DOI 10.20504/opus2018a2411

O errado que deu certo: *Deu onda*, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca

Adriana Facina
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Renan Ribeiro Moutinho
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Dennis Novaes
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Carlos Palombini
(Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG)

Resumo: Em 21 de dezembro de 2016 o MC G15 lançou no canal KondZilla do YouTube o vídeo de *Deu onda*, produção musical do DJ Jorgin, que rapidamente atingiu três milhões e meio de visualizações diárias. Ao mesmo tempo, desenrolava-se nas redes sociais e expandia-se para a mídia corporativa uma polêmica, inédita no funk carioca, acerca da harmonia da música. Antropologia e análise musical refutam a ideia de bitonalidade para situar o debate na arena dos conflitos entre "mundos da arte" (BECKER, 1982) entrecruzados. A "tecnologia de encantamento" (GELL, 1999) de *Deu onda* envolve: (1) a construção da textura por meio de seis linhas cíclicas, em ciclos de um, dois ou quatro compassos, combinadas com quatro linhas acíclicas; (2) a organização de dois subgrupos de linhas, ou "tramas", harmonicamente complementares, com funções diversas; (3) a articulação das seções por meio de seis tipos de breques; (4) o recurso a três ordens de variações da textura; (5) a sobreposição de uma figura rítmica característica do reggae a outra típica do funk carioca; (6) a aplicação a toda a melodia de um esquema harmônico concebido em função da primeira frase; (7) a evocação "afrofuturista" (ESHUN, 2003) de uma roda de funk; e (8) jogos de sentidos que fazem a música deslizar entre subgêneros distintos. O debate público acerca da bitonalidade de *Deu onda* contribuiu para generalizar a preocupação harmônica entre os DJs-produtores do "mundo funk" (VIANNA, 1988).

Palavras-chave: Funk carioca. Textura musical. Produção musical. Bitonalidade. Beat-making.

The Wrong that Turned Out Right: *Deu onda*, the Debate on Harmony and the Construction of the Beat in a São Paulo Production of Funk Carioca

Abstract: On 21 December 2016, MC G15 released the music video of *Deu onda*, produced by DJ Jorgin, on the KondZilla YouTube channel, which quickly reached the scale of three and a half million views per day. Meanwhile, an unexpected controversy over the harmony of the track developed on social networks and spread to the corporate media. Anthropology and music analysis call into question the idea of bitonality, locating the debate in the arena of conflicts between overlapping "art worlds" (BECKER, 1982). The "enchantment technology" (GELL, 1999) of *Deu onda* involves: (1) construction of the texture by means of six cyclic lines, in cycles of one, two or four bars, combined with four acyclic lines; (2) organization of two harmonically complementary subgroups of lines, or threads, with different functions; (3) articulation of sections by means of six types of *breques* (breaks); (4) recourse to three orders of textural variation; (5) superimposition of a reggae rhythmic figure on a funk carioca figure; (6) applying to the whole melody a harmonic scheme devised for the first phrase; (7) evocation of an Afrofuturist (ESHUN, 2003) *roda de funk* (funk circle); and (8) semantic games that make the song slide between distinct subgenres. The public debate about the bitonality of *Deu onda* contributed to render producer-DJs of the Brazilian "funk world" (VIANNA, 1988) more susceptible to harmonic concerns.

Keywords: Funk carioca; music texture; music production; bitonality; beat-making.

FACINA, Adriana et al. O errado que deu certo: *Deu onda*, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 222-263, jan./abr. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2411

Este trabalho é um desenvolvimento da comunicação *O errado que deu certo: "Deu onda" e o comentário musical do funk paulistano-carioca*, apresentada no Décimo Terceiro Encontro Internacional de Música e Mídia, em São Paulo, em 20 de setembro de 2017.

Submetido em 21/02/2018, aprovado em 01/04/2018.

> Em arte, não há "regras" propriamente ditas[1] (DUBOIS, 1921: 240, tradução nossa).
>
> A teoria nunca deve preceder a criação: "E o Senhor viu que estava tudo bem feito"[2] (SCHOENBERG, 1983: 194, tradução nossa).
>
> Se algum aluno tem a crença de que um tratado de Harmonia seja um código do musicalmente bom ou mau, deve abandoná-la de todo[3] (ZAMACOIS, 1997: 12, tradução nossa).

Filho de um ajudante de obras, Gabriel da Paixão Soares nasceu em família de oito irmãos e criou-se no bairro Pantanal, em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, onde cresceu e passou a auxiliar o pai nos serviços. Aos 11 anos iniciou-se na bateria numa igreja evangélica. Em três meses, começou a tocar nos cultos. Interrompeu os estudos na quinta série do ensino fundamental, aos 14, após ser expulso, por tentativa de evasão, de todas as escolas que frequentou (MC G15, 2017). Fugiu de casa para cantar funk (FICO, 2017) e transferiu-se para São Paulo, onde já se apresentava regularmente. A carreira deslanchou aos 15, daí o nome artístico: MC G15 (GARCIA, 2017). Reside hoje na Zona Sul em apartamento próprio de 78 metros quadrados (TECIDIO, 2017). O sucesso em grande escala chegou-lhe aos 18 com *Deu onda*. A melodia ocorreu-lhe durante uma sessão do filme *Invocação do mal*[4], em Vitória, no segundo susto (NA GLOBO, 2017). Depois fez a letra, uma homenagem a Ingryd Tawane, de 18 anos, com quem se relaciona desde os 13 (SOARES). Uma prévia de *Deu onda* apareceu no YouTube em 7 de julho de 2016, numa roda informal com os MCs G15, Davi e Dede:

> Que vontade de foder, garota!
> Eu gosto de você, mas o meu pau te ama.
> Ai, que vontade de foder, garota!
> Eu gosto de você, mas o quê?
>
> Meu pau te hã, hã...
> Meu pau te hã, hã...
> Meu pau te...
>
> Eu preciso te ter,
> Minha fechamento é você.
> Eu não preciso mais beber
> E nem fumar maconha,

[1] "En art, il n'y a pas de 'règles' proprement dites" (DUBOIS, 1921: 240).
[2] "Theory must never precede creation: 'And the Lord saw that all was well done'" (SCHOENBERG, 1983: 194).
[3] "Si algún alumno tiene la creencia de que un tratado de Armonía es un código de lo musicalmente *bueno* o *malo*, debe abandonarla por completo" (ZAMACOIS, 1997: 12).
[4] *The Caring* 2, lançado no Brasil em 9 de junho de 2016 sob o título *Invocação do mal 2*.

Que a sua presença me deu onda,
O teu sorriso me deu onda
E a tua presença me deu onda.

Ai, que vontade de foder, garota!
Eu gosto de você, mas o meu pau te ama.
Que vontade de foder, garota... (DEU ONDA, 2016d).

Em 22 de novembro os canais Jorgin Deejhay e GR6 Explode lançaram a produção musical, assinada pelo DJ Jorgin. Essas postagens rapidamente atingiram visualizações nas casas das centenas de milhares, a primeira (DEU ONDA, 2016a), e das dezenas de milhões, a segunda (DEU ONDA, 2016b).

Vem, vem, vem!
Ai, caralh'!
Solta, D'! Solta, D'!
Hã!
Vai!

Eu preciso te ter,
Minh' fechamento é você, mozão.
Eu não preciso mais beber
E nem fumar maconha,
Que a sua presença
Me deu onda.

O seu sorriso
Me dá onda.
Você sentando, mozão,
Me deu onda.
Que vontade de foder, garota!
Eu gosto de você – fazer o quê?

Meu pau te ama.
Que vontade de foder, garota!
Eu gosto de você – fazer o quê?
Meu pau te ama.
É, meu pau te ama.
Meu pau te ama.
É, meu pau te ama.
Ai, caralh'! (DEU ONDA, 2016b).

Na passagem do ano, o MC Davi declarou em vídeo no Instagram[5]: "O refrão fui eu que fiz". Em 5 de janeiro o UOL revelou que *Deu onda* fora "escrita com o parça MC Davi" (BARROS, 2017). Em 7 de fevereiro o MC Davi (2017) comunicou ter sofrido um ataque de hackers. A

[5] Reproduzido no canal Divulga Funk Oficial em 2 de janeiro (MC DAVI FALA, 2017).

coautoria desapareceu do horizonte, junto com tudo o que postara no Instagram entre 12 de agosto de 2016 e 6 de fevereiro de 2017. A versão *light* revelou-se a G1 5 em sonho premonitório no qual anteviu a glória (ENCONTRO, 2017). "Que vontade de foder" e "meu pau te ama" deram lugar a "que vontade de te ter" e "o pai te ama"; o expletivo "caralho" perdeu o "alho" (DEU ONDA, 2016c).

Funk para milhões

Quem conheça o trabalho da produtora de Konrad Cunha Dantas não se surpreenderá com a popularidade da versão *light* no canal do *video maker* paulista. Em 3 de fevereiro de 2018 o Canal KondZilla atingiu 26 milhões 768 mil inscritos e superou assim o do comediante Whindersson Nunes, então com 26 milhões 757 mil assinaturas (WHINDERSSON NUNES NÃO É, 2018). A notícia, dada por um youtuber, repercutiu na grande mídia dois dias depois (KONDZILLA, 2018). De acordo com a revista *Exame*, KondZilla passou a ocupar "a posição de maior canal de música da América Latina, ultrapassando a marca de um bilhão de visualizações por mês" (WHINDERSSON NUNES NÃO TEM, 2018). Em dados de 6 de fevereiro de 2018, contudo, os dois bilhões de acessos de Whindersson Nunes empalidecem diante dos treze bilhões de KondZilla (SOCIAL BLADE, 2018). Um anos antes, em 19 de janeiro, *Bumbum granada*, dos MCs Zaac e Jerry, em produção musical dos DJs Kelvinho, Redx e Menininho, acumulava mais de 210 milhões de acessos em oito meses; *Cheia de marra*, do MC Livinho, em produção do DJ Perera, mais de 170 milhões em oito meses; *Baile de favela*, do MC João, em produção do DJ R7, mais de 152 milhões em um ano e quatro meses; *Tudo de bom*, do MC Livinho, em produção do DJ Perera, mais de 136 milhões em um ano e dois meses; *Tumbalatum*, do MC Kevinho, em produção do DJ Jorgin, mais de 134 milhões em quatro meses. A sexta colocada era *Deu onda*, lançada em 21 de dezembro de 2016, com mais de 106 milhões de acessos em menos de um mês.

Em 29 de dezembro o vídeo havia atingido 18 milhões de visitas. Na madrugada de 30 de dezembro, Neymar e Bruna Marquezine cantaram e dançaram *Deu onda* em Angra dos Reis (NEYMAR, 2016). Fotos e vídeos propagaram-se pela rede em tempo quase real. Em 3 de janeiro o UOL noticiou: "Funk 'Deu onda' ocupa primeiro lugar entre virais do mundo, diz aplicativo" – leia-se Spotify[6] (FUNK, 2017). A música havia desbancado retrospectivas de George Michael, morto no dia de Natal. A reportagem incluía um *pot-pourri* de famosos que cantaram, dançaram ou tocaram *Deu onda*: Gretchen, MC Bin Laden, Latino, Anitta e outros. Em 5 de janeiro o vídeo aproximou-se dos 50 milhões de visitas. Em 12 de janeiro, chegou aos 78 milhões. Quando *Deu onda* atingia a primeira colocação brasileira nas plataformas Spotify, Apple Music e Deezer, em 16 de janeiro, o G1 estampou: "terceira música mais tocada no mundo em ranking semanal do YouTube" (ORTEGA, 2017c). Entre a tarde de 18 e a noite de 19 de janeiro, o clipe passou dos 100 aos 106 milhões de visualizações. Pouco depois do meio-dia de 30 de janeiro, chegou às 136 milhões 871 mil 405 visitas e aproximou-se de *Tumbalatum*, a quinta colocada, então com 138 milhões 241 mil 792 visualizações. Em 12 de março *Deu onda* alcançou os 220 milhões e ultrapassou *Bumbum granada* para assumir a primeira colocação no canal em menos de três meses. E manteve-se assim por mais de meio ano, até ser desbancada, em primeiro de outubro de

[6] Serviço de *streaming* de música, vídeo e *podcast* lançado em 7 de outubro de 2008 que fornece conteúdo de selos fonográficos e companhias de mídia.

2017, por *Bumbum tantã*, do MC Fioti, em produção do intérprete, com mais de 310 milhões de acessos em menos de sete meses.

Citar

A discussão sobre a música funk carioca[7] costuma gravitar em torno dos polos da legitimação e de sua antítese. Na segunda metade de fevereiro de 2016, *Baile de favela* suscitara um *frisson* acerca da semelhança entre seu motivo inicial e o de uma gravação de música grega supostamente antiga. Devido ao reduzido número de especialistas em música da antiguidade clássica no Brasil, à incipiência dos estudos de teoria e análise do funk carioca, e ao desinteresse do jornalismo musical, a discussão não prosperou: descobriu-se a semelhança e a descoberta foi notícia (CAPANEMA, 2016). O argumento de similitude melódica serviu para legitimar *Baile de favela* ao fazer a música remontar a uma Grécia sugestivamente clássica, berço da civilização; e para deslegitimá-la através da substituição da figura de origem, inspiração, apropriação ou influência pela de cópia ou plágio.

Se Robert Schumann não se dignifica nem se degrada ao citar um trecho da *Marselhesa* no *Carnaval de Viena* op. 26, o mesmo valeria para *Baile de favela* quando inclui um motivo antigo ou moderno. Mas enquanto em Schumann o então antigo hino francês constitui um episódio longamente preparado que chama a atenção para si mesmo e para o contexto vienense de 1839, no hip-hop, do qual o funk carioca descende, a citação tende a obliterar-se por constituir um elemento estruturante da própria linguagem musical, o que não exclui um jogo complexo e frequentemente arcano de referências intertextuais[8].

Polemizar

O sucesso de *Deu onda* fez proliferar o comentário musical, agora fixado na relação da melodia com os acordes de seu acompanhamento. A fixação harmônico-corretiva foi impulsionada por uma disputa, anterior à própria música, entre dois DJs da GR6, a agência do MC G15 e do DJ Jorgin. Entre o final de outubro e o início de novembro de 2015, um dos canais da produtora, provavelmente o GR6 Explode[9], onde o material já não se encontra, divulgou o vídeo "GR6 no ar: entrevista com DJ R7 e DJ Jorgin", cujo link o MC PL postou em 25 de novembro de 2015 (PEDRINHO, 2015)[10]. Datada de maio de 2016, uma cópia sobrevive no canal Alan Divulga Funk sob o título "GR6 entrevista DJ R7 e DJ Jorgin 2016". Juninho Love, então produtor executivo da empresa, apresenta os DJs da casa: a sua direita, R7 (Rodrigo Santos), de Vila Velha, Espírito Santo, 24 anos, "o rei da putaria"; a sua esquerda, Jorgin (Jorge Lemes Ferreira), da Zona Leste de São Paulo, 21 anos, "o cara da ostentação". O apresentador observa: "E o mais legal de vocês é que não tem briga e ego e vaidade". R7 responde: "Nunca teve briga". Jorgin completa: "Jamais! […] O pessoal fala às vezes sem saber as coisas" (GR6, 2016).

[7] Atribuímos ao termo funk carioca o sentido de gênero musical, e não de designação de origem geográfica.
[8] Para uma crítica da descaracterização desse procedimento, cf. Paul Gilroy (2010: 127-128).
[9] De acordo com estatísticas do Social Blade (2018), em 6 de fevereiro de 2018 o canal GR6 Explode contava com mais de 5 bilhões de acessos acumulados e era o segundo mais influente no Brasil, depois do Canal KondZilla.
[10] Durante a entrevista, R7 apresenta uma produção recente, *Sentando na pistola*, do MC PL, lançada no canal GR6 Explode em 3 de novembro de 2015.

Em 10 de outubro de 2016, R7 posta em seu Facebook: "Gravando MC G15: breve, várias pesadas" (SANTOS, 2016d). Dois dias depois, desabafa: "Confio em ninguém nessa porra" (SANTOS, 2016c). Em primeiro de novembro o canal MH O Polêmico anuncia: "DJ R7 perdendo espaço na GR6 para o DJ Jorgin" (DJ R7 PERDENDO, 2016). Das várias pesadas, o GR6 Explode lança apenas, em 14 de novembro, o *lyric* vídeo[11] de *Portãozinho*. No dia seguinte R7 ironiza: "Começou a produzir agora e já está emocionado" (SANTOS, 2016b). O Polêmico volta à carga em 29 de novembro: "DJ R7 fica com inveja que todas as músicas que o DJ Jorgin produz é hit" (DJ R7 FICA, 2016).

No dia de Natal, Konrad Dantas publica em seu Facebook: "DJ Jorgin, um dos melhores produtores musicais da história do Baile Funk, sem mais" (DANTAS, 2016). A afirmação dá ensejo a uma avalanche de comentários. A polêmica concerne ao fato de Jorgin ser ou não ser história do funk. Participam os DJs Gelouko, RD da NH, Baphafinha e Byano, bem como os MCs Maromba e Bó do Catarina. A controvérsia se alastra por YouTube, WhatsApp e Facebook. Nas primeiras horas de 5 de janeiro, Jorge Ferreira se insere no debate: "São oito anos na caminhada para os que acham que cheguei agora". A discussão se prolonga até 24 de janeiro.

Em 26 de dezembro o DJ R7 dá conselho: "Tudo é fase, meu amigo, depois passa". Para acrescentar no mesmo instante[12]: "e tu não estoura porra nenhuma" (SANTOS, 2016a). No mesmo dia, às 20h44, o DJ Leo Justi expressa repúdio:

> Qualquer pessoa que saiba o mínimo de teoria musical – ou apenas tenha ouvido musical – não vai suportar a produção da nova do MC G15 – um dos melhores MCs que surgiram nos últimos tempos.
> Algo que passa reto da maioria das percepções de quem trabalha com música, mas não estudou música, é a quantidade de produções de funk que cometem erros bizarros de harmonia.
> Acho que essa é a campeã de todas que já ouvi: a melodia é *toda* maior e os acordes que acompanham são no *mesmo* tom *menor*.
> De sentar e chorar, porque o MC G15 é um dos MCs mais picas que surgiram nos últimos tempos (JUSTI, 2016).

Às 20h49, ele corrige[13]: "um dos MCs mais fodas do momento". Às 22h02, corrige de novo: "um dos MCs mais fodas do funk". E acrescenta em pós-escrito: "alguém consegue o *a cappella*?". Mais prudente, Antônio Marques Antmaper, o DJ Omulu, declara em 4 de janeiro de 2017: "Remix do 'Deu onda': não farei" (ANT MA PER, 2017). E nem o poderia: o *a cappella* não foi liberado[14].

Também em 4 de janeiro, de Santos, o DJ Fábio Rhuivo contesta Konrad Dantas: "Vários músicos[15] chegaram para mim e perguntaram: 'Rhuivo, como o cantor canta em tom maior e a

[11] Vídeo com a letra em balões de animação sincronizados com a música.
[12] Cf. histórico de edição da postagem.
[13] Cf. histórico de edição da postagem.
[14] Liberar o *a cappella* para que outros DJs realizem produções é uma tática de divulgação.
[15] Não é comum, no mundo funk, designar MCs, DJs, produtores musicais ou compositores pelo termo "músico". Um dos principais autores do gênero, Thiago dos Santos, o Praga, diz em entrevista de 14 de junho de 2013 aos autores: "Componho letra e música, mas não sou músico: para ser considerado músico, tem que saber tocar pelo menos um instrumento" (SANTOS; PALOMBINI, 2013).

harmonia e a produção estão em menor?"'. Em seu apoio exibe áudios de uma conversa com o DJ Victor Júnior, ao qual afirma: "Não é jazz! Que eu saiba, jazz que usa maior com menor". O interlocutor responde: "Um amigo fez um *cover* com a voz cantando a mesma melodia do G15, só que trocou a harmonia de fundo, e funcionou". E prossegue: "O G15 é afinado, ele botou a voz, mas o produtor botou qualquer nota". Rhuivo conclui que a produção exerce uma influência negativa sobre as novas gerações. Seu sucesso adviria de uma boa ideia de G15, de sua afinação e do trabalho da GR6. Victor Júnior antecipa: "Não vai ser a música do Carnaval". E completa: "é lenta"[16] (TRETA, 2017a, 2017b).

No dia seguinte, quando o vídeo de KondZilla se aproxima dos 50 milhões de acessos, a controvérsia galga novo lance. O DJ Rhuivo solidariza-se com R7 através de mais um vídeo (POLÊMICA, 2017a). Pedro Serapicos, estudante de composição da USP, explica a "politonalidade" de *Deu onda* (DECOMPONDO, 2017). Serapicos atua nos âmbitos da eletrônica, do rock e da trilha, mais propensos a aproximações com o erudito. Ele discorre sobre *Deu onda* com referência aos compositores Darius Milhaud e Béla Bartók. É uma forma de conferir legitimidade à produção musical, à maneira daquela utilizada para *Baile de favela*: grandes compositores o fizeram, logo, o produtor musical tem cultura. O argumento se anula na forma do "ele não sabia o que estava fazendo". O vídeo de Serapicos motiva matérias no jornal *Nexo* (FREITAS; LIMA, 2017) e no *Huffington Post* brasileiro (TERTO, 2017). Ainda em 5 de janeiro, O Polêmico divulga fac-símile de uma postagem na qual R7 faz queixume[17]: "Não sabe nem fazer um ponto[18] sozinho, precisa de ajuda de universitários; aí fica fácil, não é?" (POLÊMICA, 2017b).

Nas primeiras horas da manhã de 6 de janeiro, o cantor e compositor londrino-carioca Ritchie (Richard David Court) junta-se ao coro: "Ontem ouvi a dita 'música' do verão e, sinceramente, deu vontade de me aposentar de vez desse ofício" (COURT, 2017b). Vinte minutos depois ele exclama: "Melodia em tom maior, base em tom menor... e o Tom maior de todos vira na cova!" (COURT, 2017a). No mesmo dia seus comentários viram matéria no jornal *O Globo*: "Autor do sucesso 'Menina veneno', Ritchie critica 'Deu onda', a 'música do verão 2017"' (AUTOR, 2017).

Em 10 de janeiro, na plataforma Ondda, Clara Averbuck e Carol Patrocínio manifestam sua preferência pela letra original (AVERBUCK; PATROCÍNIO, 2017b). Em 11 de janeiro G15 é atração no *Encontro com Fátima Bernardes* (ENCONTRO, 2017). Em 18 de janeiro Averbuck e Patrocínio (2017a) respondem comentários derrogatórios suscitados pelo vídeo anterior. Em 21 de janeiro o blog *Gente Boa* anuncia: "Intérprete de Pixinguinha no cinema, Seu Jorge critica 'Meu pau te ama' e defende 'valores poéticos"'. O músico conclui: "É valioso trazer de volta o Pixinguinha, figura fundamental nesse momento em que temos coisas como 'o meu pau te ama"' (NETO, 2017). Em 29 de fevereiro G15 se apresenta no *Domingão do Faustão* (DOMINGÃO, 2017).

[16] *Deu onda* transcorre no andamento padrão de 130 batidas por minuto.
[17] Não foi possível localizar essa postagem no Facebook de Rodrigo Santos.
[18] Um "ponto" é uma frase ou motivo melódico ou rítmico curto e recorrente, à maneira de um *riff* vocal ou instrumental, que o DJ-produtor acrescenta à combinação da base (cf. "Harmonizar o funk", infra) com o *a cappella* (linha vocal previamente gravada) no processo de produção musical.

DJ Jorgin por ele mesmo

Jorge Ferreira declarou a Juninho Love em 2015:

> Comecei tocando em bailes, com MCs. Depois tentei arriscar, mas não conseguia produzir, pela forma como tocava. Fui começar a procurar que programa fazia produção. Pesquisei até achar. Consegui algumas coisas na internet e fui fuçando. Aprendi na raça mesmo. Sucesso, que eu vi explodir mesmo, foi um que a gente pegou desde o começo para trabalhar, o [MC] Kapela. Não foi uma música só, foram mais de cinco. A primeira foi *Dom Juan cafajeste* [2013]. Eu produzi. Depois foi uma atrás da outra. Tem muito mais coisas para acontecer. Tem muito o que evoluir ainda. E a gente está na caminhada para isso (GR6, 2016).

Um ano depois, em 19 de janeiro de 2017, o jornalista Rodrigo Ortega foi encontrá-lo em seu estúdio, no distrito de Ponte Rasa, em São Paulo. Na primeira parte da entrevista, exibida em 26 de janeiro, Jorge Ferreira conta sua história:

> Minha mãe trabalhava de faxineira numa casa, como empregada doméstica, e eu via que toda a vez que ia trabalhar voltava sempre com dor, cansada, reclamando. Isso me incomodava. Desde pequeno via isso e falava: "Mãe, um dia eu vou tentar pelo menos" – se eu não conseguir dar um emprego melhor para ela, ou ela nem ter que trabalhar mais, como eu trabalho. E aconteceu, conforme o tempo. Foi tudo devagarzinho, mas aconteceu. Do momento em que falei: "Você não precisa mais trabalhar disso, só me ajuda, atende o telefone, agende tudo certinho, e você vai trabalhar comigo, vai ter seu salário, muito melhor que como faxineira. E vamos pra cima, mãe! Você sempre esteve comigo, me ajudou até hoje".
>
> A parada do funk veio na época por causa da *lan house*, quando surgiram as *lan houses*. Eu vivia na *lan house* jogando. Não saía da *lan house*. Meu pai trabalhava como pedreiro e conseguiu, depois de um bom tempo, no finzinho do ano[19], uma obra onde ganhou um dinheirinho legal. Foi a uma loja e comprou um computador para ver se me tirava da *lan house*. Ele falava: "Vamos ver se agora ele sossega e fica um pouco em casa". Porque eu chegava da escola e já ia para a *lan house*. Aí ficava só um passatempo em casa: quando não estava fazendo nada, mexia no computador, ficava procurando coisa. Chegou um ponto em que comecei a achar coisas de música, na curiosidade. Vendo um vídeo ou outro na internet, achei alguma coisa referente a isso. Já escutava funk[20]. No meio de um monte de ferramentas dele, de trabalho de obra, coloquei o computador para não ficar atrapalhando eles no quarto, porque fazia o maior barulho. Meu pai, dava 10 da noite, já estava enchendo o saco: "Eu quero dormir, eu quero

[19] Provavelmente em 2008, já que o DJ começou a produzir em 2009 (INDO, 2017), e seu primeiro trabalho conhecido data de setembro daquele ano (cf. nota 20, infra).

[20] A produção mais antiga de Jorge Ferreira disponível no YouTube não é de um funk, mas do pagode romântico *Só com você* (2009), música de trabalho do Muleke Paquera (Moreno, Jholsinho, Rafinha, Pixô e Klebinho), grupo da Zona Leste de São Paulo.

dormir". Ele: "Fica com seu computador aí nesse quartinho". E estava lá um monte de tranqueira, uma pá de ferramentas junto.

– E você fez alguma aula de produção, aula de música?

Não, nada. Foi tudo na raça mesmo, fuçando, na curiosidade. Já tinha visto alguns DVDs que tinha na época, da Furacão 2000. Lá no Rio de Janeiro era forte já, os MCs, e aqui em São Paulo tinha pouco. Já tinha uns aqui na região cantando, se apresentando numas casas de show simplesinhas. Eles mesmos arrastavam a multidão, o pessoal da quebrada que ia para fortalecer. Não era o público que hoje é do funk.

Eu sou muito tímido também. Não tinha essa desenvoltura que os moleques tinham no palco, de chegar e interagir com o público. E já levava mais jeito para isso. O primeiro foi o Lukinhas. Ele estudava mais ou menos na mesma escola que eu. Já cantava. O pessoal falava, comentava dele. E eu estava aprendendo ainda, já tinha conseguido achar algumas coisas de programa, já tinha conseguido tirar alguma coisa da internet. Falei: "Estou fazendo umas paradas, estou produzindo, estou começando; se tiver algum CD seu de *a cappella* de música, você traz aí para a gente ver o que faz". E ele, meio marrentinho na época: "Beleza, vou pegar lá um CD que gravei no estúdio, te levo". Falei: "Tá bom". Fiz a primeira musiquinha dele[21]. Já no automático ele trouxe outro MC[22], e mais outro aqui da quebrada. E foi evoluindo, foram aparecendo outros MCs.

Faço tudo aqui sozinho mesmo. Foram poucas as vezes em que pude ir a um estúdio ou outro. Teve um ou dois que consegui tirar algumas coisas, vi como funcionava, como eles faziam certas coisas, e fui tirando de referência. Fui trazendo para mim. Muitas vezes eu só pegava o cru, por cima. Olhava ele fazendo, tirava o nome do programa e, chegava em casa, pesquisava, tentava baixar. Muitas vezes o programa era pago, eu tinha que dar um jeito de craquear para conseguir pôr para rodar.

Teve um pouco do contra do meu pai, mas, conforme o tempo, ele foi entendendo. Depois que consegui, ele foi começando a ver que eu realmente não estava só de bobeira, estava ganhando dinheiro com isso. Ele começou a aceitar.

Já falaram muitas vezes que o funk era passageiro, que era coisa de momento, como já foram outros estilos, e logo mais iria passar. Mas o que acontece é que, todo o ano que vira, o funk se renova, sempre está se renovando, tanto a batida quanto a levada quanto as letras. Sempre está vindo uma coisa nova que acaba ganhando destaque mais uma vez.

Vou agora estudar. Vou começar. Vou dar início a algumas aulas para pegar um pouco da parte teórica, que é o que mais precisa. A gente não pode se prender. Muitas vezes, deu certo aquilo. Um exemplo: deu certo a música do G15, *Deu onda*. Mas eu não posso ficar preso e querer produzir todas as músicas nesse estilo, nessa levada. Cada música é de um jeito, e a gente tem que tentar trazer sempre uma novidade, uma coisa diferente, uma ideia diferente (ORTEGA, 2017b).

[21] A primeira produção do DJ Jorgin para o MC Lukinhas (depois, MC Lukinhas JK) foi a de *É a Oakley que nois tem*, postada no antigo canal do DJ em 4 de janeiro de 2010.

[22] O MC Jean participa da produção citada (cf. nota 21, supra).

No segundo segmento da entrevista, publicado em 30 de janeiro, Jorge Ferreira explica a produção de *Deu onda*:

> Eu comecei com uns 15 anos de idade mais ou menos. E de lá para cá tem bastante trabalho que repercutiu. Este foi o que mais alcançou acesso rápido: em menos de um mês, está com 100 milhões. Mas tem outros trabalhos na pista com mais ou menos o mesmo número de visualizações.
> O Rodrigo, dono da GR6, falou: "Vou mandar o G15, tem umas três músicas aí, eu queria que você sentasse com ele e escolhesse a melhor para a gente fazer um trabalho com você". Falei: "Beleza!". Ele veio aqui, deixou as três músicas, e eu falei: "A primeira que vou dar uma atenção melhor acho que vai ser essa, *Deu onda*". Porque senti que podia, pela *vibe* dela, como já tinha uma ideia do que ia fazer, pegar no final do ano, para Carnaval, essa parada.
> O sotaque carioca sempre teve predominância no funk. Bastante artistas do Rio de Janeiro fizeram muito sucesso aqui em São Paulo pelo sotaque. O paulista gosta de ouvir a levada carioca. Acho que isso ajudou bastante também, porque diferenciou um pouco. Ele canta com melodia, e, ao mesmo tempo, agressivo. Isso, o pessoal que curte funk gosta. Com a produção, a música ficou mais leve. Tirou um pouco esse peso que ele tem cantando.
> Como eu não sei notas, e para tentar o mais próximo possível, eu abro o vocal dele no Melodyne, que é um programa de afinação de voz, corrijo algumas coisas, uma coisa ou outra que estiver para cima ou para baixo, que esteja fora um pouco da nota, e converto para Midi[23] (*faz soar a melodia em versão instrumental de escaleta*). Depois que você já tem a marcação toda pronta, não precisa toda vez voltar ao teclado e ficar... se você grava de novo. Assim facilita um pouco. Mas acho que vai melhorar quando eu já estiver usando um teclado: vou conseguir fazer mais coisas. Aqui, fico preso, limitado, no básico. E também o que foi marcando, que foi este, mais levinho (*faz soar o ponto de teclado*). Isso que os críticos falaram que está embolando. Foi o errado que deu certo. (*Faz soarem as marcações de baixo* e *tom-tom da base*). O certo sempre é a marcação de quatro em quatro tempos. Esta tem duas marcações: uma de grave e uma de médio no meio. Que deu essa levadinha, essa travadinha, que é aqui (*faz soarem as marcações de baixo* e *tom-tom, e reforça o tom-tom com gestos* e *voz*). E ela tem um vazio no meio para não ficar toda a vez repetindo.
> Ele deixou a voz aqui[24], eu fiz a produção, acho que em umas duas, três semanas, e mandei. Eles já gostaram e já lançaram. Lançaram no *lyric* mesmo. E depois veio o videoclipe. Fui fazer o videoclipe de KondZilla e eles precisavam da versão *light* porque não ia poder soltar a versão explícita. Eles vieram até aqui e falaram: "Mano, o clipe está pronto, a gente filmou com a outra versão, só que precisa trocar para lançar". Eu falei: "Vamos tentar deixar a voz bem parecida". Porque tem essa de dar diferença de voz depois. A gente só fez um recorte, só na parte que era a outra, e colocou "o pai te ama". (*Mostra a versão original*). E agora...

[23] Acrônimo de Musical Instrument Digital Interface, protocolo de transmissão de dados entre instrumentos eletrônicos lançado em 1982.

[24] Não é claro se Jorge Ferreira gravou a voz de G15 ou se utilizou um *a cappella* produzido por R7 ou outro DJ: a preocupação com "deixar a voz parecida" (cf. infra) sugere o uso de material gravado em outro ambiente.

> (*mostra a versão* light). Ele vinha cantando a música todinha, chegava nessa parte a gente tirava a outra versão e ele mandava direto esta[25], mais *light*.
> 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, 2017a).

A mistura do sexo com o romance

Se examinarmos hoje, 16 de setembro de 2017, o conjunto dos comentários às postagens de *Deu onda* nos canais Jorgin Official[26], no total de 519, e GR6 Explode, no total de 21 mil 111, constataremos que a mistura do sexo com o romance foi o tema principal das manifestações dos ouvintes. Uns pedem menos romance: "Quem acha que tinha que ter menos romance deixa o *like*". Outros, menos sexo: "Começa legal, depois vem putaria". Há quem se identifique com a combinação de sexo e romance: "Uma mistura perfeita de romantismo e putaria". E há quem considere a incompatibilidade entre um e outro: "Desde quando pau tem sentimento?".

A declaração de amor se dá nas formas tradicionais do cancioneiro romântico popular: o homem renuncia aos hábitos da vida mundana, dentre eles, ao do álcool. Zeca Pagodinho entoa em *Não sou mais disso*:

> Eu não sei se ela fez feitiço, macumba ou coisa assim,
> Eu só sei que estou bem com ela e a vida é melhor pra mim.
> Eu deixei de ser pé-de-cana[27], eu deixei de ser vagabundo,
> Aumentei minha fé em Cristo, sou benquisto por todo o mundo.
> (NÃO SOU MAIS, 1996).

G15 combina os termos do amor romântico e da conjunção carnal, mutuamente excludentes nesse cancioneiro e nas tradições do melody e da putaria. A amada sentar no tubo horizontal do quadro da bicicleta é motivo de encantamento, dá onda, como o fazem a presença do mozão e seu sorriso. A substituição de "pau" por "pai" configura jogos deslizantes de sentido que interrompem a forte dicotomia entre corpo e alma da matriz cultural judaico-cristã para rebaixar o sentimento amoroso à dimensão corpórea e elevar o prazer carnal ao plano do amor romântico. "Começou a falar de Deus e, de uma hora para outra, começa a falar putaria", afirma um ouvinte (apud DEU ONDA, 2016b). "Pai" não é apenas gíria amplamente difundida no Brasil para qualquer sujeito do sexo masculino, mas também uma forma de se referir ao Deus cristão,

[25] Procedimento conhecido por *drop-in* (inserção).
[26] Durante o período em que escrevemos este artigo, o nome do canal mudou de Jorgin Deejhay Oficial para Jorgin Official.
[27] Consumidor inveterado de bebidas alcóolicas.

frequente no mercado em expansão da música contemporânea cristã: *Nos braços do Pai* (2002), de Ana Paula Valadão, sucesso do grupo Diante do Trono, e *Casa do Pai* (GRAÇA, 2013), cantada por Aline Barros, ilustram a circulação desse léxico. Deus Pai é fiel. O pai também. E assim o será o pau porque o mozão é fechamento e, para sarar as feridas da alma e curar os vícios do corpo, o amor, humano ou divino, exige compromisso.

G15 iniciou sua trajetória musical numa igreja evangélica, matriz religiosa de enorme influência em sua geração. Por serem parte da juventude de periferia, os funkeiros, independentemente de seu grau de participação no dia a dia das igrejas, estão imersos numa cultura religiosa que dá sentido a suas práticas, especialmente às linguísticas[28], e se manifesta através de vocabulário cristão em letras de músicas, performances de baile, de show, entrevistas, vídeos e postagens nas redes sociais. Orações, louvores, manifestações de fé e invocações ao sangue de Cristo são parte do *ethos* funkeiro da geração atual.

Instruído a cantar a versão *light* na televisão (ENCONTRO, 2017), G15 a designa por "versão das irmãs". Mas ao invés de responder com o "o pai te ama" protocolar, o auditório enuncia um "*meu* pai te ama" apócrifo. A versão explícita reverbera na versão *light*. Elas são cambiáveis, formas diferentes de dizer o mesmo em circunstâncias distintas: "Esta é putaria e a outra é de Deus"; "minha mãe não deixa ouvir esse, mas no KondZilla ela deixa porque acha que é de romance" (apud DEU ONDA, 2016b). Em suas aparições na TV, G15 substituirá "fumar maconha" por "tenho vergonha", mas a maconha, impronunciável, tal qual o tetragrama judaico, será omnipresente. Ela está nos acentos da linha de teclado, que perpassa toda a produção musical (cf. "Ciclos, linhas, tramas, textura", infra); na estamparia da camisa do protagonista, substituída por folhagem genérica na televisão (ENCONTRO, 2017); na onda que a música dá (cf. "Harmonizar", infra).

Os deslizamentos de sentido da letra, favorecidos pelo lançamento antecipado do *lyric video*, não se deixam capturar pelas dicotomias humano/divino, amor/sexo, pau/Pai. Para não interromper circuitos de interpretação tão díspares, a produção musical se absterá de clichês que a possam fixar no melody ou na putaria. E inaugurará um subgênero híbrido: o melody putaria.

Harmonizar

O termo harmonia remete genericamente a um "conjunto de sons agradáveis ao ouvido" (HOUAISS; VILLAR; MELLO FRANCO, 2017) e, em sentido especializado, à "combinação de notas simultaneamente para produzir acordes e sucessivamente para produzir progressões de acordes"[29] (ANDERSON et al., 2017, tradução nossa), sejam ou não tonalmente funcionais (STRUNK, 2017). Os comentários de Leo Justi, do DJ Fábio Rhuivo, do DJ Victor Júnior e de Ritchie dizem respeito à combinação de notas em acordes. Segundo Carl Dahlhaus, "o termo é usado descritivamente para denotar notas e acordes assim combinados, e também prescritivamente para denotar um sistema de princípios estruturais que governam essas

[28] Da abundante pesquisa recente em ciências sociais sobre juventudes periféricas e religiões, cf., na antropologia, os trabalhos de Patricia Birman e Carly Machado (2012), Raquel Sant'Ana (2017) e Christina Vital (2015), entre outros.

[29] "The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions" (ANDERSON et al., 2017).

combinações"[30] (ANDERSON et al., 2017, tradução nossa). Na forma prescritiva, "a harmonia tem seu próprio corpo de literatura teórica"[31] (ANDERSON et al., 2017, tradução nossa). Se existe tradição prescritiva no funk carioca, como o comentário "não é jazz" o sugere, essa tradição não foi compilada.

Na música erudita do Ocidente, harmonia e material eletrônico tendem a excluir-se mutuamente, pois sons complexos[32] não engendram relações tonais. A historiografia costuma assumir que, do classicismo a meados do século XX, a narrativa seja conduzida pela figura da expansão do campo tonal rumo ao próprio óbito. Arnold Whittall discorda:

> A ideia que compositores do século XIX estivessem comprometidos com a erosão sistemática dos princípios harmônicos tradicionais a fim de facilitar a trajetória final de Schoenberg rumo a sua destruição é simplista, pois o efeito total – sobretudo em Wagner, e também, na maioria das vezes, em Liszt, apesar de seus experimentos tardios – é realçar a chegada última, retardada (mas indubitável), à resolução consonante. Os acordes cromáticos e as estratégias dissonantes dos compositores românticos serviram assim para enriquecer a tonalidade, e esses enriquecimentos continuaram a ser explorados e usados durante o século XX ao lado de iniciativas mais radicais[33] (WHITTALL, 2017b, tradução nossa).

A figura direcional criticada por Whittall confere poder de legitimação à ideia de politonalidade. Jorge Ferreira rejeita o endosso:

> Jorgin explica: foi sem querer mesmo. "Só fui perceber quando vi gente criticando", diz. Ele fica mais inquieto na cadeira ao falar do assunto e não percebe o vídeo de Pedro como positivo, mas acaba concluindo que foi um "errado que deu certo" e que a versão corrigida "não teria graça" (ORTEGA, 2017a).

O termo bitonalidade, mais adequado que politonalidade, costuma aplicar-se "não apenas a composições que utilizam duas tonalidades claramente diatônicas, mas também àquelas que sobrepõem segmentos modais contrastados"[34] (WHITTALL, 2017a, tradução nossa). Whittall cita uma passagem de *Petrushka* (1910), de Igor Stravinsky, na qual o compositor combina arpejos de Dó maior e Fá♯ maior sem progressões harmônicas estendidas: seria melhor considerar a mistura

[30] "The term is used descriptively to denote notes and chords so combined, and also prescriptively to denote a system of structural principles governing their combination" (ANDERSON et al., 2017).
[31] "[H]armony has its own body of theoretical literature" (ANDERSON et al., 2017).
[32] Entendemos por sons complexos aqueles sem altura definida, comumente denominados ruídos.
[33] "The idea that 19th-century composers were engaged in a systematic undermining of traditional harmonic principles, in order to ease Schoenberg's ultimate path to their destruction, is simplistic, since the total effect – in Wagner, above all, and also, more often than not, in Liszt, despite his late experiments – is to enhance the ultimate, delayed (but never to be doubted) arrival at consonant closure. The chromatic chords and dissonant strategies of the Romantic composers served in this way to enrich tonality, and such enrichments continued to be explored and used during the 20th century alongside more radical initiatives" (WHITTALL, 2017b).
[34] "[N]ot only to compositions which employ two unambiguously diatonic keys, but also to those which superimpose contrasted modal segments" (WHITTALL, 2017a).

um único construto modal. Para ele, a politonalidade é "um modo distintamente mecânico de derivar algo novo de algo tradicional"[35] (WHITTALL, 2017a, tradução nossa). Conquanto fortuita, a bitonalidade de *Deu onda* não deixaria de ser, num sentido estranho a Whittall, que dificilmente terá pensado nos processos de produção da música eletrônica dançante, um modo mecânico de derivar algo novo de algo tradicional. Ainda segundo Whittall (2017a), ela pode servir à exploração de texturas livremente flutuantes e à sugestão de um psiquismo fraturado ou de traços de caráter diametralmente opostos. De acordo com a primeira interpretação, *Deu onda* sugeriria o estranhamento dos estados alterados de consciência resultantes da embriaguez amorosa ou do uso de psicotrópicos: "Me dá uma sensação estranha, uma brisa"[36], diz um ouvinte (apud DEU ONDA, 2016b). De acordo com a segunda, a música expressaria o cisma entre sexo e romance: "Achei uma forma de ser fofo e safado ao mesmo tempo", diz outro (apud DEU ONDA, 2016b). E produziria uma sensação comparável ao êxtase religioso e ao transe místico, capazes de alterar percepções de tempo e espaço ao combinarem as experiências, em princípio contraditórias, da elevação do espírito e do prazer carnal[37].

Harmonizar o funk

Apesar do trabalho do DJ Jorge Ferreira traduzir-se na elaboração de um acompanhamento para uma melodia, esse acompanhamento não consiste essencialmente em acordes ou progressões. Não se trata de harmonizar uma canção, mas de criar uma "base", termo da língua portuguesa que equivale à *break-beat* do hip-hop afro-norte-americano. Uma base é um pedal ou *loop* rítmico de conteúdo harmônico reduzido ou nulo cuja função é fazer dançar. No desenvolvimento da linguagem musical do hip-hop, a voz é uma componente tardia, que se insere em contraponto rítmico à base para dar forma ao rap, expressão vocal da cultura hip-hop. A relação entre as divisões mecânicas da base eletrônica e as divisões fluidas da voz humana é traço distintivo do rap. No funk carioca a elocução vocal adquire características do idioma e das culturas locais, e pode assumir feições nitidamente melódicas tomadas às cirandas, à capoeira, à folia de Reis, ao samba, à MPB, ao pagode, ao axé, à lambada, ao rock, ao pop.

Ainda que as melodias do funk carioca possam sugerir harmonizações, não há acordes na maior parte dos clássicos dos anos 1990. Basta ouvir o *Rap da felicidade*, o *Rap do Silva*, o *Rap do Borel*, o *Rap do Salgueiro*, o *Rap da estrada da Posse*, o *Rap do parapapá* ou o *Rap Comando Vermelho*. Na década seguinte, nem *Cerol na mão*, nem *Diretoria* (ca. 2005), nem *Vida bandida*, nem *Na Faixa de Gaza é assim* alteram a situação, embora alguns sucessos do período interpolem sucessões de acordes que evitam sobreposições com a linha vocal. São os casos de *Tire a camisa*, *Boladona* e *Eguinha pocotó*.

A partir de meados da primeira década do milênio, o proibidão, originalmente muito simples do ponto de vista da produção musical, torna-se um campo de experimentos em sonoridades e texturas. É o que se pode ouvir nas produções do DJ Chorão para *Faz a rodinha em volta da FAP* (2008) e *A Penha é o Poder* (2008); do DJ Byano para *Camisa da Osklen* (2008) e *Vida bandida* (2009); do DJ Kbelinho para *Amigo da antiga* (2009); do DJ Selminho para *Pesadelo dos*

[35] "[A] distinctly mechanical way of deriving something new from something traditional" (WHITTALL, 2017a).
[36] Estado de alheamento ou estranhamento que pode ser provocado pelo consumo de maconha, mas não é necessariamente causado por ele.
[37] Cf., a esse respeito, o comentário de Marcel Schneider (1960: 27-28) sobre a abertura de *Tannhäuser*, de Wagner.

bacanas (2010); do DJ Diogo do Serrão para *Não entra aqui a UPP (estilo Fugidinha)* (2010); do DJ Byano para *Elenco fabuloso Chatubão Digital* (2011); e do DJ RD da NH para *Tudo monitorado*[38] (2012) e *Vida bandida 2* (2013). Na segunda década, alguns trabalhos passam das texturas complexas, à maneira de *Faz a rodinha em volta da FAP* e *Elenco fabuloso Chatubão Digital*, para um minimalismo pontual ao modo de *Herói ou vilão* (2013), na produção do DJ Diogo do Serrão, e *Vida bandida 2* (2013), na performance ao vivo com o DJ Corvina. Tal processo é concomitante ao aguçamento da crise dos bailes de favela pela política das chamadas Unidades de Polícia Pacificadora (FACINA; PALOMBINI, 2017); à substituição de bases do tipo tambor ou tamborzão por *beatboxes* (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014); à abertura do gênero para processos de hibridação com o sertanejo, o brega e o pop; e à ascensão de São Paulo como epicentro da economia funk. É nesse ponto de intersecção que o DJ Jorgin inicia carreira. Seu primeiro trabalho, o pagode romântico *Só com você* (2009), lida com acordes e encadeamentos conforme as expectativas do gênero. Seu primeiro funk, *É a Oakley que nois tem* (2010), emprega bases e pontos do proibidão carioca de 2009. Suas referências eram os DJs Byano e Alex MPC, no Rio de Janeiro, e Tecyo Queiroz, em São Paulo (INDO, 2017).

O funk carioca utilizou a harmonia para marcar o trânsito entre o proibidão e o consciente. No CD *Bonde do justo* (1998), de Mr. Catra, *Vida na cadeia* emprega camas[39] de órgão e de cordas, bem como encadeamentos de acordes em *vamps*[40] de metais. Esses elementos da produção dos DJs Ratinho e Grandmaster Raphael desaparecem quando a música é incluída no CD *Proibidão: vol. 4* no ano 2000[41]. Já *Falcão do morro*, do MC Dido, lançada em setembro de 2010 em produção do DJ Mortadela, é um proibidão na medida em que fala da "vida no crime" (FACINA; PALOMBINI, 2017: 17, n. 28) ao som de tambores e tiros. Dois meses após a prisão do MC Dido (PALOMBINI, 2013), a música reaparece sob o nome *Falcão* na voz do autor em duo com a MC Marcelly, em produção dos DJs Dennis e Victor Júnior. Aqui, carrilhão sinfônico, coro, cordas, acordes e encadeamentos substituem tambores e tiros, e a expressão "que se exploda" substitui o "que se foda" original.

Menos ligado ao hip-hop que ao *Latin freestyle*, à canção romântica e ao pop, encontraremos harmonizações no subgênero melody quando lançado pela fonografia corporativa. São exemplos os três álbuns de Latino (1994, 1996 e 1997) e os dois do grupo Copacabana Beat (1995 e 1996) na Columbia, bem como os seis da dupla Claudinho e Buchecha na Universal (1996, 1997, 1998, 1999, 2000 e 2002)[42]. Produzido em 2002 pelo DJ Grandmaster Raphael, o CD *Falando com as estrelas*, do MC Marcinho, exemplifica o uso de harmonizações na fonografia independente. O termo melody origina-se de uma distinção de gosto. Grandmaster Raphael explica[43] que, na segunda metade dos anos 1980, as boates da Zona Norte diferenciavam-se dos clubes vizinhos através de anúncio na fachada: "Não tocamos funk". Quando, em 1988, surge o

[38] A produção musical de *Tudo monitorado* foi atribuída ao DJ WL da NH (William Bigode da Nova Holanda) por solicitação do próprio DJ RD da NH (Rodolfo Marcial), conforme comunicação pessoal do mesmo em 15 de maio de 2016.

[39] Uma cama consiste em notas prolongadas que se movimentam por graus conjuntos ou pequenos saltos ao fundo da textura e servem para preenchê-la e dar definição à harmonia.

[40] "Progressão curta de acordes que se repete várias vezes em sequência" ("Short chord progression that is repeated many times in sequence") (BURNIM; MAULTSBY, 2006: 648, tradução nossa).

[41] Trata-se do mesmo registro ao vivo que aparecera abreviado na primeira faixa do CD *O Fiel* em 1999.

[42] Para detalhes dessa fonografia, cf. o site Discogs.com.

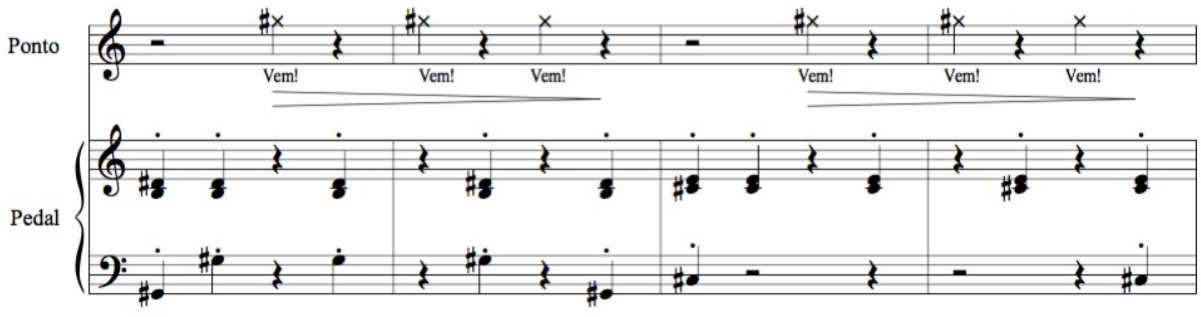
[43] Comunicação pessoal de Angelo Antônio Raphael, confirmada pelo DJ Sany Pitbull, durante a VI Conferência Funk, no Museu de Arte do Rio, em primeiro de setembro de 2017.

Latin freestyle do compositor e produtor musical Tony Garcia, elas aderem, mas mantêm a distinção através do uso da palavra melody para aquilo que, nos clubes, conhecia-se genericamente por funk.

A construção da batida

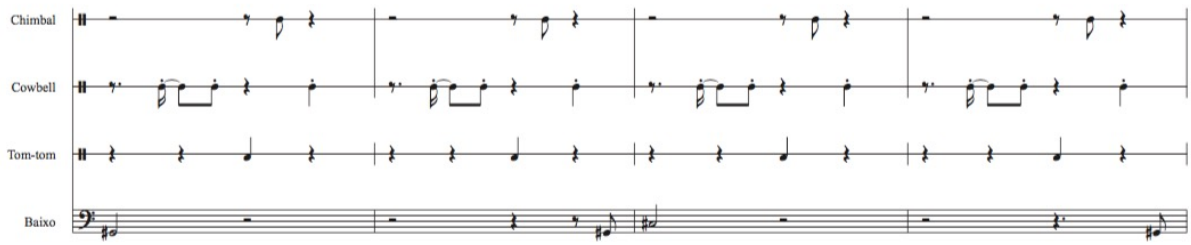
Dizer que o trabalho do DJ Jorge Ferreira não consista fundamentalmente em realizar acordes e progressões não é dizer que ele bote qualquer nota, mas que os critérios que norteiam suas escolhas na combinação de notas em acordes e de acordes em "sucessões" (SCHOENBERG, 1983: 1) não sejam verbalizados em termos de prescrições harmônicas. Nem por isso essas combinações deixam de ser ouvidas e de ser objeto de decisões. Já aquilo que diz respeito à voz é claramente articulado. G15 tem "sotaque carioca" e "o paulista gosta de ouvir a levada carioca". O termo levada musicaliza o sotaque, que passa a encampar entoação, acentuação e divisão rítmica para adquirir significado similar ao do *flow* no hip-hop (ROSE, 1994: 38-39). Jorge Ferreira foca sua narrativa em duas bandas da tessitura. Em ambas, realiza "marcações". A marcação inferior possui dois componentes, também designados, cada um, pelo termo "marcação": uma de grave, no baixo; uma de médio, no tom-tom.

Ciclos, linhas, tramas, textura. Designamos as marcações hierarquicamente inferiores por "linhas", e as de hierarquia superior por "tramas", ou subgrupos de linhas. A combinação de linhas e tramas engendra a textura, com seis linhas compostas, cada uma, do *loop* formado pela repetição de ciclos de um, dois ou quatro compassos, mais quatro linhas acíclicas. A primeira linha, por ordem de entrada, resulta de um ciclo de quatro compassos que se repete do início ao fim da música. O primeiro e o segundo compassos são preenchidos pelo acorde de Sol♯ menor; o terceiro e o quarto, pela terça Dó♯/Mi. Essa sucessão configura um pedal harmônico cujos acentos evocam o reggae (WITMER; McCARTHY, 2014) e, por extensão, a maconha. Exceto pelo terceiro e quarto compassos da introdução, o pedal é complementado pela sobreposição da linha formada pelo ciclo de dois compassos de um ponto vocal cujas emissões, em decrescendo, se inserem nos tempos fortes não preenchidos pelo pedal. A combinação de pedal harmônico e ponto vocal define a primeira trama, com função de ponto (Ex. 1).



Ex. 1: A primeira trama, com função de ponto, combina o ciclo de quatro compassos do pedal harmônico com dois ciclos de dois compassos de um ponto vocal.

A segunda trama, com função de base, associa a linha de um ciclo de quatro compassos de baixo com as linhas dos ciclos de um compasso de tom-tom, *cowbell* e chimbal (Ex. 2).



Ex. 2: A segunda trama, com função de base, associa o ciclo de quatro compassos do baixo com quatro ciclos de um compasso de tom-tom, cowbell e chimbal.

A linha de *cowbell* reproduz o arquétipo rítmico do "tcha", possivelmente uma onomatopeia da caixa clara, que se ouve nas bases do tipo *beatbox*[44] (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014: 197-202). Essa figura parece derivar da linha de congas da base tamborzão (2014: 186-196).

A alternância entre as aparições da trama-ponto isoladamente (cc. 1-12 e 29-36, e 5-12, 20-36 e 69-70 da repetição)[45] e em combinação com a trama-base (cc. 13-28, 37-64 e 65-70, e 13-28 e 65-68 da repetição) caracteriza a textura, que segmentamos horizontalmente em função de suas relações com o texto e a melodia (Tab. 1):

I	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**	**VIII**
Introdução	Estrofe 1	Estrofe 2	Estribilho	Estrofe 1 (instrumental)	Estrofe 2 (instrumental)	Estrofes 1-2 e Estribilho	Coda
Trama-ponto	Trama-ponto	Trama-ponto	Trama-ponto	Trama-ponto	Trama-ponto	Trama-ponto	Trama-ponto
		Trama-base	Trama-base		Trama-base	Trama-base	Trama-base
cc. 1-4	cc. 5-12	cc. 13-20	cc. 21-28	cc. 29-36	cc. 37-40	cc. 41-64	cc. 65-70

Tab. 1: A textura segmentada horizontalmente em função de suas relações com o texto e a melodia.

O sétimo segmento se subdivide em três subsegmentos (Tab. 2):

VII/ii Estrofe 1	**VII/iii Estrofe 2**	**VII/iv Estribilho**
Trama-ponto	Trama-ponto	Trama-ponto
Trama-base	Trama-base	Trama-base
cc. 41-48	cc. 49-56	cc. 57-64

Tab. 2: Os três subsegmentos da sétima seção (Tab. 1).

[44] Somos gratos a Lucas Ferrari por essa observação (em mensagem de 7 de fevereiro de 2018).
[45] Cf. partitura anexa.

Incluída a repetição, do compasso 64 de volta ao 5, deste ao 36, e daí à coda, o esquema formal de *Deu onda* se traduz na fórmula: Introdução – ABC – A'B' – A''B''C'' – ABC – A' – Coda, onde A representa a primeira estrofe, B a segunda, e C o estribilho. Para a numeração de compassos da letra, privilegiamos a linha melódica em detrimento da textura.

(*Introdução, cc. 1-5*)

Vem, vem, vem! (cc. 1-2)
Ai, car'! (c. 3)
Solta, D'! Solta, D'! (c. 4)
Hã! (c. 4)
Vai! (c. 5)

(*Primeira estrofe, cc. 5-13*)

Eu preciso te ter, (cc. 5-6)
Minh' fechamento é você, mozão. (cc. 7-8)
Eu não preciso mais beber (cc. 9-10)
E nem fumar maconha, (cc. 10-11)
Que a sua presença (cc. 11-12)
Me deu onda. (cc. 12-13)

(*Segunda estrofe, cc. 13-20*)

O seu sorriso (cc. 13-14)
Me dá onda. (cc. 14-15)
Você sentando, mozão, (cc. 15-16)
Me deu onda. (cc. 16-17)
Que vontade de te ter, garota! (cc. 17-19)
Eu gosto de você – fazer o quê? (cc. 19-20)

(*Estribilho, cc. 20-28*)

O pai te ama. (cc. 20-21)
Que vontade de te ter, garota! (cc. 21-23)
Eu gosto de você – fazer o quê? (cc. 23-24)
O pai te ama. (cc. 24-25)
É, o pai te ama. (cc. 25-26)
O pai te ama. (cc. 26-27)
É, o pai te ama. (cc. 27-28)
Ai, car'! (c. 28) (DEU ONDA, 2016b).

Tipologia dos breques. Se as entradas e saídas da trama-base conferem variedade à textura (o "vazio no meio" do DJ Jorgin), a omissão de um ou meio ciclo de uma linha ou trama durante um ou dois compassos servirá para articular os segmentos entre si, valorizar trechos da linha vocal e introduzir uma segunda ordem de variações na textura. Chamamos essas interrupções de breques (Tab. 3).

a	de I para II	do ponto "Vem!" sob a introdução vocal (cc. 3-4)
b	de II para III	do pedal harmônico (c. 12)
c	de III para IV	da trama-base (c. 20)
d	em IV	da trama-base sob aparte vocal (c. 24)
e	de IV para V	não há breque (c. 28)
f	de V para VI	do pedal harmônico (c. 36)
g	de VI para VII/ii	não há breque (c. 40)
h	de VII/ii para VII/iii	de trama base e pedal harmônico (c. 48)
i	de VII/iii para VII/iv	não há breque (c. 56)
j	em VII/iv	de trama-base e pedal harmônico sob aparte vocal (c. 60)
k	de VII/iv para II	não há breque (c. 64)
l	de II para III	do pedal harmônico (c. 12)
m	de III para IV	da trama-base (c. 20)
n	em IV	da trama-base sob o aparte vocal (c. 24)
o	de IV para V	não há breque (c. 28)
p	de V para VIII	de pedal harmônico (c. 36)
q	em VIII	de trama-base (cc. 69-70)

Tab. 3: Disposição dos breques de acordo com a segmentação horizontal das Tabs. 1 e 2.

Os breques se dividem em interseccionais e internos e podem incidir sobre a trama-ponto ou a trama-base (breques simples) ou sobre ambas (breques duplos). Breques de trama-ponto omitem individualmente o pedal harmônico ou o ponto vocal; breques de trama-base omitem coletivamente baixo, tom-tom, *cowbell* e chimbal. 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). A Tab. 4 deve ser lida em conexão com as Tabs. 1, 2 e 3. Ela mostra os seis tipos de breques que aparecem doze vezes na música (Tab. 3).

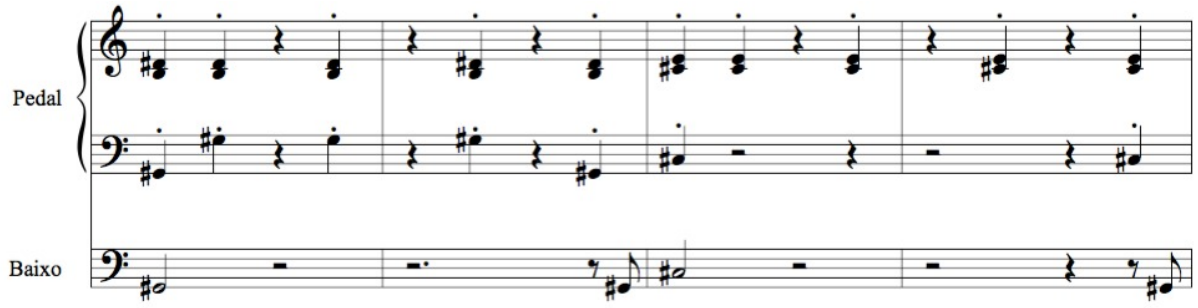
	Posição	**TP/TB**	**Simples/Duplo**	**PH/PV**
a	interseccional	trama-ponto	simples	ponto vocal
b, f, l, p	interseccional	trama-ponto	simples	pedal harmônico
c, m	interseccional	trama-base	simples	
d, n, q	interno	trama-base	simples	
h	interseccional	TB+TP	duplo	pedal harmônico
j	interno	TB+TP	duplo	pedal harmônico

Tab. 4: Tipologia dos doze breques de acordo com quatro pares de variáveis e os dados da Tab. 3.

Desconsideramos os breques da introdução (*a*) e da coda (*q*) por atípicos: no primeiro, o ponto "vem" se integra à introdução vocal, quando se omite para ser respondido (cf. "Roda afrofuturista", infra); no segundo, a excisão se confunde com o efeito de *fade-out*. Restam dois tipos internos e três interseccionais. Todo o breque interno (*d*, *j*, *n*), simples ou duplo, envolve a trama-base, ocorre no meio do estribilho e se substitui ao breque interseccional. Todo o breque interseccional simples da trama-ponto (*b*, *f*, *l*, *p*) ocorre em segmentos sem trama-base, na passagem da primeira estrofe para a segunda (*b*, *f*, *l*) ou para a coda (*p*), mas o sétimo segmento marca a passagem entre as estrofes com o único breque interseccional duplo (*h*). Todo o breque interseccional simples da trama-base (*c*, *m*) ocorre na passagem da segunda estrofe para o estribilho, mas o sétimo segmento não breca essa passagem.

Retomamos o esquema formal ABC – A'B' – A"B"C" – ABC – A' (cf. "Ciclos, linhas, tramas, textura", supra) para constatar que, se A'B' se diferencia de AB através da substituição da melodia cantada por seu simulacro instrumental, A"B"C" se diferencia de ABC não apenas pelo uso da trama-base na primeira estrofe (Tab. 2), mas também pela duplicação correspondente do breque entre esta estrofe e a seguinte (*h*)[46], pela omissão do breque de trama-base na passagem da segunda estrofe para o estribilho (*i*), e pela duplicação do breque interno no estribilho (*j*).

Linhas acíclicas e caracterologia das tramas. As entradas esporádicas de duas das quatro linhas acíclicas – a do ponto "vai" (cc. 5-6, 42) e a do som complexo (cc. 19, 53, 55, 63 e 64, e 14 da repetição), acrescentado posteriormente em sincronia com a narrativa visual – introduzem variações de terceira ordem na textura. Vimos que as linhas da trama-ponto são relativamente independentes entre si em comparação com as da trama-base. No que concerne às relações entre as tramas, trama-ponto e trama-base são interdependentes ritmicamente porquanto a sobreposição de ambas resulta na "batida"; e harmonicamente porquanto o pedal harmônico da trama-ponto e o baixo da trama-base se articulam verticalmente para definir o esquema harmônico. O Sol♯ do quarto compasso do ciclo de baixo adiciona à terça do quarto compasso do ciclo de pedal o quinto grau que define a tríade de Dó♯ menor (Ex. 3).



Ex. 3: A combinação da linha de baixo da trama-base com linha de pedal da trama-ponto define o esquema harmônico da batida pela adição do quinto grau à terça Dó♯/Mi no quarto compasso.

Linha vocal

Embora o DJ desfrute de certo grau de liberdade na manipulação do *a cappella*, é em função da linha vocal que ele constrói a batida, entendida como a textura subtraída da linha vocal e de seu simulacro instrumental.

[46] Cf. Tab. 3.

Roda afrofuturista. As chamadas e respostas da introdução vocal, uma montagem do DJ-produtor, sugerem uma roda afrofuturista (ESHUN, 1998, 2003). Por afrofuturismo entendemos "a articulação de futuros dentro das formas cotidianas do *mainstream* da expressão vernácula negra"[47] (ESHUN, 2003: 293, tradução nossa). Para Kodwo Eshun (2003: 299, tradução nossa), "o afro-futurismo aborda a música digital contemporânea como um intertexto de excertos literários recorrentes que podem ser citados e usados enquanto enunciações capazes de reordenar imaginativamente a cronologia e fantasiar a história"[48]. Esses excertos são a roda informal, presente na versão preliminar de *Deu onda* (2016d), e as apresentações de palco (ENCONTRO, 2017. DOMINGÃO, 2017), às quais a produção musical deverá adaptar-se. Ao apelo "vem, vem, vem" do ponto vocal, emitido pela roda, o MC responde com um gemido e um expletivo (c. 3). Esse "ai, caralho" faz figura de aquecimento vocal, mas reaparece no segundo tempo do último compasso do estribilho (c. 28), o qual constitui uma espécie de *codetta*, aqui deslocada para o primeiro tempo do compasso. O MC pede então à roda que ritme seu canto ou ao DJ de palco que solte a base ou o ponto na forma do "solta, DJ" interrompido (c. 4), mas o ponto já entrou (c. 1) e a base só aparecerá no início da segunda estrofe (c. 13). A roda responde com um "Hã!" (c. 4), e ela ou o DJ de palco impele o MC com um "vai!" (c. 5). Esse aceno do DJ-produtor para o DJ de palco, na forma de um pedido, o "solta, D"' do MC, cuja resposta é uma injunção a que este vá, indica o estado da arte de uma produção em tempo diferido que mantém laços com o palco e a roda informal. O apelo "vem, vem, vem" da roda, interrompido durante o jogo de chamadas e respostas, e apenas ali, retorna quando o MC se lança na melodia para ecoar 50 vezes, num total de 150 "vens" integrados na textura.

Harmonizar vs. desencadear processo. A primeira frase musical, correspondente aos versos "eu preciso te ter, / minha fechamento é você, mozão" (cc. 5-8), se distribui simetricamente sobre o pedal harmônico, com o primeiro motivo, "eu preciso te ter" (cc. 5-6), sobre os compassos de Sol♯ menor, e o segundo, "minha fechamento é você, mozão" (cc. 7-8), sobre os de Dó♯ menor. O antecedente parte do primeiro grau (Sol♯), efetua um salto ascendente para o quinto (Ré♯), e desce ao terceiro (Si♮), ao segundo (Lá♯), ao primeiro (Sol♯) e ao sexto grau (Mi♯), tomado à forma ascendente do modo menor melódico de Sol♯. Embora pouco comum, a manutenção, em movimento descendente, das alterações ascendentes de sexto e sétimo graus caracteriza o chamado modo menor bachiano. O consequente parte do quinto grau (Sol♯) e oscila três vezes entre este e o sexto (Lá♯) para chegar ao sétimo grau maior (Si♯), característico do modo menor harmônico de Dó♯. Não há conflito de modos ou tonalidades entre a primeira frase e o ciclo do pedal harmônico. Para Paulo de Tarso Salles, professor de teoria e análise musical da Universidade de São Paulo, a música não soa politonal. Ele explica:

> Acho que a discussão se dá por causa da ocorrência um tanto frequente de Dó♮ na melodia, mas o contexto harmônico desses eventos é o acorde de Dó♯ menor, no qual – reinterpretada como Si♯ – essa nota tem papel de sétima maior. Está mais para uma ocorrência localizada do modo menor harmônico. Chamam mais a atenção os jogos de montagem, justaposições, do que essa questão (SALLES, 2017).

[47] "[T]he articulation of futures within the everyday forms of the mainstream of black vernacular expression" (ESHUN, 2003: 293).

[48] "Afrofuturism approaches contemporary digital music as an intertext of recurring literary quotations that may be cited and used as statements capable of imaginatively reordering chronology and fantasizing history" (ESHUN, 2003: 299).

Essa harmonização se aplica às frases seguintes de modo a criar um jogo de convergências e divergências entre o pedal harmônico, de um lado, e a linha melódica e sua fraseologia, de outro, num processo que, uma vez desencadeado, toma conta de si mesmo. Identificamos aqui "um modo distintamente mecânico de derivar algo novo de algo tradicional", bem como vestígios dos efeitos de "psiquismo fraturado" e "traços de caráter diametralmente opostos" que Whittall atribui à bitonalidade. Em *Deu onda*, essa fratura é suturada e os traços opostos são reintegrados.

Tecnologia de encantamento

Alfred Gell escreve em *Art and Agency*: "A magia é possível porque *intenções fazem eventos acontecerem no entorno de agentes*, mas essa espécie de causalidade difere da envolvida no nascer e pôr do sol ou na queda da maçã de Newton"[49] (GELL, 1998: 101, tradução nossa, grifo do autor). Por que um ovo cozinha? Porque o fogo esquenta a água, que cozinha o ovo através de uma série de reações físico-químicas, ou porque liguei o fogo, enchi a panela d'água e joguei-o dentro para preparar meu desjejum? As disputas acerca de *Deu onda* suscitam questões sobre a intencionalidade e a escuta. Jorge Ferreira *quis* fazer jazz? Ele *quis* embrenhar-se numa aventura politonal? A música deve ser escutada como um arroubo de *finesse* ou um ato de barbárie, nocivo aos ouvidos musicais? As críticas de Leo Justi, Fábio Rhuivo, Victor Júnior e Ritchie, bem como a defesa de Pedro Serapicos, inserem a teoria musical na ordem de naturalidade da maçã de Newton. Por naturalidade entenda-se aqui não o corriqueiro, o cotidiano, o banal, mas a ordem das leis naturais. A constituição do objeto artístico se daria pela utilização de esquemas específicos para atingir determinados fins. Baseados nesses esquemas, eles analisam o que escutam. Ao fazê-lo, não deixam espaço para a compreensão da intencionalidade do DJ, que aparece deformada, incompleta, inferiorizada. Pierre Schaeffer escreve em 1966:

> A música, para os Ocidentais, se apresenta como indissociável de uma "teoria da música", que por sua vez repousaria, a crer nos manuais, sobre uma base científica, nomeadamente, a acústica. O ensino das faculdades corrobora o dos conservatórios, que se expõe a partir de certo número de definições: nota de música, escala, acorde etc., consideradas princípios dados de uma vez por todas, sob a garantia discreta dos especialistas, físicos e músicos, que confiam uns nos outros ou, conforme o caso, se declaram incompetentes num domínio que não lhes é próprio[50] (SCHAEFFER, 1966: 18, tradução nossa).

A noção de mundos da arte, de Howard Becker (1982), mostra que qualquer obra de arte é fruto do comprometimento coletivo de um número expressivo de pessoas. Becker investiga como, na interação entre elas, circulam e se consolidam técnicas, noções estéticas, éticas e valores

[49] "Magic is possible because *intentions cause events to happen in the vicinity of agents*, but this is a different species of causation from the kind of causation involved in the rising and setting of the sun, or the falling of Newton's apple" (GELL, 1998: 101).

[50] "La musique, pour les Occidentaux, se présente comme indissociable d'une 'théorie de la musique', qui reposerait à son tour, à en croire les manuels, sur une base scientifique, à savoir l'acoustique. L'enseignement des facultés corrobore celui des conservatoires, qui s'expose à partir d'un certain nombre de définitions: note de musique, gamme, accord, etc., considérées comme des principes donnés une fois pour toutes, sous la discrète garantie des spécialistes, physiciens et musiciens, qui se font mutuellement confiance ou, selon le cas, se déclarent incompétents dans un domaine qui n'est pas le leur" (SCHAEFFER, 1966: 18).

que geram mundos artísticos coerentes: "Integrantes de mundos da arte coordenam as atividades pelas quais o trabalho é produzido ao referirem-se a um conjunto de entendimentos convencionais concretizados na prática comum e em artefatos frequentemente utilizados"[51] (BECKER, 1982: 34, tradução nossa). As variadas formas de divisão do trabalho, convenções, redes de cooperação e processos de aprendizado e avaliação de artistas se articulam na construção de formas de fazer e conceber a arte. O estudo de Becker não pretende traçar fronteiras entre esses mundos. Tampouco tencionamos fazê-lo nós, mas acreditamos que as questões em jogo respondam a um acirramento de tensões entre mundos da arte entrecruzados.

Em *The Art of Anthropology*, Gell sugere que a análise antropológica dos objetos de arte deva partir de um filistinismo metodológico: romper com o esteticismo para conceber as diferentes artes como "componentes de um vasto e às vezes despercebido sistema técnico, essencial para a reprodução das sociedades humanas"[52] (GELL, 1999: 163, tradução nossa). Esse sistema, que o autor denomina "tecnologia do encantamento", seria fundamentado no "encanto da tecnologia": o poder que processos técnicos têm de nos fazer ver o mundo real de forma encantada. Diz ele:

> A atitude do espectador frente a uma obra de arte é fundamentalmente condicionada pela sua noção dos processos técnicos que a engendraram, e pelo fato de ter sido criada pela agência de outra pessoa, o artista. A relevância moral da obra de arte resulta da discrepância entre a consciência interna do espectador acerca de seus próprios poderes enquanto agente e a concepção que ele tem dos poderes do artista. Ao reconstruir os processos que trouxeram a obra de arte à existência, ele é obrigado a postular uma agência criativa que transcenda a sua e, no pano de fundo, o poder da coletividade em nome da qual o artista exerceu sua maestria técnica[53] (GELL, 1999: 172, tradução nossa).

O encantamento da produção musical de *Deu onda* decorre, primeiro, da construção da textura por meio de seis linhas cíclicas combinadas com quatro linhas acíclicas; segundo, da organização de dois subgrupos harmonicamente complementares de linhas, as tramas, com funções de ponto, uma, e de base, outra; terceiro, da articulação das seções por meio de seis tipos de breques; quarto, do recurso a três ordens de variações da textura; quinto, da sobreposição de uma figura rítmica característica do reggae a outra característica do funk carioca; sexto, da aplicação a toda a melodia de um esquema harmônico concebido em função da primeira

[51] "Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts" (BECKER, 1982: 34).
[52] "[C]omponents of a vast and often unrecognized technical system, essential to the reproduction of human societies" (GELL, 1999: 163).
[53] "[T]he attitude of the spectator towards a work of art is fundamentally conditioned by his notion of the technical processes which gave rise to it, and the fact that it was created by the agency of another person, the artist. The moral significance of the work of art arises from the mismatch between the spectator's internal awareness of his own powers as an agent and the conception he forms of the powers possessed by the artist. In reconstructing the processes which brought the work of art into existence, he is obliged to posit a creative agency which transcends his own and, hovering in the background, the power of the collectivity on whose behalf the artist exercised his technical mastery" (GELL, 1999: 172).

frase; sétimo, da evocação afrofuturista de uma roda de funk; e oitavo, de jogos de sentido que fazem a música deslizar entre subgêneros distintos.

Não seria *Deu onda*, com seu caráter peculiar, a manifestação exacerbada de uma complexidade presente em todo o funk como gênero? E por que nem Leo Justi, nem o DJ Fábio Rhuivo, nem Victor Júnior, nem Ritchie, nem Seu Jorge foram capazes de percebê-lo? Porque são artistas de outras gerações comprometidos com outros processos técnicos que não puderam ou não quiseram reconhecer a discrepância entre seus próprios poderes e os do DJ Jorge Ferreira. E porque trabalham em mundos da arte entrecruzados onde disputam espaços. Newton Ferreira de Mendonça teria explicado "que isto é bossa-nova, que isto é muito natural" (DESAFINADO, 1959). Jorge Ferreira preferiu não dizer nada e estudar teoria. Em maio de 2017 seu estúdio já contava com um teclado (INDO, 2017). Para o mal ou para o bem, a harmonia tornou-se uma preocupação de outros tantos DJs-produtores.

Referências

A PENHA É O PODER. MC Max (intérprete). DJ Chorão (produtor musical). YouTube: *Brmma1303*, 19 set. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/vCvrhu>. Acesso em: 8 ago. 2017.

AMIGO DA ANTIGA. MC Tikão (intérprete). MC Andrezinho Shock (compositor). DJ Kbelinho (produtor musical). YouTube: *Mania de Funk*, 18 jan. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/fVVo4n>. Acesso em: 8 ago. 2017.

ANDERSON, Julian et al. Harmony. In: ROOT, D. (Org.). *Grove Music Online*. New York: Oxford University Press, 2017. Disponível em: <http://goo.gl/3kQDdT>. Acesso em: 23 jan. 2017.

ANT MA PER. [S.l.]: Facebook, 4 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/iotTnY>. Acesso em: 2 ago. 2017. Atualização de status disponível para amigos.

AVERBUCK, Clara; PATROCÍNIO, Carol. Feministas respondem comentários de *haters*. Facebook: *Ondda*, 18 jan. 2017a. Disponível em: <http://goo.gl/AszaWm>. Acesso em: 4 ago. 2017.

_____. Feministas comentam a música "Deu onda". *Ondda*, [s.l.], Notícias, 10 jan. 2017b. Disponível em: <http://goo.gl/qN6Gv6>. Acesso em: 4 ago. 2017.

AUTOR do sucesso "Menina Veneno", Ritchie critica "Deu Onda", a "música do verão 2017". *O Globo*, Música. Rio de Janeiro, 6 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/u2u6Ws>. Acesso em: 3 ago. 2017.

BAILE DE FAVELA: KondZilla. MC João (compositor e intérprete). DJ R7 (produtor musical). YouTube: *Canal KondZilla*, 16 set. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/cx0M6y>. Acesso em: 1 ago. 2017.

BARROS, Adriana de. O tsunami de Caxias: conheça a história do hit do ano novo, "Deu onda". *UOL*, Entretenimento. São Paulo, 5 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/7AmDDk>. Acesso em: 7 set. 2017.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BIRMAN, Patricia; MACHADO, Carly. A violência dos justos: evangélicos, mídia e periferias da metrópole. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, n. 80, p. 55-69, 2012. Disponível em: <http://ref.scielo.org/x3d8hm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BUMBUM GRANADA: KondZilla. MCs Zaac e Jerry (compositores e intérpretes). DJs Kelvinho, Redx e Menininho (produtores musicais). YouTube: *Canal KondZilla*, 2 maio 2016. Disponível em: <http://goo.gl/BWmuQW>. Acesso em: 1 ago. 2017.

BUMBUM TANTÃ: KondZilla. MC Fioti (autor, intérprete e produtor musical). YouTube: *Canal KondZilla*, 8 mar. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/aJgZRv>. Acesso em: 27 set. 2017.

BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K. (Orgs.). *African American Music*: An Introduction. New York, London: Routledge, 2006.

CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 58, p. 157-207, 2014. Disponível em: <http://ref.scielo.org/59rtp2>. Acesso em: 20 fev. 2018.

CAMISA DA OSKLEN. MC Max e MC Tikão (intérpretes). Praga (compositor). DJ Byano (produtor musical). YouTube: *gabrielminhavida*, 25 jun. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/aAubGw>. Acesso em: 8 ago. 2017.

CAPANEMA, Rafael. Esta música grega antiga é estranhamente parecida com "Baile de Favela". *BuzzFeed Brasil*, 18 fev. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/yCZ8TG>. Acesso em: 2 ago. 2017.

CHEIA DE MARRA: KondZilla. MC Livinho (compositor e intérprete). DJ Perera (produtor musical). YouTube: *Canal KondZilla*, 23 maio 2016. Disponível em: <http://goo.gl/eO6KZT>. Acesso em: 1 ago. 2017.

COURT, Richard David. Rio de Janeiro: Twitter, 6 jan. 2017a, 5h46. Disponível em: <http://goo.gl/ANuf1E>. Acesso em: 3 ago. 2017.

_____. Rio de Janeiro: Twitter, 6 jan. 2017b, 5h26. Disponível em: <http://goo.gl/UZ49yL>. Acesso em: 3 ago. 2017.

DANTAS, Conrad. Guarujá: Facebook, 25 dez. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/N6ay8g>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DECOMPONDO "Deu Onda" – MC G15 – Politonalismo no hit do verão. YouTube: *Pedro Serapicos*, 5 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/6Gx8ec>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DESAFINADO. João Gilberto (cantor e violonista). Tom Jobim (compositor). Newton Mendonça (letrista). Rio de Janeiro: Odeon, 1959. (78 rpm, lado B).

DEU ONDA: áudio oficial. MC G15 (compositor e intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: *Jorgin Deejhay Oficial*, 22 nov. 2016a. Disponível em: <http://goo.gl/ofkUm0>. Acesso em: 1 ago. 2017.

DEU ONDA: *lyric video*. MC G15 (compositor e intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: *GR6 Explode*, 22 nov. 2016b. Disponível em: <http://goo.gl/yKL9Oj>. Acesso em: 1 ago. 2017.

DEU ONDA: KondZilla. MC G15 (compositor e intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: *Canal KondZilla*, 21 dez. 2016c. Disponível em: <http://goo.gl/Yb1IeS>. Acesso em: 1 ago. 2017.

DEU ONDA: *medley*. MC G15 (compositor e intérprete). MC Davi e MC Dedé (acompanhamento vocal). YouTube: *NecoCoelho NC*, 7 jul. 2016d. Disponível em: <http://goo.gl/02BZVk>. Acesso em: 1 ago. 2017.

DIRETORIA. MC Sabrina (intérprete). MC Primo (compositor). DJ Júnior da Providência (produtor musical). Soundcloud: *Proibidão.org*, 1 maio 2016 [ca. 2005]. Disponível em: <http://goo.gl/7KMSvX>. Acesso em 28 out. 2017.

DJ R7 FICA com inveja que todas as musicas que o DJ Jorgin produz é hit. YouTube: *MH O POLÊMICO*, 29 nov. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/5ip7Xp>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DJ R7 PERDENDO espaço na GR6 para o DJ Jorgin. YouTube: *MH O POLÊMICO*, 1 nov. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/dNIGQB>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DOM JUAN CAFAJESTE. MC Kapela e MC Kelvinho (compositores e intérpretes). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: *START FILMS*, 30 set. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/1N8UBT>. Acesso em: 2 ago. 2017.

DOMINGÃO DO FAUSTÃO. São Paulo: GloboPlay, 29 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/QH7BEC>. Acesso em: 12 mar. 2017.

DUBOIS, Théodore. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Paris: Heugel, 1921.

É A OAKLEY QUE NOIS TEM. MC Lukinhas (compositor e intérprete). MC Jean (intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: *JORGIN PRODUÇÃO*, 4 jan. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/zH1Byf>. Acesso em: 5 ago. 2017.

ELENCO FABULOSO CHATUBÃO DIGITAL. MC Alexandre (intérprete). DJ Byano (produtor musical). YouTube: *prostitutodosesc1*, 27 maio 2011. Disponível em: <http://goo.gl/5JTZ1Y>. Acesso em: 8 ago. 2017.

ENCONTRO COM FÁTIMA BERNARDES. Rio de Janeiro: GloboPlay, 11 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/34eMK0>. Acesso em: 12 mar. 2017.

ESHUN, Kodwo. Further Considerations on Afrofuturism. *CR*: The New Centennial Review, East Lansing, v. 3, n. 2, p. 287-302, 2003. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/48294>. Acesso em: 20 fev. 2018.

_____. *More Brilliant Than the Sun*: Adventures in Sonic Fiction. London: Quartet Books, 1998.

FACINA, Adriana; PALOMBINI, Carlos. O Patrão e a Padroeira: momentos de perigo na Penha, Rio de Janeiro. *Mana:* estudos de antropologia social, v. 23, n. 2, p. 341-370, 2017. Disponível em: <http://ref.scielo.org/r5gb9s>. Acesso em: 20 fev. 2018.

FALANDO COM AS ESTRELAS. MC Marcinho (intérprete). DJ Grandmaster Raphael (produtor musical). Rio de Janeiro: PA Records, PA 126, 2002 (CD).

FALCÃO. MC Dido (compositor e intérprete). MC Marcelly (intérprete). DJs Dennis e Victor Júnior (produtores musicais). YouTube: *EqDetonaFunkRS*, 15 fev. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/5am8cv>. Acesso em: 8 ago. 2017.

FALCÃO DO MORRO. MC Dido (compositor e intérprete). DJ Mortadela (produtor musical). YouTube: *leeypaudemel*, 5 set. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/yRHJt7>. Acesso em: 9 ago. 2017.

FAZ A RODINHA EM VOLTA DA FAP. MC Max (intérprete). Praga (compositor). DJ Chorão (produtor musical). 4-Shared: *CHORÃO DJ O.*, 24 jul. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/8vuPFZ>. Acesso em: 9 ago. 2017.

"FICO COM VERGONHA", diz a namorada do MC G15 e musa inspiradora de "Deu Onda". *O Estado de S. Paulo*, Gente. São Paulo, 5 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/YzZ4gj>. Acesso em: 12 out. 2017.

FREITAS, Ana; LIMA, Juliana Domingos de. Como a união de tom estranho e batida perfeita transformou "Deu onda" em hit do verão. *Nexo*, Expresso. São Paulo, 8 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/u1ZShJ>. Acesso em: 3 ago. 2017.

FUGIDINHA. Thiaguinho e Rodriguinho (compositores e intérpretes). YouTube: *mimonteiro84*, 14 abr. 2010. Disponível em <http://goo.gl/bfJ8Gi>. Acesso em: 8 ago. 2017.

FUNK "DEU ONDA" ocupa primeiro lugar entre virais do mundo, diz aplicativo. *UOL*, Música. São Paulo, 3 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/4SWwVD>. Acesso em: 2 ago. 2017.

GARCIA, Sergio. MC G15: um devasso na crista da onda. *Época*, Cultura. São Paulo, 27 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/1jLF89>. Acesso em: 31 jul. 2017.

GELL, Alfred. *The Art of Anthropology*: Essays and Diagrams. London: The Athlone Press, 1999.

_____. *Art and Agency*: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GILROY, Paul. *Darker than Blue:* On the Moral Economies of Black Atlantic Culture. Cambridge (Mass.), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

GRAÇA. Aline Barros (intérprete). Pastor Lucas e Josué Godoi (autores). Rio de Janeiro: MK Music, 2013, faixa 4 (CD). Disponível em: <http://goo.gl/Pk4apg>. Acesso em: 14 fev. 2018.

GR6 entrevista DJ R7 e DJ Jorgin 2016. YouTube: *Alan divulga funk*, 7 maio 2016. Disponível em: <http://goo.gl/fucGkv>. Acesso em: 2 ago. 2017.

HERÓI OU VILÃO. MC Orelha (compositor e intérprete). DJ Diogo do Serrão (produtor musical). YouTube: *DPZIN SHEIK*, 22 jan. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/YB86hb>. Acesso em: 20 ago. 2017.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. Harmonia. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2ª reimpressão com alterações. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 1506.

INDO conhecer o estúdio: DJ Jorgin. YouTube: *Dj Teoh*, 27 maio 2017. Disponível em: <http://goo.gl/KZ6Wwd>. Acesso em: 16 set. 2017.

JUSTI, Leonardo M. S.l.: Facebook, 26 dez. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/V1emFC>. Acesso em: 2 ago. 2017.

KONDZILLA supera Whindersson Nunes e se torna maior canal do brasil no YouTube. *G1*, [s.l.], Música. 5 fev. 2018. Disponível em: <http://goo.gl/kg247w>. Acesso em: 6 fev. 2018.

MC DAVI. Instagram: *@mcdavioficial*, 7 fev. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/2EbazX>. Acesso em: 7 set. 2017.

MC DAVI FALA que ajudou o MC G15 a compor a música "Deu Onda". YouTube: *DIVULGA FUNK OFICIAL*, 2 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/Ft4yNg>. Acesso em: 7 set. 2017.

MC G15 conta que foi expulso de todos os colégios e parou de estudar na 5ª série. YouTube: *Programa do Porchat*, 4 abr. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/UJn3yF>. Acesso em: 7 set. 2017.

NA FAIXA DE GAZA É ASSIM. MC Orelha (compositor, intérprete e produtor musical). Soundcloud: *Proibidão.org*, 21 mar. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/ZNkSNr>. Acesso em: 14 set. 2017.

NA GLOBO, MC G15 canta versão mais "light" de "Deu Onda". *UOL*, Televisão. São Paulo, 11 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/p7u1qH>. Acesso em: 31 jul. 2017.

NÃO ENTRA AQUI A UPP: estilo Fugidinha. MC Tovi (compositor e intérprete). Thiaguinho e Rodriguinho (compositores). DJ Diogo do Serrão (produtor musical). YouTube: *guiavatar1*, 7 set. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/x516zN>. Acesso em: 20 ago. 2017.

NÃO SOU MAIS DISSO. Zeca Pagodinho (autor e intérprete). Jorge Aragão (autor). Rio de Janeiro: Polygram, 1996, faixa 5 (CD). Disponível em: <http://goo.gl/yUftze>. Acesso em: 22 mar. 2018.

NETO, Adalberto. Intérprete de Pixinguinha no cinema, Seu Jorge critica "Meu pau te ama" e defende "valores poéticos". *O Globo*, Blog Gente Boa. Rio de Janeiro, 21 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/2lF0kj>. Acesso em: 4 ago. 2017.

NEYMAR e Bruna Marquezine curtem festa juntos em Angra dos Reis. *O Estado de S. Paulo*, Gente. São Paulo, 30 dez. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/JoA5ff>. Acesso em: 12 out. 2017.

NOS BRAÇOS DO PAI: Diante do Trono 5, ao vivo. Ana Paula Valadão (autora e intérprete). Diante do Trono (intérpretes). Brasília: Diante do Trono, 2002, faixa 5. Disponível em: <http://goo.gl/LudpDs>. Acesso em: 14 fev. 2018. (CD)

ORTEGA, Rodrigo. Como nasce um funk? DJ de "Deu onda" explica produção de hits que sustentam família. *G1*, Música. São Paulo, 30 jan. 2017a. Disponível em: <http://goo.gl/7nGMTt>. Acesso em: 1 ago. 2017.

_____. Conheça o DJ Jorgin. *Globo.TV*, G1 Música, [s.l.]. 26 jan. 2017b. Disponível em: <http://goo.gl/mZ8S1q>. Acesso em: 5 ago. 2017.

_____. "Deu onda" é terceira música mais tocada no mundo em ranking semanal do Youtube. *G1*, Música. São Paulo, 16 jan. 2017c. Disponível em: <http://goo.gl/cDNoIO>. Acesso em: 2 ago. 2017.

PALOMBINI, Carlos. Funk proibido. In: AVRITZER, L.; BIGNOTTO, N.; FILGUEIRAS, F.; GUIMARÃES, J.; STARLING, H. (Orgs.). *Dimensões políticas da justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 647-657.

PEDRINHO PL. *Pedrinho PL (MC PL)*. São Paulo: Facebook, 23 nov. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/4X3Ljy>. Acesso em: 2 ago. 2017.

PESADELO DOS BACANAS. MC Frank (intérprete). Praga (compositor). DJ Selminho (produtor musical). YouTube: *amilcaosk8*, 12 ago. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/aYTxQS>. Acesso em: 20 ago. 2017.

POLÊMICA? DJ R7 e DJ Rhuivo juntos no funk. YouTube: *DJ RHUIVO MUSIC MB*, 5 jan. 2017a. Disponível em: <http://goo.gl/xOo8YG>. Acesso em: 2 ago. 2017.

POLÊMICA: indireta do DJ R7 foi pro DJ Jorgin e não para o DJ Rhuivo. YouTube: *MH O POLÊMICO*, 5 jan. 2017b. Disponível em: <http://goo.gl/FLkcEC>. Acesso em: 2 ago. 2017.

PORTÃOZINHO. MC G15 (intérprete). DJ R7 (produtor musical). YouTube: *GR6 EXPLODE*, 14 nov. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/aiwZkj>. Acesso em: 9 set. 2017.

ROSE, Tricia. *Black Noise*: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown (Conn.): Wesleyan University Press, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. Correspondência eletrônica, recebida em 14 out. 2017.

SANT'ANA, Raquel. *"A nação cujo Deus é o Senhor":* a imaginação de uma coletividade "evangélica" a partir da Marcha para Jesus. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://goo.gl/6Zv8zb>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SANTOS, Rodrigo. São Paulo: Facebook, 26 nov. 2016a. Disponível em: <http://goo.gl/6Z5IMP>. Acesso em: 2 ago. 2017.

_____. S.l.: Facebook, 15 nov. 2016b. Disponível em: <http://goo.gl/iZuxIC>. Acesso em: 2 ago. 2017.

_____. S.l.: Facebook, 12 out. 2016c. Disponível em: <http://goo.gl/wo59Zf>. Acesso em: 2 ago. 2017.

_____. São Paulo: Facebook, 10 out. 2016d. Disponível em: <http://goo.gl/Cehqhz>. Acesso em: 2 ago. 2017.

SANTOS, Thiago dos; PALOMBINI, Carlos. Praga: o compositor. Belo Horizonte: *Proibidão.org*, 14 dez. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/mghyxd>. Acesso em: 29 set. 2017.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux:* essai interdisciplines. Paris: Seuil, 1966.

SCHNEIDER, Marcel. *Wagner*. Paris: Seuil, 1960.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. 2. ed. rev. London: Faber and Faber, 1983.

SENTANDO NA PISTOLA. MC PL (intérprete). DJ R7 (produtor musical). YouTube: *GR6 EXPLODE*, 3 nov. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/H8pKTK>. Acesso em: 16 set. 2017.

SÓ COM VOCÊ: vídeo oficial. Grupo Muleke Paquera (intérpretes). Paulinho (compositor). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: *JORGIN PRODUÇÃO*, 23 set. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/EviN2x>. Acesso em: 6 ago. 2017.

SOARES, Gabriel da Paixão. *MC G15*. São Paulo: Facebook, [s.n]. Disponível em: <http://goo.gl/T5m9gb>. Acesso em: 31 jul. 2017.

SOCIAL BLADE. [S.l: s.n.], 6 fev. 2018. Disponível em: <http://goo.gl/NKYsUh>. Acesso em: 6 fev. 2018.

STRUNK, Steven. Harmony (i). In: ROOT, D. (Org.). *Grove Music Online*. New York: Oxford University Press, 2017. Disponível em: <http://goo.gl/d60Nv7>.

TECIDIO, Luciana. Conheça a musa que inspirou o hit "Deu Onda", do MC G15. *Ego*, Famosos. Rio de Janeiro, 4 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/PL8qY5>. Acesso em 7 set. 2017.

TERTO, Amauri. O funk "Deu onda" está mais próximo do blues e da música erudita do que você imagina. *HuffPost Brasil*, [s.l.], 13 jan. 2017. Disponível em: <http://goo.gl/3XY4rr>. Acesso em: 3 ago. 2017.

TRETA: DJ Rhuivo esculacha KondZilla e DJ Jorgin! Diz que tem estúdio de 2 milhões. YouTube: *MC G15 FC*, 4 jan. 2017a. Disponível em: <http://goo.gl/jlmdlu>. Acesso em: 2 ago. 2017.

TRETA: DJ Rhuivo vs. KondZilla. YouTube: *IMPERIO DOS VÍDEOS*, 4 jan. 2017b. Disponível em: <http://goo.gl/KlZusG>. Acesso em: 2 ago. 2017.

TUDO DE BOM: KondZilla. MC Livinho (compositor e intérprete). DJ Perera (produtor musical). YouTube: *Canal KondZilla*, 23 nov. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/41azXh>. Acesso em: 2 ago. 2017.

TUDO MONITORADO. MC Rodson (compositor e intérprete). DJ RD da NH (produtor musical). YouTube: *Willian Bigode Da NH*, 27 dez. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/HZ3jFm>. Acesso em: 20 ago. 2017.

TUMBALATUM: KondZilla. MC Kevinho (compositor e intérprete). DJ Jorgin (produtor musical). YouTube: *Canal KondZilla*, 26 set. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/Z6dHic>. Acesso em: 2 ago. 2017.

UNIDOS CONTRA A UPP. Vários. 7 set. 2010 (CD virtual). Disponível em: <http://goo.gl/qB6XDB>. Acesso em: 7 set. 2017.

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

VIDA BANDIDA: ao vivo. MC Smith (intérprete). Praga (compositor). DJ Byano (produtor musical). YouTube: *wcdokrt / dL sheiK*, 27 jul. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/uLQEue>. Acesso em: 20 ago. 2017.

VIDA BANDIDA 2. MC Smith (intérprete). Praga (compositor). DJ RD da NH (produtor musical). YouTube: *Lk boassú*, 27 maio 2013. Disponível em: <http://goo.gl/XgiZEx>. Acesso em: 20 ago. 2017.

VIDA BANDIDA 2: ao vivo na Roda de Funk. MC Smith (intérprete). Praga (compositor). DJ Corvina (acompanhamento). YouTube: *Roda de Funk Original*, 3 jun. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/NwyDMC>. Acesso em: 16 set. 2017.

VIDA NA CADEIA. Mr. Catra (intérprete). Rio de Janeiro: [s.n.], 2000. *Proibidão vol. 4*, faixa 6 (CD). Disponível em: <http://goo.gl/gpC7rt>. Acesso em: 15 set. 2017.

_____. Mr. Catra (intérprete). Rio de Janeiro: 1999. *O Fiel*, faixa 1 (CD). Disponível em: <http://goo.gl/DpyhXk>. Acesso em: 9 fev. 2018.

_____. Mr. Catra (intérprete). DJs Ratinho e Grandmaster Raphael (produtores musicais). São Paulo: Zambia Fonográfica, ZA 003, 1998. *Bonde do Justo*, faixa 9 (CD). Disponível em: <http://goo.gl/Qzz7q1>. Acesso em: 15 set. 2017.

VITAL, Christina. *Oração de traficante:* uma etnografia. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

WHINDERSSON NUNES NÃO É mais o maior canal do Brasil. YouTube: *Os Matigos*, 3 fev. 2018. Disponível em: <http://goo.gl/6u687a>. Acesso em: 6 fev. 2018.

WHINDERSSON NUNES NÃO TEM mais o maior canal do YouTube no Brasil. *Exame,* Estilo de Vida. São Paulo: Abril, 5 fev. 2018. Disponível em: <http://goo.gl/K6NJym>. Acesso em: 6 fev. 2018.

WHITTALL, Arnold. Bitonality. In: ROOT, D. (Org.). *Grove Music Online*. New York: Oxford University Press, 2017a. Disponível em: <http://goo.gl/GfsVFt>. Acesso em: 22 jan. 2017.

_____. Harmony. In: LATHAM, A. *Oxford Companion to Music*. New York: Oxford University Press, 2017b. Disponível em: <http://goo.gl/lMHqQy>. Acesso em: 23 jan. 2017.

WITMER, Robert; McCARTHY, Len. Reggae. In: HORN, D.; SHEPHERD, J. (Orgs.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. v. 9. London: Bloomsbury, 2014. p. 650-669.

ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía*. Livro 1. Cooper City (Fla.): SpanPress, 1997.

Adriana Facina é professora do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Principais publicações incluem: *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues* (Rio de Janeiro, 2004); *Acari cultural: mapeamento da produção cultural em uma favela da Zona Norte do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro, 2014); e "Sobreviver e sonhar: reflexões sobre cultura e 'pacificação' no Complexo do Alemão" (In: FERNANDES, Márcia A.; PEDRINHA, Roberta D. *Escritos transdisciplinares de criminologia, direito e processo penal:* homenagem aos mestres Vera Malaguti e Nilo Batista. Rio de Janeiro, 2014). adriana.facina2@gmail.com

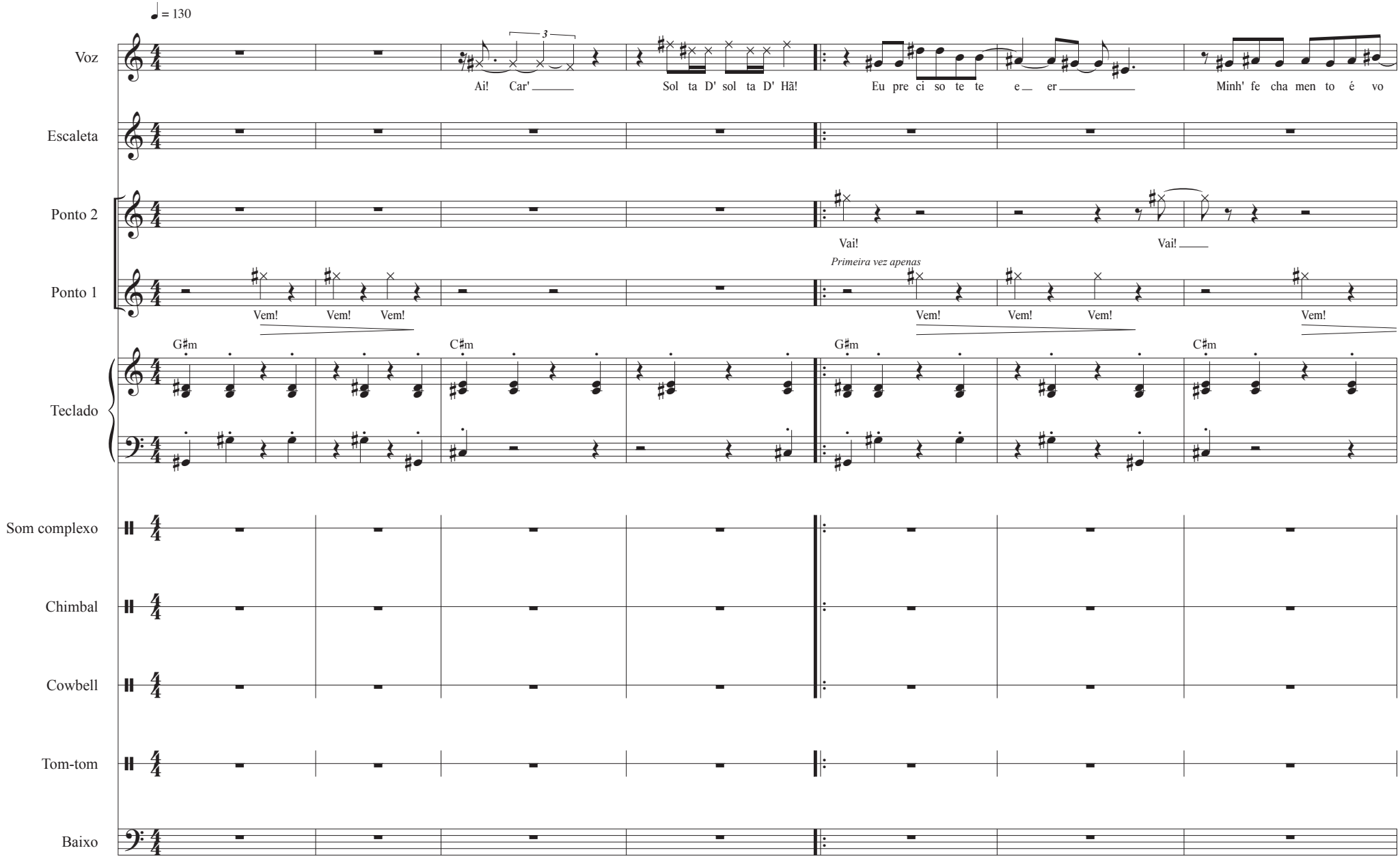
Renan Ribeiro Moutinho é professor de música no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca e doutorando no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Publicações incluem: "Análise preliminar dos aspectos legais da entrada de jovens estudantes negros no Cefet/RJ – Uned Nova Iguaçu através do sistema de cotas" (*Revista da ABPN*, 2014); "Cultura negra brasileira: confluências e tensões no âmbito da escola" (*Revista África e africanidades*, 2016); "E quando toca ninguém fica parado: análise de quatro produções etnográficas de práticas musicais" (*Debates: cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*, 2017). renancefet@gmail.com

Dennis Novaes é bolsista de doutorado do CNPq no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Publicações incluem: "Bastidores do baile: técnica, produção e circulação musical no funk carioca" (*Revista de estudos e investigações antropológicas*, 2017); "O Labirinto e o Caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca" (In: FACINA, Adriana; LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel N. *Nó em Pingo d'agua:* rastros de sobrevivências. Rio de Janeiro, no prelo); e "Urban Cultures in Peripheries: Survival Arts" (In: MAIA, Andrea C. N.; ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. De; SALES NETO, Francisco F. *Folklore and Ethnology in Brazil*. Lanham, no prelo). dennisnovaes@hotmail.com

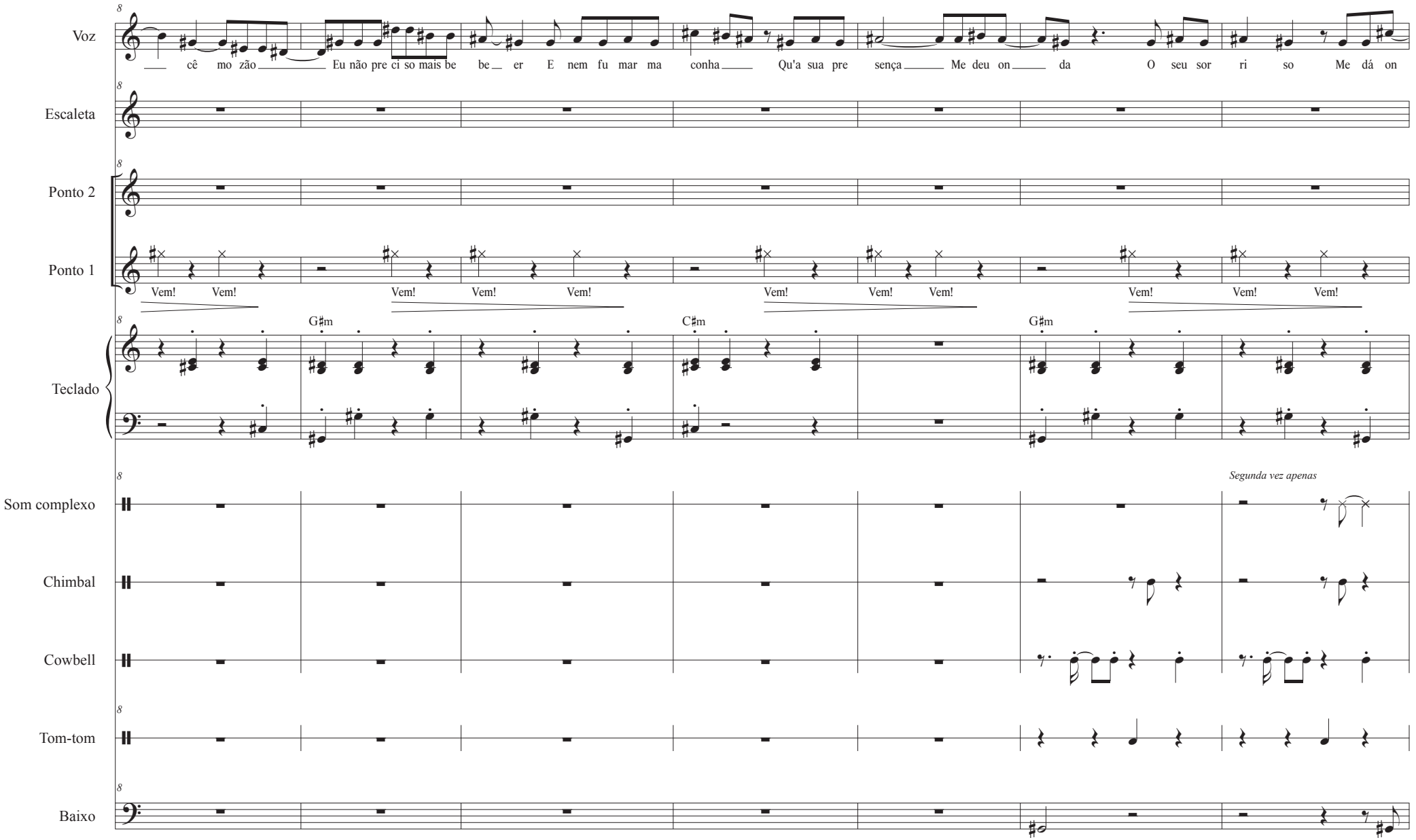
Carlos Palombini é professor de Musicologia na Escola de Música da UFMG, professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Principais publicações incluem "Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music" (*Music and Letters*, 1993); "A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade" (*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2014); e "O Patrão e a Padroeira: momentos de perigo na Penha, Rio de Janeiro" (*Mana: estudos de antropologia social*, 2017). cpalombini@gmail.com

Deu onda

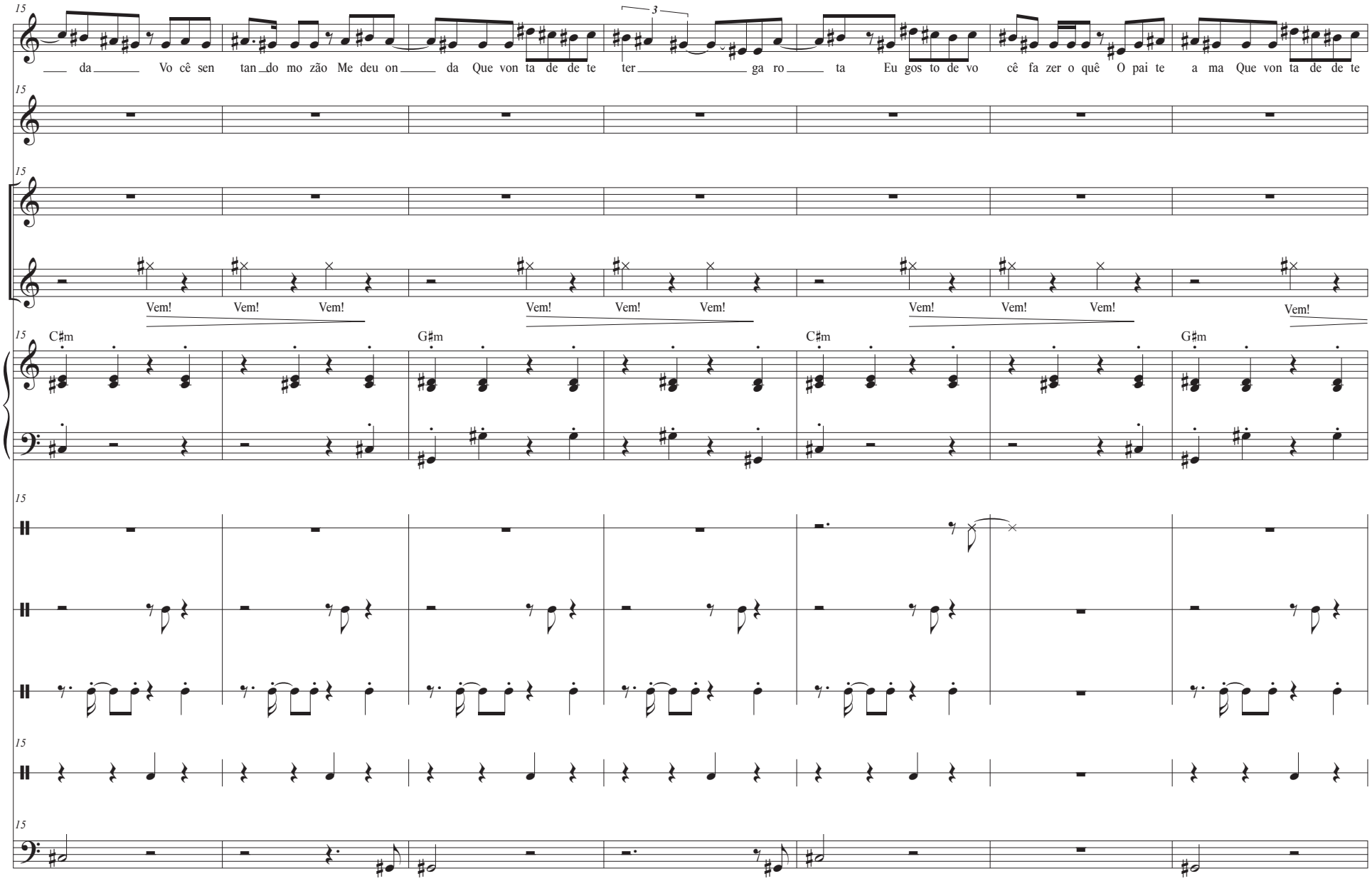
Gabriel da Paixão Soares (MC G15)
Jorge Lemes Ferreira (DJ Jorgin)



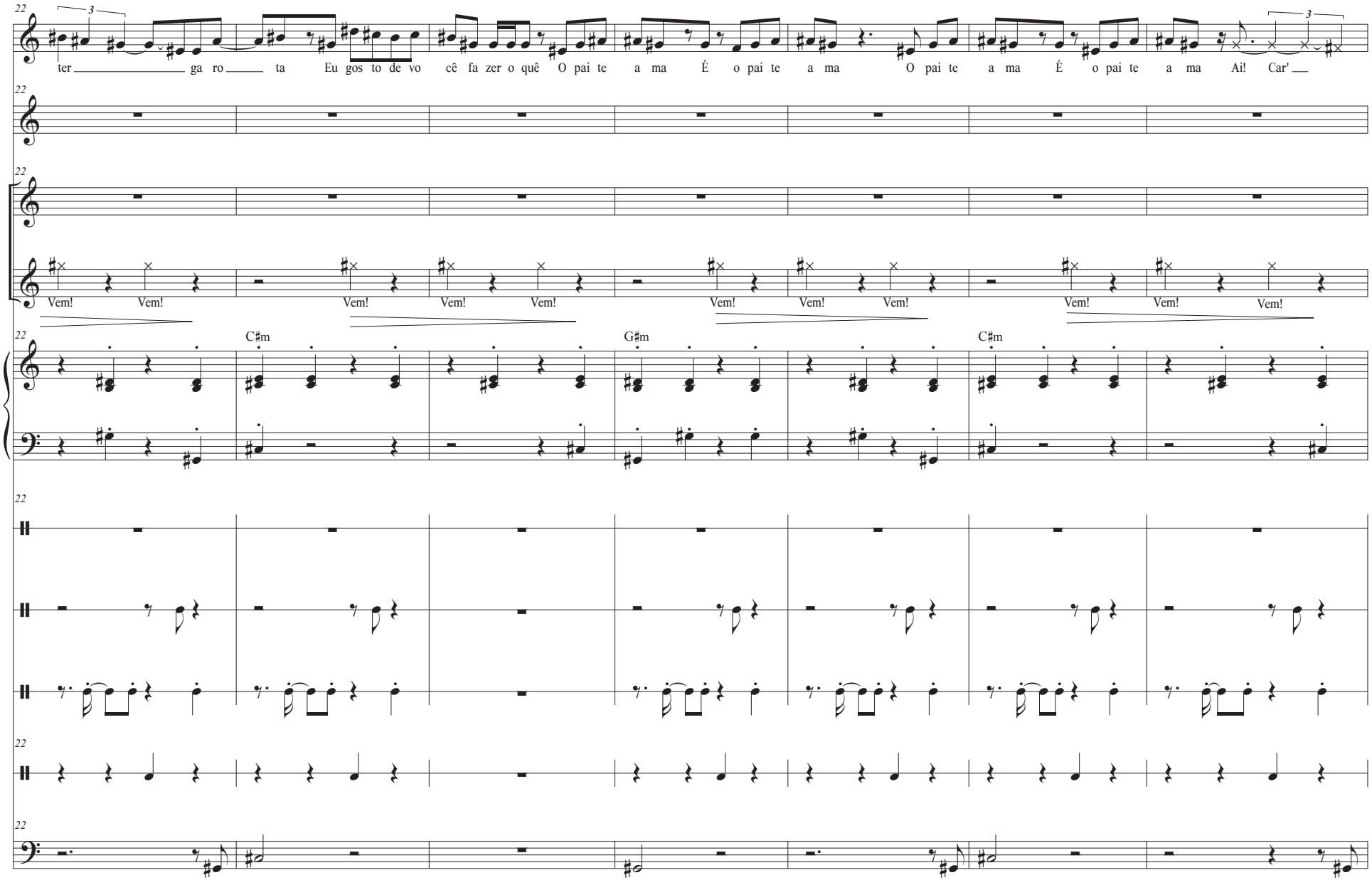
Deu onda


Voz
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Teclado
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo
cê mo zão Eu não pre ci so mais be be er E nem fu mar ma conha Qu'a sua pre sença Me deu on da O seu sor ri so Me dá on
Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!
G♯m
C♯m
G♯m
Segunda vez apenas

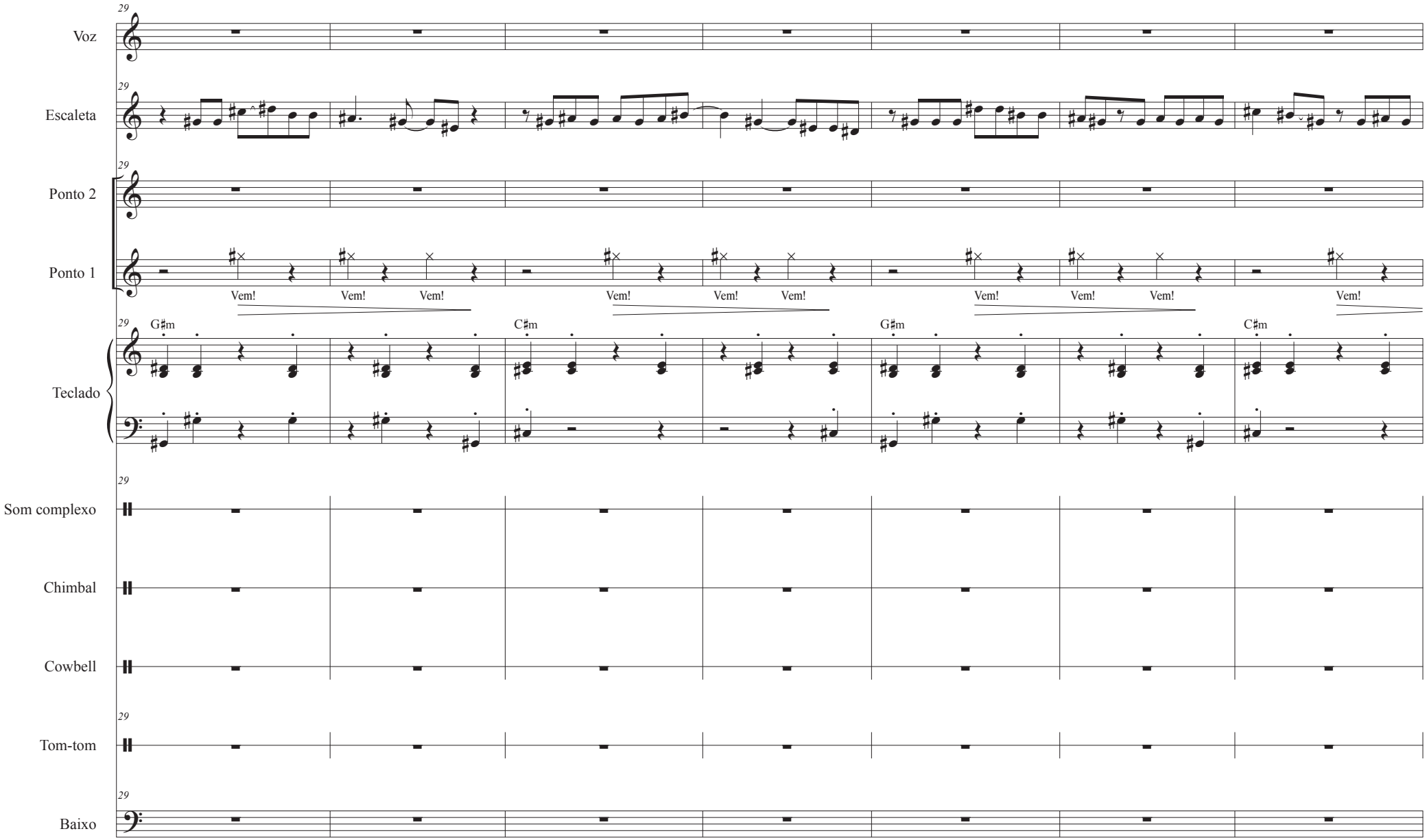
Deu onda


Voz
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Teclado
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo
15
3
da Vo cê sen tan do mo zão Me deu on da Que von ta de de te ter ga ro ta Eu gos to de vo cê fa zer o quê O pai te a ma Que von ta de de te
Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!
C♯m G♯m C♯m G♯m

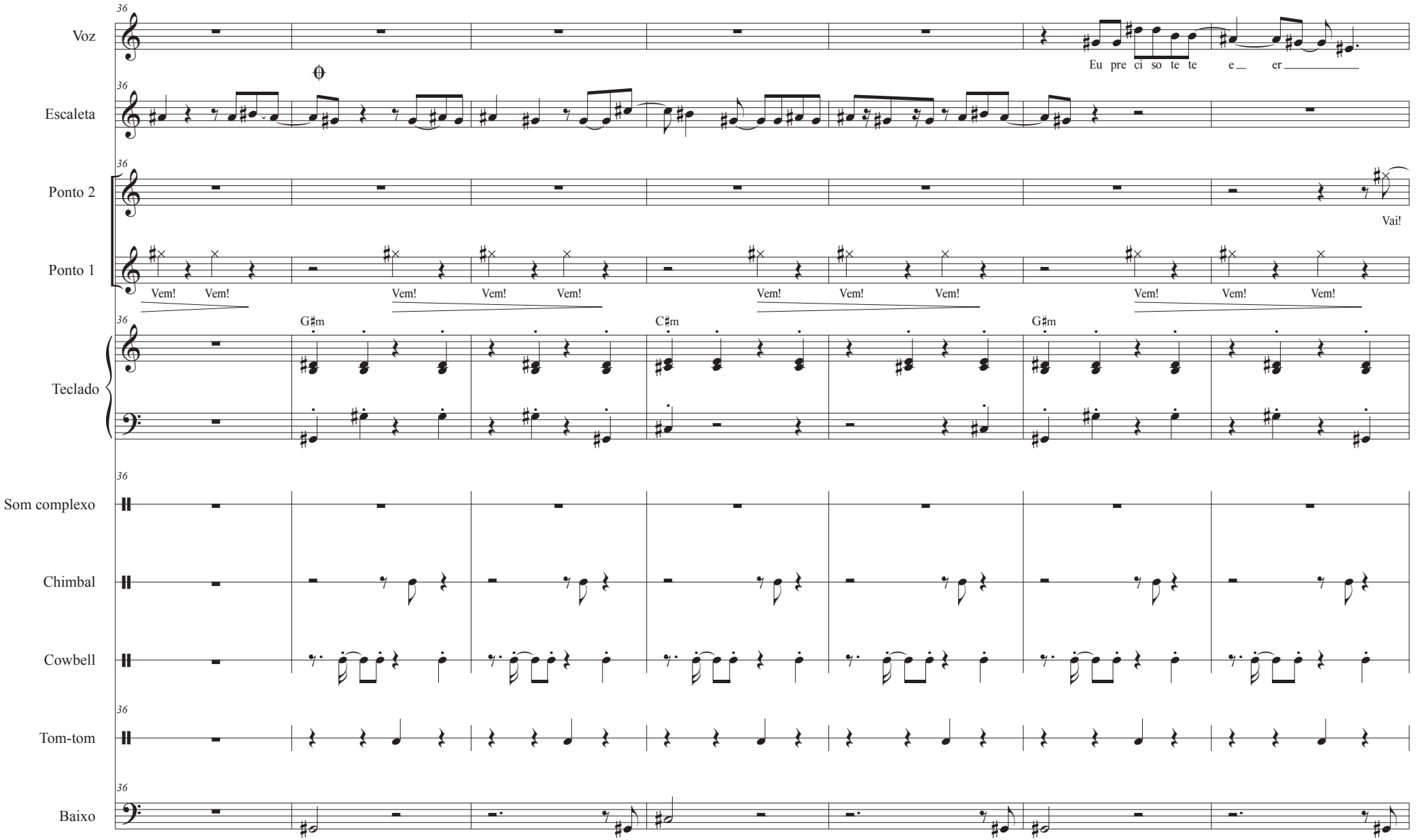
Deu onda


Voz
ter ga ro ta Eu gos to de vo cê fa zer o quê O pai te a ma É o pai te a ma O pai te a ma É o pai te a ma Ai! Car'
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!
Teclado
C♯m
G♯m
C♯m
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo

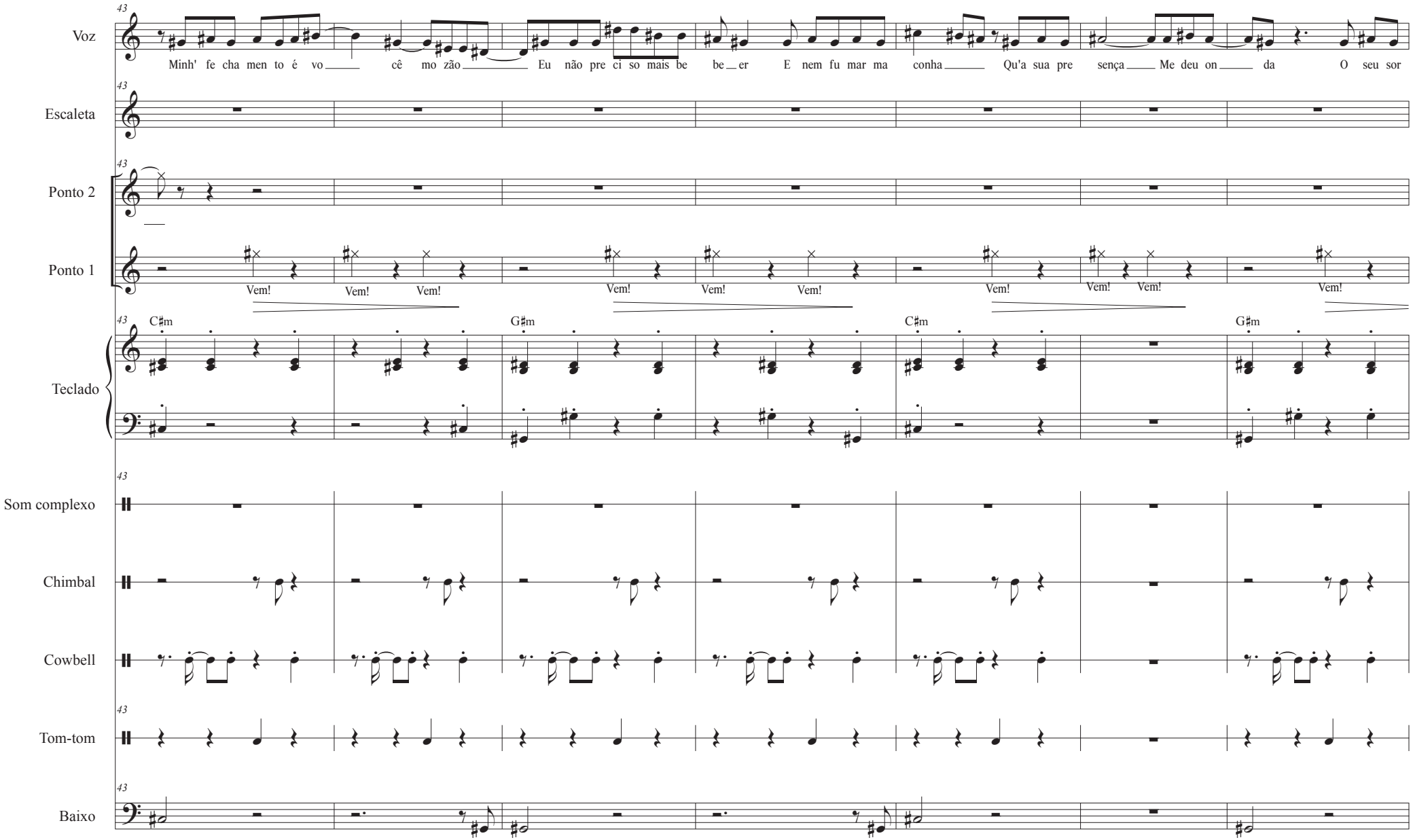
Deu onda


29
Voz
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Vem!
Teclado
G♯m
C♯m
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo

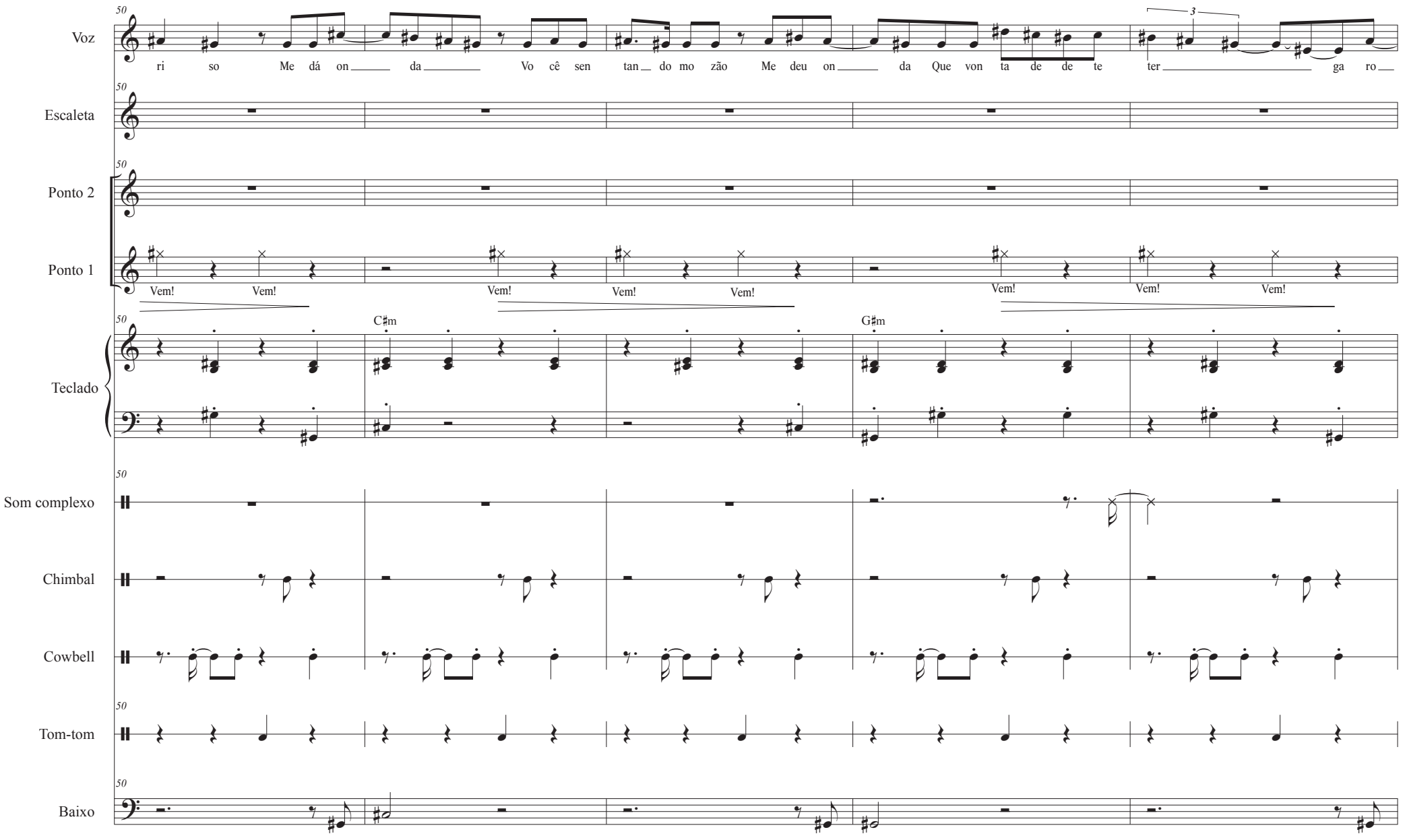
Deu onda


36
Voz
Eu pre ci so te te e er
Escaleta
Ponto 2
Vai!
Ponto 1
Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!
Teclado
G♯m
C♯m
G♯m
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo

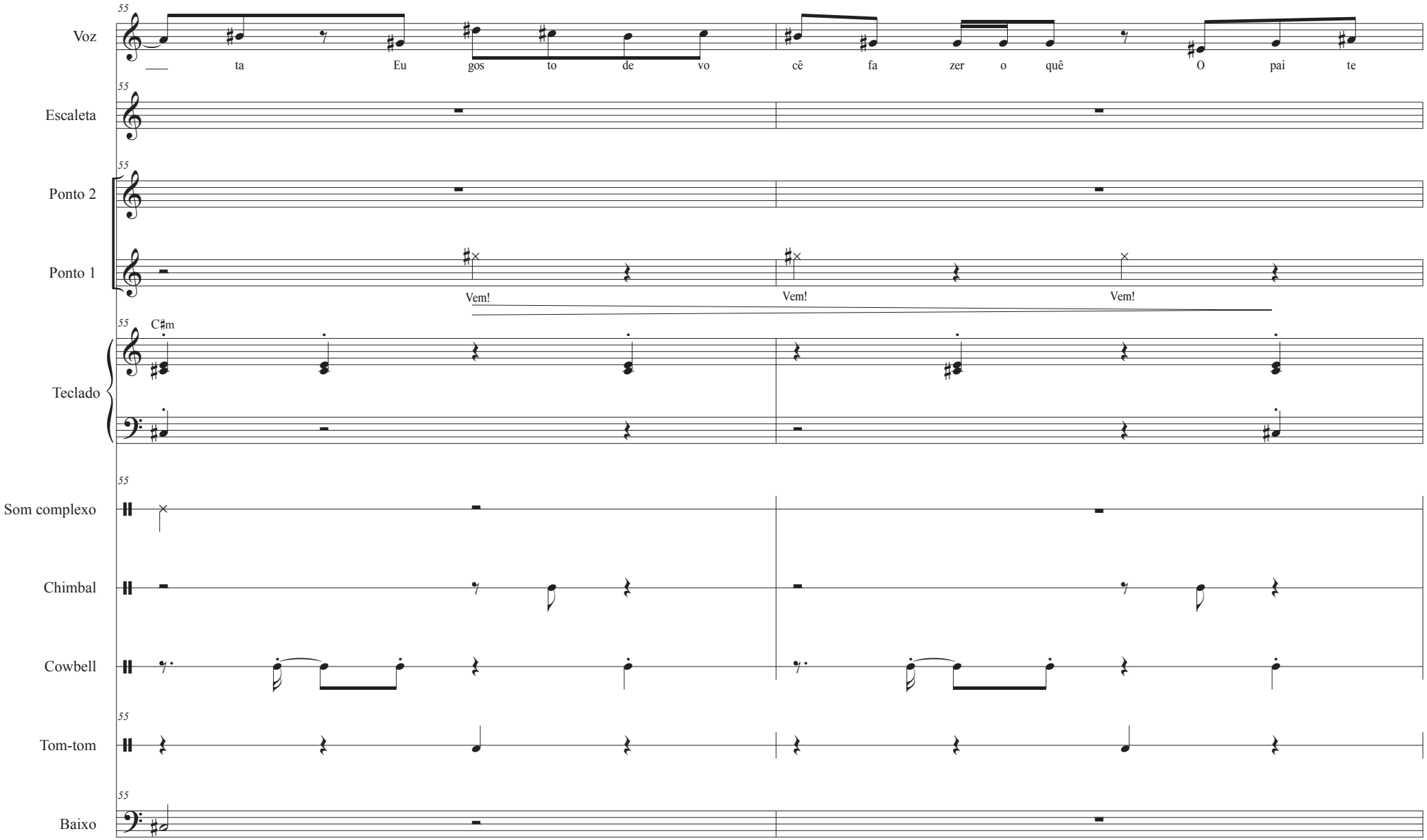
Deu onda


Voz
Minh' fe cha men to é vo cê mo zão Eu não pre ci so mais be be er E nem fu mar ma conha Qu'a sua pre sença Me deu on da O seu sor
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Vem!
Teclado
C♯m
G♯m
C♯m
G♯m
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo

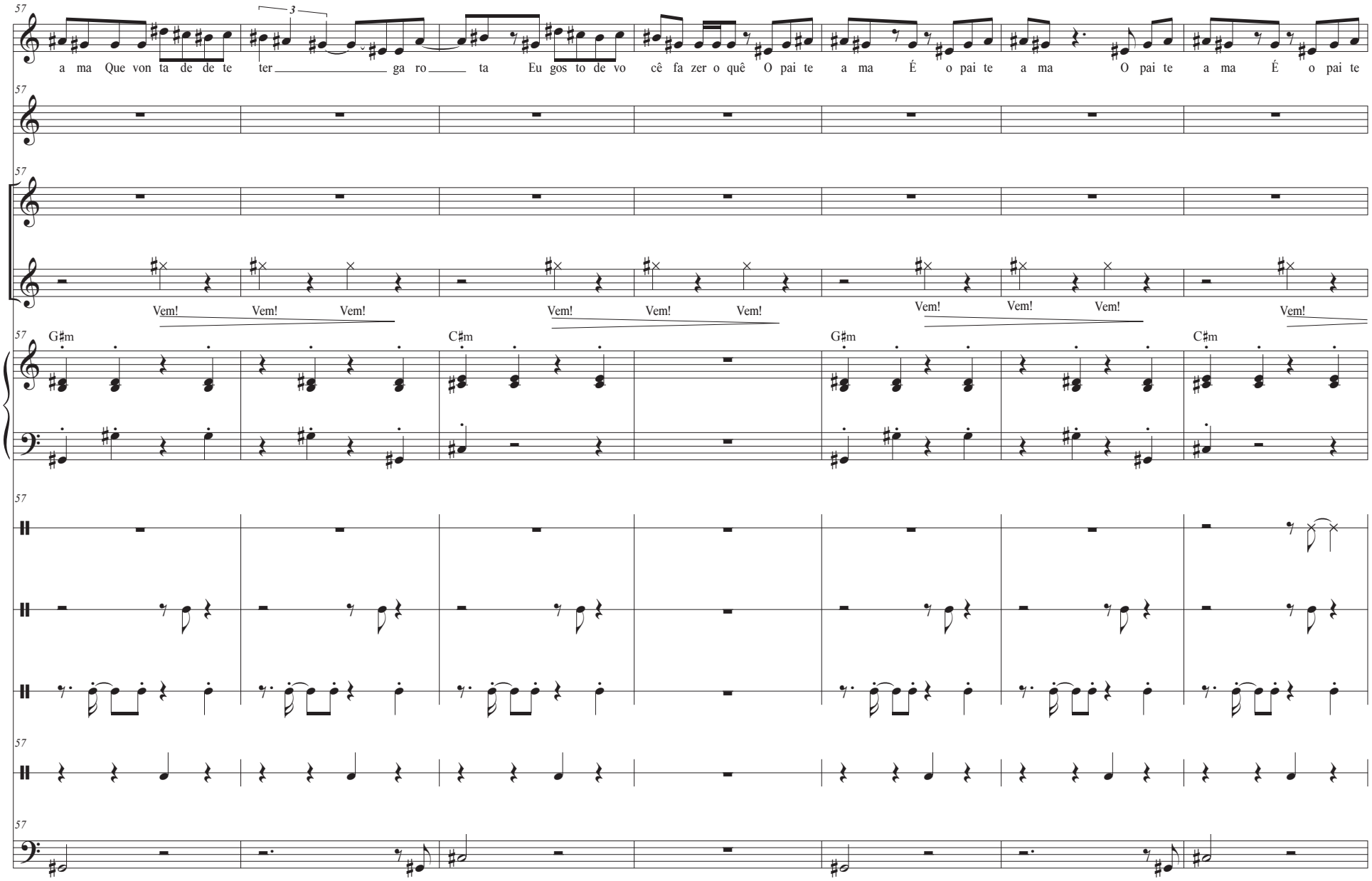
Deu onda


Voz
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Teclado
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo
50
3
ri so Me dá on da Vo cê sen tan do mo zão Me deu on da Que von ta de de te ter ga ro
Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!
C♯m
G♯m

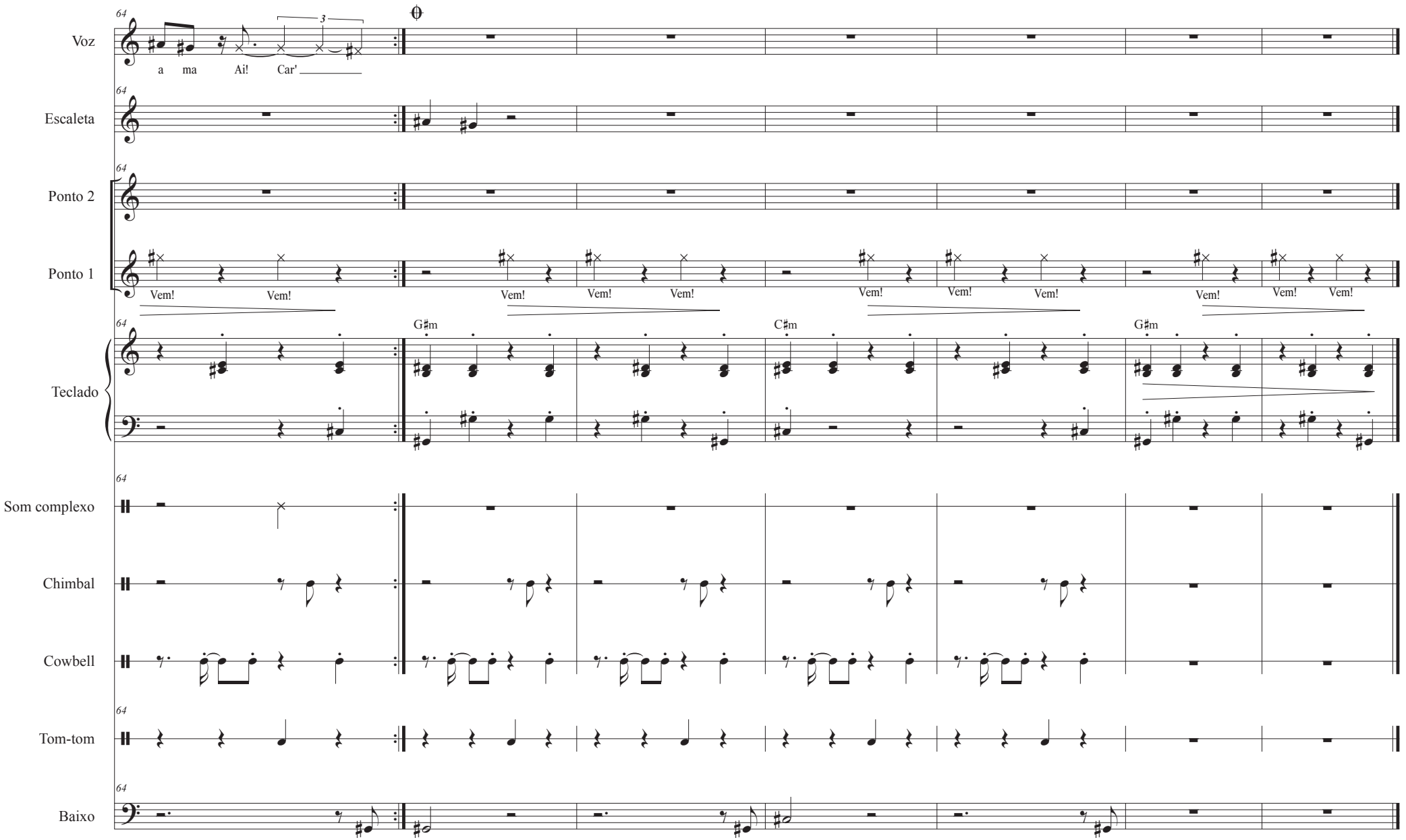
Deu onda


55
Voz
ta
Eu
gos
to
de
vo
cê
fa
zer
o
quê
O
pai
te
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Vem!
Vem!
Vem!
C♯m
Teclado
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo

Deu onda


57
Voz
a ma Que von ta de de te ter ga ro ta Eu gos to de vo cê fa zer o quê O pai te a ma É o pai te a ma O pai te a ma É o pai te
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!
Teclado
G♯m C♯m G♯m C♯m
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo

Deu onda


Voz
Escaleta
Ponto 2
Ponto 1
Teclado
Som complexo
Chimbal
Cowbell
Tom-tom
Baixo
64
3
a ma Ai! Car'
Vem!
G♯m
C♯m
G♯m