*.

A nota Ré₃ em que a linha do canto se encerra dá uma unidade estrutural à música, pois é justamente a nota Ré₁ que inicia a música. O caráter modal é explicado pelo diatonismo e recorrência das notas Si e Fá#. O fato de este trecho melódico encerrar na nota Ré, a terça menor da nota mais grave Si, também dá a marca modal, vagante da melodia²¹.

²¹ Ver as considerações de Arnold Schoenberg (1874-1951), sobre as melodias modais e o modalismo como um todo em SCHOENBERG, 2001.

Do ponto de vista semântico, o que é cantado fornece ao que virá a ideia de consentimento do ato sexual.

Murilo MT prossegue, desta vez rimando:

Domingão nada muda
é almoço com a família
Domingão nada muda
é churrasco com a família

Todo mundo almoçando
E eu sumi com a sua filha

Tô no quarto, porra!
Tô comendo a sua filha
Tô no quarto, porra!
Tô fudendo sua filha

O pai dela tá brabo
Ele tá no mó tormento
O pai dela tá brabo
Ele tá no mó tormento

Tok tok lá fora
Pok Pok aqui dentro

Não sei o que fazer
O pai dela tá batendo na porta
Não sei o que fazer
O pai dela tá batendo na porta

Ele batendo na porta
E ela batendo a bunda na piroca

O que foi dito anteriormente pelo MC, "essa daqui é pra tocar no churrasco de família no domingo" é ressignificado ao final da letra. Esta música, obviamente, não é adequada para se tocar em um churrasco em família, ao menos em uma família tradicional. Contudo, esta expressão "churrasco em família" traz a ideia de um ambiente tradicional, conservadora e hipócrita já que certos assuntos não podem ser falados explicitamente. O recurso retórico usado pelo MC é claramente a ironia. Segundo José Luiz Fiorin, a ironia, que vem da palavra grega *eironéia* e significa "dissimulação" resulta em um alargamento semântico, pois dá ao que é dito um sentido contrário (FIORIN, 2014). Esta letra, assim como o Funk como um todo, parece ser avessa à ideia de tradição, família e conservadorismo. Poderia ser dito que esta letra é perfeita para se tocar no inferno, entendendo o inferno aqui como o lugar do dionisíaco.

Há ainda um menosprezo com a ideia de uma ingenuidade nos encontros familiares: "Todo mundo almoçando/ E eu sumi com sua filha/ Tô no quarto, porra!/ Tô comendo sua filha".

Diversas considerações podem ainda ser feitas quanto ao questionamento de um modelo patriarcal e a zombaria da figura do pai "O pai dela tá brabo/ Ele tá no mó tormento". Existe uma intenção perversa na estética do *funk putaria* que está não somente no que é dito mas nas sonoridades escolhidas. Sons graves que trazem consigo um significado sonoro sombrio – significado este já estabelecido socialmente pela linguagem do Cinema, da Ópera, da Música de Concerto – e a predominância do modo menor.

7.O berimbau ancestral

A base rítmica desta música é feita não por um instrumento de percussão, mas pelas três primeiras notas de Ré menor (Ré₁, Mi₁, Fá₁) tocadas, ao que parece, em um instrumento de corda grave manipulado eletronicamente pelo uso de um *delay*. Já mostrei anteriormente a unidade estrutural da música *Churrasco em Família* em torno da nota Ré e mais uma vez há recorrência desta nota na base rítmica. Ver transcrição das notas usadas como base rítmica.



Ainda, há um momento em que a base de *Churrasco em Família* muda de Ré₁, Mi₁ e Fá₁ para Fá₁ e Fá#₁. E neste momento em que há apenas duas frequências, a semelhança com o berimbau se torna maior. Ver a transcrição.



Exemplo 7: transcrição da segunda melodia usada como base rítmica em *Churrasco em Família*.

8. (In)Conclusões

Voltando à frase que abre este artigo, "o Funk não precisa da Musicologia, a Musicologia é que precisa do Funk", o objetivo deste texto foi trazer, dentro da Musicologia, um olhar sobre as manifestações mais contemporâneas do Funk, com a tentativa de fazer esta área dialogar com as práticas sociais que fazem parte efetivamente da vida de muitos jovens brasileiros. Com isso, o potencial de atuação profissional do musicólogo e etnomusicólogo também se ampliará, levando em conta que o Funk é apenas um dentre os muitos gêneros vivenciados, praticados e que movimentam um grande mercado, mas são ignorados por muitos departamentos de Música.

Em artigo escrito em conjunto e intitulado *Com as Pessoas*, os pesquisadores da etnomusicologia Vincenzo Cambria, Edilberto Fonseca e Laize Guazina trazem uma reflexão sobre as formas com as quais os pesquisadores trabalham com as comunidades pesquisadas (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p. 93-137); pode-se fazer um trabalho sobre as comunidades pesquisadas, pode-se fazer para as pessoas e, o que trago neste artigo, pode-se fazer reformas internas entre o próprio meio dos pesquisadores, para assim estabelecer relações mais transformadoras com as comunidades pesquisadas.

O Funk não precisa da autoridade epistêmica da Musicologia, ele está aí presente, transformando ou enchendo de esperança a vida de jovens. Quem precisa do Funk é a Musicologia, que, creio, só tem a ganhar dialogando e trabalhando com as realidades sonoras da vida cotidiana.



No livro *Crepúsculo dos Ídolos*, o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) diz: *"Hilf dir selber: dann hilft dir noch Jedermann. Princip der Nächstenliebe"*²² [Ajuda a si mesmo: então todos o ajudarão²³. Princípio do amor ao próximo].

Referências

Livro

ASSIS, Machado de. *Chronicas*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, 1946.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. "Com as Pessoas". In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. 1 ED. Salvador: EDUFBA, 2016.

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

LEIPP, Emile. *Acoustique et Musique*. Paris: Masson, 1967.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. 1 ED. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 93-137.

MED. Bohumil. *Teoria da Música*. 4.Ed. rev. e ampl. Brasília: DF, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Colônia, Alemanha: Anaconda, 2008.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das Chuteiras Imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.51- 52: Complexo de vira-latas.

SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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

TITON, J. T. *Knowing Fieldwork*. In: BARZ, G. F.; COOLEY, T.J. (Org.). *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 87-100.

Trabalho em anais de evento (congresso, simpósio, encontro, etc.)

PALOMBINI, Carlos. *Música do Tempo Presente e Intenção de Escuta*. In: *Perspectivas para a pesquisa e o ensino em história da música na contemporaneidade*. VERMES, Mônica;

²² NIETZSCHE, 2008 p. 4.

²³ Tradução própria.



HOLLER, Marcos (Org.). São Paulo: Anppom, 2019. p. 77-109. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/31/11/130-1>>. Acesso em: 31 de mar. 2020.

PALOMBINI, Carlos. *Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose*. In: SIMPOM, IV., 2016. *Anais do IV SIMPOM*: Rio de Janeiro, 2016. p. 30-50.

Trabalhos diversos publicados exclusivamente *online*

DEUTSCH, Diana. *Speech to Song Illusion*. Disponível em: <<http://deutsch.ucsd.edu/psychology/pages.php?i=212>>. Acesso em: 31 de mar. 2020.

TAGG, Philip. *The Urgent Reform of Musical Theory*. Publicado em setembro de 2015.

Disponível em: <<https://tagg.org/articles/xpdfs/JJN70yrs.pdf>>. Acesso em: 31 de mar. 2020.