10.20504/opus2022.28.22

Montagens de funk carioca: processos afrodiaspóricos com o ciclo rítmico do congo, a capoeira e o maculelê

Renan Ribeiro Moutinho
(Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET-RJ,
Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: Este artigo[1] apresenta evidências sobre a influência de elementos musicais de origem banto em montagens de funk carioca realizadas na primeira metade da década de 1990. Com base nos trabalhos de Mukuna (1990) e Mukuna e Pinto (1998), sobre persistências e descartes nos processos musicais da Diáspora Africana, o presente trabalho de pesquisa demonstra a inclusão de sonoridades afrodiaspóricas no que ficou conhecido como nacionalização do funk carioca a partir de 1989. Para a realização desta etnografia histórica, foram utilizados os seguintes métodos: a) pesquisa exploratória em produções musicais da época, como as montagens da Equipe Pipo's e do DJ Alessandro (Equipe Laser Rio), b) entrevistas semiestruturadas com produtores da época, e c) análise musical. Em suma, demonstrou-se a existência da: 1) popularização da técnica de produção de montagens a partir do advento de *samplers* acessíveis a produtores e equipes de pequeno e médio porte do Rio de Janeiro; 2) utilização de uma gravação acústica do instrumento berimbau na montagem intitulada *Berimbau*, da Equipe Pipo's, e o início de uma fase do processo de nacionalização estabelecida entre a capoeira e as produções musicais associadas aos bailes funk; 3) influência da montagem *Berimbau* da Pipo's para as montagens criadas pelo DJ Alessandro da Equipe Laser Rio com elementos oriundos da capoeira e do maculelê; e 4) relação de continuidade estabelecida entre o toque maculelê, tido por base na montagem intitulada Macumba Lelê (1994), com o toque congo de ouro (candomblé de caboclo) e o ciclo rítmico do congo, de origem banto.

Palavras-chave: Música banto. Congo de ouro. Capoeira. Maculelê. Funk carioca.

Montages of Carioca Funk*:* Afrodiasporic processes with a Rhythmic cycle of Congo, Capoeira, and Maculelê

Abstract: This article presents evidence of the influence of musical elements of Bantu origin in montages of carioca funk performed in the early 1990s. Drawing on the work of Mukuna (1990) and Mukuna and Pinto (1998) on persistence and discards in the musical processes of the African diaspora, this research demonstrates the incorporation of Afrodiasporic sounds in what became known as the nationalization of carioca funk beginning in 1989. To carry out this historical ethnography, the following methodology was used: a) exploratory research into the musical productions of the time, like those of Pipo's sound team and DJ Alessandro (Laser Rio's team); b) semi-structured interviews with producers; and c) musical analysis. In summary, we identify 1) a popular use of the montage production technique with the advent of affordable samplers among small and medium producers and sound teams in Rio de Janeiro; 2) the use of an acoustic recording of the berimbau instrument in a montage entitled "Pipo's Berimbau" and the beginning of a phase of nationalization between capoeira and music productions associated with funk dance; 3) the influence of "Pipo's Berimbau" in montages created by DJ Alessandro of the Laser Rio sound team with elements of capoeira and *maculelê*; and 4) a relationship of continuity between the *maculelê* beat based on the montage entitled "*Macumba Lelê*" (1994) and the *congo de ouro* beat (*caboclo candomblé*) and the rhythmic cycle of congo, which is of Bantu origin.

Keywords: Bantu music; *Congo de ouro*; Capoeira; *Maculelê*; Carioca funk.

[1] O presente artigo é uma versão ampliada do artigo intitulado "Ciclos rítmicos, toques no berimbau e maculelê: processos afrodiaspóricos em montagens de funk carioca", de minha autoria, publicado no décimo volume, *Música e pensamento afrodiaspórico*, da Série de Pesquisa em Música no Brasil da Anppom, organizado por Eurides Santos, Luan Sodré e Marcos Santos em novembro de 2022.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. Montagens de funk carioca: processos afrodiaspóricos com o ciclo rítmico do congo, a capoeira e o maculelê. *Opus*, v. 28, p. 1-40, 2022.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.22
Recebido em 3/2/2022, aprovado em 28/9/2022

Nas últimas décadas, o uso do conceito de "afrodiaspórico" vem sendo utilizado como categoria de análise e de forma concatenada com "paradigmas importantes das contraculturas negras da modernidade" (NASCIMENTO, 2019: 10). Entendendo as musicalidades afrodiaspóricas como aquelas que guardam, entre si e com o continente africano, relações ancestrais de ordem estrutural, sonológica, epistemológica e de caráter marginal, como é o caso entre negros da diáspora africana transatlântica, autores como Paul Gilroy (2012), Patricia Lorraine Rose (1993), Spirito Santo (2016) e Mendonça (2018) interessaram-se principalmente pelas tensões e pelos deslocamentos na textura sócio-histórica impetrados por negras e negros como estratégias de existência e de re-existência, apesar das mais diferentes formas de perseguição e invisibilização a que vêm sendo acometidos nos últimos séculos.

Neste sentido, a análise de um "processo afrodiaspórico" diz respeito ao estudo da dinâmica de interação cultural de negros em diáspora com os mais diversos contextos sócio-históricos (BURNIM; MAULTSBY, 2015. CHARLES, 2018. MOUTINHO, 2020). Por exemplo, a transmissão oral de estruturas e princípios de organização estético-musicais no transcurso das gerações de negros nos Estados Unidos e nas diásporas foi responsável pela perpetuação do que Maultsby (1990) denomina por dimensão musical africana. Nketia (1979) parece dialogar com o pressuposto de Maultsby (1990), na medida em que sublinha que é na dimensão de processos criativos que ocorre a continuidade e a mudança a partir de diferentes mecanismos de aculturação forjados no bojo da interação entre as distintas culturas em um novo território. Para Maultsby (1990), esta dimensão se estende e se comunica com outras manifestações da diáspora negra nos termos de uma influência de diferentes ordens, como a estética, a organológica e a estrutural.

Em seu artigo intitulado *Assimilation Process of African Musical Elements in Brazil: A Testing of a Theory*, Kazadi wa Mukuna (1990) afirma que a interação entre elementos culturais de origem africana em um novo território pode variar entre a continuidade ou o descarte em função da atribuição da importância, da utilidade ou da nova função atribuída a estes elementos pelos seus portadores ou descendentes. Para o autor, esse processo perpassa por diferentes fases inter-relacionadas, como a) de inventário cultural, em que são reunidos elementos culturais que resistiram e persistiram nos corpos e nas memórias de seus portadores; b) de denominadores comuns[2], em que efetivamente ocorrem processos de negociação no bojo da interação cultural entre culturas distintas em um mesmo território e c) em uma fase de reinterpretação, de forma relacionada com a teoria de Melville J. Herskovits[3], em que um elemento cultural adquire novas funções após um período de interação cultural. A assimilação, portanto, seria o "estágio avançado" de incorporação de um elemento cultural advindo de uma cultura "externa" em uma outra.

No ano de 1998, Kazadi wa Mukuna e o também etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto publicam um documento intitulado *Estudo da contribuição africana a América Latina e Caribe*, em que propõem uma metodologia para a análise de elementos de origem africana presentes em manifestações

[2] Em 2008, o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto, em entrevista com o também etnomusicólogo Gerhard Kubik, aborda este mesmo tema no que se tornaria o artigo *African Common Denominators across the South Atlantic: A Conversation*.

[3] O trabalho teórico de Herskovits se notabilizou pela influência do relativismo cultural de Franz Boas nas suas incursões por países do "Novo Mundo" (HERSKOVITS, 1941). Em seu trabalho etnográfico realizado por ocasião da pesquisa que originaria o livro *The Myth of the Negro Past* (1941), Herskovits propunha-se a continuar a tradição de crítica ao processo de "evolução cultural" fortemente marcado pela apropriação antropológica das ideias da teoria de evolução de Charles Darwin (1809-1882) e a propor novas ferramentas para a compreensão do fenômeno cultural como um evento particularizado por cada interação histórico-social.

culturais presentes na América Latina e no Caribe que se baseia na identificação de dois conceitos para analisar essas interações. O primeiro destes conceitos, o conceito de **criação**, "sugere que todos os componentes que originalmente reuniam-se na totalidade de uma expressão musical são substituídos por novos" (MUKUNA; PINTO, 1998: 2), o que desvela a impossibilidade de identificação de elementos que possam configurar uma continuidade ou a transformação de determinado elemento musical. O segundo conceito, de **inovação**, trata de um novo estado de um elemento, estrutura ou de prática musical em que "a sua nova existência assegura a sua continuidade" (MUKUNA; PINTO, 1998: 242), o que pode indicar uma estratégia de perpetuação de sonoridades ou práticas que, a partir de uma identificação prévia com elementos já existentes em uma cultura, se particularizam com elementos novos.

Neste artigo, utilizo os conceitos elencados para analisar processos afrodiaspóricos em produções musicais dos anos iniciais do gênero musical conhecido como funk carioca[4]. Historicamente, o álbum *Funk Brasil*, lançado pelo DJ Marlboro, e o álbum *Equipe Super Quente*, lançado pelo DJ Grandmaster Raphael e pela equipe de mesmo nome, foram lançados em 1989 e são considerados os álbuns inaugurais de um conjunto de produções musicais que, progressivamente, passariam a identificar o movimento e gênero musical funk carioca (ESSINGER, 2005. NOVAES, 2020).

Os álbuns supracitados aglutinaram um conjunto de experimentações, adaptações e de usos **inovados** de elementos musicais presentes nos gêneros musicais que compunham a segmentação musical dos DJs dos **bailes funk** da década de 1980, como o electro-funk, o electro de Los Angeles e o Miami Bass (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018. DJ NAZZ, 2019. ESSINGER, 2005). O sucesso dos referidos álbuns despertou o interesse de DJs, equipes de som e gravadoras em produzir as suas próprias músicas com os equipamentos a que tinham acesso na época — *samplers*, por exemplo.

Esses equipamentos emulavam a técnica de produção conhecida por **montagem**[5], que, posteriormente, também passou a ser utilizada para a elaboração de novas produções musicais a partir da colagem e sobreposição artesanal de amostras musicais. O primeiro desses equipamentos importados para o Rio de Janeiro, o *mixer* com *sampler* Numark PPD 1775, influenciou o contexto das produções musicais da época, pois facilitou a utilização de *samples* em produções musicais, por exemplo, na vinheta[6] da Equipe Cashbox. Em 1989, outro DJ da mesma equipe de som, Fabinho Neuro Sampler, estabeleceria um novo paradigma para as criações musicais nos bailes funk da época, lançando a primeira **montagem** ao vivo em um **baile funk**, a *Montagem do Cachorrão.* A chegada dos *samplers* da fabricante Gemini*,* no início da década de 1990, permitiu que produtores musicais e equipes de som menores tivessem acesso a um equipamento tecnicamente semelhante ao Numark PPD 1775, mas com custo de aquisição inferior. Esse

[4] O presente artigo trata de um recorte sobre alguns dos processos artísticos presentes nos anos iniciais do funk carioca. Para um recorte mais amplo sobre o contexto temporal local específico do funk carioca dos anos 1990, bem como um maior detalhamento dos espaços, das adesões e possíveis resistências ao uso de elementos afrodiaspóricos neste espaço de circulação artística afrodiaspórico, ver Moutinho (2020), Novaes (2020) e Palombini (2014).

[5] Uma **montagem** pode ser entendida como: a) uma técnica composicional analógica de edição de áudio que vem sendo utilizada em estúdios fonográficos para a produção de vinhetas e de *medleys* (DJ NAZZ, 2019); b) uma prática composicional que consiste em selecionar e editar *samples* de áudio em instrumentos específicos, como ***mixers* com *samplers***, a fim de produzir uma nova composição (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018. DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019. DJ NAZZ, 2019); e c) um subgênero específico de **funk carioca** (ESSINGER, 2005. NOVAES; PALOMBINI, 2019).

[6] No funk carioca, uma **vinheta** é uma composição musical, geralmente de curta duração, utilizada para identificar e/ou introduzir uma equipe de som, um programa radiofônico ou um álbum musical. Se uma **vinheta** for utilizada para apresentar um DJ ou um MC, dá-se o nome de **carimbo** ((DJ MAMUTTT. DJ BICUDO, 2019).

contexto estimulou uma busca intensa por materiais sonoros que pudessem ser utilizados em novas produções musicais do tipo.

Com base em pesquisa exploratória em produções musicais da primeira metade da década de 1990, como as montagens da Equipe Pipo's e do DJ Alessandro (Equipe Laser Rio), em entrevistas semiestruturadas com produtores musicais daquela época e em análise musical no material fonográfico[7] obtido, objetivo discutir: 1) popularização da técnica de produção de montagens a partir do advento de *samplers* acessíveis a produtores e equipes de pequeno e médio porte do Rio de Janeiro; 2) utilização de uma gravação acústica do instrumento berimbau na montagem intitulada *Berimbau* (1993-1994), da Equipe Pipo's, e o início de uma nova fase do processo de nacionalização estabelecida entre a capoeira e as produções musicais associadas aos bailes funk; 3) influência da montagem *Berimbau* da Pipo's para as montagens criadas pelo DJ Alessandro da Equipe Laser Rio e os "usos inovados" (MUKUNA; PINTO, 1998) de elementos oriundos da capoeira e do maculelê por esse produtor; e 4) relação de continuidade estabelecida entre o **toque maculelê**, tido por base na montagem de funk carioca intitulada *Macumba Lelê* (1994), com o toque congo de ouro (candomblé de caboclo) e o ciclo rítmico do congo, de origem banto.

1. Numark PD 1775: das primeiras inserções nas rádios à primeira montagem

No final da década de 1980, a importação pelo DJ Carlos Machado[8] de um *mixer* com *sampler* modelo Numark PPD 1775 estabeleceu novas possibilidades para a produção musical no circuito dos bailes do Rio de Janeiro. Apesar de o teclado Casio SK-1, equipamento lançado em 1985 com a função de *sampler*[9] digital, ter sido relatado como um equipamento utilizado pelo DJ Marlboro em seus bailes no final da década de 1980 (ESSINGER, 2005), o armazenamento de *samples* era limitado a 1.4 segundo e com qualidade precária, o que restringia o seu uso em produções musicais de qualidade profissional. O surgimento do Numark PPD 1775, por sua vez, permitiu que um *mixer* responsável pela transição entre o som de dois toca-discos pudesse armazenar um *sample* de quatro segundos retirado de qualquer lugar:

> Na década de 1980, a empresa deixou sua marca novamente, apresentando o primeiro *mixer* do mundo com um *sampler* integrado, o DM1775. Antes do DM1775, os DJs eram limitados a técnicas como trechos de pré-gravação em um cassete e, em seguida, utilizando o botão de retroceder e de contagem em um *deck* externo de fita cassete para marcar o *drop*. O DM1775 tinha a capacidade de gravar e reproduzir *samples* instantaneamente, permitindo que DJs fizessem seus próprios lançamentos em tempo real, *sampleando* uma batida, um efeito de som ou até mesmo sua própria voz (NUMARK[10], [20--]: n. p., tradução nossa)[11].

[7] Para acesso aos fonogramas presentes neste artigo, acessar: https://bit.ly/funk-bantu. Acesso em: 14 out. 2021.

[8] Discotecário desde o final da década de 1970, o DJ Carlos Machado, também conhecido como DJ Nazz, notabilizou-se no circuito de **funk carioca** como um DJ e importador de discos de vinil de gêneros musicais, como o electro funk e techno-hop ao longo da década de 1980.

[9] Sobre um *review* deste teclado e especificamente sobre a demonstração da sua função *sampling*, ver: https://www.youtube.com/watch?v=5xJOTHjoU6g. Acesso em: 18 maio 2019.

[10] Disponível em: https://www.numark.com/company/about. Acesso em: 19 abr. 2019.

[11] Original: "In the 80s the company made its mark again, introducing the world's first mixer with a built-in sampler, the DM1775. Before the DM1775, DJs were limited to techniques like prerecording drops on a cassette and then utilizing the rewind button and counter on an external cassette deck to cue the drop. The DM1775 had the ability to record and playback samples instantly, allowing DJs to do their own drops on the fly by sampling a beat, sound effect, or even their own voice".

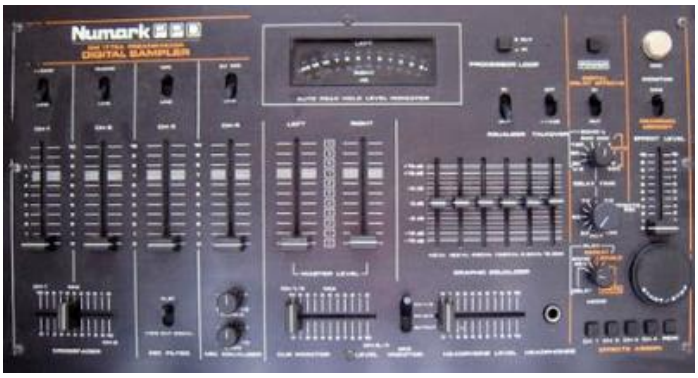

Fig. 1: Numark PPD 1775 (1988)[12]. Fonte: *Site DJForums*[13].

Segundo a revista *Cuepoint*, "o modelo tinha um grande botão de iniciar/parar e quatro botões menores, cada um representando um segundo de memória" (tradução nossa)[14], o que permitia a sobreposição das amostras pré-gravadas sobre o som oriundo dos toca-discos. Isso permitia a criação de novas estruturas musicais a partir da manipulação do botão do *sampler*, caso do uso inicial do equipamento pela Equipe Cash Box:

Fonograma 1[15]: Vinheta da Cashbox. Fonte: Coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

Ou seja, diferentemente do procedimento de criação anterior de vinhetas da própria Equipe Cash Box, que consistia principalmente em sequenciar trechos de áudios a partir de técnicas de edição em fita de rolo, o *mixer* com *sampler* permitia uma maior praticidade na manipulação de um mesmo trecho gravado no próprio equipamento, o que permitia efeitos do tipo repetição e aplicação de diferentes efeitos sobre o trecho gravado. Com isso, a Equipe Cash Box logo chamou a atenção de outra equipe grande da época, a Furacão 2000, que se empenhou em adquirir o mesmo equipamento, apesar dos altos custos relacionados para a sua aquisição:

> DJ Grandmaster Raphael: o Numark era muito caro, tanto é que o Numark, só quem tinha, era a Furacão 2000 e a Cashbox, e eu comecei a usar porque eu era da Furacão, e a gente ficou no ouvido do Rômulo falando: "Compra, pelo amor de Deus. Compra". Um dia ele foi e comprou, porque as outras [equipes] não tinham. Era muito caro (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

[12] Disponível em: https://gear.discogs.com/gear/67123-numark-dm-1775a. Acesso em: 19 abr. 2019.

[13] Disponível em: http://www.djforums.com.

[14] Original: "the sample had a big start/stop push button, and four smaller buttons that each represented one second of memory".

[15] Para acesso aos fonogramas presentes neste artigo, acessar: https://bit.ly/funk-bantu. Acesso em: 14 out. 2021.



Fonograma 2 – Vinheta da Furacão 2000
Fonte: coletânea pessoal do DJ, produtor e colecionador Daydanic.

A sonoridade similar da vinheta da Equipe Furacão 2000 em relação à equivalente da Equipe Cash Box sublinha o processo de transição entre uma técnica de construção musical analógica para um procedimento de manipulação sonora digital. Isso quer dizer que as fitas de rolo analógicas deram espaço a bancos de memória, em que podiam ser gravados sons obtidos de qualquer fonte – pequenos trechos musicais obtidos de vinis, por exemplo –, o que aumentava as possibilidades de produção musical:

> […] já não precisava-se mais cortar fita a partir do momento que você tinha um banco de memória na sua frente pra colocar os pedacinhos das músicas junto com uma base que tivesse no toca-discos (DJ NAZZ, 2019).

Essa técnica descrita pelo DJ Nazz facilitava o procedimento de sobrepor trechos pré-gravados com uma música oriunda de outra fonte sonora, como um toca-discos, o que, anteriormente, era feito a partir de um procedimento mais complexo, já descrito neste artigo. O advento do ***mixer*** **com** ***sampler*** facilitava a elaboração de produções musicais que utilizavam trechos musicais pré-gravados sob uma música, exercendo uma função de base em um processo diferente do que foi registrado no Marlboro Medley[16], do ponto de vista da duração dessas bases de acompanhamento. Tal ampliação das possibilidades do uso do *sampler* das vinhetas para músicas inteiras é sublinhada pelo DJ Cabide:

> [...] eles começaram a pegar umas músicas que tocavam e faziam remixes ao vivo nas rádios. Começaram a usar na vinheta e, depois da vinheta, eles começaram a colocar em música, entendeu? Primeiro foi na vinheta que eles colocavam Cashbox, ficavam sampleando Cashbox. Aí depois começou a usar nas músicas, no início das músicas e tal (DJ CABIDE, 2019).

A utilização da palavra *remix* pelo DJ Cabide para descrever o processo de junção de diferentes **elementos sonoros**, como trechos pré-gravados sobrepostos a uma música para compor uma nova música, parece ressaltar os processos de negociação em torno da enunciação de uma técnica de produção que também guardava similaridades com o que já vinha sendo realizado em estúdios de rádio e por DJs, com o nome de *medleys* e *pot-pourris*. Ou seja, essas denominações aglutinaram novas práticas e significados à medida que se associaram à produção musical dos DJs do Rio de Janeiro. Contudo, o DJ Grandmaster Raphael ressalta a relação da técnica musical específica conhecida por **montagem**, a partir do advento tecnológico dos *samplers* e da sua utilização pelos produtores para a elaboração de suas composições:

[16] O Marlboro Medley é citado por interlocutores como a primeira montagem, apesar de denominada por *medley*, a ter sido registrada e gravada em um álbum desenvolvido e incluído pelo DJ Marlboro em seu álbum *Funk Brasil I* (1989) (DJ NAZZ, 2019).

> […] tudo é relacionado com os equipamentos que vão sair. Aqui no Rio muda pra montagem a partir do momento que sai um *mixer* que, nesse *mixer*, você tinha quatro segundos de *sampler* dentro do próprio *mixer*. Esse *mixer*, sem esse *mixer*, não tinha feito essa revolução. Não tinha mudado (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

O procedimento da **montagem** pode ser considerado como prática composicional dos produtores de funk carioca da época, na medida em que se constituiu como técnica transversal aplicada a uma nova tecnologia da época, os *mixers* com *samplers*. O procedimento permitiu que a criatividade dos DJs manipulasse materiais sonoros diversos que remetessem ao passado, mas que também projetassem o que poderia ser o futuro:

> A montagem surgiu da criação. Da gente fazer uma coisa diferenciada […]. Aí a gente começou a fazer isso [faz com a boca: Pipo's]. Começou a repetir. Foi onde despertou a questão do Volt-mix. Porque você gravava. Por exemplo, chegamos a gravar Volt-Mix, ele repetia. Quatro teclas, você gravou a mesma coisa. Quatro teclas e ué, a mesma coisa. Não, peraí. Bota pra tocar. Aí começou (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

A **montagem** descrita pelo DJ Mamuttt sobre a manipulação do Volt-Mix[17] (1988) a partir da sua inclusão no *sampler* permitia que o executante realizasse diferentes manipulações em estúdio e no próprio ambiente dos bailes. Foi o que fez o DJ Fabinho Neuro Sampler, da Equipe Cashbox, ainda em 1989, com a *Montagem do Cachorrão*, naquela que é considerada a primeira utilização da técnica ao vivo, ou seja, fora do âmbito dos estúdios de gravação da época. Entretanto, os altos custos relacionados à aquisição do Numark PPD 1775 restringiam produções musicais e sua apresentação nos bailes entre as equipes que possuíam esse equipamento, caso da Furacão 2000 e da Cashbox. Esse panorama mudaria no início da década de 1990, quando os primeiros *mixers* com *sampler* ou somente módulos com *sampler* da empresa Gemini são importados para o Brasil a um preço mais acessível do que os Numark.

2. Gemini's, MPCs e a popularização das montagens

No início da década de 1990, os equipamentos da fabricante Gemini significaram uma alternativa economicamente acessível aos equipamentos da marca Numark com qualidade e funcionalidades limitadas, mas com possibilidades criativas que assemelhavam às duas marcas (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018. VIEIRA, 2019). Isso foi particularmente importante após o relativo sucesso no mercado fonográfico dos álbuns *Funk Brasil* e *Equipe Super Quente* (1989) e de um cenário de restrição das primeiras montagens e produções musicais ao âmbito de grandes equipes, como a Furacão 2000.

Segundo afirmam o DJ Grandmaster Raphael (2018) e o produtor Coichi Vieira (2019), as possibilidades de *sampleamento* dos equipamentos da marca Gemini sobrepujavam as suas limitações qualitativas em relação aos equipamentos da marca Numark. Desse modo, o advento destes equipamentos mais acessíveis permitiu uma popularização do *sampleamento* em novas produções musicais, a ponto de também modificar o tipo de conteúdo musical fruído nos bailes:

[17] Faixa *808 Beatapella Mix* do *single 8 Volt Mix* – DJ Battery Brain (1988). No circuito do funk carioca, também é conhecida como *Melô da Latinha*.

> Isso foi interessante porque aí diminuiu até o interesse de tocar as músicas do vinil dos gringos. Os vinis passaram a ser só uma fonte pra gente pegar e samplear, entendeu? Mas porque popularizou por causa do Gemini (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018).

Assim, o s*ampleamento* de elementos sonoros oriundos de produções musicais que já vinham sendo fruídas no contexto dos **bailes funk**, caso de gêneros musicais afrodiaspóricos, como o electro-funk, o electro de Los Angeles e o Miami Bass, permitia que os produtores ancorassem as suas novas produções musicais em uma estética sonora comprovadamente de sucesso nos bailes. Em outras palavras, os produtores musicais podiam manipular criativamente um ou diversos *samples* obtidos a partir de gêneros musicais dos **bailes** para produzir algo diferente. Nos termos de Mukuna e Pinto (1998), isso pode caracterizar um uso **inovado** de materiais sonoros disponibilizados em uma etapa de inventário cultural (MUKUNA, 1990) que pode ser analisado por intermédio dos processos criativos de representantes de um grupo específico, como as **montagens** célebres (ESSINGER, 2005) dos DJs da Equipe Pipo's.

3. As montagens da Equipe Pipo's

A Pipo's é uma equipe de som fundada em 1974 na cidade de São Gonçalo, Região Metropolitana do Rio de Janeiro, e que vivenciou a transição entre as sonoridades do contexto dos **bailes black** da década de 1970 para os **bailes funk** da década de 1980. No âmbito da produção musical, tornou-se famosa no contexto dos bailes funk do Rio de Janeiro pela criatividade na obtenção e na manipulação dos materiais obtidos para criar montagens assinadas coletivamente pelos "DJs da Pipo's":

> Éramos quatro DJ's do início. Era eu, Purá, Fravinho e Fabinho. Então a gente começou a ver essa questão das montagens… Como o Durval, o dono da Pipo's, nos dava a franquia da facilidade: Ó, tem que comprar isso assim e assim. "Quanto é?". Vamos supor: 500 dólares. Aí e ele lá e pum: comprava. Aparelho. Então ele facilitou o nosso trabalho em estúdio, e a gente usava a mente pra produzir, pra criar. Nós éramos muito criativos, né? (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Um desses equipamentos comprados por Durval a pedido dos DJs da Pipo's foi o *sampler* da empresa Numark, sobre o qual comentamos na subseção anterior, e um equipamento conhecido como Music Production Controller (MPC), modelo 3000, da empresa Akai. Além de *sampler*, as MPCs permitiam o registro, o posterior sequenciamento e a reprodução de fragmentos sonoros oriundos das mais diversas fontes em apenas um equipamento, o que ampliava as possibilidades de criação musical por quem os manipulasse. O processo de elaboração das *montagens* dos DJs da Pipos consistia em retirar *samples* de músicas de LPs antigos que mesclavam dramaticidade, humor e música:

> DJ Mamuttt: Então essas músicas, por exemplo, o *13 piratas* [1995]. Esses discos. Lembra da *Chapeuzinho Vermelho*? Essas historinhas que eram feitas em disco. Eu tinha um amigo que tinha muitos discos desse de historinha. Aí eu ia pegando e ia levando pro estúdio. Aí o Purá e o Flavinho, que eram os caras centralizados nessa questão de estúdio. Eu e Fabinho, não. A gente era mais de tiro, porrada e bomba. Mas eles lá ficavam maquinando. Grava isso aqui. Grava aqui. Aí o Durval comprou a MPC.
> Bicudo DJ: Foi, foi. É.
> Pesquisador: Qual foi a MPC?
> Bicudo DJ: A MPC 3000, na época.
> Dj Mamuttt: Porque dividia as teclas. Aí, meu irmão, os caras brincavam. Purá brincou de fazer montagem. Então ia surgindo uma, cada dia a gente fazia 5, 6, 10. Virava. A gente virava. Aí o Fabinho foi, pegou o início de Dire Straits[18], que foi a montagem da Princesinha[19]. O Melô da Princesinha, eu acho. Aí era 11 e meia da noite, ele me ligou. "Mamuttt, vem aqui no estúdio agora." Eu falei: "Caralho, onze e meia da noite. Tá maluco? Eu vou sair daqui pra ir pra Boaçu", "Não, vem pra cá porque eu vou ficar aqui sozinho no estúdio. Eu vou abrir o estúdio". Tá bom. Me dá meia hora. Cheguei lá precisamente meia-noite e dez. Foi a hora em que eu entrei no estúdio com ele. Aí já levei logo uma Coca-Cola, tudo fechado, né? Coca-Cola, uma pizza e tal e ficamos lá. Aí ele foi e começou a separar. Eu falei: "Caralho, vai explodir". Solta lá aí: tum, soltou o Volt-Mix. Aí, meu amigo: um abraço (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Em outras palavras, o processo de produção das montagens desses DJs consistia em obter *samples* de álbuns que narravam as mais diferentes histórias (historinhas) e sobrepô-los em faixas instrumentais como o *Volt-Mix* (*808 Beatapella Mix*). O sucesso de vendagem dos seis volumes da série intitulada *O Encontro da Massa* (1993 a 1997), do álbum duplo *Hiroshima e Nagasaki* (1996) e do *Pipo's Ultra* (1997 a 1999) contribuiu para projetar as produções da Equipe Pipo's pelo circuito dos **bailes funk**. Além disso, o sucesso das montagens da Pipo's ocorreu em um momento de mudanças progressivas que já vinham acontecendo nos próprios bailes, por exemplo, a substituição de equipamentos de reprodução de áudio, como o MD em detrimento dos toca-discos, além da inclusão de um "momento" ou segmento específico no *set* dos DJs de **bailes funk** para acomodar as **montagens** (DJ SANY PITBULL, 2020).

Naquele período, as **montagens** continuavam sendo produzidas com *samples* de discos de vinil selecionados entre os gêneros que eram fruídos nos bailes, entre os quais o Miami Bass e o Freestyle (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018) ou dos "vinis de historinhas" dos DJs da Pipo's. Progressivamente, essa busca se ampliou para elementos percussivos retirados de álbuns com ênfase na difusão internacional de gêneros musicais afro-brasileiros (CÁCERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014: 2. DJ MARLBORO, 2018. DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018), caso do álbum intitulado *Escola de samba da cidade – Batucada Nº 3 "The Exciting Rhythm Of The Wild Brazilian Carnival"* (1971). Segundo o DJ Marlboro, ainda não havia neste período a ideia de selecionar percussionistas para gravar em estúdio por "duas horas batendo, chega, toma o teu cachê e vai embora. Aí chegar lá, começar a pegar os pedacinhos pra começar a montar" (DJ MARLBORO, 2018). Esse paradigma seria modificado entre os anos de 1993 e 1994, quando os DJs da Pipo's utilizaram uma gravação acústica do instrumento berimbau em uma de suas montagens:

[18] Embora tenha sido apontada pelos interlocutores, esta correlação entre uma suposta música do grupo londrino Dire Straits com uma montagem intitulada por "montagem da Princesinha" não pôde ser confirmada.

[19] Disponível em: https://bit.ly/3anlcNo. Acesso em: 4 de jun 2022.

> DJ Mamuttt: A gente não queria tirar do disco. O berimbau do disco. A gente queria fazer uma coisa assim mais original. E o cara dentro do estúdio, se vê um monte de microfone… e ele começou a tocar no berimbau como se estivesse fazendo uma roda de capoeira. […] Mas o berimbau, ele tocando, por exemplo. O Pará foi botando um negócio na MPC, ele foi vendo a bateria, os BPM. [Canta com a boca o início do berimbau em *Berimbau* (1996)]. Ele gravou tudo isso puro primeiro. […] Gravou e depois o Pará foi separando. [Canta trecho] Separa essa. As viradas…
> Bicudo DJ: E aí veio a sampleada. [Canta trecho] Isso aí tem sampleado até hoje.
> […]
> Pesquisador: Certo. E teve algum motivo especial pra chamar justamente o pessoal de capoeira?
> DJ Mamuttt: Não. Isso veio da minha cabeça. A minha cabeça ficava na velocidade 24 horas pra fazer esse tipo de coisa. Eu frequentava muito essas rodas porque, os bambambãs de Niterói e São Gonçalo, eu conhecia todos eles. Era Mestre Xita, Japonês, Meia-Noite, Travassos, esses caras. Então eu estava sempre indo nessas rodas que eles faziam. Aí me despertou: vou botar essa porra no funk. Porra, vai dar praia. Aí chamei o Rogério, que ele era o meu vizinho. Rogério, vamos lá… (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).

Tal iniciativa inaugurou uma nova fase no processo de nacionalização das produções de funk orientadas para o público e para o contexto dos baile*s* da época, na medida em que o berimbau, elemento associado à manifestação cultural afrodiaspórica da capoeira, foi adicionado em uma montagem na primeira metade da década de 1990. A música *Berimbau* foi gravada no estúdio da Equipe Pipo's em São Gonçalo com elementos musicais executados pelo grupo de capoeira encabeçado por Mestre Kunta Kintê[20].

3.1 Berimbau e a capoeira no funk

A montagem *Berimbau*, também conhecida como *Berimbau* (DJ MAMUTTT, 2019) e como *Berimbau I* (DJ ALESSANDRO, 2020), foi "a única montagem [da Equipe Pipo's] feita a partir do zero […]" (MENDES, 2016: n. p.). A produção musical e posterior circulação dessa **montagem** pelas rádios e pelos bailes funk do Rio de Janeiro, ao que parece[21], aconteceram entre o final do ano de 1993 e o início do ano de 1994 (Dj MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019. DJ ALESSANDRO, 2020), embora o seu registro em álbum tenha ocorrido somente no duplo *Programado para Detonar – Nagasaki e Hiroshima* (1996), da Equipe Pipo's, de 1996. Seu processo de elaboração está relacionado a uma ideia do DJ Mamuttt, um dos DJs da Pipo's, que comenta:

> DJ Mamuttt: O *Berimbau* é o seguinte. Eu levei o Rogério. O nome dele é KuntaKintê. É um cara altamente graduado em capoeira, e eu não podia levar qualquer um. Aí levei o Rogério mais duas garotas, mais um cara e duas garotas. […]
> DJ Mamuttt: Então, o Rogério começou…
> Bicudo DJ: É. Essa daí que foi a primeira.
> Pesquisador: Essa daí? Essa que foi gravada por esses caras?
> DJ Mamuttt: Lá dentro do estúdio da Pipo's. Lá dentro.
> Pesquisador: Eles foram lá gravar?

[20] É importante ressaltar que o personagem Kunta Kintê se tornou uma "[…] referência pop, através do romance da literatura negra norte-americana *Raízes: a saga de uma família americana*, escrito por Alex Haley, narrativa na qual Kunta Kinte é o personagem principal da história ambientada em Gambia, na África Ocidental, em 1750, e que versa sobre a resistência do personagem, sendo reconhecido como um guerreiro mandinga" (MONTEMEZZO, 2018: 60-61). O romance *Raízes*, escrito em 1976, foi adaptado para o formato televisivo em 1977 e tornou-se uma série estadunidense de sucesso.

[21] Segundo os DJs da Pipo's entrevistados, o DJ Mamuttt e o DJ Bicudo, *Berimbau* foi uma **montagem** realizada entre 1993 e 1994, apesar de seu registro em disco de vinil ter ocorrido somente em 1996. Essa narrativa é comprovada por outros DJs e produtores da época, caso do DJ Alessandro, da Equipe Laser Rio, e o produtor Coichi Vieira.

> Bicudo DJ: Eles foram lá gravar. É.
> DJ Mamuttt: Durval não entendeu nada. As garotas de branco. De cordel. Todo mundo de branco. Aí Durval falou assim: "Ué, vai fazer macumba aqui em casa?". Aí eu falei: "Não, esse daqui é o Rogério com o berimbau, né? As meninas e tal". E ele falou: "Vai dar merda isso"[22]. Aí fomos lá, entramos pro estúdio, e o cara começou [canta com a boca o início do berimbau em *Berimbau* (1996)]. […] (DJ MAMUTTT; DJ BICUDO, 2019).



Fonograma 3: Introdução de Berimbau, Equipe Pipo's (1996). Fonte: Álbum *Pipo's apresenta Programado para Detonar – Nagasaki e Hiroshima* (1996).

A primeira sonoridade identificável na música acima e que nomeia essa produção musical é oriunda do instrumento musical berimbau. Segundo Mota (2013), esse instrumento é um cordofone "que consiste em um arco de madeira tensionado por uma corda de aço presa às suas extremidades, e que possui no extremo inferior uma cabaça cortada que lhe serve como caixa de ressonância" (MOTA, 2013: 20). Segundo Biancardi (2006: 112), instrumentos monocórdios de arco e de corda semelhantes ao berimbau são descritos há mais de 15 mil anos antes de Cristo em diversas manifestações culturais pelo mundo. No Brasil, um dos sinônimos para berimbau é urucungo (MOTA, 2013), embora Mukuna (2019) sublinhe ascendência banto para esse instrumento:

> O nome africano original deste arco musical brasileiro é *mbulumbumba*, nome que provavelmente originou-se do sudoeste de Angola, onde Gerhard Kubik registrou um espécime com este nome. […] Durante o Brasil Colonial, o nome berimbau era o originalmente dado ao instrumento conhecido como Harpa Judaica europeia, que era usado pelos padres jesuítas para acompanhar canções de Natal na igreja. A proximidade do som entre o arco musical de origem africana conhecido como *mbulumbumba* e a harpa judia fez com que ambos os instrumentos fossem chamados de berimbau. Para estabelecer a diferença entre os dois, os escravizados africanos preferiam chamar seu arco musical de *berimbau dia ngunga*, que significa berimbau com sino, da língua Kikongo falada na República Democrática do Congo, a cabaça anexada ao arco serve de ressonador, para distinguir esses dois instrumentos musicais. Após o desaparecimento da Harpa Judaica (cerca do século 19), o *berimbau dia ngunga* foi reinterpretado e se tornou o único instrumento musical a ser chamado de berimbau. A continuidade do *berimbau dia ngunga* no Brasil simplesmente como berimbau foi garantida por sua associação com a manifestação secular chamada capoeira[23] (MUKUNA, 2019: 100-101, tradução nossa).

[22] As tensões existentes em processos de assimilação de elementos presentes em manifestações de cunho religioso com gêneros musicais afrodiaspóricos serão desenvolvidas posteriormente em um trabalho de maior duração e com mais interlocutores pertencentes ao circuito musical do funk carioca.

[23] Original: "The original African name of this Brazilian musical bow is *mbulumbumba.* This name mbulumbumba probably originated from southwestern Angola, where Gerhard Kubik recorded a specimen in by this name. […] During the Colonial Brazil, the name berimbau was the originally given to the European Jew's Harp instrument that was used by the Jesuit priests to accompany Christmas songs in church. The proximity of sound between the African derived musical bow known as *mbulumbumba* and the Jew's harp, resulted in both instruments being called berimbau. To set a difference between the two instruments, African slaves preferred to call their musical bow, as *berimbau dia ngunga*, meaning from the Kikongo language spoken in the Democratic Republic of the Congo—berimbau with a bell – the attached gourd to the bow to serve as a resonator, to distinguish these two musical instruments. After the demise of the Jew's Harp (ca. 19th century), *berimbau dia ngunga* was reinterpreted, and became the sole musical instrument to be called *berimbau*. The continuity of the berimbau dia ngunga in Brazil simply as berimbau was guaranteed by its association with the secular manifestation called *capoeira*".

Ou seja, após um período de interação cultural, a estrutura física do *mbulumbumba* sobreviveu e foi assimilada (MUKUNA, 1990) com o nome herdado do aerofone *berimbau* no universo simbólico e sonoro pertencente à manifestação cultural conhecida como **capoeira**. Todavia, o período da inserção do instrumento no contexto da capoeira não pode ser revisitado, pois boa parte dos documentos que poderiam elucidar o processo foi destruída:

> […] no século XIX, quando Rui Barbosa mandou queimar todos os documentos sobre o assunto. […] Ao destruir documentos sobre a escravidão no Brasil, as autoridades da recém-criada República também destruíram uma história registrada em arquivos do governo, apagando uma parte da memória do país, na qual se inseriam fatos ligados à capoeira, entre tantas outras manifestações (SANTOS, 2011: 24).

De todo modo, a associação entre a capoeira[24] [25] e o *berimbau*[26] vem sendo relatada entre as décadas de 1930 e 1950 (ARAÚJO, 1997). Segundo o dossiê *Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira* (2014), do IPHAN, o **berimbau** é o principal responsável por definir o andamento dos movimentos corporais praticados dentro do jogo da capoeira por intermédio da execução de estruturas musicais geralmente binárias, conhecidas como **toques**. Segundo o Mestre Canjiquinha, discípulo de Mestre Pastinha, a "capoeira é de acordo com o toque" (CANJIQUINHA, 1989: 31), ou seja, os toques se relacionam com etapas, momentos, e com acontecimentos decorridos ao longo da realização do jogo da capoeira, o que reforça o poder comunicacional e estruturante desses toques executados pelo **berimbau** na capoeira. Inclusive, a quantidade de **berimbaus** em um jogo de capoeira constitui um ponto de diferenciação entre as duas principais modalidades (LOPES, 2011) de capoeira[27] contemporânea[28], Angola e Regional:

> A capoeira Angola é caracterizada por ser mais lenta, mas o ritmo pode ser rápido, pois o jogo acompanha o ritmo do berimbau Gunga, os movimentos são executados perto do chão, como em cima, a capoeira Angola enfatiza as tradições do N´golo que em sua raiz está ligada aos rituais afro-brasileiros, caracterizados pelo Candomblé, sua música é cadenciada e acompanhada por bateria completa de 08 instrumentos, três berimbaus, um ou dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um atabaque. Já a capoeira Regional é marcada pela rapidez de seus golpes e pelo ritmo acelerado dos toques dos berimbaus, numa roda de capoeira regional há somente um berimbau dois pandeiros e um atabaque, mas ela possui influência da capoeira Angola (SILVA, 2015: 41).

[24] Para uma lista com mais de trinta acepções sobre a palavra capoeira, ver Rêgo (2015: 42-43).

[25] A discussão sobre a origem da palavra capoeira costuma estar associada ao local de desenvolvimento geográfico da prática da capoeiragem ou simplesmente da capoeira. Para uma discussão sobre a origem rural da capoeira, ver Amorim (2019); já sobre a origem urbana da capoeira, ver Líbano Soares (2004).

[26] Segundo Araújo (1997: 243), "a documentação existente sobre a temática capoeira e mesmo alguns depoimentos de praticantes desta expressão no decurso do fim do século XIX e durante as três primeiras décadas do século XX são unânimes quanto à afirmação de inexistirem, sistemática ou indissociavelmente, a música, o ritual e o uso de instrumentos musicais, mais especificamente o berimbau aquando das suas exercitações de agilidade e destreza corporal. A presença da música, dos instrumentos musicais e dos rituais foi sempre associada às festividades de qualquer natureza realizadas pelos negros escravos ou não".

[27] Segundo Sousa (2014: 61), "a capoeira não possuía nenhum sobrenome, era denominada apenas de capoeira. A partir da invenção da capoeira regional, começa a vigorar então duas denominações para a capoeira, sendo uma denominada por capoeira regional, e a outra, já não tão eficiente como luta, sendo denominada por capoeira folclórica".

[28] A expressão capoeira contemporânea é utilizada por pesquisadores como Antônio Liberac Simões Pires em sua tese de doutorado *Movimentos da Cultura Afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea* (1890-1950) para delimitar um período histórico específico da História da Capoeira, que engloba principalmente o período de criminalização de sua prática pelo Código Penal de 1890 aos posteriores desenvolvimentos de sua prática como esporte nacional a partir de sua descriminalização por Getúlio Vargas em 1934 (AZEREDO; SERAFIM, 2011).

Outra influência observável tanto na capoeira Angola quanto na Regional[29] diz respeito à ocorrência de fundamentos comuns com os candomblés (COLUMÁ; CHAVES, 2013), como a relação entre o ritmo e a performance corporal e "o respeito aos mais velhos, a disciplina rigorosa, a solidariedade, e a consciência de que cada um tem uma missão e que esta deve ser realizada em benefício do coletivo" (MARTINS, 2011: 44). De forma mais específica, Diniz (2011) pontua a relação entre a capoeira angola, considerada mais ligada à ancestralidade em comparação com a esportividade[30] da capoeira regional, e um tipo específico de Candomblé, o Candomblé de Caboclo[31], ou ainda Candomblé Banto (BAHIA; NOGUEIRA, 2018), Candomblé Congo/Angola (PREVITALLI, 2014), ou simplesmente Candomblé Angola (FIGUEIREDO, 2016).

Segundo Diniz (2011), alguns praticantes de Capoeira Angola também exerciam funções religiosas no Candomblé Banto, o que permitia um uso inovado (MUKUNA; PINTO, 1998) do léxico do Candomblé e de cantigas desta manifestação religiosa na capoeira. Segundo Rego (1968), esse trânsito de compartilhamentos culturais entre essas duas manifestações afrodiaspóricas é descrita como secular:

> O jogo da capoeira para ser executado não depende em nada do candomblé, como ocorre com o folguedo carnavalesco chamado Afoxé, que, para ir às ruas, há uma série de implicações de ordem místico-litúrgicas. Apesar de nas cantigas de capoeira se falar em mandinga, mandingueiro, usarem-se palavras e composições em línguas bundas e nagô e também a capoeira se iniciar com o que os capoeiras chamam de mandinga, nada existe de religioso. O que existe vem por vias indiretas (REGO, 1968: 35).

O processo indireto descrito por Rego (1968) parece delimitar o que Mukuna e Pinto (1991) destacam como os usos inovados de elementos culturais que foram assimilados (MUKUNA, 1990) após um período prolongado de convivência cultural entre duas ou mais manifestações culturais. Esse também parece ser o caso da inclusão da música cantada[32] na capoeira, na primeira metade do século XX, até então basicamente instrumental (BIANCARDI, 2006) a partir de **ladainhas**, **chulas** e **corridos** oriundos tanto de adaptações de martelos, romances e xácaras de origem portuguesa quanto da religiosidade candomblecista banto:

> Tim, tim, tim Aruandê
> Aruanda, Caboclo é cabecêro!
> Tim, tim, tim Aruandê
> Caboclo de Angola tem dendê! (CANTIGA… *apud* DINIZ, 2011: iv).

Esse fluxo de continuidades oriundas de elementos observáveis no candomblé de caboclo na capoeira sob o ponto de vista dos seus fundamentos e da importância do **berimbau** para a condução musical dessa prática cultural se relaciona com o processo de produção musical de algumas das

[29] Sobre a Capoeira Angola, ver Pastinha (1988) e Macedo (2004). Sobre a Capoeira Regional, ver Campos (2009), Sfoggia (2018) e Sodré (2002).

[30] Sobre esse tema, ver Zonzon (2014).

[31] Segundo Prandi, Vallado e Souza (2001: 1-2, grifos dos autores), "A origem dos candomblés de caboclo estaria no ritual de antigos negros de origem banto, que na África distante cultuavam os inquices – divindades africanas presas à terra, cuja mobilidade geográfica não faz sentido – e que no Brasil viram-se forçados a encontrar um outro antepassado para substituir o inquice que não os acompanhou à nova terra. Neste novo e distante país, que antepassado cultuar senão o índio, o caboclo, como diziam os antigos nordestinos? Os antigos habitantes, quem senão o verdadeiro e original 'dono da terra'? […] O termo **candomblé de caboclo** teria surgido na Bahia, entre o povo-de-santo ligado ao candomblé de nação **queto**, originalmente pouco afeito ao culto de caboclo, justamente para marcar sua distinção em relação aos terreiros de caboclos".

[32] Sobre este tema, ver Biancardi (2006) e César Paulo Silva (2015).

composições da Equipe Pipo's. Os DJs da Pipo's não só adicionaram a sonoridade do berimbau a uma de suas produções musicais a fim de obter uma sonoridade específica oriunda desse instrumento, mas também utilizaram o **toque** executado no berimbau pelo próprio Mestre Kunta Kintê como uma melodia instrumental ao longo de toda a música, o que não havia sido feito anteriormente em produções musicais associadas aos **bailes funk**. Esse toque, intitulado **São Bento Grande de Bimba** ou **Regional**[33], foi criado pelo próprio Mestre Bimba:

> O toque Regional de Bimba é um estilo mais voltado para a Capoeira de combate. Foi criado pelo Mestre Bimba e caracteriza a Capoeira Regional, onde são aplicadas as suas sequências de ensino de ataque, defesa e contra-ataque, com movimentos mais objetivos e eficientes, sem muitos floreios rasteiros. Consiste também em vários chutes, saltos e golpes aéreos (QUIMELLI, 2017: 78).



Fonograma 4: Toque São Bento Grande de Bimba ou Regional em Berimbau[34], Equipe Pipo's (1996).
Fonte: *Pipo's apresenta Programado para Detonar – Nagasaki e Hiroshima* (1996)

A execução específica do toque **São Bento Grande de Bimba** ou **Regional** pode estar relacionada à proximidade entre o grupo que foi convidado pelos DJs da Equipe Pipo's com a modalidade Regional de capoeira imortalizada por Mestre Bimba. De todo modo, a disposição desse toque sobreposto a dois *loops*, retirados respectivamente das músicas *Bardeux – Bleeding Heart* (1988) e *DJ Battery Brain - 808 Beatapella Mix* (1988) delineia a condução de uma linha melódica por toda a música. No áudio e no trecho selecionados para transcrição abaixo, é possível identificar que a melodia executada pelo berimbau não é *sampleada* em *loop*, tal qual ocorre nos trechos das músicas supracitadas, as quais surgem ora intercaladas, ora sobrepostas, mas executadas em sua integralidade ao longo de toda a música:

[33] O Mestrando Cavaquinho, do grupo Capoeira Nova Ginga (CANGI), contribuiu com sua *expertise* para a identificação de todos os toques de berimbau presentes neste trabalho.

[34] Este **toque** encontra-se transcrito nas Fig. 2, 3 e 4 das próximas páginas.

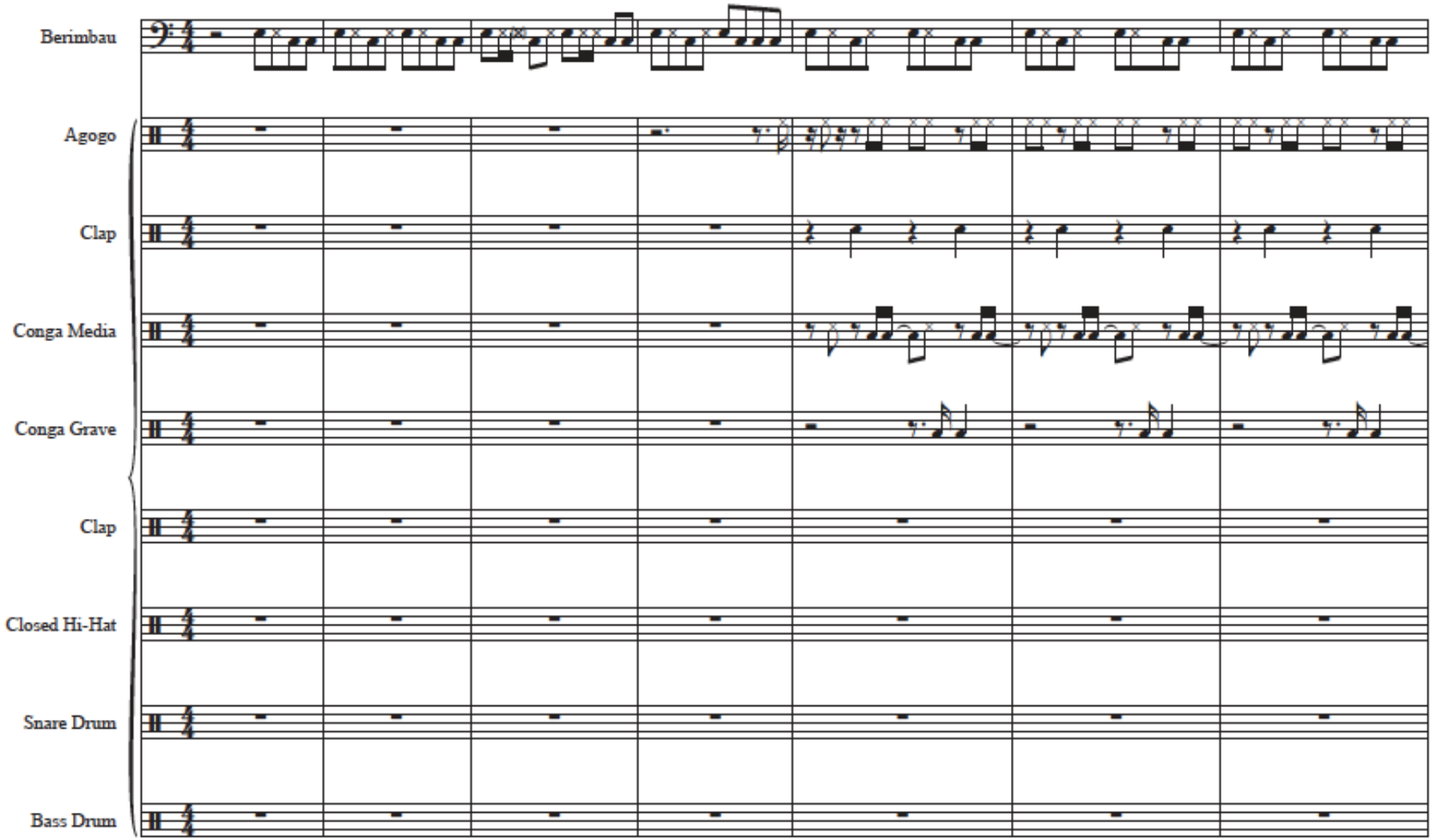

Fig. 2: Transcrição de Equipe Pipo's – Berimbau, página 1 (1996). Fonte: Elaboração própria (2020).

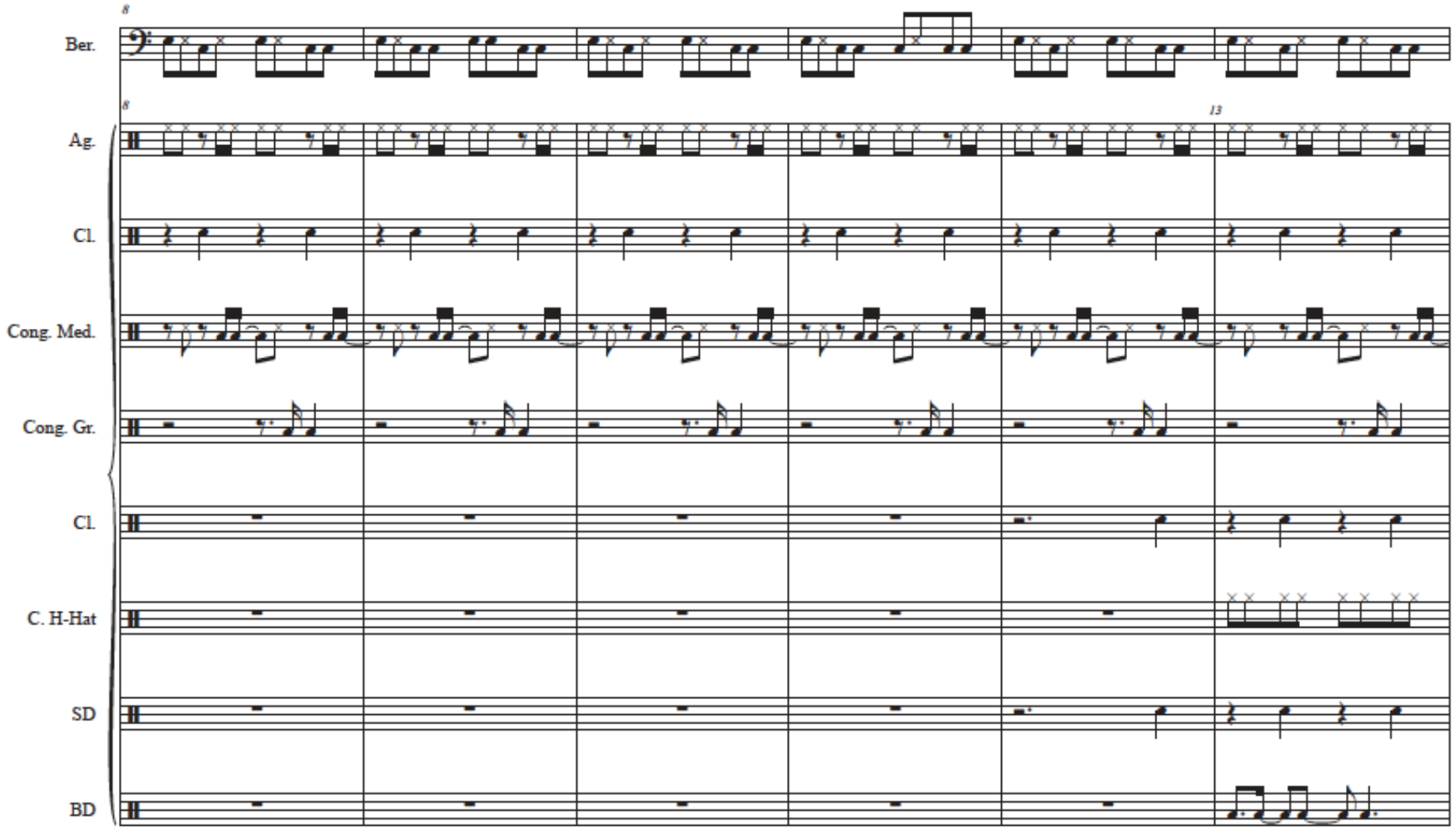

Fig. 3: Transcrição de Equipe Pipo's – Berimbau, página 2 (1996). Fonte: Elaboração própria (2020).

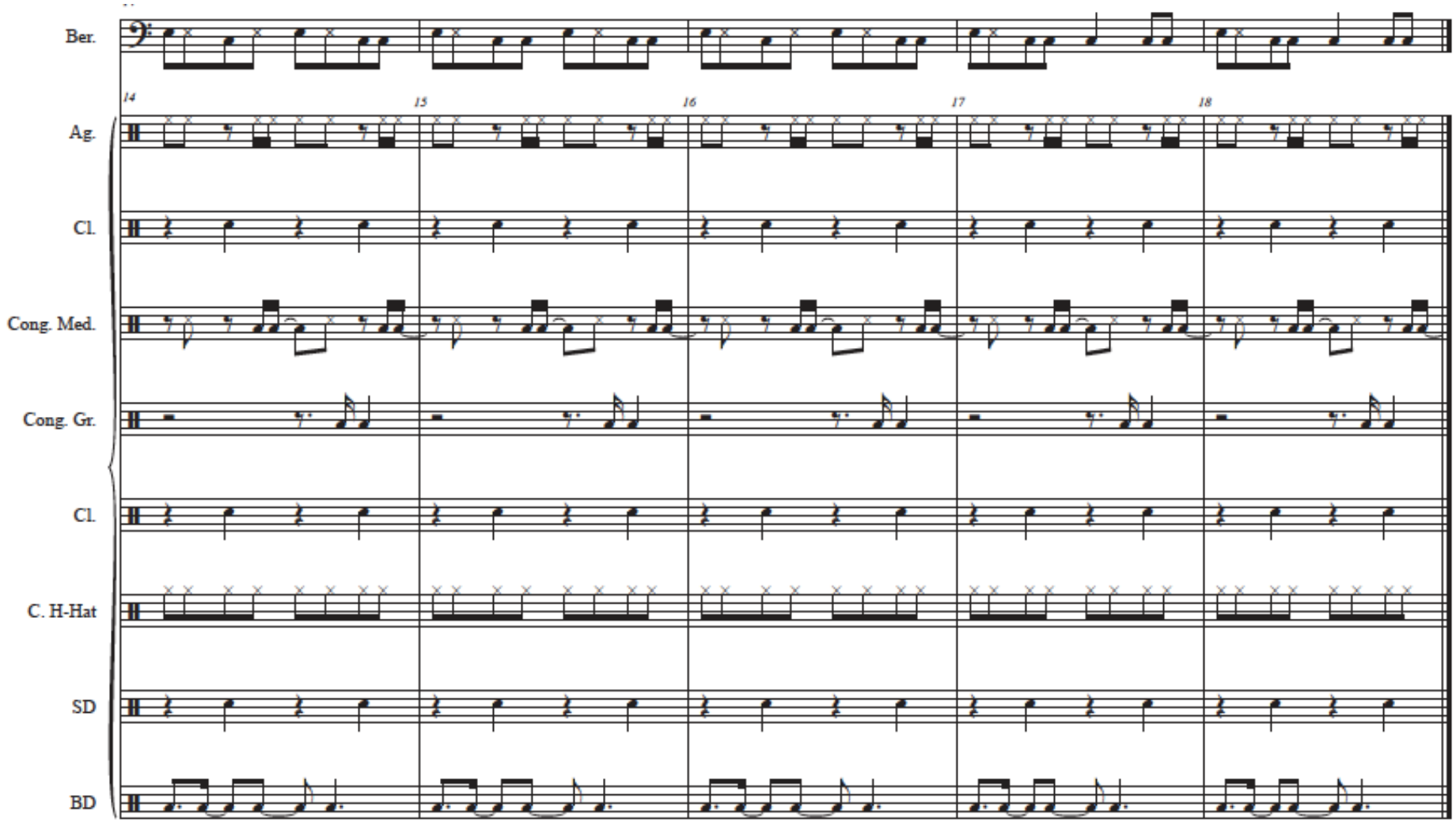

Fig. 4: Transcrição de Equipe Pipo's – Berimbau, página 3 (1996). Fonte: Elaboração própria (2020).

A utilização de um toque e de um instrumento musical como o berimbau oriundo da capoeira em uma produção musical associada aos **bailes funk** representa uma nova fase de inclusão de elementos afrodiaspóricos compartilhados agora entre manifestações culturais locais, diferentemente do processo de compartilhamento instaurado com manifestações afro-americanas vindas de gêneros musicais que demarcavam um local de destaque nas sonoridades dos **bailes funk**, como o electro-funk. Assim, a **montagem Berimbau** iniciou um novo panorama de possibilidades para a utilização de elementos musicais associados a manifestações culturais afro-brasileiras que até então estavam inexploradas no âmbito das produções musicais associadas aos **bailes funk**.

Segundo destaca o produtor Coichi Vieira (2019), a sonoridade do berimbau da Pipo's em uma produção musical da primeira metade da década de 1990 foi tão representativa que despertou a atenção de outros produtores musicais da época, que também passaram a incluir as suas vivências culturais pessoais em seus processos criativos. Entre eles, distingue-se o capoeirista e DJ Alessandro, da Equipe Laser Rio, que passou a incluir tanto toques de berimbau quanto elementos do maculelê em suas montagens.

4. Montagens do DJ Alessandro

> Surgiu um berimbau no mundo do funk que era só um samplezinho[35], era só um trechozinho de um berimbau toda vida repetitivo numa música, se eu não me engano foi até a Pipo's que lançou primeiro essa música. Essa montagem do *Berimbau* (DJ ALESSANDRO, 2020).



Fonograma 3: Introdução de Berimbau,
Equipe Pipo's (1996).
Fonte: *Pipo's apresenta Programado para Detonar – Nagasaki e Hiroshima* (1996).

O trecho acima, contido na introdução da música *Berimbau*, despertou a atenção imediata do DJ e produtor musical Alessandro, cuja equipe – a Laser Rio – era da cidade de Magé, na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Discípulo de Mestre Ronaldo, ou Mestre Ronaldinho Capoeira, e conhecedor das ladainhas, dos corridos e dos toques de acompanhamento típicos dessa manifestação cultural, o DJ Alessandro se viu estimulado a gravar e criar suas próprias produções musicais com base no seu próprio repertório e vivência no âmbito da capoeira:

> Eu falei: caramba, eu tenho que fazer a minha. Pô, porque a música era estouro na época e eu tinha que ter o meu berimbau. E aí beleza. Quando eu cheguei em casa, eu fui, peguei o equipamento com o Orlando [dono da Laser Rio]. Orlando, me empresta isso, me empresta aquilo. MD, *sampler*, *mixer*, aí levei pra casa. Cheguei em casa, eu não tinha onde colocar aquilo. Porque antigamente tudo era muito grande, né? Você pega hoje

[35] Vale ressaltar que este "*samplezinho*" era composto por um toque no berimbau executado em sua integralidade, e de forma cíclica, ao longo de toda a composição, conforme descrito anteriormente.

> uma bateria eletrônica e até no celular você faz pequenininho. Antigamente era tudo grandão. E aí é uma história até engraçada, porque eu comprei uma cama pro meu irmão pra eu poder usar a beliche, a parte de cima, onde ele dormia como mesa de equipamento. Pra você ver como era a vontade do cara fazer as coisas, né? Então eu fiz essa música dentro do meu quarto. E aí eu sempre toquei berimbau, toquei atabaque, que é um instrumento de percussão que usa na capoeira (DJ ALESSANDRO, 2020).

O processo criativo e artesanal decorrido no ano de 1994 a que o DJ Alessandro se refere deu origem a duas **montagens**: *Berimbau I* e *Macumba Lelê*. Os toques de berimbau presentes nas duas músicas ficaram sob a responsabilidade do Mestre Ronaldinho Capoeira, enquanto o restante da produção e a execução do atabaque presente apenas na segunda música ficaram a cargo do DJ Alessandro:

> DJ Alessandro: Tudo no meu quarto. Um MDzinho, pequenininho que a gente tinha. Um 101, né?
> Pesquisador: 101?
> DJ Alessandro: MD 101 da Sony. Foi o primeiro MD que lançou, e a gente usava esse MD. E aí eu fiz um *loop* ao vivo. Gravei esse *loop* pro *sampler*. Botei pra bater ali, e ele tocando por cima. Aí eu introduzia o *loop*, ficou tocando no aparelhinho da Gemini. Era um *sampler* da Gemini.
> Pesquisador: Cê lembra qual o nome? Era aquele tijolinho?
> DJ Alessandro: É o tijolinho [Gemini 1224]. Eu usei o tijolinho pra fazer. Saudoso tijolinho, né? (DJ ALESSANDRO, 2020).

Os equipamentos citados pelo DJ Alessandro, como o Mini-Disc e *samplers* Gemini, como o *Tijolinho* para o ciclo de produção de suas montagens, corroboram a importância da popularização deste tipo de equipamento para a ampliação das músicas associadas ao contexto da produção musical associada aos bailes funk de estúdios de equipes grandes que contavam com equipamentos de alto valor agregado para ambientes domésticos. Entretanto, é importante ressaltar que, embora as duas **montagens** produzidas pelo DJ Alessandro tenham sido planejadas para serem lançadas e constarem em discos de vinil, apenas uma delas, a *Macumba Lelê*, foi registrada no álbum *Funks Beats e Raps*, do DJ Grandmaster Raphael, em seu estúdio da época, conhecido como Grandmaster Studio, onde o DJ e produtor Grandmaster Raphael ficou responsável por masterizar o material produzido de forma doméstica pelo DJ Alessandro:

> Pesquisador: então você pegou esses MD, pegou o que você tinha sampleado e levou pro Grandmaster?
> DJ Alessandro: É, na verdade, pro Grandmaster eu já levei uma *master* que eu tinha pronta da música inteira, entendeu? Não refiz nada, não. Do jeito que eu produzi no meu quarto, foi. Na boa, ele só fez uma masterização, né? Equalizou, botou uns agudos e tudo mais. A música foi inteira. Inclusive eu mandei duas músicas. Foi dois berimbais que tem nosso que era produção que ia pertencer ao vinil da Laser Rio. Tanto que a música só foi pro Grandmaster depois que houve a desistência do vinil da Laser Rio (DJ ALESSANDRO, 2020).

Portanto, enquanto a *Montagem Berimbau I* foi lançada somente no âmbito dos programas radiofônicos e dos bailes funk da época, a *Montagem Berimbau II* se tornou a música *Macumba Lelê*, registrada no quarto álbum da série *Beats, Funks e Raps*, lançado em 1994. De forma comparativa, ambas as **montagens** apresentam abordagens distintas a toques de berimbau e a elementos presentes nas rodas de capoeira. Na primeira, por exemplo, três toques de berimbau presentes em diferentes modalidades de capoeira podem ser identificados, conforme pode ser observado nas gravações abaixo:



Fonograma 6: Toque São Bento Grande de Angola em *Montagem Berimbau I*. Fonte: Versão de 1994 obtida com o próprio autor, o DJ Alessandro, em 2020.



Fonograma 7: Toque Santa Maria em *Montagem Berimbau I* (1'33'"). Fonte: Versão de 1994 obtida com o próprio autor, o DJ Alessandro, em 2020.



Fonograma 8: Toque São Bento Grande de Angola em *Montagem Berimbau* I (2'00"). Fonte: Versão de 1994 obtida com o próprio autor, o DJ Alessandro, em 2020.



Fonograma 9: Toque Cavalaria em *Montagem Berimbau I* (2'23"). Fonte: Versão de 1994 obtida com o próprio autor, o DJ Alessandro, em 2020.

Curiosamente, enquanto o toque predominante em *Berimbau* da Equipe Pipo's é o São Bento Grande de *Bimba*, assim denominado em homenagem ao Mestre Bimba, criador da capoeira Regional, o toque São Bento Grande de Angola, que predomina em *Montagem Berimbau I*, está mais associado à capoeira Angola, embora também apresente toques Santa Maria e Cavalaria, da modalidade regional. Tendo em vista que a *Montagem Berimbau I* surge declaradamente em decorrência do sucesso de *Berimbau* da Equipe Pipo's, a ponto de ser denominada por *Berimbau II* pelos ouvintes dos programas radiofônicos e dos bailes funk da época (DJ ALESSANDRO, 2020), esse caráter de amálgama de toques de diferentes modalidades da capoeira pelo Mestre Ronaldinho Capoeira não parece ser uma mera coincidência, mas uma estratégia que sublinha os próprios processos de trânsitos e negociações intermodalidades observados na capoeira, que incluem improvisos e variações nos toques de berimbau (DINIZ, 2011).

Na Montagem *Berimbau I*, um *sample* retirado do electro *Fallen Angel*, versão Devilish Club Mix, do grupo Clear Touch (1991), e a utilização da íntegra do electro *808 Beatapella Mix*, do DJ Battery Brain (1988), completam os outros dois elementos que serviram de estruturas de acompanhamento (*beat*[36] e *base*, respectivamente) para o desenvolvimento dos toques de **berimbau** executados por Mestre Ronaldinho Capoeira.

Segundo o DJ Alessandro, a *Montagem Berimbau II* foi denominada por *Macumba Lelê* no quarto álbum da série *Beats, Funks e Raps* de 1994 em coautoria compartilhada entre o DJ Alessandro e o DJ Cabide. Segundo corroboram os dois produtores, o DJ Cabide foi apontado como autor dessa produção apenas em virtude do seu protagonismo na cena musical da época, de forma que ele reconhece que a totalidade da produção musical ficou a cargo do DJ Alessandro:

> DJ Cabide: Ah, essa daí… quem fez essa daí foi o Alessandro da Equipe Laser Rio, de Magé. Esse aí ele fez um *loop* com atabaque, botou os *beats*, o cara tocou o berimbau ao vivo mesmo. Foi o Alessandro que fez. Aí o Alessandro fazia programa lá na Imprensa, junto com a gente lá. Fazia o programa *Som dos Bailes*. Tinha a equipe A Gota e a Laser Rio. Aí eu lancei lá, que eu era o DJ e lancei essa música.
> DJ Alessandro: Na verdade, o Cabide, quando a gente estava preparando esse vinil, o Cabide estava lá. Foi o Cabide que acabou me levando.
> Pesquisador: Entendi. Lá pro Grandmaster Studio?
> DJ Alessandro: Isso. Lá pro Grandmaster. O Cabide acabou me levando pra lá, mas a produção, em si, da música não teve a participação propriamente do Cabide.
> Pesquisador: Ah, sim. Ele me falou isso.

[36] Segundo o "vocabulário de produção musical do funk carioca" presente em Moutinho (2020), o termo *beat* refere-se principalmente a uma estrutura musical cíclica de curta duração obtida geralmente a partir de uma faixa instrumental denominada por base, que, por sua vez, é utilizada geralmente na íntegra para o acompanhamento de MCs e para a produção de montagens.

> DJ Alessandro: É. Ele não participou propriamente. Mas, como ele me levou lá, a gente acabou assinando juntos, entendeu? Mas também, um grande amigo, isso pra mim não fazia diferença alguma (DJ ALESSANDRO, 2020).

Como explica o próprio DJ Alessandro, a *Montagem Berimbau II* recebeu a denominação de *Macumba Lelê* de forma equivocada: "lá no estúdio, quem fez a edição digitou errado. É maculelê" (DJ ALESSANDRO, 2020). A preocupação do DJ Alessandro em justificar imediatamente o erro da nomenclatura de sua música torna-se compreensível pela frase musical que pode ser ouvida na introdução de sua montagem:



Fonograma 10: Trecho inicial de *Macumba Lelê* (1994).
Fonte: Álbum Grandmaster Raphael apresenta *Beats, Funks & Raps – Vol. 4* (1994).

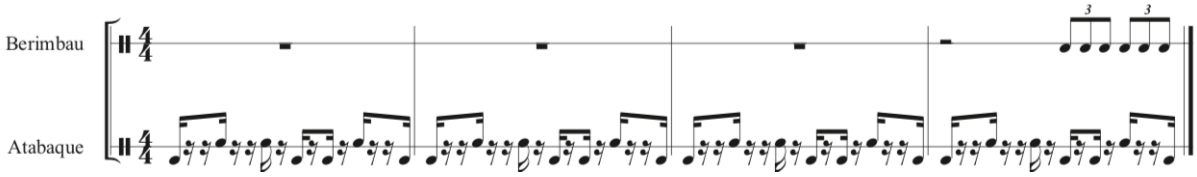

Fig. 5: Transcrição dos ciclos iniciais de *Macumba Lelê* (1994). Fonte: Elaboração própria (2020).

> É maculelê. Maculelê é uma dança que é um estilo de apresentação de capoeira. A capoeira, ela é luta, arte marcial, mas também ela é uma dança. E essa dança, ela vem do folclore desde aquela época dos escravos e era praticado o maculelê nas senzalas. Dali que surgiu a capoeira. Dali que começou a surgir os primeiros pontapés e tudo mais. Então antigamente não tinha capoeira com luta, porrada, pontapé, salto-mortal. Não, era a Dança Maculelê. E aí depois que veio se introduzir a arte marcial dentro da capoeira. Aí, hoje, os capoeiristas têm o maculelê como dança de apresentação. E aquele toque daquela música [*Macumba Lelê*] é o toque maculelê (DJ ALESSANDRO, 2020).

A utilização e a identificação precisa da frase musical acima como o toque maculelê provém da vivência do DJ Alessandro com a manifestação cultural conhecida como maculelê. Apesar de sua origem dividir os pesquisadores, quanto à sua similaridade com outras danças de origem afrodiaspórica que utilizam bastões de madeira observáveis no Brasil, caso do cucumbi (BIANCARDI, 2006. QUERINO, 1955), a interação entre o maculelê e a capoeira remonta à primeira metade da década de 1950, quando o Mestre Canjiquinha, oriundo da modalidade Angola de Capoeira, foi o "[…] responsável pela introdução de práticas culturais como: samba de roda, maculelê e puxada de rede na capoeira" (CORTE REAL, 2006: 104).

Neste processo de continuidades e de usos **inovados** (MUKUNA; PINTO, 1998) de elementos existentes em diferentes manifestações culturais, o toque maculelê, nomeado pelo DJ Alessandro, tornou-se uma frase musical presente e característica do maculelê, ainda que seu processo de inclusão e continuidade nesta manifestação cultural também possa ser remontado a processos anteriores de interação com outras manifestações culturais, como o Candomblé de Caboclo.

4.1 O toque maculelê e o toque congo de ouro

Segundo Biancardi (2006), a cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, é considerada o local de desenvolvimento do maculelê, e o senhor Paulinho Aluisio Andrade[37], o Popó do Maculelê, foi o responsável pelas principais características do maculelê estabelecidas por ele próprio a partir de suas referências e memórias ancestrais na primeira metade do século XX. A trajetória de vida de Popó do Maculelê incluiu o contato com um conjunto de manifestações afrodiaspóricas, a exemplo do Candomblé de Caboclo, também conhecido como Candomblé de Angola ou Candomblé Congo, que influenciaram o desenvolvimento do maculelê. Entre os elementos que transitaram nessas manifestações afrodiaspóricas, está o toque congo[38] de ouro[39], característico do Candomblé de Caboclo (CARVALHO, 2011. GRAEFF, 2015), que passou a ser executado e nomeado como toque maculelê (DJ ALESSANDRO, 2020) nos tambores (atabaques) do maculelê:

> Os tambores têm um significado mágico para os adeptos do Candomblé, pois é através deles que se pode entrar em contato com as divindades e trazê-las para propiciar o transe da divindade nos humanos. Os banto chamam os tambores de "ngomas" e sua forma de manuseio é com as mãos diretamente sem a necessidade de nenhum outro objeto que as auxilie. Os sons que são tirados dos ngomas funcionam como prece de chamada para as divindades e estes toques são entoados de acordo com a dança, que também é uma forma de oração para as divindades. Assim sendo, temos toques como cabila, barra vento, **congo de ouro**, entre outros, que são dedicados ao chamado das divindades. Assim, estamos mantendo, vivas e fortes, nossas tradições ritualísticas e culturais (SANTOS, Anselmo, 2008: 92-93, grifos nossos).

O toque congo de ouro citado pode ser observado em dois álbuns gravados por membros de duas importantes famílias tradicionais (MALAGRINO, 2017) de Candomblé de Caboclo: a Bate-folha, presente nas faixas *Katendê 2*, *Katendê 3* e *Nzazi 3*, do álbum *Cantigas de Angola*, gravado pelo Bate Folha Kupapa Unsaba, e a Gomeia, presente na faixa intitulada *Insumbo ê*, do álbum *A Barca apresenta coleção turista aprendiz*, do Templo de Cultura Bantu Redandá. Malagrino (2017) transcreveu a linha-guia do toque congo de ouro presente no ritual deste último terreiro de Candomblé de Angola e analisou algumas de suas características:

> Esse ritmo de subdivisão quaternária possui no Redandá um andamento moderadamente rápido, de modo que em determinadas zuelas foi constatado (aprox.) de 118 a 125 bpm a semínima; de 118 a 125 novamente em outra zuela; e de 123 a 126 em outra, em determinadas situações (MALAGRINO, 2017: 94).

[37] Segundo Marilza Silva (2016: 49), "Paulino Aluísio de Andrade, conhecido como Popó do Maculelê, foi um dos responsáveis pela divulgação do maculelê, formando um grupo, com parentes e amigos, que se chamava Grupo de Maculelê de Santo Amaro, em Santo Amaro da Purificação".

[38] Em *O livro essencial de Umbanda*, Barbosa Júnior (2014) afirma a existência do "toque congo de ouro" e outro, com função distinta, denominado "toque congo". Segundo o autor, o toque congo de ouro na umbanda é utilizado comumente para os orixás Ogum, Xangô, Oxóssi, Omolu, Iansã e Tempo. Por sua vez, o toque congo é utilizado para os orixás Ossaim, Oxumaré, Oxum e Nanã.

[39] Segundo Nei Lopes (2011: 433), congo de ouro é a "denominação de uma das nações do candomblé baiano. A expressão é provável referência a Likongo de Oiro, local onde, em 1680, no antigo Reino do Congo, situava-se a guarnição militar, ou presídio, de Mbaka (conforme Adriano Parreira, 1990a)".



Fig. 6: Linha-guia do Congo de Ouro. Fonte: Malagrino (2017: 94).

No exemplo acima, o instrumento musical conhecido como gã é um idiofone de corpo metálico, também conhecido como gonguê (MALAGRINO, 2017). No Candomblé de Caboclo, assim como em outras manifestações religiosas afro-brasileiras (KUBIK, 1994), determinados instrumentos musicais possuem a função de guia para a produção de uma determinada textura sonora a ser realizada por um conjunto de instrumentos musicais. Para isso, os instrumentos-guia exercem uma função de marcação a partir da execução de ciclos específicos que são denominados por *time-line patterns* ou de linhas-guia:

> As linhas-guia foram a base das tradições musicais dispersas por todo o Novo Mundo a partir da Diáspora africana e se diferenciam dependendo de onde se originaram no continente africano. Cada variação na linha-guia é extremamente estável e não deixa margem para mudanças. A acentuação, o ritmo e a relação com os passos de dança podem mudar de um lugar para outro, mas os padrões de linhas-guia permaneceram os mesmos ao longo dos séculos[40] (TAYLOR, 2005: 323, tradução nossa).

Em termos gerais, a ideia de *time-line pattern*, linha-guia ou de linha rítmica diz respeito a uma sequência rítmica cíclica utilizada para orientar que todos os instrumentos, com seus timbres específicos e executando ritmos diferentes um dos outros, construam uma estrutura textural interligada (GRAEFF, 2015). Segundo Kubik (1979), a principal diferença na estruturação musical entre os três principais grupos linguístico-culturais da África Negra (NIANE, 1984. PRANDI, 2000) que foram trazidos à força para o Brasil e influenciaram expressões musicais no Brasil (MUKUNA, 1978, 2000. PRANDI, 2000), caso dos banto, dos sudaneses e dos iorubás, são os seus diferentes padrões de linhas-rítmicas: o padrão de 12 pulsos e o de 16 pulsos.

Segundo o autor, quando é possível reconhecer a execução de um padrão de 12 pulsos em uma linha rítmica dentro de uma manifestação musical brasileira, "nós temos uma pista quase certa de que temos uma tradição da costa oeste africana antes de nós, como a Yorubá, Fõ, Akan ou semelhante" (TAYLOR, 2005: 324). Esta perspectiva de 12 pulsações tem orientado principalmente as pesquisas sobre a estruturação rítmica dos toques do candomblé de origem ketu (CANDEMIL, 2017. VASCONCELOS, 2010) e nagô (FONSECA, 2003). Por sua vez, quando ocorre o padrão de 16 pulsos, existe a "indicação de uma conexão angolana ou Congo/Zaire" (TAYLOR, 2005: 324) e a subsequente aplicação em estudos sobre o Candomblé Congo-Angola (VASCONCELOS, 2010). Tendo em vista que a maior parte dos africanos escravizados que vieram para o Brasil foram capturados nas costas oeste e centro-africana, as pesquisas sobre africanismos em gêneros musicais no Brasil vêm se interessando pelo fluxo interno de padrões musicais e de seus desdobramentos e continuidades observáveis entre práticas musicais desse grupo cultural complexo de africanos que foram escravizados para o Brasil (MUKUNA, 2000. PINTO, 2004).

[40] Original: "Timelines were the basis of musical traditions dispersed throughout the New World in the Diaspora from Africa and differed depending upon where in Africa they originated. Each timeline variations is extremely stable and leaves no margin for change. Accentuation, tempo, and the relationship to dance steps might change from place to place, but the timeline patterns remained the same over the centuries".

Um exemplo é a tese de doutorado de Kazadi wa Mukuna, na Universidade de São Paulo, publicada com o título *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira* (1978). Um dos pontos tratados especificamente no seu trabalho foi a identificação de *time-line patterns*, registradas tanto em etnias como os Bakongo, na costa oeste do continente africano, quanto entre os banto que vieram para o Brasil. Entre as *time-line patterns* identificadas por Mukuna (1978), está o **ciclo rítmico**[41] **congo**, comumente observável entre a etnia dos bakongo, na República Democrática do Congo (RDC), encontrado também em outras etnias como os luba-shakandi, onde é utilizado por ocasião dos seus rituais de iniciação e como entretenimento por crianças e adolescentes:



Fig. 7: Ciclo do Congo. Fonte: Mukuna (1978: 89 e 136).

Segundo afirma o próprio autor da transcrição acima, a utilização da quiáltera de três e da pausa logo após esta estrutura representa uma simplificação dos padrões ocidentais dos "distúrbios rítmicos" (MUKUNA, 2000: 137) oriundos da execução deste ciclo rítmico entre os luba-shakandi e levados para o Brasil pelos bakongo. Em outras palavras, a transcrição acima corresponde a um procedimento de registro desse ciclo rítmico transmitido e difundido oralmente pelas **etnias** supracitadas dentro de um processo complexo de construção rítmica textural. Segundo o próprio Mukuna (2000), o padrão de 16 pulsos é uma das possibilidades de configuração em que um ciclo rítmico banto pode ser encontrado entre as etnias analisadas, perspectiva corroborada por Kubik (2013) e por Menezes (2018: 85), o qual ressalta a predominância do padrão de 16 pulsações entre as etnias banto que vieram para o Brasil. Tendo em vista que essa configuração me parece mais apropriada para a análise do ciclo rítmico em questão, transcrevi o mesmo padrão congo dos bakongo com a seguinte configuração:

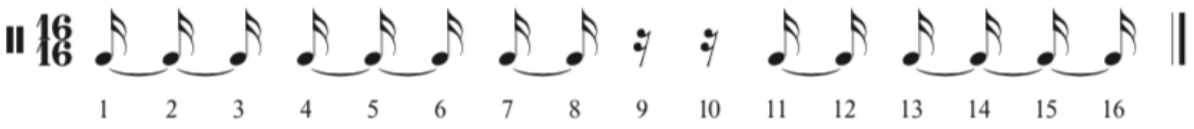

Fig. 8: Ciclo rítmico congo da etnia Bakongo em 16 pulsações. Fonte: Elaboração própria (2020).

A transcrição acima difere da encontrada em Mukuna (2000: 136) justamente nos pontos em que o autor identifica o que foi simplificado: o distúrbio rítmico na estrutura da quiáltera e o silêncio que a sucede. Desta forma, o autor ratificou[42] a possibilidade da transcrição como a que foi realizada acima, a qual ressalto comparativamente para demonstrar a sua equivalência:

[41] Carvalho (2011: 82) denomina este ciclo rítmico como um "padrão rítmico bastante comum na música africana e afro-cubana. […] em Cuba ele é chamado de *clave de son*".

[42] Esta ratificação foi oriunda de pesquisa de doutoramento no exterior realizado sob a supervisão do próprio Prof. Dr. Kazadi wa Mukuna no período compreendido entre janeiro e agosto de 2019.

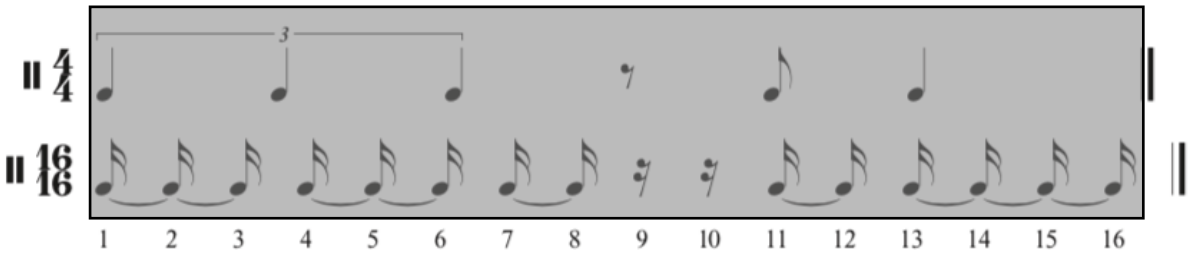

Fig. 9: Comparativo entre as transcrições do ciclo rítmico congo da etnia Bakongo em 16 pulsações e em compasso quaternário. Fonte: Elaboração própria (2020).

No contexto da análise de Mukuna (2000) entre os bakongo, em que este ciclo rítmico pôde ser identificado, o padrão congo funcionava como uma espinha dorsal rítmica às improvisações do instrumentista do tambor principal, ou seja, esta estrutura orientava as criações de outros instrumentos incluídos naquela textura musical. Essa função de "guia" exercida por um instrumento agudo dentro de um conjunto musical também pode ser identificada no Brasil com o tamborim no samba carioca (PINTO, 2001) ou com o agogô[43] no maculelê (SILVA, 2015).

Anos depois da publicação da tese de doutorado de Mukuna, em que o autor identifica o **ciclo rítmico do congo** como observável entre os banto, o pesquisador Tiago de Oliveira Pinto (1987) publica uma resenha sobre o trabalho de Mukuna para, entre outros pontos abordados, ratificar o *time-line pattern* do **ciclo rítmico do congo** como uma estrutura rítmica observável na República Democrática do Congo (RDC) e também para comentar empiricamente sobre as similaridades deste **ciclo rítmico** com o toque característico do **maculelê**, o mesmo identificado pelo DJ Alessandro como o toque maculelê.

A fim de analisar o caso específico da hipótese aventada por Pinto (1987), selecionei três exemplos de gravações de maculelê para analisar a ocorrência do ciclo rítmico congo nessas composições. Os três exemplos musicais de maculelê – *O congo chegou* (1978); *Tindolelê* (1995) e *Maculelê – Dono da Casa* (2002) – foram retirados de uma série de discos do grupo paulistano cinquentenário Cordão de Ouro, em função de sua projeção no mercado fonográfico, ainda na década de 1970 e que persiste até hoje. Tal reconhecimento decorre da própria história do grupo e do seu condutor, o Mestre Suassuna[44], a partir de uma tradição de Capoeira Angola desenvolvida por um dos mais famosos e representativos mestres da modalidade de capoeira do século XX, o Mestre Canjiquinha (CORTE REAL, 2006), apontado como um dos responsáveis pela inclusão do maculelê no campo cultural (CORTE REAL, 2014) da capoeira após aprender sobre o maculelê, em 1954 (CORTE REAL, 2006).

A análise[45] dos ciclos abaixo permite afirmar que existe semelhança entre o ciclo congo e as linhas de agogô das músicas de maculelê selecionadas. Esta evidência é ilustrada a partir da ocorrência de transliteração praticamente completa da linha do congo nas linhas do agogô:

[43] Segundo Kazadi wa Mukuna, o **agogô** "é conhecido entre os bakongos do Zaire com o nome ngongi, e com o nome gerundial de nkobu entre os lubas. No Brasil adaptou o nome yoruba de agogô" (MUKUNA, 1978: 84).

[44] Para mais informações sobre este assunto, ver: http://www.grupocordaodeouro.com.br/index.php?pagina=arquivos/historia-mestre-suassuna. Acesso em: 19 out. 2019.

[45] Essa análise e demonstração ocorre nos mesmos modelos da análise paradigmática realizada por Sandroni (2001: 106) para determinar o que ficou conhecido como "síncope característica" entre a estrutura identificada como tresillo e gêneros musicais como a habanera. No entanto, diferentemente da utilização do tresillo como parâmetro de comparação, estamos utilizando a *time-line pattern congo*.

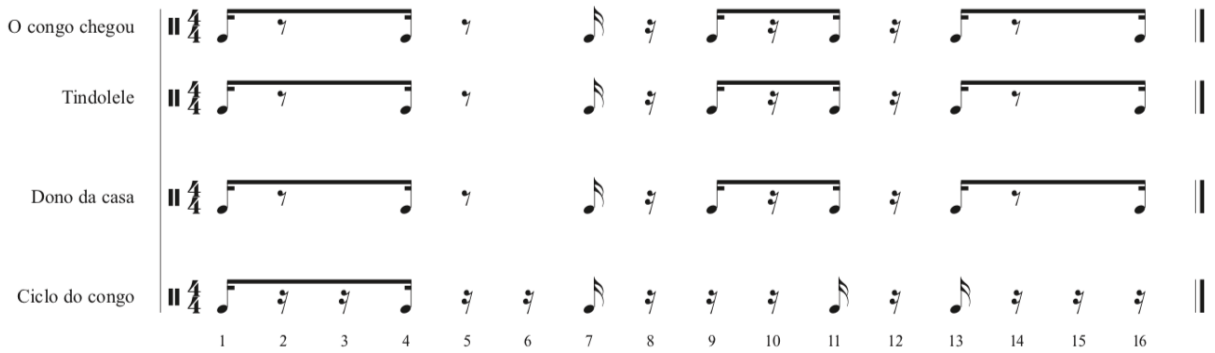

Fig. 10: Comparativo entre o ciclo rítmico congo e as linhas de agogô do maculelê. Fonte: Elaboração própria (2020).

O próprio instrumento agogô, tal qual é encontrado e executado em grupos de maculelê, deriva de um tipo específico de idiofone de campana dupla, identificado dentro do mundo banto, de acordo com explicação de Mukuna (2019), em *Culturas musicais do mundo*:

> O agogô é o nome pelo qual este sino duplo feito de ferro e com frequência alta e baixa [veja a Fig. 10] é conhecido em Gana. Os dois sinos, também conhecidos por seus tons como grave (masculino) e agudo (feminino), são soldados no estilo sudanês. Em um conjunto, o agogô estabelece e mantém padrões de *time-line patterns* na textura rítmica. Este estilo de sino duplo é comum na zona do Cinturão Sudânico e especialmente em Gana e Nigéria. Se este instrumento fosse de um grupo étnico do mundo Bantu, o Luba, por exemplo, o instrumento seria chamado de nkobu, e ambos os sinos (altos e baixos) seriam presos um ao outro por um cabo curvo, com cada sino soldado em cada fim[46] (MUKUNA, 2019: 120, tradução nossa).



Fig. 11: O agogô[47] no modelo sudanês. Fonte: Mukuna (2019).



Fig. 12: O *nkobu* entre os bantos. Fonte: Mukuna (2019).

Se adicionarmos os outros instrumentos musicais que compõem a textura musical do maculelê à análise, identifica-se o som de madeiras que funcionam como marcação e de membranofones, possivelmente[48] atabaques, que ora replicam a linha-guia executada pelo agogô, ora a preenchem com

[46] Original: "The agogo is the name by which this double bell made of iron and pitched high and low (see figure 10) is known in Ghana. The two bells, also known by their pitches as (low) male and (high) female, are welded together in the Sudanese style. In an ensemble, the agogo establishes and maintain time line patterns in the rhythmic tapestry. This style of double bell is common in the Sudanic Belt zone and especially in Ghana and Nigeria. If this instrument were from an ethnic group of the Bantu world, the Luba, for example, the instrument would be called nkobu, and both bells (high and low) would be attached to each other by a curved handle, with each bell welded at each end".

[47] Imagens retiradas do livro *Musical Cultures of the World* (2019) de Kazadi wa Mukuna.

[48] Em consulta realizada no segundo semestre de 2019 ao percussionista **Thiago Kobe** sobre as transcrições das músicas de maculelê realizadas neste trabalho, ele atentou para o fato de que o tambor grave que é percebido nas músicas do maculelê soa como um tambor que não é executado com as mãos, mas com alguma baqueta, tal como uma

variações e improvisações. Esse procedimento textural já foi previamente estudado em outras manifestações afro-brasileiras (ULHÔA, 1999) e diz respeito à estratificação ou à distribuição de uma *time-line pattern* (MUKUNA, 2013) pelos outros instrumentos do plano textural de uma música:

> A malha sonora resultante de um conjunto de percussão africana é bastante complexa do ponto de vista do entrelaçamento e de textura, embora as frases rítmicas individuais de cada parte possam ser o agrupamento repetido de motivos bastante simples. O sentido rítmico-musical emerge na música africana do entrelaçamento das partes, sendo que o músico encontra sua entrada não contando tempos, mas se ajustando às outras partes que são independentes e muitas vezes em agrupamentos métricos diferentes dos seus (ULHÔA, 1999: 52-53).

Tal processo também é denominado por *Ensemble Thematic Cycle* (ETC) pelo pesquisador Meki Nzewi (1997) e consiste em reconhecer uma melodia dentro de um contexto de repetição cíclica executada por vários instrumentos distintos de tonalidades diferentes (MUKUNA, 2013). Ou seja, enquanto o conceito da organização é rítmico, o resultado é melódico (MUKUNA, 1997). No caso do maculelê, isso ocorre em todos os seus exemplos musicais citados, a saber: *O congo chegou* (1978), *Tindolelê* (1995) e *Maculelê - Dono da Casa* (2002).

A delimitação do ciclo rítmico do maculelê nos instrumentos musicais que compõem a sua textura rítmico-musical está sinalizada pela utilização de chaves[49] acima de cada ciclo rítmico. Por sua vez, a ocorrência do *time-line pattern congo* é destacada pela utilização de chaves abaixo de cada ciclo rítmico:

alfaia. Dessa forma, a categorização específica deste instrumento percussivo que aqui é denominado por "tambor grave" e dos outros instrumentos que compõem a música do maculelê carecem de maior aprofundamento.

[49] Além da utilização de chaves e, tendo em vista uma maior acuidade nas transcrições, todas as transcrições deste trabalho foram revisadas pelo percussionista profissional Thiago Kobe, que, entre outras sugestões, aconselhou a utilização de uma notação específica para designar as diferentes regiões tocadas no atabaque (conga). Estas notações estão descritas em uma legenda afixada abaixo da primeira das transcrições em que elas ocorrem.

Fonograma 11: Exemplo de *O congo chegou* (178). Fonte: Álbum *Capoeira Cordão de Ouro – Vol. II* (1978).

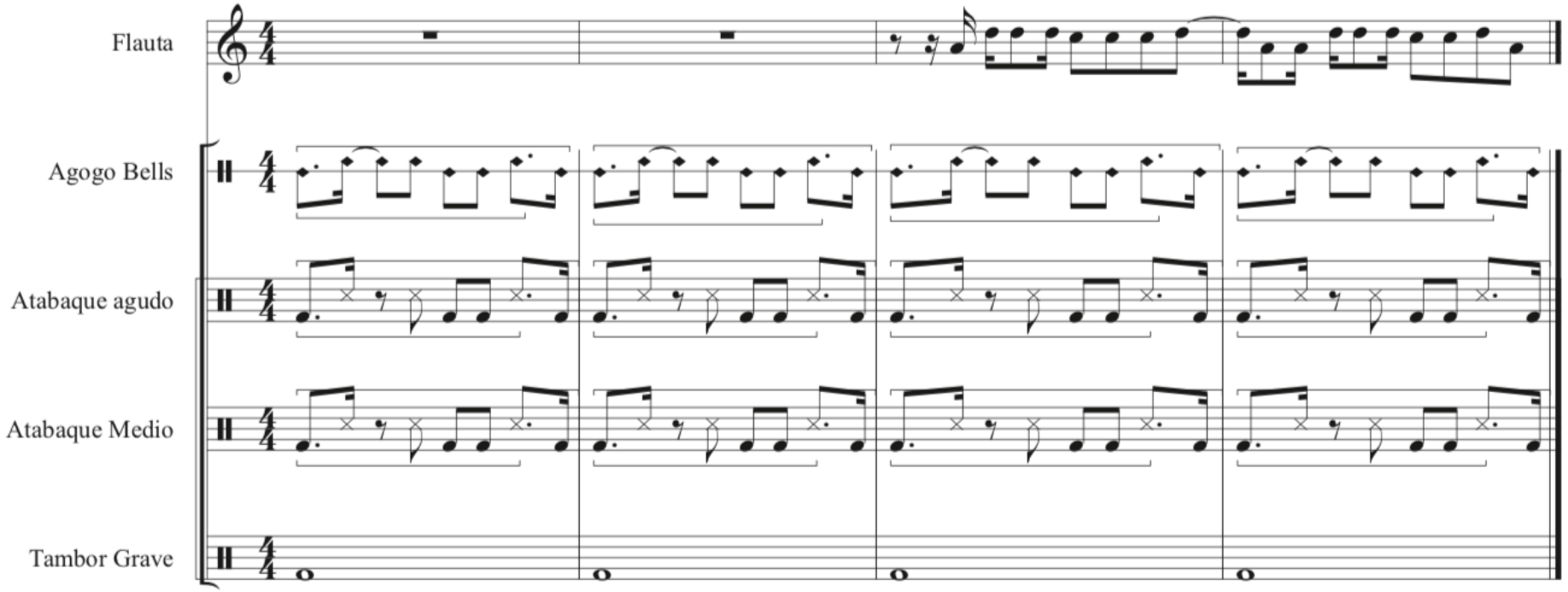

Fig. 13: Transcrição de quatro compassos de *O congo chegou* (1978). Fonte: Elaboração própria (2020).

Fonograma 12: Exemplo em *Tindolelê auê Cauiza* (1983). Fonte: Álbum *Capoeira Cordão de Ouro Vol. III* (1983).

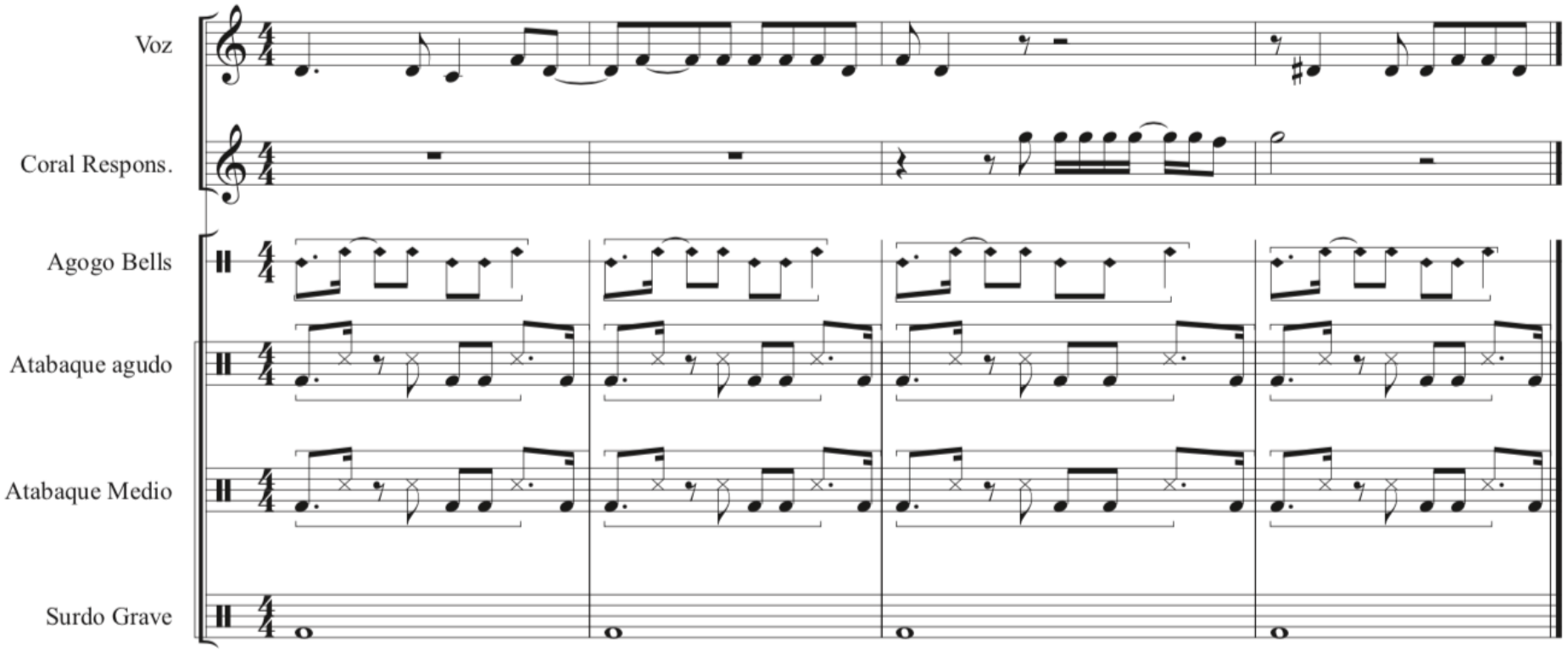

Fig. 14: Transcrição de quatro compassos de *Tindolelê auê Cauiza* (1983). Fonte: Elaboração própria (2020).

Fonograma 13: Exemplo em *Dono da casa* (2002). Fonte: Álbum *Grupo Cordão de Ouro – Vol. IV* (2002).

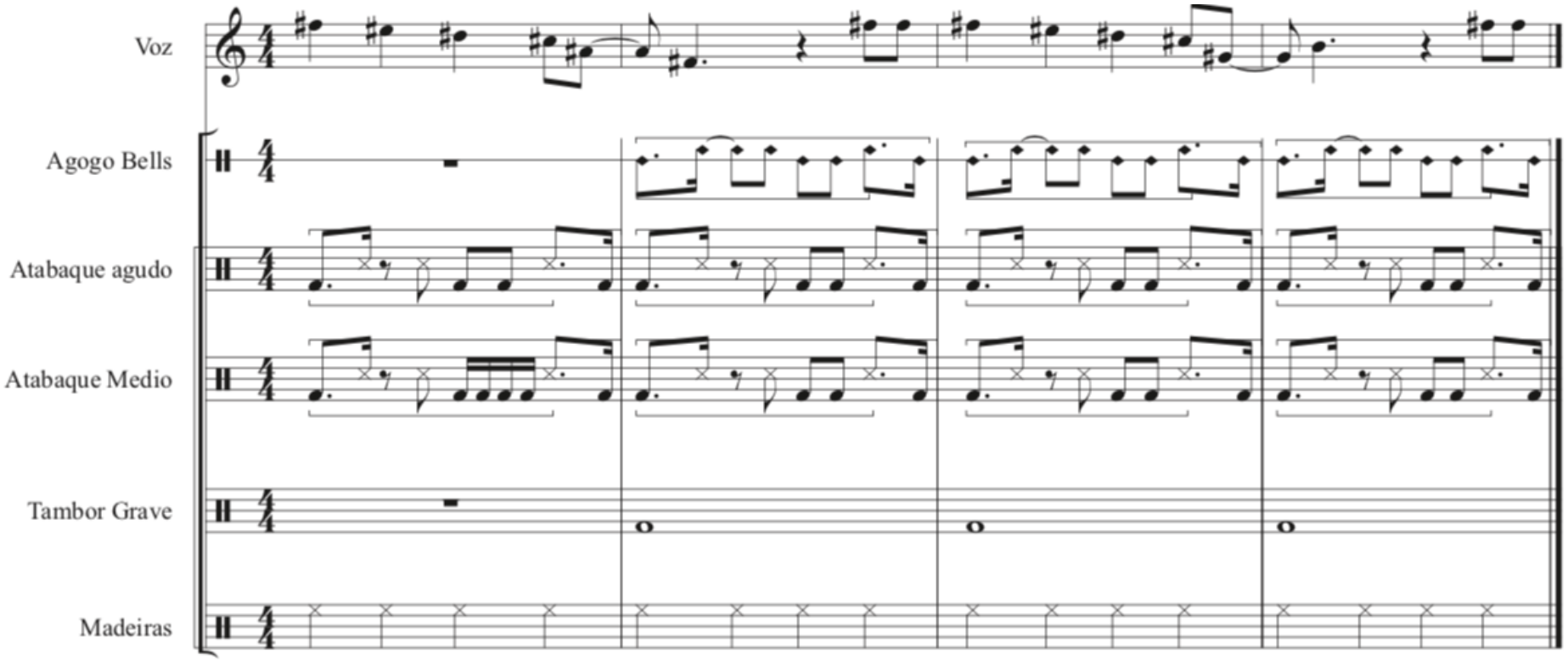

Fig. 15: Transcrição de quatro compassos de *Maculelê – Dono da casa* (2002). Fonte: Elaboração própria (2020).

Após a análise individual dos excertos acima, foi possível identificar que o mesmo desenho rítmico-melódico era executado no agogô e nos atabaques. Dentro da disposição estrutural em 16 pulsações, demonstro o momento em que a ocorrência da estrutura rítmica do maculelê coincide com o *time-line pattern congo* com um círculo na cor verde ou utilizo um círculo na cor vermelha para indicar a existência de uma variação entre os dois ciclos rítmicos. Dessa forma, a textura musical produzida pelo *ensemble thematic cycle* (ETC) de cada uma das peças se apresenta da seguinte forma, resumidamente:

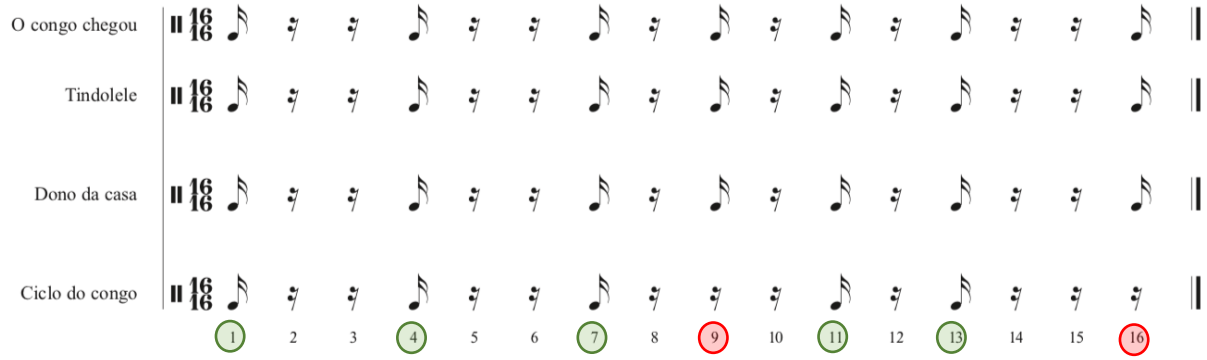

Fig. 16: Quadro comparativo entre o ETC e o ciclo do congo. Fonte: Elaboração própria (2020).

Em outras palavras, é possível pontuar a possibilidade da existência de uma ascendência banto no maculelê em função da ocorrência do *time-line pattern congo* (MUKUNA, 2000: 136) em todas as texturas musicais dos *beats* analisados. Além disso, a ascendência banta também parece ocorrer em termos organológicos em função da utilização do idiofone de campana dupla, denominado por *nkobu*, tal como tocado entre os bantos (MUKUNA, 2019). No entanto, outras pesquisas etnomusicológicas de maior extensão precisam ser realizadas, a fim de determinar o nível de interação cultural entre os bakongo e outras etnias de africanos escravizados para determinar maiores detalhes sobre as origens sócio-históricas dessa manifestação cultural e, em especial, sobre a interação do maculelê de Popó do Maculelê com o Candomblé de Caboclo da região do Recôncavo Baiano.

Segundo Renata de Lima Silva (2010), a mesma estrutura musical do **toque congo de ouro** é executada "no maculelê e no candomblé de angola" (SILVA, 2010: 181). Nesse sentido, tal qual procedemos para identificar similaridades entre a estrutura congo e o maculelê, a análise comparativa do ciclo rítmico do congo com o **toque congo de ouro** identificado por Malagrino (2017) permite identificar visualmente que existe uma semelhança entre os dois *time-line patterns*:

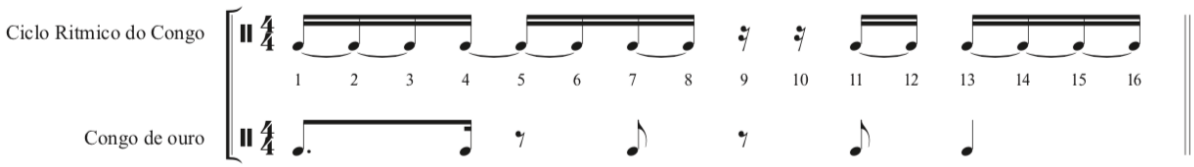

Fig. 17: Comparativo entre ciclo rítmico do congo e toque congo de ouro. Fonte: Elaboração própria (2020).

5. Considerações finais

A análise do quadro da subseção anterior permite afirmar que a utilização inovada (MUKUNA; PINTO, 1998) do ciclo rítmico do congo possivelmente ocorreu inicialmente no **toque congo de ouro** associado ao Candomblé de Caboclo. A interação de Popó do Maculelê com o Candomblé de Caboclo da região do Recôncavo Baiano permitiu que o **toque congo de ouro** advindo daquele candomblé fosse assimilado (MUKUNA, 1990) em seu maculelê com a denominação de "toque maculelê", passando a caracterizar a principal estrutura de acompanhamento (*beat*) rítmica desta manifestação cultural. Na década de 1950, o maculelê é associado à prática da capoeira pelo Mestre Canjiquinha, que passou a realizar apresentações da manifestação cultural de forma conjunta com a capoeira, o que permitiu que o toque maculelê fosse executado pelo atabaque em suas rodas (CORTE REAL, 2006). Em 1994, o DJ Alessandro, da Equipe Laser Rio, que também é capoeirista, utiliza o toque maculelê em uma **montagem** intitulada *Macumba Lelê* e desvela um processo de continuidade que parece sublinhar as possibilidades de usos inovados (MUKUNA; PINTO, 1998) de um toque observado tanto no Candomblé de Caboclo, no maculelê, quanto em uma produção musical associada aos **bailes funk**.

É importante considerar que a aplicação dos principais processos de produção musical da época baseados em técnicas de edição de áudio e de *sampleamento* desenvolvidos em equipamentos como os *samplers* Gemini e os equipamentos com tecnologia Mini-Disc parecem ter influenciado o processo de manipulação dos elementos culturais que foram utilizados em suas formas inovadas (MUKUNA; PINTO, 1998) na *Montagem Berimbau I* e em *Macumba Lelê*. Nesta última música, por exemplo, o seu processo de gravação revela que, enquanto o toque São Bento Grande de Bimba era executado no berimbau pelo Mestre Ronaldinho Capoeira de forma simultânea ao toque maculelê, que era executado em *loop* pelo *sampler*, o DJ Alessandro "soltava na mão" o *Volt-Mix* (a faixa *808 Beatapella Mix* do *single* 8 *Volt Mix*, 1988) na *pick-up* MK-II:

> O *loop* do atabaque eu toquei ao vivo, gravei nele e dali ele ficou repetindo. Meu mestre tocando o berimbau e eu fazendo os *scratches* e soltando a batida ao vivo. Na verdade, era tudo feito assim. Meio que mecânico mesmo. […] O funk era artesanal. A gente não tinha acesso, naquela época, a equipamentos de edição. Então o primeiro passo foi eu tocar o atabaque. Gravar no tijolinho, no Gemini. Fazer um *loop*. Ele tocar por cima do *loop* e eu fazer o *Volt-Mix* na Mk-II. No vinil. É, porque aí surgiu a música (DJ ALESSANDRO, 2020).



Fonograma 14: Exemplo em *Macumba Lelê* (1994). Fonte: Álbum *Grandmaster Raphael apresenta Beats, Funks & Raps – Vol. 4* (1994)

De acordo com o relato acima, que descreve o processo de elaboração de *Macumba Lelê*, mas que também pode ser estendido para a *Montagem Berimbau I*, com a exceção da gravação do *loop* com o toque maculelê, o andamento dos toques São Bento executados por Mestre Ronaldinho Capoeira no berimbau parecem ter variado em função da velocidade das estruturas de acompanhamento utilizados para preencher a textura musical das **montagens** citadas. Em outras palavras, o andamento usual dos toques

São Bento foi alterado em função da técnica utilizada para a sua gravação e sequenciamento. Isto é particularmente importante no caso dos toques São Bento que foram utilizados de forma predominante tanto na *Montagem Berimbau I* quanto em *Macumba Lelê*.

No sincretismo religioso afro-brasileiro, que também pode ser observado na capoeira, São Bento, santo católico de origem italiana, está associado ao orixá Omolu, conforme pode ser observado na ladainha *Orixás da Bahia*, de Mestre Bola Sete (José Luiz Oliveira Cruz):

> Xangô, rei de Oyó
> O Exu é mensageiro
> Omolu, Senhor São Bento
> Oxóssi, santo guerreiro.
> Iansã das tempestades,
> Janaína, rainha do mar,
> Nanã, Iyabá Senhora,
> Mãe de todos os orixás.
> Ogum, o deus da guerra,
> Oxalá, santo de fé,
> Olorum, o rei supremo,
> O Senhor do Candomblé (BOLA SETE *apud* BARBOSA, 2005: 93).

As duas principais classificações para o toque São Bento são descritas nas duas principais modalidades de capoeira como São Bento Pequeno e São Bento Grande, na capoeira Angola e por São Bento Grande de Bimba ou Regional de Bimba, na Capoeira Regional. Seja nessa última modalidade de capoeira criada por Mestre Bimba, consagrado a Xangô (SODRÉ, 2002) e ogã-alabê[50] (ALBUQUERQUE, 2012) do "Candomblé do Senhor Vidal, um terreiro da nação Ketu, que funcionava no Engenho Velho de Brotas" (CAMPOS, 2009: 114), seja na capoeira angola de Mestre Pastinha, que se propunha ao resgate das tradições "[...] mais próximas às origens mítico-históricas da Capoeira" (DINIZ, 2011: 39), os toques denominados por São Bento delimitam tipos específicos de jogos conduzidos pelo berimbau:

> O toque São Bento Grande indica um jogo lento, porém astuto, manhoso e competitivo. O toque de São Bento Pequeno tem um ritmo mais rápido e sugere um jogo educativo, técnico, privilegiando os golpes desequilibrantes, traumatizantes, projeções e fundamentos aprimorados de esquivas (CAMPOS, 2009: 44).

No caso de São Bento Grande Angola e São Bento Grande Regional, executados pelo Mestre Ronaldinho Capoeira e utilizados nas montagens produzidas pelo DJ Alessandro, é possível afirmar que o andamento usual desses toques na roda de capoeira foi gravado por Mestre Ronaldinho Capoeira de acordo com a velocidade estabelecida tanto pelo *loop* do DJ Alessandro tanto quanto pelo *Volt-Mix*, executado também pelo próprio DJ Alessandro. Isto desvela a ocorrência de alterações no material sonoro inerentes ao processo de assimilação (MUKUNA, 1990) e de seu uso **inovado** (MUKUNA; PINTO, 1998) em uma produção musical, de acordo com o processo de organização sonora estabelecido pelo DJ Alessandro e com os equipamentos disponíveis na época.

[50] Segundo Falcão (2010: 69), "o alabê é o 'grande maestro da orquestra' de atabaques de um terreiro. É ele quem puxa os pontos para serem respondidos pela assembleia, puxa os toques e coordena os revezamentos dos ogãs nos tambores. O alabê possui uma função que o coloca em íntimo contato com o orixá. É por seu toque de mãos nos atabaques que os orixás vêm possuir seus cavalos. Para os adeptos, não são os cantos em si que fazem os orixás virem a terra, mas o toque do tambor". Já para Nunes (2018: 153), o ogã-alabê "é o responsável pelos toques rituais, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados".

A utilização do toque maculelê como um *loop* no trecho inicial da música é outro ponto que destaca a gerência criativa do DJ Alessandro sobre o material utilizado para produzir as suas montagens. De acordo com ele, a gravação solo do toque maculelê no atabaque, nos compassos iniciais de *Macumba Lelê*, permitia que esse toque fosse utilizado como um *sample* em novas mixagens, sem que o futuro produtor precisasse utilizar prática comum do "corte"[51] em montagens da época (DJ GRANDMASTER RAPHAEL, 2018):

> […] eu deixei um trecho de dois compassos, de duas barras de oito na contagem dos DJs pra fazer mixagem por compasso, eu deixei uma introdução de meio compasso, digamos assim. Um compasso inteiro são quatro barras de oito. Eu deixei duas barras de oito pra entrar o berimbau tocando. Dali dá pra você tirar o *loop* e você criar uma outra coisa. Eu deixei um instrumentalzinho no começo. A gente tinha a mania de mixagens na época, então eu gostava de criar alguma coisa que desse pra mixar, entendeu? Não só de cortar. Fazer corte (DJ ALESSANDRO, 2020).

Após a década de 1994 e, consequentemente, após a disponibilização intencional do "instrumentalzinho" ou o toque maculelê no início de *Macumba Lelê* (1994) pelo DJ Alessandro, um conjunto de produções musicais passou a utilizar tanto o *sample* do toque maculelê observado em *Macumba Lelê* (1994) quanto novas estruturas rítmicas com função de acompanhamento (*beats*) observáveis em produções musicais ao longo da década de 1990. Esse processo consolidaria uma nova etapa no processo de nacionalização da música produzida por DJs oriundos dos **bailes funk**, na medida em que particularizaria o **funk** produzido no Rio de Janeiro com a nomenclatura de **funk carioca**.

Referências

ALBUQUERQUE, Carlos Vinicius Frota de. *Tá na água de beber*: culto aos ancestrais na capoeira. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6395/1/2012-DIS-CVFALBUQUERQUE.pdf. Acesso em: 13 maio 2020.

AMORIM, Thiago Rodrigues. *Narrativas visuais sobre a capoeira no Rio de Janeiro entre os anos de 1821 a 1932*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes). Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/11212/1/tese_13229_Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Thiago%20Rodrigues%20Amorim%20%28provis%C3%B3ria%29.pdf. Acesso em: 20 abr. 2020.

ARAÚJO, Paulo Coêlho de. *Abordagens sócio-antropológicas da luta/jogo da capoeira*: de uma actividade guerreira para uma actividade lúdica. Maia: PUBLISMAI, 1997.

AZEREDO, Jéferson Luiz; SERAFIM, Jhonata Goulart. Formação cultural brasileira: (des)criminalização da capoeira nos códigos de 1890 e 1940. *Revista Técnico-Científica do IFSC*, Florianópolis, Edição Especial, p. 84-85, 2011. Trabalho apresentado no 1º Seminário de Pesquisa, Extensão e Inovação do IF-SC, 2011, Criciúma. Disponível em: https://periodicos.ifsc.edu.br/index.php/rtc/article/view/312/236. Acesso em: 10 maio 2020.

BAHIA, Joana; NOGUEIRA, Farlen. Tem Angola na umbanda?: os usos da África pela umbanda omolocô. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 53-78, maio/ago. 2018. DOI: https://doi.org/10.12957/transversos.2018.29342. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/29342/26089. Acesso em: 15 set. 2020.

[51] Uma das técnicas de mixagem utilizadas por DJs da época e discutida em trabalhos como o de Moutinho (2020).

BARBOSA, Maria José Somerlate. Capoeira: a gramática do corpo e a dança das palavras. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 1, p. 78-98, 2005. Disponível em: www.jstor.org/stable/3514053. Acesso em: 17 set. 2020.

BARBOSA JUNIOR, Ademir. *O livro essencial de umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, R. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.* Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia.* Salvador: Omar G., 2006.

BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K. (ed.). *African american music*: an introduction. 2. ed. New York: Routledge, 2015.

CÁCERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A era Lula/tamborzão política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p. 157-207, jun. 2014. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p157-207. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742014000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 ago. 2019.

CAMPOS, Hellio. *Capoeira regional*: a escola de Mestre Bimba. Salvador: EdUFBA, 2009.

CANDEMIL, Luciano da Silva. *As linhas-guia das melodias do candomblé Ketu*: reconstrução das transcrições de Camargo Guarnieri. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00002e/00002e1f.pdf. Acesso em: 20 mar 2020.

CANJIQUINHA, Mestre. *Canjiquinha*: alegria da capoeira. Salvador: Rasteira, 1989.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *O ensino do ritmo na música popular brasileira*: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. 2011. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284421. Acesso em: 25 nov. 2019.

CHARLES, Monique. MDA as a research method of generic musical analysis for the social sciences: sifting through grime (music) as an SFT case study. *International Journal of Qualitative Methods*, v. 17, special issue, p. 1-11, 2018. DOI: https://doi.org/10.1177/1609406918797021. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1609406918797021. Acesso em: 10 nov. 2020.

COLUMÁ, Jorge Felipe; CHAVES, Simone Freitas. O sagrado no jogo de capoeira. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 169-182, maio 2013. DOI: http://dx.doi.org/10.12957/tecap.2013.10180.

CORTE REAL, Márcio Penna. *As musicalidades das rodas de capoeira(s)*: diálogos interculturais, campo e atuação de educadores. 2006. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/89465/238814.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 12 ago. 2020.

CORTE REAL, Márcio Penna. As musicalidades das rodas de capoeira: investigação de um campo de saber/poder? *Inter-Ação*, Goiânia, v. 39, n. 1, p. 87-111, jan./abr. 2014. DOI: https://doi.org/10.5216/ia.v39i1.29513. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/interacao/article/view/29513/16372. Acesso em: 1 jun. 2020.

DINIZ, Flávia Cachineski. *Capoeira Angola*: identidade e trânsito musical. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12483/1/Capoeira%20Angola_identidade%20e%20tr%C3%A2nsito%20musical_Fl%C3%A1via%20Diniz.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

DJ ALESSANDRO. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 13 fev. 2020; 27 abr. 2020.

DJ ALESSANDRO; EQUIPE LASER RIO. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. Magé, 15 fev. 2020.

DJ CABIDE. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. São Gonçalo, 13 dez. 2019.

DJ GRANDMASTER RAPHAEL. Entrevista concedida pessoalmente a Carlos Palombini, Dennis Novaes e Renan Ribeiro Moutinho. Rio de Janeiro, 8 maio 2018.

DJ MAMUTTT. Entrevista concedida a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 17 fev. 2020.

DJ MAMUTTT; DJ BICUDO. Entrevista concedida pessoalmente a Renan Ribeiro Moutinho. São Gonçalo, 11 dez. 2019.

DJ MARLBORO. Entrevista concedida pessoalmente a Carlos Palombini, Dennis Novaes e Renan Ribeiro Moutinho. 14 abr. 2018.

DJ NAZZ (Carlos Machado). Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 5 nov. 2019; 6 nov. 2019; 21 nov. 2019; 10 dez. 2019; 14 abr. 2020; 17 abr. 2020; 18 abr. 2020; 22 abr. 2020; 25 abr. 2020; 27 abr. 2020.

DJ SANY PITBULL. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens Direct (Instagram). Rio de Janeiro, 26 mar. 2020; 22 abr. 2020.

ESSINGER, Silvio. *Batidão*: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FALCÃO, Christiane Rocha. *"Ele já nasceu feito"*: o lugar da criança no Candomblé. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/27726/1/DISSERTA%c3%87%c3

%83O%20Christiane%20%20Rocha%20Falc%c3%a3o.pdf. Acesso em: 10 abr. 2020.

FIGUEIREDO, Janaina de. *Entre portos e ritos*: a memória do Candomblé Angola em Santos. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia). Departamento de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3706f. Acesso em: 25 fev. 2020.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do gã*: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Kêtu-Nagô no Rio de Janeiro. 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2012.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda*: tradição e transformação no samba de roda Salvador: EdUFBA, 2015.

IPHAN. *Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira*. Brasília, DF: IPHAN, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf. Acesso em: 23 maio 2020.

IPHAN. Patrimônio Imaterial. *Portal do IPHAN*, [201-]. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234. Acesso em: 23 maio 2016.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. A study of african cultural extensions overseas. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

KUBIK, Gerhard. *Theory of African music*. Wilhelmshaven: F. Noetzel, c1994. v. 1.

KUBIK, Gerhard; PINTO, Tiago de Oliveira. African common denominators across the South Atlantic: a conversation. *In*: PHAF-RHEINBERGER, Ineke; PINTO, Tiago de Oliveira (ed.). *Africamericas*: itineraries, dialogues, and sounds. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008. p. 153-164.

KUBIK, Gerhard. *Angola in the black cultural expressions of Brazil.* New York: Diasporic Africa Press, 2013.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MACEDO, Ana Paula Rezende. *As poesias da dança da zebra*: capoeira Angola e religiosidade. 2004. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

MALAGRINO, Leonardo França. *Os ritmos no candomblé de nação angola*: a música do Templo de Cultura Bantu Redandá. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/32324. Acesso em: 15 ago. 2020.

MARTINS, Bruno Rodolfo. *Raízes étnicas da Capoeira*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História). Departamento de História, Faculdades Integradas Simonsen, 2011. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Educacao_fisica/monografia/Raizes_etnicas_capoeira.pdf. Acesso em: 18 jun. 2020.

MAULTSBY, Portia K. Africanisms in african-american music. *In*: HOLLOWAY, Joseph E. (ed.). *Africanisms in american culture.* Bloomington: Indiana University Press, c1990. p. 185-210.

MENDES, Wilson. DJ Mamuttt, sucesso da Pipo's, escreve livro e promove encontro de DJs e MCs. *Jornal Extra*, Rio de Janeiro, 15 nov. 2016. Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/rio/dj-mamuttt-sucesso-da-pipos-escreve-livro-promove-encontro-de-djs-mcs-20469414.html. Acesso em: 16 jun. 2020.

MENDONÇA, Pedro Macedo. *Funk carioca, política, gênero e ancestralidade no sarau divergente*: uma pesquisa-ação participativa. 2018. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/12708/Tese%20doutorado%20Pedro%20et%20al%20corrigida%20vers%c3%a3o%20entrega.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 23 mar. 2020.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 78-103, mai./ago. 2018. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i70p78-103. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742018000200078&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 jun. 2019.

MONTEMEZZO, Laura Ferrari. *Um galho na árvore da música negra*: movimento hip hop e rap no ensino de história e nas relações étnico-raciais da educação básica. 2018. Dissertação (Mestrado em Ensino de História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189298/001085544.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 mar. 2020.

MOTA, Patrícia Lemos. *A música na capoeira regional como elemento de construção identitária* 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/24591/3/MOTA%2c%20Patricia%20Lemos_A%20m%c3%basica%20na%20capoeira%20regional%20como%20elemento%20de%20constru%c3%a7%c3%a3o%20identit%c3%a1ria.pdf. Acesso em: 21 abr. 2020.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. "Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk": processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13179/Tese%20de%20doutorado%20-%20Renan%20Ribeiro%20Moutinho%20%28Final%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 23 dez. 2020.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, 1978.

MUKUNA, Kazadi wa. The process of assimilation of african musical elements in Brazil. *The World of Music*, Berlin, v. 32, n. 3, p. 104-106, 1990. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/i40141624.

MUKUNA, Kazadi wa. Creative practice in african music: new perspectives in the scrutiny of africanisms in diaspora. *Black Music Research Journal*, Chicago, v 17, n. 2, p. 239-250, Autumn 1997. DOI: https://doi.org/10.2307/779370. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/779370. Acesso em: 19 abr. 2020.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

MUKUNA, Kazadi wa. Africanisms in the Afro-Brazilian Musical Cultures: A Linguistic Consideration. *In*: AHARONIÁN, Coriún (ed.). *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentacion Musical Lauro Ayestarán, 2013.

MUKUNA, Kazadi wa. *Musical cultures of the world.* 2. ed. Dubuque, IA: Kendall Hunt Publishing Company, 2019.

MUKUNA, Kazadi wa; PINTO, Tiago de Oliveira. *Estudo da contribuição africana a América Latina e Caribe*. [*S. l.*: *s. n.*], 1998. Mimeografado.

NASCIMENTO, Juscineide de Jesus. "E então falamos nós: vozes literárias afrodiaspóricas femininas do recôncavo baiano". 2019. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens). Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: http://www.ppgel.uneb.br/wp-content/uploads/2020/09/nascimento_-juscineide.pdf. Acesso em: 18 jul. 2021.

NIANE, Djibril Tamsir (ed.). *General history of Africa*: Africa from the twelfth to the sixteenth century. California: Heinemann: UNESCO, 1984. v. IV.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The music of Africa*. London: Gollancz, 1975.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. African roots of music in the Americas: an african view. *Jamaica Journal*, Kingston, n. 43, p. 12-17, Mar. 1979.

NOVAES, Dennis Saldanha Côrtes. *Nas redes do batidão*: técnica, produção e circulação musical no funk carioca. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

NOVAES, Dennis Saldanha Côrtes; PALOMBINI, Carlos. O labirinto e o caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca. *In*: LOPES, Adriana C.; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N. (org.). *Nó em pingo d'água*: sobrevivência, cultura e linguagem. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019. p. 287-307.

NUNES, Victor Hugo Basílio. *Ilê Oju Odé*: políticas de resistência e territorialidades no candomblé de Goiás. 2018. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/8327/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Victor%20Hugo%20Bas%c3%adlio%20Nunes%20-%202018.pdf. Acesso em: 19 abr. 2020.

NZEWI, Meki. *African music*: theoretical content and creative continuum: the culture exponent's definitions. Oldershausen: Institut für Didaktik Populärer Musik, 1997.

PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. 3. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PINTO, Tiago de Oliveira. Reviewed Work: Contribuição bantu na música popular brasileira by Kazadi wa Mukuna. *The World of Music,* v. 29, n. 2, p. 73-75, 1987. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43562737?read-now=1&refreqid=excelsior%3A66af7ae8e2185d6b78e4cbc0ae6de793&seq=1. Acesso em: 10 jun. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001. DOI: hhttps://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. Acesso em: 11 abr. 2020.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*: Revista do Centro de Estudos Africanos, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 2004. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580/78183. Acesso em: 4 mar. 2013.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. *Revista USP*, n. 46, p. 52-65, jun./ago. 2000. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i46p52-65. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32879/35450. Acesso em: 15 abr. 2020.

PRANDI, Reginaldo; SOUZA, André Ricardo de; VALLADO, Armando. O candomblé de caboclo em São Paulo. *In*: JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSA NA AMÉRICA LATINA, 8., 1998, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: ACSRM/USP, 1998.

PREVITALLI, Ivete Miranda. Morte simbólica e renascimento iniciático no candomblé Congo/Angola. *In*: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. *Anais* [...]. Natal: UFRN, 2014. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402584496_ARQUIVO_artigocompletoABA2014.pdf. Acesso em: 27 fev. 2020.

QUERINO, Manuel. *A raça africana e seus costumes*. Salvador: Livraria Progresso, 1955.

QUIMELLI, Karen Vanessa Matozo. *Identidade cultural brasileira presente nas representações dos capoeiristas do Grupo Muzenza*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017. Disponível em: https://tede2.uepg.br/jspui/bitstream/prefix/2368/2/Karen%20Vanessa%20Matozo.pdf. Acesso em: 13 mar. 2020.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola*: ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapoan, 1968.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola*: ensaio etnográfico. 2 ed. Rio de Janeiro: MCeG, 2015.

ROSE, Patricia Lorraine. *Black noise*: Rap music and Black cultural resistance in

contemporary American popular culture. Providence: Brown University, 1993.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SANTO, Spirito. *Do samba ao funk do Jorjão*. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino

Médio, Gerência de Cultura, 2016.

SANTOS, Alessandra Rosa. *Quando a eugenia se distancia do saneamento*: as ideias de Renato Kehl e Octávio Domingues no Boletim de Eugenia (1929-1933). 2005. Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde). Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.ppghcs.coc.fiocruz.br/images/teses/santosar.pdf. Acesso em: 10 ago. 2020.

SANTOS, Anselmo José da Gama. *Terreiro Mokambo*: espaço de aprendizagem e memória do legado Banto no Brasil. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade). Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: http://www.cdi.uneb.br/site/wp-content/uploads/2016/01/anselmo_jose_da_gama_santos.pdf. Acesso em: 21 jul. 2020.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. *Belém do Pará na ginga da capoeira regional*: um olhar de coreógrafo a partir de aspectos da análise Laban de movimento. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

SFOGGIA, Lia (ed.). *Bimba*: um século de capoeira regional. Salvador: EdUFBA, 2018.

SILVA, César Paulo. *As ladainhas e os corridos da capoeira Angola*: uma das formas de resistência do canto negro. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SILVA, Marilza Oliveira da. *Ossain como poética para uma dança afro-brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19743/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Marilza%20Oliveira.pdf. Acesso em: 20 mar. 2020.

SILVA, Renata de Lima. *O corpo limiar e as encruzilhadas*: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283967. Acesso em: 16 abr. 2020.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. 2. ed. rev. e ampl. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba*: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SOUSA, Joelson Silva de. *Grupo Muzenza*: um estudo em performance no jogo da capoeira. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2012/Joelson%20Souza.pdf. Acesso em: 12 mar. 2020.

TAYLOR, Gerard. *Capoeira*: the jogo de Angola from Luanda to cyberspace. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2005.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliana*: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 2, p. 48-56, maio

1999. Disponível em: http://www.abmusica.org.br/wp-content/uploads/2020/03/ABM-Revista-Brasiliana-n%C2%BA-02.pdf. Acesso em: 13 mar. 2020.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro. *Axé, orixá, xirê e música*: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. 2010. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284924/1/Vasconcelos_JorgeLuizRibeirode_D.pdf. Acesso em: 11 fev. 2020.

VIEIRA, Coichi. Entrevistas concedidas a Renan Ribeiro Moutinho via aplicativo de troca de mensagens WhatsApp. Rio de Janeiro, 21 nov. 2019; 25 nov. 2019.

ZONZON, Christine Nicole. *Nas pequenas e grandes rodas da capoeira e da vida*: corpo, experiência e tradição. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

Renan Ribeiro Moutinho é Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO), com período como pesquisador visitante (FAPERJ) na The Hugh A. Glauser School of Music (Kent State University/EUA), sob a orientação do Prof. Dr. Kazadi wa Mukuna. Pesquisador associado do GPEMUDA/CNPq (Grupo de Pesquisa em Musicalidades da Diáspora Africana), os seus interesses de pesquisa são: funk carioca, musicalidades da Diáspora Africana, a trajetória de artistas negras/negros e o diálogo entre as Relações Étnico-Raciais e o Ensino de Artes. É professor do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), onde atua como docente permanente da Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER), campus Maracanã e no ensino médio integrado, graduação e licenciatura, no campus Petrópolis. renan.moutinho@cefet-rj.br