

## Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose

Carlos Palombini<sup>1</sup>

CNPQ

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação e Teoria da Música*

*...tomar um objeto dos mais humildes, um gesto dos mais cotidianos, e procurar considerá-lo fora de todo o hábito perceptivo, descrevê-lo fora de todo o mecanismo verbal gasto pelo uso. (Italo Calvino, 1979)*

O que segue não tem por objetivo alimentar uma disputa acerca do significado da palavra sonologia. O que designo por sonologia constitui uma atividade sui generis que se poderia denominar musicologia, termo pelo qual entendo todo o estudo de qualquer música. No papel de poética de escuta<sup>2</sup> que lhe atribuo, a sonologia mantém relações com os *sound studies*, a musicologia cultural, a *new musicology*, a crítica musical, a história da escuta, a psicanálise, a geografia, a antropologia, a sociologia, a história, a literatura, a fonografia, os estudos pós-coloniais e com toda e qualquer disciplina que possa auxiliá-la ou, na perspectiva inversa, servir-se dela. De modo análogo, a musicologia associa-se à história (da música), à teoria (da música), à análise (musical), à filosofia (da música), à crítica (musical), à paleografia (musical) etc. A história tem escolas, a teoria tem histórias, a análise tem teorias, a filosofia tem sistemas, a crítica tem métodos e as escolas têm capelas, mas a investigação musical tem precedência sobre tudo isso.

### Sonologia

Meu envolvimento com a sonologia começou efetivamente em meados dos anos 1980, quando comprei um sintetizador polifônico programável analógico-digital Roland Juno-60. O livro *A linguagem da música eletroacústica*, organizado por Simon Emmenson, sairia em 1986, e o que hoje denomino sonologia iniciava-se ali para mim sob a designação

---

<sup>1</sup> Os textos em língua estrangeira são dados em traduções do autor, com os itálicos originais. Agradeço as colaborações inestimáveis de Adriana Facina, Barão do Pandeiro, DJ Daydanic, DJ Marcelo André, Guillermo Caceres e Lucas Ferrari.

<sup>2</sup> Sobre a relação da *escuta reduzida* com essa poética ver Schaeffer (apud BRUNET, 1969, p. 211–212).

“estética da música eletroacústica”. Comecei a descobrir a possibilidade de moldar a *forma* e a *matéria* do som,<sup>3</sup> sua *massa*<sup>4</sup> e sua *fatura*.<sup>5</sup> E se utilizo aqui quatro conceitos da *tipomorfologia*<sup>6</sup> do *objeto sonoro*<sup>7</sup> de Pierre Schaeffer é porque foi na busca de parâmetros para organizar musicalmente minhas percepções que sua obra caiu-me em mãos. Minha iniciação se deu através da apresentação diacrônica de Sophie Brunet, *Da música concreta à música mesma*, e da entrevista com Marc Pierret, *Conversações com Pierre Schaeffer*.

A trajetória intelectual de Schaeffer estende-se pela maior parte do século vinte. Texto tardio, retrospectivo, prospectivo e contraditório, o *Tratado dos objetos musicais*<sup>8</sup> expõe, em 1966, a tipo-morfologia do objeto sonoro, que já se manifestara de modo embrionário em 1952 no “Esboço de um solfejo<sup>9</sup> concreto”<sup>10</sup> (SCHAEFFER, 1952, p. 201–228). Schaeffer condenou explicitamente o uso da tipo-morfologia na análise musical.<sup>11</sup> A morfologia visa à descrição dos sons; a tipologia, à sua identificação e classificação. Mas porque a percepção sonora é uma componente do que denomino música, identificar, descrever e classificar os sons é parte da análise musical como a entendo aqui.

Meu objetivo é demonstrar relações de sincronismo entre, por um lado, transformações da morfologia de três *bases*<sup>12</sup> características, cada uma, de um década do funk carioca, e por outro, mudanças na geopolítica dos bailes, para depois interpretar tais relações. Coloco inicialmente entre parênteses relações causais entre fato sonoro e fato político, de modo a possibilitar a emergência do objeto sonoro, de acordo com a atividade da *escuta reduzida*.<sup>13</sup> Este trabalho dá continuidade ao percurso iniciado no artigo “A era

<sup>3</sup> “Imaginemos ser possível ‘parar’ um som para ouvir o que ele é em dado instante de nossa escuta: o que captamos é o que denominaremos sua *matéria*, complexa, situada na tessitura e nas relações matizadas da textura sonora. Escutemos agora a história do som: tomamos consciência do desenvolvimento, na duração, do que fora fixado por um instante; de um *trajeto que dá forma a essa matéria*.” (SCHAEFFER, 1966, p. 400).

<sup>4</sup> “Critério da matéria que [...] corresponde à *ocupação do campo das alturas pelo som*” (Schaeffer 1966: 401).

<sup>5</sup> “Maneira pela qual a energia é comunicada e se manifesta na duração [do som], em relação direta com sua manutenção” (SCHAEFFER, 1966, p. 432).

<sup>6</sup> A *morfologia* responde à necessidade de qualificar os objetos sonoros, a *tipologia*, à de identificá-los e classificá-los (cf. SCHAEFFER, 1966, p. 392).

<sup>7</sup> Um objeto sonoro é, para Schaeffer (1966), um som que se escuta por suas qualidades intrínsecas, sem referência direta nem ao evento que o produz nem a seu significado.

<sup>8</sup> Um *objeto musical* é um objeto sonoro passível de uso numa construção musical.

<sup>9</sup> O *solfejo* é o trabalho de exercitar-se em ouvir melhor (cf. SCHAEFFER, 1966, p. 62).

<sup>10</sup> Desde 1942, o termo *concreto* designa, para Schaeffer, “o que diz respeito *aos sentidos* e não *ao sentido*” (BRUNET e PALOMBINI, 2010, p. 155, nota 17); isto é, ao sensorio e não ao semântico.

<sup>11</sup> “Não caia no erro, que foi constante no GRM, de tentar explicar o musical pela tipo-morfologia dos objetos sonoros. Mesmo que seja um livro grosso e tedioso de ler, o *Tratado* é apenas um começo; ele se encerra no sonoro e se abre para o musical” (Schaeffer, apud PIERRET, 1969, p. 69).

<sup>12</sup> A concepção de *base* advém da batida (*beat*) ou *break beat* do hip-hop (cf. nota 15 abaixo).

<sup>13</sup> Atividade — da qual emerge o objeto sonoro — de escutar um som por suas qualidades intrínsecas, sem referência direta nem ao evento que o produz nem a seu significado (cf. SCHAEFFER, 1966).

Lula/Tamborzão: política e sonoridade”, publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* em 2014. Atenho-me aqui à morfologia comparada de duas dessas bases: o volt-mix e o tamborzão.

## Base

No funk carioca dos anos 1990 uma base é uma versão instrumental, no lado B de um single comercial, usada por um MC em contraponto rítmico a sua expressão vocal — rima-na-hora ou rap.<sup>14</sup> Versões instrumentais para esse fim começaram a ser gravadas comercialmente em 1971 na Jamaica (BREWSTER e BROUGHTON, 2000, p. 119). Qualquer DJ poderia submeter tais faixas a processos análogos àqueles que Schaeffer utilizou em seus *Cinco estudos de ruídos*, cuja gênese ele narra em “Introdução à música concreta” (SCHAEFFER, 1950). Na Paris de 1948, gravações em acetato de todos os tipos de sons, suas manipulações por aceleração ou desaceleração, seus cortes, seus loops, suas modulações de intensidade, seus contrastes de cor, e a alternância ou a sobreposição de segmentos heterogêneos tornaram-se dispositivos de composição. A escola de DJs do funk carioca não tem raízes em Paris, mas no Bronx nova-iorquino dos anos 1970:<sup>15</sup> Kool Herc desenvolveu a técnica de utilizar duas cópias do mesmo disco para alternar um único break<sup>16</sup> entre um toca-discos e outro, em loop; Grandmaster Flash demonstrou a possibilidade de, com dois toca-discos e uma dezena de faixas, desconstruir e reconstruir qualquer música pré-gravada;<sup>17</sup> Grand Wizard Theodore explorou o *scratching*,<sup>18</sup> com o qual o toca-discos tornou-se uma espécie de cuíca; no início dos anos 1980, Afrika Bambaataa utilizou recursos eletrônicos para criar o electrofunk.<sup>19</sup>

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

<sup>14</sup> Acrônimo de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia): “a música rap é uma forma de contar histórias em rima com o acompanhamento de música altamente rítmica, de natureza eletrônica” (ROSE, 1994, p. 2).

<sup>15</sup> Sobre estes DJs, ver Brewster e Broughton (2000).

<sup>16</sup> “Cognominada ‘a melhor parte de um grande disco’ por Grandmaster Flash [...], *break beat* é a parte em que ‘o grupo se decompõe, a seção rítmica é isolada, e basicamente a guitarra-baixo e o baterista fazem solos’. *Break beats* são pontos de ruptura em seus contextos originais, pontos em que os elementos temáticos de uma peça musical são suspensos e os ritmos subjacentes trazidos para o centro” (ROSE, 1994, p. 73–74).

<sup>17</sup> Exemplo disso é a faixa “Grandmaster Flash Turntable Mix: ‘Flash Tears the Roof Off’” (q.v.).

<sup>18</sup> “*Scratching* é uma técnica de discotecagem que envolve tocar o disco para trás e para a frente com a mão de modo a arranhá-lo com a agulha no sentido oposto ao do sulco, e depois no sentido reverso. Quando se usam dois toca-discos, um disco é *arranhado* no ritmo ou contra o ritmo de outro” (ROSE, 1994, p. 53).

<sup>19</sup> O marco desse processo é o single *Planet Rock*, em 1982 (q.v.).

dada.<sup>20</sup> Embora o senso comum repita que o funk carioca derive do Miami bass, a base mais popular desse período, o “808 Beatapella Mix”, segunda faixa do lado B do single *8 Volt Mix*, do DJ Battery Brain, é um representante obscuro do electro de Los Angeles, descoberto por Carlos Machado, o DJ Nazz, e por ele divulgado no Brasil. A gravação foi frequentemente utilizada na forma do *loop* de seus compassos iniciais, com reforço da última batida da caixa e supressão da última do chimbau, ao fim do ciclo.<sup>21</sup>

### **Volt Mix**

A textura (Fig. 1) caracteriza-se por sua distribuição espaçada na tessitura: do extremo grave (bumbo na primeira linha); ao médio (caixa na segunda); ao extremo agudo (chimbau fechado na quarta). Expresso em semicolcheias na terceira linha, um rebote, na forma de clique duplo (Fig. 2), atravessa ciclicamente a tessitura no papel de elemento de ligação entre o médio e o extremo agudo. Trata-se de uma oscilação de voltagem obtida por conexão entre a saída de controle da bateria eletrônica Roland TR-808 e a entrada de áudio da mesa de som.<sup>22</sup> E porque os processos de síntese analógica da TR-808 engendram sonoridades hiper-reais (cf. CACERES et al. 2014, p. 183–184), o rebote da voltagem não destoa dos sons de bateria (eletrônica).

O espaçamento das linhas confere transparência à textura. Conferem-lhe nitidez: as densidades diferenciadas de cada linha; seus diferentes graus de *originalidade*;<sup>23</sup> suas diferentes massas e faturas, associadas, cada uma, à percussão sobre pele, sobre pele com esteira, e sobre metais.

<sup>20</sup> “A partir de determinado momento, já na década de 1990 mesmo, começou-se a colocar percussão em cima do Volt Mix: atabaque tirado de discos de produção nacional” (RAPHAEL e PALOMBINI, 2014).

<sup>21</sup> Esse reforço e essa supressão são estranhos à gravação original.

<sup>22</sup> A função dessa saída era permitir que a TR-808 controlasse outros instrumentos antes da era Midi. O dispositivo fora usado por The Masterdon Committee (1983) e The Egyptian Lover (1984), q.v.

<sup>23</sup> “O grau de originalidade é, em termos gerais, o que surpreende a previsão” (SCHAEFFER, 1966, p. 436).



Fig. 1: O loop Volt Mix em transcrição de Lucas Ferrari.

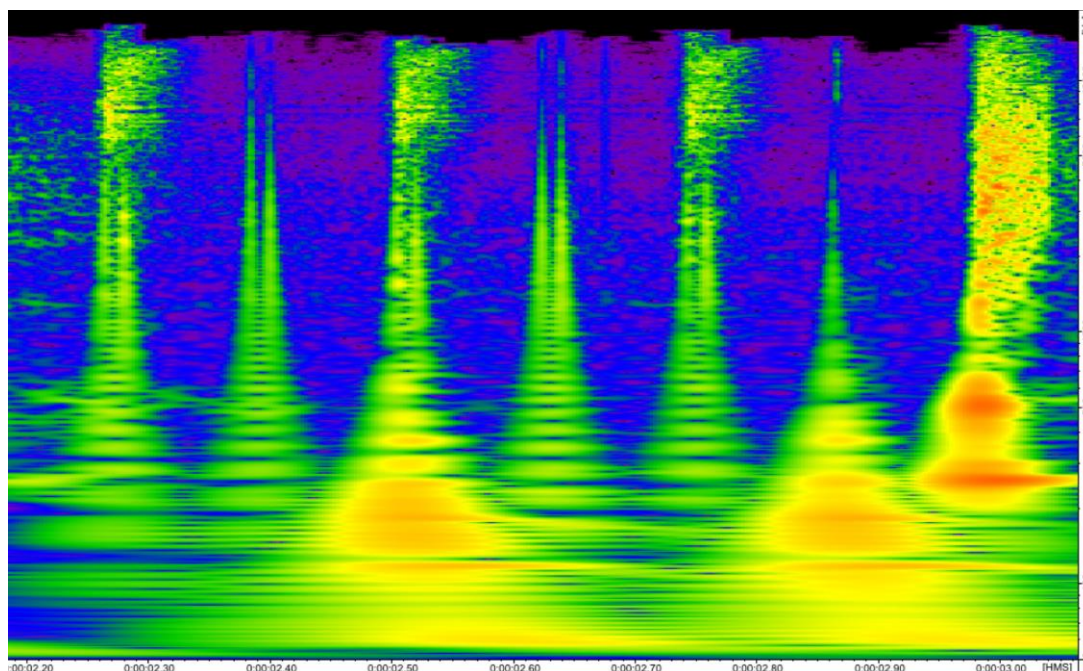
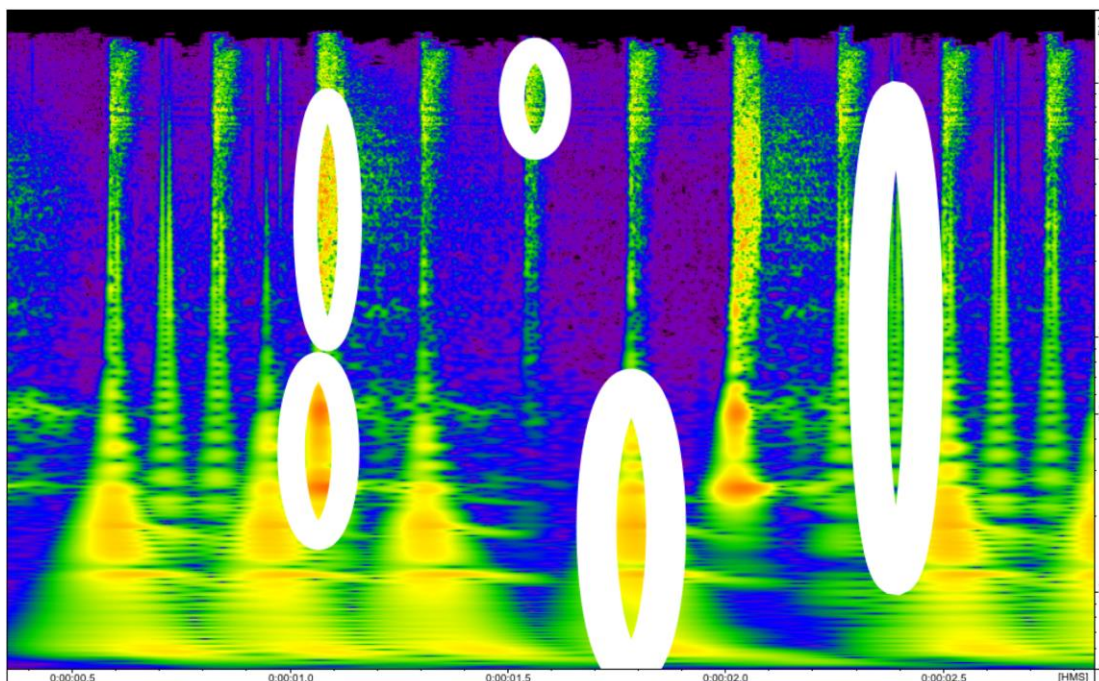


Fig. 2: Os cinco ataques duplos terminados em um ataque simples da voltagem do volt-mix, linha de semicolcheias, em espectrograma exponencial: um sim um não, aos ataques da voltagem se somam aos do chimbau (no agudo); o terceiro e o sexto ataques incidem sobre o bumbo (no grave); o sétimo combina caixa (no médio) e chimbau.

O solfejo do objeto sonoro propõe a noção de três *campos perceptivos*:

Uma primeira faculdade do campo da percepção é poder comparar dois objetos e descobrir-lhes uma mesma propriedade. Uma segunda, poder ordenar esses valores. Uma terceira, ser capaz de fixar os graus dessa escala com maior ou menor precisão. Pode-se assim equiparar cores de modo muito preciso, mas nem por isso se pode seriá-las, e menos ainda achar-lhes relações de oitava ou de quinta, e por boas razões. (SCHAEFFER, 1966, p. 383).

Limitamo-nos à noção de campo perceptivo *das alturas*, e de *sítio* e *calibre* de massa ali. O sítio de uma massa no campo das alturas é o lugar que ela ocupa na tessitura — grave, médio ou agudo, com suas subdivisões: extremo grave, grave mediano, grave superior; médio inferior, médio mediano, médio superior; agudo inferior, agudo mediano, extremo agudo. Seu calibre é a área que ela ocupa nesse campo. Num extremo, temos o ruído branco: o campo inteiro. No outro, a onda senoidal: um ponto apenas. A Fig. 3 assinala, no papel de representantes do conjunto de objetos de suas respectivas linhas, sítios e calibres da caixa, com ataque acentuado no médio inferior seguido por reverberações granulosas que se espriam até o médio superior; o chimal, no extremo agudo; o bumbo, no grave; e a voltagem, a varrer os médios de ponta a ponta no plano de fundo.



**Fig. 3:** Representação de sítios e calibres do volt-mix no campo das alturas: da esquerda para a direita, caixa, chimal, bumbo e voltagem.

## Tamborzão

O jogo transnacional de trocas entre culturas musicais afro-diaspóricas pode ser acompanhado através das primeiras *montagens*<sup>24</sup> com berimbau, combinado com volt-mix em “Berimbau Volt” e “Berimbau São Bento”; com volt-mix e a base Bardeux (a “Melô da Princesinha”),<sup>25</sup> em “Berimbau Pipo’s” (Vários 2016); e com volt-mix e a base atabaque, antecessora direta do tamborzão, em “Macumba Lelê”, dos DJs Alessandro e Cabide (1994), quarta faixa do lado B do quarto volume da série *Beats, funks e raps*, dos DJs Grandmaster Raphael e Amazing Clay, em 1994. As primeiras montagens foram realizadas sucessivamente no Tonos Audio Center Control IC-3, da Empresa Brasileira de Equipamentos Eletrônicos, a Embrasom, do Rio de Janeiro, e nos mixers-equalizadores Gemini PDM-7008 e PDM-7024 (Fig. 4), este com dois compartimentos de memória de 2 segundos, dois de 4 e um de 12, no total de 24 segundos. Usou-se ainda o sampler Gemini DS-1224, também com 24 segundos de memória.



Fig. 4: O mixer e equalizador Gemini PDM-7024, com quatro compartimentos de memória para amostragem digital: dois de 2 segundos, dois de 4 segundos e um de 12 segundos.

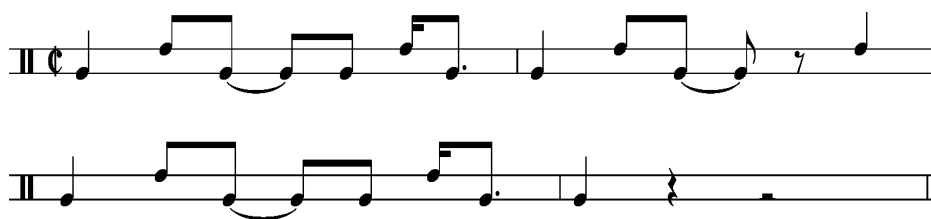
Não se sabe quando, o “Rap do Mutuapira”, “Rap do Pira” ou “Rap do Pirão”, do MC D’Eddy (1993), vencedor do festival do clube Mauá de São Gonçalo em 1992, foi adotado como hino da Torcida Rubro-Negra (2011) e passou a ser cantado nas arquibancadas ao som de instrumentário análogo ao das baterias de escolas de samba. O mesmo poderia ter ocorrido com os *gritos de galera*<sup>26</sup> anteriormente. Em 1997 Mestre Jorjão, da Mocidade Independente, então em seu segundo ano à frente da Unidos do Viradouro, introduziu na

<sup>24</sup> Subgênero que se caracteriza pela autonomia do DJ-produtor ao selecionar material heterogêneo, especialmente vozes, e organizá-lo de forma fragmentária e repetitiva.

<sup>25</sup> Para um catálogo dessas bases e melôs, ver o website William DJ (2016).

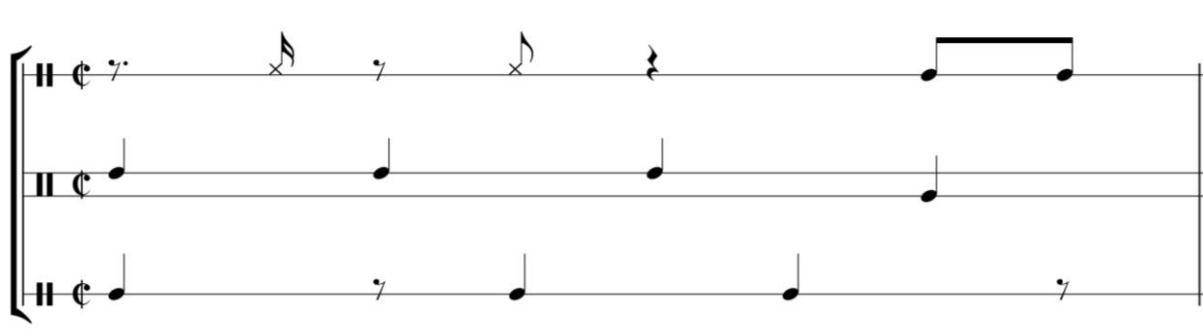
<sup>26</sup> Subgênero característico dos anos 1990 que gabava as qualidades de *bondes* de funkeiros de diferentes localidades agremiados numa *galera*, e servia de trilha sonora para gincanas e brigas ritualizadas.

Marquês de Sapucaí uma variante do motivo bumbo/caixa do volt-mix (Fig. 5) à cada repetição do estribilho do samba-enredo “Trevas! Luz! A explosão do Universo”, de Dominginhos do Estácio, Mocotó, Flavinho Machado e Heraldo Faria (MESTRE JORJÃO, 1997).



**Fig. 5:** Uma variação em torno da célula bumbo/caixa do volt-mix serviu de apoio às repetições do estribilho do samba-enredo da Unidos do Viradouro em 1997.

No ano seguinte o DJ Luciano Oliveira, de Campo Grande, inspirou-se no “funk com instrumentos de escola de samba” do grupo Funk’n Lata, de Ivo Meirelles, da Estação Primeira, ao criar, na bateria digital R-8 MK-II da Roland, um loop “pra crescer, pra dar uma sustentação ao som [do volt-mix]” (DJ Luciano Oliveira et al. 2006). As amostras utilizadas foram o *ambo kick*, ou bumbo com ambiência; o *attack tom 2* e o *attack tom 1*, ou tom-tons médio e grave; a *slap high conga* e a *open low conga*, ou conga aguda em slap e a conga grave aberta (CACERES, 2016). A combinação desse loop com o Volt Mix apareceu no “Rap da Vila Comari”, dos MCs Tito e Xandão (1998), sétima faixa do CD *DJ Lugarino apresenta os melhores da Zona Oeste*, de Márcio Lugarini, da Vila Kennedy. O loop passou a chamar-se Tamborzão (Fig. 6) e apareceu nu e cru na montagem “A Gota”, do DJ Everton Cabide (1999), segunda faixa do CD *A Gota, cerol fininho vol. 1: o som das galeras*, em 1999.



**Fig. 6:** De baixo para cima, o bumbo, os tom-tons e as congas do loop tamborzão, do DJ Luciano Oliveira, de Campo Grande.

Em relação ao volt-mix, a sonoridade do tamborzão desloca-se globalmente para baixo no campo das alturas: do bumbo no grave aos tom-tons no médio inferior e às congas no médio superior. Todas as linhas são de peles percutidas, com a variação do slap das congas no primeiro tempo. Nenhuma linha se destaca individualmente por características de



massa/fatura ou densidade. Ao invés, elas se combinam num amálgama propulsivo. A R-8 oferece amostras digitais realistas, sujeitas a alterações randômicas — daí o nome *human rhythm composer*. E porque em dinâmicas o tamborzão é rico, torna-se praticamente impossível identificar, a ouvidos e olhos nus, sítios e calibres individuais no loop. Isolamos-lhe uma a uma as linhas (Fig. 7-10).

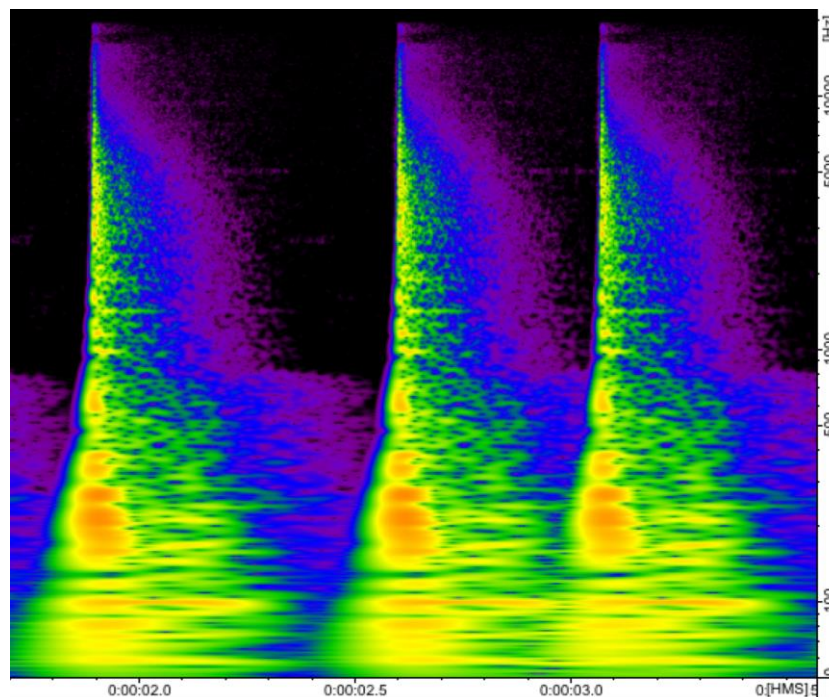


Fig. 7: As três batidas do bumbo.

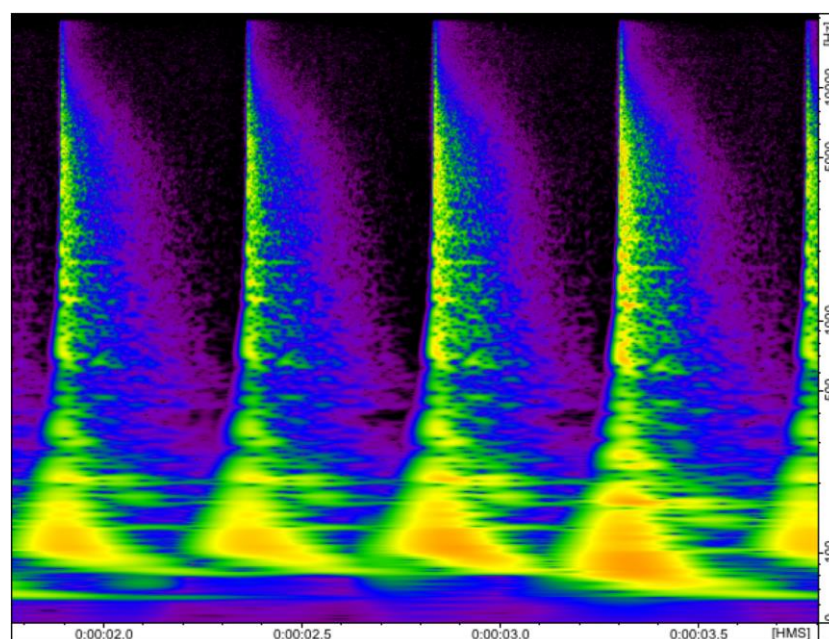
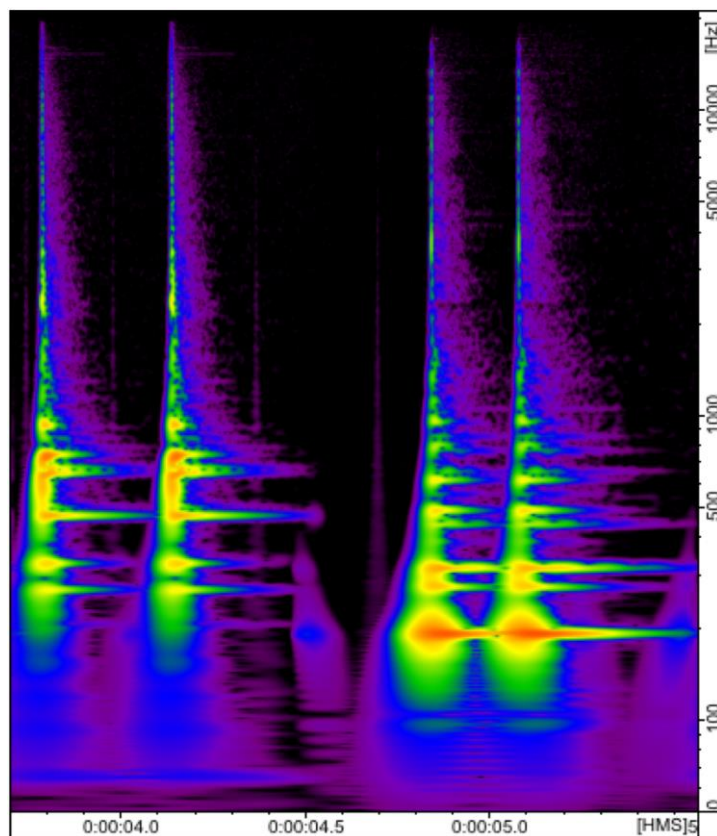
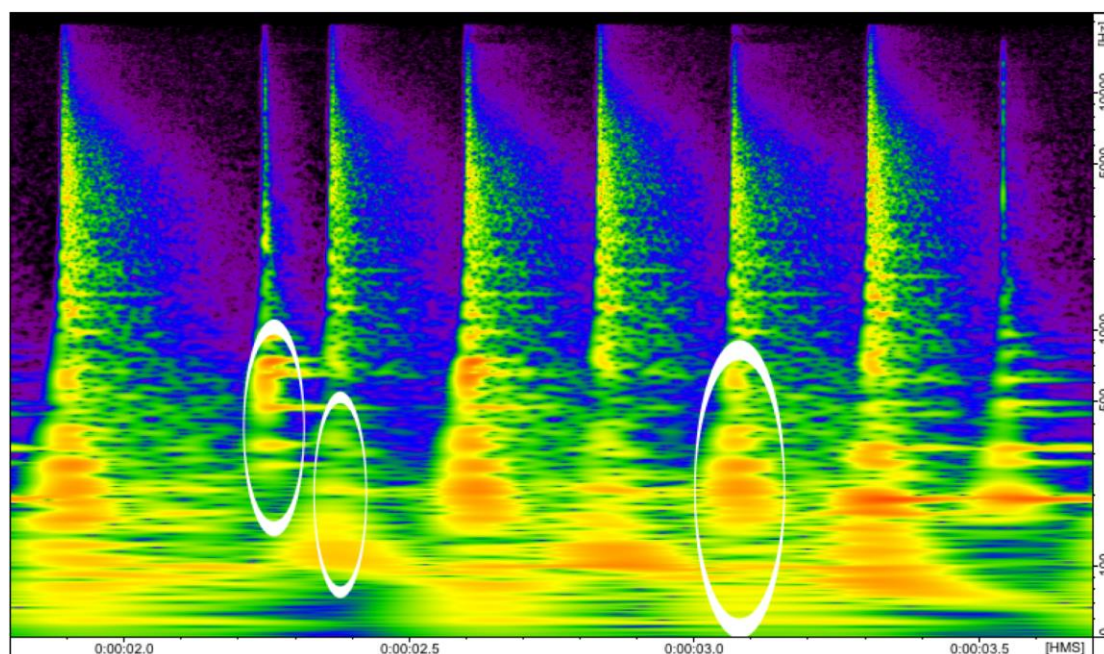


Fig. 8: As três batidas do tom-tom médio seguidas por uma do tom-tom grave.



**Fig. 9:** As duas batidas da conga aguda em slap seguidas pelas duas batidas da conga aberta grave.



**Fig. 10:** Sítios e calibres da congas aguda em slap, do tom-tom médio e do bumbo do tamborzão.

## Morfologias comparadas

Enquanto o volt-mix reserva o extremo agudo para o pulso regular do chimbal, o tamborzão vê os transientes de ataque de todas as suas linhas estenderem-se até o limite superior do campo das alturas. Se o ouvido fosse capaz de isolá-la, discerniríamos nessa zona os ataques todos, numa síntese do ritmo. Se o volt-mix delinea sua identidade rítmica através de bumbo e caixa, linhas inferiores, o Tamborzão o faz, aproximadamente na mesma região, através do conjunto de suas linhas.

### Caráter

O volt-mix utiliza uma bateria eletrônica analógica do início dos anos 1980 cujos sons imitam de modo fantástico bateria e percussões acústicas. O tamborzão utiliza uma bateria digital do início dos anos 1990 cujas amostras estão sujeitas a variantes randômicas. Se os sons da primeira apresentam caráter hiper-realista, o tamborzão atribui o papel de instrumentário afro-brasileiro ao realismo afro-pan-americano de bumbo, tom-tons e congas.

### Tipologia

Se tomarmos esses loops por macro-objetos, poderemos classificá-los no tipo *pedal*<sup>27</sup> de *células*<sup>28</sup> ou  $P_K$ . Objeto intermediário,<sup>29</sup> a célula corresponde a um ciclo do loop: quatro compassos no volt-mix; um, no tamborzão. Recorreremos ao conceito de *trama* — “maços harmônicos ou complexos de objetos N ou X elementares agrupados” (SCHAEFFER, 1966, p. 459), “fusões de sons em evolução lenta” (Ibid.: 450), “evolução lenta de estruturas pouco diferenciadas” (Ibid., p. 572) — para estabelecer uma distinção entre a célula do volt-mix e a do tamborzão. O volt-mix será um pedal de trama ou  $P_T$ ; o tamborzão, um pedal de *acumulação* — “reiteração abundante de elementos breves, todos mais ou menos parecidos” (Ibid., p. 572) — ou  $P_A$ . Essa trama e essa acumulação são constituídas de micro-objetos *complexos*, ou *notas X*.<sup>30</sup> Cada célula do volt-mix é um  $T_X$ . Cada célula do tamborzão, um  $A_X$ .

<sup>27</sup> “Tipo de som excêntrico artificial criado pela repetição mecânica em loop de uma célula (logo, de um micro-objeto relativamente complicado). O pedal é, portanto, uma espécie de som iterativo prolongado e cíclico.” (CHION, 1983, p. 136)

<sup>28</sup> Um “objeto artificial para o qual a natureza não nos preparou bem, embora a aparelhagem eletroacústica o produza fartamente: aquele que é determinado pelo fechamento em anel de um sulco ou pelo recorte aleatório de um pedaço de fita magnética” (SCHAEFFER, 1966, p. 454).

<sup>29</sup> O que Chion denomina micro-objeto (cf. nota 26 supra).

<sup>30</sup> A noção de nota, em Schaeffer, dissocia-se da de notação. “Trata-se de sons formados e de massa fixa, isto é, cuja matéria responde ao critério de homogeneidade, abstraída sua dinâmica” (Schaeffer 1966: 529). De acordo com o quadro de recapitulação da tipologia (Ibid.: 459), são formados os sons de duração mensurada e unidade temporal, que incluem as notas N (sons tônicos), de altura definida, prolongadas por sustentação, ressonância ou iteração; as notas X (sons *complexos*), de altura relativa, prolongadas por sustentação, ressonância ou iteração; as notas Y, de altura variável (definida ou relativa), prolongadas por sustentação, ressonância ou iteração.

Utilizo as noções de trama e acumulação de modo expandido. A trama de Schaeffer é um objeto característico da música eletroacústica. A acumulação implica distribuição aleatória.<sup>31</sup> As linhas do volt-mix mantêm a individualidade ao combinarem-se, daí a trama; as linhas do tamborzão se amalgamam ao combinarem-se, daí a acumulação. A noção de trama aplica-se melhor ao “808 Beatapella Mix” que ao loop derivado.

### *Morfologia*

Todos os micro-objetos respondem ao modelo percussão/ressonância, com exceção da voltagem, que pode ser entendida como uma *allure*<sup>32</sup> ou um *grão*.<sup>33</sup> O volt-mix evoca, através de massas diferentes e faturas assemelhadas, pele, pele com esteira, e metal percutidos; o tamborzão implica, reconhecíveis por massas e faturas similares, peles de diâmetros diversos e ressonadores distintos.

### *Sítio e calibre no campo das alturas*

O volt-mix distribui objetos sonoros espaçadamente, no grave no médio e no agudo, discretamente alinhavados por meio da voltagem, que se espraia pelos médios sem ocupar os extremos. O tamborzão aglutina objetos no grave e no médio, acima do qual o campo das alturas é tomado pelos transientes de ataque.

### *Dinâmica*

O volt-mix apresenta uma dinâmica aplainada, com acentos iterados na caixa e reforço ao final do ciclo. Há um jogo de planos: caixa e bumbo na frente, chimbau no segundo plano, voltagem no plano de fundo. No tamborzão o bumbo apresenta dinâmica plana; os tom-tons aumentam de intensidade na terceira batida e de novo na quarta, quando o ataque é mais intenso, o calibre mais extenso e o sítio mais grave; as congas tem dinâmica plana.

---

<sup>31</sup> “Pode-se chegar a uma reiteração mais ou menos aleatória e confusa da mesma espécie de causalidade (e já não da mesma causa que dá curso a sua ação), a fornecer uma soma de objetos breves, de faturas aparentadas; seja uma série de pizzicatos irregularmente distribuídos no tempo, ou impulsões de arco oriundas de um conjunto não sincronizado de violinos formarão um iterativo multiforme que será, como o *échantillon*, um objeto longo, imprevisível, demasiado original. A unidade aqui não provém de uma permanência causal transparente, qual no *échantillon*, mas de certo ar de família, que liga as inumeráveis faturas de detalhe. Designaremos esse objeto por *acumulação*, reiteração abundante de elementos breves, todos mais ou menos semelhantes.” (SCHAEFFER, 1966, p. 439). Sobre a noção de *échantillon*, ver Schaeffer (1966, p. 438–439).

<sup>32</sup> Oscilações regulares, à razão de algumas por segundo, da altura (vibrato), do timbre (pedal wah-wah) ou da intensidade de um som (cf. SCHAEFFER, 1966, p. 549–550; 556–560).

<sup>33</sup> “Um som homogêneo pode comportar uma microestrutura, geralmente devido à manutenção por um arco, uma palheta ou mesmo um rulo de baquetas. Essa propriedade da matéria sonora faz pensar no grão de um tecido, de um mineral” (SCHAEFFER, 1966, p. 548). Ver também Schaeffer (1966, p. 550–555; 576–577).

### *Derivação rítmica*

Embora não faça parte do escopo deste trabalho, não posso deixar de referir-me ao processo de sobreposições e substituições que engendra o ritmo. O tamborzão duplica as batidas de bumbo do volt-mix, com exceção da segunda, contramétrica, que é omitida. A primeira conga aguda em slap marca o lugar do bumbo cortado; a segunda reforça o bumbo seguinte, o segundo do tamborzão, na posição do terceiro do volt-mix. As duas batidas da conga grave aberta cumprem função dupla: a primeira substitui a segunda da caixa; o conjunto das duas substitui, com aumentação, a anacruse da voltagem. O que o tamborzão abandona ao separar-se do volt-mix é a primeira batida da caixa, preenchida apenas pela marcação do segundo tom-tom.

### *Modos de existência*

O volt-mix é o beatapella do single de Mark Rogers no papel de base para raps e montagens, ou o loop que dele se origina. Se separarmos qualquer um de seus elementos e o empregarmos isoladamente, o elemento isolado continuará a ser o bumbo, a caixa, o chimbal ou a voltagem do volt-mix. A produção pode, por equalização, valorizar ou desvalorizar, até o apagamento, qualquer uma dessas linhas. Nem por isso o que resulte deixará de ser um volt-mix.

Não estamos seguros da autoria do tamborzão: individual, para uns; coletiva, para outros; individual com colaborações, para outros ainda. Diz Cabide:

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

O tamborzão é um loop específico ou um conjunto de loops a caracterizar “a evolução”? E neste caso, a partir de que momento um atabaque se torna um tamborzão, ou um tamborzão, um tambor? Gilbert Simondon afirma em *Do modo de existência dos objetos técnicos*:

A unidade do objeto técnico, sua individualidade, sua especificidade, são os caracteres de consistência e convergência de sua gênese. A gênese do objeto técnico faz parte de sua existência. O objeto técnico é o que não seja anterior a seu devir, mas esteja presente a cada etapa deste; o objeto técnico é uma unidade de devir. O motor a gasolina não é este ou aquele motor dado no tempo e no espaço, mas o fato de haver uma continuação, uma continuidade que vai dos primeiros motores aos que

conhecemos, ainda em evolução. A esse título, tal qual em linhagem filogenética, um estágio definido de evolução contém em si estruturas e esquemas dinâmicos que estão no princípio de uma evolução das formas. O ente técnico evolui por convergência e por adaptação a si; ele se unifica interiormente de acordo com um princípio de ressonância interna. O motor de automóvel de hoje não é descendente do motor de 1910 apenas porque este foi o que nossos ancestrais construíram. Nem tampouco porque seja mais aperfeiçoado em relação ao uso; de fato, para um ou outro uso, um motor de 1910 continua superior a outro de 1956. [...] É por um exame interior dos regimes de causalidade e das formas, na medida em que estão adaptadas a esses regimes de causalidade, que o motor de automóvel atual é definido como posterior ao de 1910. Num motor atual cada peça importante está de tal forma ligada às outras por trocas recíprocas de energia que ela não pode ser senão a que é. [...] Seria possível dizer que o motor atual é um motor concreto, enquanto o antigo é abstrato. No motor antigo cada elemento intervém em certo momento no ciclo, depois se espera que já não aja sobre os outros elementos; as peças do motor são tal e qual pessoas que trabalhassem uma por vez, mas não se conhecessem umas às outras. (SIMONDON, 1958, p. 20–21).

Simondon denomina *concretização* ao processo de evoluir por convergência e por adaptação a si mesmo, de unificar-se interiormente de acordo com um princípio de ressonância interna, de cada peça ligar-se às outras por trocas recíprocas de energia, de modo que cada uma não possa ser senão o que é. Se substituirmos a palavra peça por linha entenderemos o processo de concretização da base nova. A linha dos tom-tons, aparentemente a mais singela, assume função tripla: manter o pulso, função do chimbal no volt-mix; amalgamar as linhas extremas, função equivalente à costura pela voltagem; conferir à batida um perfil dinâmico global, ausente do volt-mix. As duas batidas da conga grave cumprem função dupla: a de substituir a segunda da caixa, a primeira batida; a de substituírem a anacruse da voltagem, a primeira e a segunda batidas. Nenhuma linha do tamborzão se distingue individualmente. O resultado de bumbo, tom-tons e congas em sinergia é superior à soma desses elementos.

### **Transformações**

Não é possível desenvolver aqui a morfologia do beatbox, base preponderante a partir de 2010. No artigo “A era Lula/Tamborzão” afirmamos que “à medida que se cerceiam os bailes, a base desocupa sucessivamente o agudo, na primeira década dos anos 2000, e o grave, nos anos 2010, para encolher-se no centro”. Haveria portanto sincronismo entre as narrativas da geopolítica dos bailes e da morfologia das bases. Os bailes são expulsos do asfalto pela CPI do funk no ano 2000 e recolhem-se então para as favelas, onde são acolhidos pelo superlativamente denominado tráfico. Essa passagem corresponde à do volt-mix ao tamborzão. A perda de agudos seria a contrapartida morfológica da perda do asfalto. Com o

projeto das Unidades de Polícia Pacificadora, em marcha a partir de 2008, e com as invasões e ocupação militar dos Complexos da Penha e do Alemão em novembro de 2010, cerceiam-se os principais bailes de favela. Essa passagem corresponde à do tamborzão ao beatbox. A perda dos graves seria a contrapartida morfológica da perda da favela.

Embora jovem, a história dos bailes funk cariocas é cheia de mitos. É lícito perguntar em que medida tais êxodos sucessivos correspondam à realidade dos fatos. Não houve um armistício cultural em 1995, quando a juventude da Zona Sul passou a divertir-se nos bailes do Chapéu Mangueira? Pude frequentar o Clube de Regatas Boqueirão do Passeio, na Marina da Glória, e o Olimpo da Penha, na Penha, durante a primeira década do milênio. Por outro lado, a história do *drum and bass* paulista mostra êxodo análogo, da periferia para o centro nos anos 1990, e de volta para a periferia, na primeira década do milênio, sem intervenção direta dos poderes executivo, legislativo ou judiciário (cf. FONTANARI, 2013). Os bailes de favela teriam nascido no asfalto? Ou haveria usurpação de mito de origem, tal qual na casa de Tia Ciata quando esta se apresenta no papel de berço do samba, e não de uma espécie particular do gênero?

Impossível negar a existência de bailes de favela nos anos 1990 e de bailes de asfalto na década seguinte, ou de bailes de asfalto e de favela nos anos 2010. O que se pode dizer é que o fulcro do funk carioca se desloque dos clubes para as comunidades na virada do milênio, e o projeto das UPPs ataque o funk em seu fulcro desde 2008. O resultado é descrito por Harley Fabiano Fagundes dos Santos, o DJ Byano, da Chatuba da Penha, em 2 de maio de 2016:

Bateu aquela saudade de quando você tinha um cardápio de bailes de comunidades pra curtir nos finais de semana. Eu era feliz e nem sabia disso. Toquei em mais de trinta favelas e morros do Rio de Janeiro. Sinto falta disso. Existiam mais sucessos, mais MCs. Cadê? O que aconteceu? Meus prediletos, além dos de onde moro, na Chatuba: tinha Mangueira, Jacaré, Caratê e quinze na CDD; Mangueirinha, Corte 8, Dick e Furk Mendes. Favelas onde mais gostava de trabalhar. Você escolhia: “Pô, hoje vou pra Nova Holanda; amanhã vou pra Mangueira ou pro Jacaré? Vou ligar pro mano lá da Rocinha pra puxar pro São Carlos, ou então puxo o bonde pra Chatuba ou pro Vidigal? Ou será que ligo pra novinha que mora lá na Grota e pego aquele baile sábado, e no domingo vou pra Fazendinha ou Arará? Será que o baile do Chapadão tá ficando legal ?” O tempo passa e as coisas mudam. A maioria hoje é casado e tem seus filhos e família. Outros viajaram e não moram mais no Rio. O governo maquiou algumas comunidades e oprimiu a cultura nas favelas cariocas, exigindo tantas documentações que muitos nem sabem por onde começar a agir. Na verdade o que salva o funk hoje são as chopadas e os míseros pago-funks, onde playboy vira DJ e os sem cultura tocam a 140 BPM em festinhas de beira de favela. A tia da barraca vendeu seu trailer, o barzinho fechou, a coroinha que fez sua laje de camarote vendeu a casa, o salão de cabelo da tia que era lotado de sexta a domingo não existe mais.

Fim. A comunidade ficou sem renda extra. O tiozinho que chegou da batalha e iria montar seu bar pro baile no final de semana, mas cadê? É, há dez anos atrás vocês eram felizes e nem se davam conta disso. Eu vivi tudo isso, curti, levei alegria. Ia de Kombi, de ônibus e era feliz. Se meus filhos me perguntarem qual foi melhor trabalho da minha vida eu vou responder: fazer o melhor baile do estado e levar alegria pras melhores favelas do Rio. Hoje? Sei lá. Só escuto som de tiros.<sup>34</sup>

Angelo Antônio Raphael, o DJ Grandmaster Raphael, afirma sobre os anos 1990 em entrevista de 2011:

Nessa época havia um papo um pouco mais consciente. Aquela coisa de fazer letras do tipo “não brigue no baile”, “não à violência”, tudo isso. Os MCs cantavam essas letras. Em compensação, o pau comia o tempo todo no baile. Hoje em dia, infelizmente, a maior parte do baile é isso de putaria. Tem DJ que acha até maneiro: “eu sou o Rei da Putaria”. O discurso não é legal, o texto não é maneiro. Em compensação, o baile é uma tranquilidade. Você vê que as garotas só querem rebolar, a galera só quer ir azarar, curtir o baile, dançar a música, beber, se divertir. E agora? (RAPHAEL, 2011).

O equilíbrio<sup>35</sup> do volt-mix serviu aos preitos à paz que se rendiam e ao pugilato ritualizado. O ímpeto propulsivo do tamborzão serviu às odes guerreiras e aos rituais de acasalamento que se encenavam. O tamborzão testemunha um *Zeitgeist*. O DJ Cabide descreve sua gênese ao DJ Luciano Oliveira nestes termos em 2006:

Você fez aquela vinheta lá, “Novos ritmos, novas galeras”. Com certeza, você fez aquele Tamborzão, o padrão Kokota<sup>36</sup> escutou: “esse tambor... esse tambor que é o tambor do funk. Vamos mudar o funk”. Aí eu fiz uma montagem “A Gota”, saiu, e as equipes de som já começaram a copiar. [...] Os próprios MCs diziam assim: “Bota aquele tamborzão, aquele Tamborzão neurótico, bota o Tamborzão!” Que a gente chamava mesmo de batuque. Era o batuque, não era o tamborzão. Os MCs: “Bota aquele tamborzão neurótico!” (DJ Cabide, apud DJ LUCIANO OLIVEIRA et al. 2006).

Carla Mattos (2006) estudou o neurótico e a neurose em sua dissertação de mestrado. Diz ela em artigo de 2012:

O conflito e a “violência” tinham força integradora no convívio entre galeras rivais, mas essa maneira de experimentar a rivalidade é modificada no contexto das facções quando observadas duas situações. Na primeira, nota-se que, dentro dos “corredores”, alguns jovens — chamados de “neuróticos” — começam a se destacar a partir dos referenciais culturais da facção que idealizam a “guerra” armada contra o inimigo — “alemão” —, impondo uma nova moral do “sujeito homem” não mais

<sup>34</sup> DJ Byano, postagem em rede social, 2 maio 2016, <https://goo.gl/2BAmTU>.

<sup>35</sup> Uso o termo equilíbrio aqui no sentido corrente, e não naquele que adquire no solfejo do objeto sonoro.

<sup>36</sup> Proprietário da equipe A Gota.



valorizada em sua força física e disposição para a luta. A segunda situação refere-se ao contexto de “guerra” entre facções nas favelas — contexto chamado de “ritmo neurótico” (MATTOS, 2006) —, quando um novo ideal de convívio social de “paz” e “lazer” na comunidade e nos bailes incide de modo diverso nas percepções de risco-perigo, nas estratégias de circulação e nas práticas de (auto)regulação das condutas e de identificações em face da criminalidade violenta local. (MATTOS, 2012, p. 655).

[...]

O “pede a paz” nos bailes do “asfalto” é ressignificado nesse contexto. Na favela, a “paz” vira sinônimo de “lazer” e os bailes funk tornam-se o espaço-tempo contraneurótico onde todos podem conviver na “tranquilidade”. A categoria “sem neurose” exprime a idealização de um espaço social não conflitivo no qual é preciso ter uma conduta pacífica chamada “blindão”. A construção desse ambiente “sem neurose” requer as seguintes condições: (i) a regulação das condutas dos “valentes”; (ii) a eliminação do “alemão” do convívio social; (iii) e a difícil negociação do “arrego”, isto é, o pagamento de propina aos policiais, nesse caso específico para garantir que o baile funk ilegal aconteça. (MATTOS, 2012, p. 659).

Na memória de Charles, um dos colaboradores de Mattos, a data de criação do tamborzão coincide com um episódio mítico.

Quase já não existia mais Lado A e Lado B, porque Lucas era Lado A e Cidade Alta era Lado A, mas Cidade Alta era Comando Vermelho e Lucas era outra facção rival no tráfico, o Terceiro Comando. Então, já estava começando as neuroses da Cidade Alta, não brigar com Lucas, mas brigar com a gente da Nova Holanda, e acontecia direto em bailes. Aí a gente continuava brigando; na verdade, a gente não entendia mais nada, eu apanhava dos moleques de Lucas, o pessoal da Cidade Alta via a gente apanhando e não fazia nada e iam pro baile da Nova Holanda e eu ia pro baile da Cidade Alta. E lá eles apertavam a minha mão e eu não entendia nada, eu falava: “Porra, esses moleques são o maior alemão, são Lado A, bate na gente e depois vem apertar a mão”. Aí, nessa época, o tráfico começou a intervir nos bailes de briga. De 1998 pra cá já começou essa influência; a gente já não tinha mais liberdade de declarar o que é que a gente queria ser, tinha que ser por opção deles, sem liberdade. E foi assim até acabar o baile de corredor.

Eu me lembro que os caras da Nova Holanda foram lá na Cidade Alta, junto com o pessoal da Kelson, que também era Comando Vermelho e era Lado B e brigava junto com a Nova Holanda e o Parque União. Aí foi essa galera com um representante de baile, mas não representando o baile e sim o Comando Vermelho, na Cidade Alta, e falou que se o pessoal da Cidade Alta brigasse de novo com o pessoal da Nova Holanda, ia tomar tiro, os caras já iam mandar tiro em cima deles quando eles saíssem do baile. Foi quando teve a separação, foi quando começou a acabar com os bailes porque começou a cortar laços de amizade, começou a influenciar em uma porção de coisas e começou também a neurose “se eu for lá será que os caras vão me pegar?” E começou a neurose de um não poder frequentar a área do outro e assim se extinguiu o nosso trajeto. Eu me lembro que na época do arrastão foi Lado A e Lado B juntos. Foi a massa todinha. Todo mundo invadindo a praia. Depois disso, algumas praias ficaram mais restritas, mais restritas do que já é. Por exemplo, o Arpoador, no Posto 8 ficou um lance muito doido devido a essa briga de facção dentro de baile, porque quando o Lado A e Lado B não representavam facção, mas só as galeras, todo mundo podia frequentar o Posto 8. Vila do Pinheiro frequentava o Posto 8. Depois que o Comando Vermelho assumiu

os bailes, a gente já começou a expulsar o pessoal do Pinheiro, a expulsar o pessoal de Lucas, o Posto 8 virou só do Comando Vermelho. (Charles, apud MATTOS, 2012, p. 669–670).

Marcelo Gularte apresenta outra versão da história:

— Um maluco da Baixada me falou, que o corredor começou a se formar em 1992 no Grêmio de Raiz da Serra, é que pra lá muita gente não ia ainda. Isso com a Equipe Super Tropicália mesmo, o baile era dividido, as galeras da chave A e as galeras da chave B. O Zezinho criou essa parada e colocou os seguranças para intervirem nas brigas. — Falou Milico.

— Pode ser mesmo, mas a divisão tinha em 1992 também com a Furacão, só que não era lado A e lado B, era “amigo” e “alemão”, eu participei do início do corredor no Império, antes eram as mulas, neguinho vinha de mulão, batia de frente e a porrada comia. — Eu falei. (GULARTE, 2014, p. 778).

[...]

— O Naldinho comentou com a gente que ele soube de uma reunião de bagulho de facção, a parada foi entre os líderes das galeras da Nova Holanda, Parque União, Kelson e da Cidade Alta com um “representante” do Comando Vermelho. O encontro foi para resolver a “neurose da Cidade Alta”, Lado B vai virar Comando Vermelho agora, e Lado A, Terceiro Comando. Os lados vão virar, vai ser uma confusão danada, nem vai ter mais isso por causa de facção. — Falou André. (GULARTE, 2014, p. 1039–1040).

Gularte corrige a narrativa de Charles: “Parada de Lucas nunca foi Lado A, sempre foi Lado B”. E explica:

Cidade Alta, Lado A; Parada de Lucas, Lado B. São favelas muito próximas, divididas pela Av. Brasil. Nova Holanda também era Lado B e tinha grande imponência no Chaparral em Bonsucesso, pois a galera ia andando para o baile de bondão. Chaparral é um baile que vai de 1995 ou 1996 até 1999, com a interdição dos bailes.<sup>37</sup>

Durante a primeira década do milênio, o tamborzão colocará em jogo, nos bailes de favela, cujo tempo ele ordena com o auxílio de tiros sampleados (MC Sabrina 2006; MC Tovi 2010) ou comemorativos e reais (MC Gil do Andaraí 2004/5), a neurose neutralizada. O DJ Grandmaster Raphael afirma em 2014:

O beatbox e o tamborzão vejo como uma coisa só. Fica uma mistura. Porque o tamborzão ninguém consegue definir. É uma mistura de tudo: tem samba com candomblé com... É um negócio meio complicado. E o beatbox, a mesma coisa. (RAPHAEL e PALOMBINI, 2014).

O devir tamborzão prossegue no devir beatbox, mesmo que para a favela só tenham sobrado os tiros.

<sup>37</sup> Gularte, comentários em rede social, 14 dez. 2015, <http://goo.gl/rvRD5a>.

## Referências bibliográficas

- BREWSTER, Bill e BROUGHTON, Frank.. *Last Night a DJ Saved My Life: the History of the Disc Jockey*. Nova York: Grove Press, 2000.
- BRUNET, Sophie (org.). *Pierre Schaeffer: de la musique concrète à la musique même*. Paris: Richard-Masse, 1977.
- . *Pierre Schaeffer par Sophie Brunet suivi de Réflexions de Pierre Schaeffer*. Paris: Richard-Masse, 1969.
- BRUNET, Sophie e PALOMBINI, Carlos (org.). *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes relé, 1941–1942*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. 2014. A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 58: 157–207.
- CALVINO, Italo. “Felice tra le cose”. *Corriere della Sera*, 29 jul. Citado de “Francis Ponge”, *Perché leggere i classici*. Milão: Mondadori, 253–258, 2010 [1995].
- CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: INA e Buchet/Chastel, 1983.
- EMMERSON, Simon (org.). *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: Macmillan, 1986.
- FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Os Djs da perifa: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- GULARTE, Marcelo. *A lenda do funk*. Rio de Janeiro: inédito, 2014.
- MATTOS, Carla dos Santos. “Da valentia à neurose: Criminalização das galeras funk, ‘paz’ e (auto)regulação das condutas nas favelas”. *Dilemas* 5 (4): 653–680, 2012.
- . “No ritmo neurótico: cultura funk e performances ‘proibidas’ em contexto de violência no Rio de Janeiro”. Mestrado: Uerj, 2006.
- PIERRET, Marc. *Entretiens avec Pierre Schaeffer*. Paris: Pierre Belfond, 1969.
- RAPHAEL, Angelo Antônio e Palombini, Carlos. “Grandmaster Raphael”. *Proibidão.org*, 2014, 2 fev. Disponível em <http://goo.gl/5K1YGc>.
- RAPHAEL, Grandmaster. “Entrevista”. Canal Viva Favela, 2011, 14 out. Vídeo em <http://goo.gl/4rzHqH>.
- ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.
- . *À la recherche d’une musique concrète*. Paris: Seuil, 1952.
- . “Introduction à la musique concrète”. *Polyphonie* 6: 30–52, 1950.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1958.

## Referências fonográficas

- Afrika Bambaataa and the Soul Sonic Force. *Planet Rock*. Nova York: Tommy Boy, TB 823, 1982.
- Bardeux. “Bleeding Heart” (Percapella). *Bleeding Heart*, prod. Jon St. James. El Segundo (Cal.): Synthicide Records, V-75513, 1988.
- Caceres, Guillermo. “O Tamborzão, parte por parte”. 2016. *Proibidão.org*. Compilação em <http://goo.gl/xoYYDF>.
- DJs Alessandro e Cabide. “Macumba Lelé”. In: Grandmaster Raphael e DJ Amazing Clay, *Grandmaster Studio apresenta beats, funks e raps, vol. 4*. Nova Iguaçu: Vinil Press, LP/K7/CD 7100004, 1994. Faixa em <http://goo.gl/UTmKo2>. CD em <http://goo.gl/9oWq4r>.
- DJ Battery Brain. “808 Beatapella Mix”. *8 Volt Mix*. Los Angeles: Techno Hop Records, THR-20, 1988. Single em <http://goo.gl/3I7BwR>.
- DJ Everton Cabide. “A Gota”. *A Gota, cerol fininho vol. 1: o som das galeras*. 1999. Montagem em <http://goo.gl/kCRFkU>. CD em <http://goo.gl/Wr1Ng0>.
- DJ Luciano Oliveira, DJ Everton Cabide e Tatiana Ivanovici. “A história do Tamborzão do funk”. São Gonçalo, residência do DJ Cabide. 2006. Vídeo em <http://goo.gl/zF7GTj>.
- Egyptian Lover, The. “Egypt, Egypt”. *Egypt, Egypt*. Los Angeles: Freak Beat Records, DMSR00661, 1984. Faixa em <http://goo.gl/KBQsYm>.
- Grandmaster Flash. “Grandmaster Flash Turntable Mix: ‘Flash Tears the Roof Off’”. *The Official Adventures of Grandmaster Flash*. Londres: Strut, STRUTCD 011, 2002.
- Masterdon Committee, The. “Funkbox Party (Instrumental)”. *Funkbox Party*. Nova York: Enjoy Records, 6032, 1983. Faixa em <http://goo.gl/KBQsYm>.
- MC D’Eddy. “Rap do Pirão”. In: Grandmaster Raphael, *Grandmaster Raphael apresenta Beats, funks e raps*. Duque de Caxias: London Records, LP 17061, 1993. Faixa em <http://goo.gl/RMShV9>. LP em <http://goo.gl/RosLxj>.
- MC Gil do Andaraí. “Ao vivo na Nova Holanda”. 2004/5. *Proibidão.org*. Registro em <http://goo.gl/US1oMH>.
- MC Tovi. “Não entra aqui a UPP (estilo ‘Fugidinha’)”. Prod. DJ Diogo de Niterói. *Unidos contra a UPP*. 2010. Faixa em <http://goo.gl/UFRFRx>. Cd em <http://goo.gl/itJ90s>.
- MC Sabrina. “Diretoria”. Do MC Primo, prod. DJ Júnior da Provi. 2005. *Proibidão.org*. Registro em <http://goo.gl/1O210u>.
- MCs Tito e Xandão. “Rap da Vila Comari”, prod. DJ Luciano Oliveira. In: Márcio Lugarini, *DJ Lugarino apresenta os melhores da Zona Oeste*. Rio de Janeiro: Grandmaster Studio Produções Artísticas Ltda, 100 009, 1998. Faixa em <http://goo.gl/SQLhk4>. CD em <http://goo.gl/Oc22nD>.
- Mestre Jorjão. “Trevas! Luz! A explosão do Universo”, de Dominginhos do Estácio, Mocotó, Flavinho Machado e Heraldo Faria. 1998. Vídeo em <http://goo.gl/8edTxC>. Áudio em <http://goo.gl/APbTsd>.
- Torcida Rubro-Negra. “Rap do Pirão”. Rio de Janeiro: Engenho. 2011. Áudio em <http://goo.gl/Nw49Ni>. Vídeo em <http://goo.gl/QkEttA>.

Vários. “Berimbau Volt”, “Berimbau São Bento” e “Berimbau Pipo’s”. *Berimbaus dos MDs da Cash Box, anos 1990*. 2016. Faixas em <http://goo.gl/g8Wulm>, <http://goo.gl/lw8D6Q> e <http://goo.gl/Rv5nFA>. Compilação em <https://goo.gl/y5tulO>.

William DJ. *William DJ: o verdadeiro Funk Music*. 2016. Website em <http://www.williamdj.com.br>.