

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LUCAS EINLOFT BRUNET

**ROD BALA: ARRANJOS DE FORRÓ ELETRÔNICO**

PORTO ALEGRE

2021

LUCAS EINLOFT BRUNET

**ROD BALA: ARRANJOS DE FORRÓ ELETRÔNICO**

Projeto de Graduação em Música Popular apresentado como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Prof. Caroline Soares de Abreu

PORTO ALEGRE

2021

### CIP - Catalogação na Publicação

Einloft Brunnet, Lucas  
Rod Bala: Arranjos de Forró Eletrônico / Lucas  
Einloft Brunnet. -- 2021.  
92 f.  
Orientadora: Caroline Soares de Abreu.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto  
Alegre, BR-RS, 2021.

1. Forró Eletrônico. 2. Arranjos. 3. Musicologia.  
4. Rod Bala. I. Soares de Abreu, Caroline, orient.  
II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à minha família, que desde o início apoiou a minha decisão de seguir na carreira de músico. Tenho que agradecer, também a eles, pelo exemplo diário de pessoas muito dedicadas às suas respectivas profissões e que estudaram e se dedicaram muito para chegar onde chegaram.

Agradeço ao meu colega Mateus Mussatto pela ajuda na formatação das transcrições de bateria e percussão, além dos ensinamentos em leitura rítmica desde o início do curso, que com certeza me facilitaram muito as transcrições para este trabalho. Agradeço também ao colega Maurício Ribeiro pelo apoio em diversos momentos de dúvida sobre algumas formas de notação musical e formatação de partitura. Obrigado também a Beatriz Vieira e a Anna Perin pela ajuda em diversos momentos durante este trabalho e também durante todo o curso.

Muito obrigado aos que leram e me ajudaram na correção ortográfica e formatação do trabalho: Sandra Einloft, Alice Brunnet, Bianca Bennemann, Leonardo Brunnet e Mario Senger.

Agradeço à minha orientadora Caroline Abreu, primeiramente por aceitar me orientar em um trabalho com uma temática não convencional como esse e, segundo, pela leveza e disposição durante todo o trabalho.

Muito obrigado aos que que tocam comigo profissionalmente e me ajudam diariamente na profissão de músico: amigos da Paradise Sessions, Bibiana Petek, Lukas Porto, Hélio Nunes, Jota Pê Rocha, Naum Gallo, Gian Becker e todos aqueles que confiam no meu trabalho e me ajudam a crescer como profissional na música.

Por fim, agradeço aos professores e colegas da UFRGS, que contribuíram muito para a minha formação como músico, sempre me motivando com bons ensinamentos, seja nas aulas ou nas redes de relacionamentos que fazemos através da universidade.

## RESUMO

O objetivo do presente trabalho é analisar as músicas arranjadas e produzidas por Rod Bala, que ficou conhecido nacionalmente por seu trabalho com o cantor Wesley Safadão, tanto como baterista da banda de apoio quanto como arranjador. O grupo se apresenta por todo o país em grandes festivais, ganhando notabilidade através da *performance* diferenciada da banda em questão de arranjos e texturas. O trabalho é dividido em três partes: primeiro, uma apresentação de conceitos sobre o estudo de música da América Latina e sobre a música popular de massas, buscando valorizar um nicho musical que aparece pouco em trabalhos de Musicologia. Segundo, uma contextualização histórica do forró eletrônico e seu desenvolvimento nos últimos anos, assim como a história do artista que será o foco do trabalho. A terceira parte consiste em uma análise comparativa dos arranjos, com o auxílio de algumas transcrições próprias, buscando analisar os arranjos de músicas que originalmente eram de outros estilos da música brasileira e foram modificadas para entrar no repertório dos shows do cantor.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Células Rítmicas da música “Pra Você Voltar Pra Mim” versão de Flávio José	27
Figura 2 - Célula Rítmica da música “Pra Você Voltar Pra Mim” versão de Wesley Safadão.	27
Figura 3 - Célula rítmica característica do Tresillo (Sandroni, 2002).	28
Figura 4 - Acordeão 1 = versão Wesley Safadão, Acordeão 2 = versão Flávio José. comparação entre as melodias do tema da música.	28
Figura 5 - Acordeão 1 = versão Wesley Safadão, Acordeão 2 = versão Flávio José. Comparação entre a harmonia das músicas.	29
Figura 6: Arranjo completo da introdução da música “Pra Você Voltar Pra Mim” versão de Flávio José.	30
Figura 7: Arranjo completo da música “Pra Você Voltar Pra Mim” versão de Wesley Safadão, com ênfase nas convenções realizadas pela parte instrumental.	30
Figura 8: Exemplo do compasso adicionado na versão de Wesley Safadão.	33
Figura 9: Versão funk 150 bpm com indicação de onde seria o compasso que foi adicionado na versão forró.	33
Figura 10: Sequência de convenções e hits no arranjo da versão Forró Eletrônico.	35
Figura 11: Trecho somente com voz na versão original.	35
Figura 12: Comparação entre as duas vozes, com destaque para a diferença melódica ou rítmica entre as duas linhas.	36
Figura 13: Célula rítmica da música “Evoluiu” e a célula base do Funk 150 bpm.	37
Figura 14: Célula rítmica da versão forró eletrônico da música “Evoluiu”.	37
Figura 15: Tema executado em parte pelo teclado e parte pelos metais, instrumentação comum no forró eletrônico.	38
Figura 16: Tema da música “Evoluiu” com destaque para as notas que não tem relação entre uma versão e outra.	38
Figura 17: comparação entre os temas da versão funk 150 bpm e versão forró. A guitarra foi transposta para o mesmo tom da original para facilitar a compreensão.	40
Figura 18: Trecho do arranjo dos metais da versão forró eletrônico da música “Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola” com destaque para a convenção rítmica, que também é executada pela banda toda.	40
Figura 19: Comparação entre as duas linhas vocais. Nesta imagem, a versão forró foi transposta para o tom da música original para facilitar o entendimento.	41
Figura 20: Arranjo original do refrão da música “Hoje eu Vou Parar na Gaiola” de MC Livinho.	42
Figura 21: Arranjo forró eletrônico da música “Hoje eu Vou Parar Na Gaiola”, com destaque para as convenções e hits adicionados na nova versão.	42
Figura 22: Efeitos pirotécnicos durante um hit instrumental da banda de Wesley Safadão na música “Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola”.	43

## SUMÁRIO

<b>1 APRESENTAÇÃO E MOTIVAÇÕES PESSOAIS</b>	<b>7</b>
<b>2 CONCEITOS SOBRE OS ESTUDOS DE MUSICOLOGIA NA AMÉRICA LATINA</b>	<b>11</b>
<b>3 UMA BREVE HISTÓRIA SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO FORRÓ NO BRASIL</b>	<b>17</b>
3.1 O Forró Pé de Serra:	17
3.2 O Forró Eletrônico	19
3.3 Características musicais do Forró Eletrônico:	20
3.4 Biografia do produtor Rod Bala:	22
<b>4 ANÁLISE DOS ARRANJOS</b>	<b>25</b>
4.1 “Pra Você Voltar Pra Mim”	26
4.2 “Evoluiu”	31
4.3 “Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola”	39
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>44</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>46</b>
<b>ANEXO A - “PRA VOCÊ VOLTAR PRA MIM” - FLÁVIO JOSÉ</b>	<b>49</b>
<b>ANEXO B - “PRA VOCÊ VOLTAR PRA MIM” - WESLEY SAFADÃO</b>	<b>50</b>
<b>ANEXO C - “EVOLUIU” - KEVIN O CHRIS, SODRÉ</b>	<b>51</b>
<b>ANEXO D - “EVOLUIU” - WESLEY SAFADÃO</b>	<b>54</b>
<b>ANEXO E- “HOJE EU VOU PARAR NA GAIOLA” - MC LIVINHO</b>	<b>72</b>
<b>ANEXO F - “HOJE EU VOU PARAR NA GAIOLA” - WESLEY SAFADÃO</b>	<b>79</b>

## 1 APRESENTAÇÃO E MOTIVAÇÕES PESSOAIS

O meu interesse pessoal pelo forró eletrônico começou em 2017, quando toquei pela primeira vez no festival Planeta Atlântida. Neste dia acabei assistindo por acaso o show do Wesley Safadão e me impressionei com a performance da banda, com um repertório longo, muitos detalhes, convenções, muito bem arranjado e em sincronia com a luz, o telão e outros efeitos pirotécnicos, que conduziam a plateia a um espetáculo completo.

Antes do festival eu gostava de pouca coisa do gênero e não sabia diferenciar o forró eletrônico da música sertaneja contemporânea, que ainda faz muito sucesso no país, estando nas paradas há anos. Antes daquele show eu criticava muito a maneira como os bateristas conduziam a música, com excessivos rolos e os instrumentos fazendo muitas notas, mas, a partir daquele dia, as coisas fizeram sentido para mim.

Depois do Planeta Atlântida, iniciei a procura dos materiais já lançados por Wesley Safadão e comecei a ouvir e prestar atenção em detalhes que eu não estava acostumado a ouvir na minha realidade musical, que foi por muitos anos rock, reggae, rap/hip-hop, pop nacional e internacional. Ainda em 2017, Safadão lançou o álbum WS In Miami Beach, que ouvi durante meses, todos os dias, espantado com a qualidade dos arranjos, captação, mixagem e masterização.

A partir deste álbum, descobri quem era o produtor responsável pelo projeto e acabei me deparando com a figura de Rod Bala e seu canal no Youtube, em que o artista posta diversos vídeos sobre as suas produções e as gravações com os músicos, tanto de Wesley Safadão, quanto de outros artistas de forró do Nordeste, abrindo um pouco dos seus métodos sobre técnicas de bateria, afinação da bateria, captação e claro, os arranjos com as bandas.

Com a descoberta deste mundo do forró, comecei a me interessar mais por shows de artistas nacionais de grande porte, entrando de cabeça no mundo do forró eletrônico, sertanejo, funk carioca, pop e pagode, indo atrás dos arranjadores e pesquisando sobre os músicos que trabalham nos projetos.

No ano de 2019, quando saí de férias com o objetivo de visitar os Lençóis Maranhenses, acabei por acaso me hospedando na cidade onde estava acontecendo

uma Vaquejada, um dos maiores eventos anuais da região. A cidade era Barreirinhas-MA, onde acontecia um festival de forró toda a noite após a vaquejada. Assim, indo quase todas as noites lá, acabei conhecendo diversas bandas de porte médio de forró eletrônico como o Brasas do Forró, Mesa de Bar e Forró Pegado.

Novamente me impactou refletir como bandas que não são de expressão nacional tem uma ótima organização e estrutura, com ônibus, arranjos bons, tocam o show inteiro com metrônomo, trilhas (playbacks) e dominando a plateia com uma boa presença de palco e uma boa dinâmica de espetáculo. O que igualmente foi uma motivação para procurar entender melhor sobre como funcionam as bandas e ver que eu, como músico, ainda posso me profissionalizar bastante com os projetos dos quais faço parte.

Assistindo aos shows da Vaquejada, pude ter noção de como alguns detalhes da música, além das próprias células rítmicas, tem a ver com a dança. Naquele festival, grande parte do público, estava não apenas assistindo o show parado, mas dançando em duplas. Nos finais das quadraturas, onde aconteciam as convenções, que muitas vezes duravam alguns compassos, pude observar que era um momento mais livre da dança, em que os parceiros se separavam e faziam um movimento individualmente ou se juntavam mais e faziam um movimento do quadril em harmonia com a colcheia da música.

Após a passagem pelo Maranhão, fui também para o Piauí e para o Ceará e na grande maioria dos bares que eu passava o repertório era o mesmo: o forró eletrônico. Assim, acabei criando ainda mais afeto com o gênero e, desde então, fui ouvindo e pesquisando mais artistas do gênero, principalmente os que foram produzidos pelo Rod Bala.

Com o cancelamento das aulas da Universidade no início da quarentena, tive tempo para pesquisar a minha temática do trabalho de conclusão de curso e, a partir do canal do Youtube do Rod Bala, junto com as entrevistas que encontrei, percebi que havia material suficiente para isto.

Outro motivo para a escolha do tema foi que, apesar de cursar uma faculdade de música popular, pouco foi visto durante os semestres que tivesse alguma ligação tanto com a música popular massiva ou midiática, principalmente quando se trata de músicas

do século XXI. Além do curso de Música, procurando mais questões relacionadas à música popular de massa, observei que a Musicologia não tem dado tanto privilégio a trabalhos com foco na música popular. Para dar respaldo a essa questão, trarei algumas questões apontadas por Gonzáles (2016), Trotta (2008, 2009), Santos (2014) e outras referências que auxiliarão no desenvolvimento deste.

Talvez aqui seja importante fazer uma ressalva para esclarecer o que entendo por Musicologia. Segundo aponta Castagna (2008, p. 10), a Musicologia ocupa-se do estudo da música em si. Enquanto a Etnomusicologia, embora tenha suas raízes na Musicologia, foca especialmente na música em sua inserção sociocultural, aliada a questões relacionadas à Sociologia e Antropologia. Entendo ser importante destacar esta distinção já de início, uma vez que a Etnomusicologia vem produzindo diversas pesquisas sobre a música popular urbana há décadas.

É pertinente para este trabalho se posicionar sobre o conteúdo trazido nas letras, shows e produções audiovisuais do gênero musical aqui estudado. O interesse na temática vem principalmente em decorrência dos arranjos e da possibilidade de estudar uma música efetivamente midiática, com o intuito de entender e me preparar um pouco mais para me inserir no mercado de trabalho, relacionado com uma das diversas maneiras de trabalhar com música no nosso país. Sendo assim, não concordo com as letras de algumas das canções do gênero, porém, considero pertinente a realização de estudos relacionados às músicas que possuem um alcance tão grande na população brasileira, como o forró eletrônico, o pagode, o sertanejo e o *funk*.

Ainda sobre as letras das músicas, existem materiais como o de Rebouças (2019, p.2), que discutem o conteúdo das letras de forró eletrônico e questões sobre o papel da mulher em um gênero musical “feito de homens para homens”. A autora traz também a importância das cantoras de forró eletrônico para mudar alguns aspectos de um meio ainda masculinizado e que em diversas situações objetifica a mulher.

O Projeto Pedagógico do Curso de Música da UFRGS fala sobre atender demandas artísticas, socioculturais, científicas e tecnológicas presentes na sociedade, sendo estes estilos com certeza uma demanda sociocultural de entretenimento da população brasileira. Assim, busco com o curso de música e com este trabalho de conclusão de curso, me especializar no entendimento dos arranjos e composições

destes estilos, procurando desenvolver habilidades na notação, análise e desenvolvimento de arranjos de músicas que são populares, midiáticas e alcançam o público de massa no Brasil.

Desta forma, o trabalho engloba, no segundo capítulo, conceitos sobre os estudos de musicologia na América Latina, pontuando o tipo de música popular presente e apresenta as problemáticas dos estudos do mesmo pela academia, com referência em trabalhos como o de González (2016). É comentado também sobre o desenvolvimento da indústria fonográfica na América Latina, trazendo um pouco da história do consumo da música popular gravada, desde a sua chegada à região no final do século XIX.

Também no segundo capítulo, foram trazidas referências sobre os estudos da *performance*, desenvolvidos por Goffman (1990) e Finnegan (1992), possibilitando ir além das questões demonstradas em partituras, auxiliando a englobar características extramusicais dos espetáculos nas análises presentes neste trabalho.

No terceiro capítulo, através dos estudos de Fernandes (2015) e Trotta (2008, 2009), foi comentado sobre a história e o desenvolvimento do forró, desde o seu surgimento na década de 1940, nas casas de dança de forró na Região Sudeste, organizadas por imigrantes nordestinos, até os dias atuais com o forró eletrônico. Além disso, são observadas as questões musicais do forró eletrônico e a sua proximidade com a música pop internacional.

No quarto capítulo, é realizada a comparação entre os arranjos originais e os arranjos feitos por Rod Bala para shows do cantor Wesley Safadão. Através de transcrições, estudos comparativos das versões foram feitos a partir do repertório escolhido. Foram observados aspectos de melodia vocal, comparação entre temas instrumentais, comparação da harmonia, instrumentação, a estrutura da música, as células rítmicas, as convenções rítmicas e, por fim, relacionar questões musicais com questões de cenário e *performance*.

## 2 CONCEITOS SOBRE OS ESTUDOS DE MUSICOLOGIA NA AMÉRICA LATINA

Este trabalho tem a intenção de trazer alguns conceitos que começaram a ser trabalhados de forma mais intensa a partir da década de 1980 pela musicologia, sobre a denominada música popular de massa na América Latina. De acordo com González (2016, p.87) a música popular, apesar de influenciar na vida pública e privada da população, “permaneceu ignorada pela Musicologia, que dividia o campo musical em duas grandes áreas: a música de tradição escrita - chamada erudita, culta ou clássica - e a música de tradição oral - chamada tradicional ou folclórica”, tendo por mais de meio século pouco material sobre a mesma.

A música popular apontada pelo autor (2016, p.92) e a estudada neste trabalho é algo entre o folclórico e o erudito, tratando-se “de uma prática musical urbana ou urbanizada, que é definida por sua massividade, midiaticização e modernidade”. É pertinente observar que cerca de 90% da música que os latino-americanos escutam é uma música “midiaticizada, massiva e modernizante” (GONZÁLEZ, p.92).

Uma música massiva, que atinge milhões de pessoas de forma síncrona através dos meios de comunicação, e não de forma diacrônica, como a música erudita, por exemplo. Esta música é causadora de uma hibridização de vários gêneros pré-existentes através do diálogo entre culturas, espalhando e misturando estilos pelo mundo, a partir da segunda década do século XX.

Uma característica marcante da música popular de massas é a capacidade de representar gerações, através de uma indústria em constante modernização e mudança, que se adapta constantemente, representando o presente, tendo assim forte presença na vida da juventude, que leva para a vida as memórias afetivas do que foi vivido. (GONZÁLEZ, p.94).

Apesar da grande porcentagem de música popular na vida dos latino-americanos, até a década de 1980, somente 1% das páginas das revistas de Musicologia da Europa ou Estados Unidos eram dedicados à música popular da América Latina, sendo esta pequena porcentagem sendo principalmente sobre música folclórica, indígena e “particularmente do nacionalismo na América Latina, concentrando-se em três figuras: Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez e Alberto Ginastera” (GONZÁLEZ, 2016, p.21).

A forte influência nacionalista dos estudos da Musicologia durante o século XX fez com que diversos compositores tenham sido deixados de lado propositalmente dos estudos devido a semelhanças e inspirações de músicas estrangeiras. Porém, em uma perspectiva pós-colonial e do mundo globalizado, é praticamente impossível que as músicas de sucesso de um país sejam totalmente nacionais. Sobre esse assunto, González (2016, p.62) aponta que “o cânone deveria ser democrático, respeitando e refletindo as diferenças”. Porém, com o cânone construído através de uma perspectiva nacionalista, as minorias não são representadas e tampouco sua música é vista como arte, “posto que não geram uma identidade nacional”, podendo assim exemplificar alguns tipos de música estrangeira que fazem sucesso com artistas brasileiros, como o rock e o rap.

A partir do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, com o aparecimento de enciclopédias temáticas e a criação de associações de estudos como a *International Association for Study of Popular Music – América Latina* (IASPM – AL), a música popular de tradição oral e midiática passou a ocupar um espaço considerável nas obras de Musicologia.

A Musicologia enfrenta problemas para analisar a música popular na América Latina, pois além do pouco material disponível, seu início teve uma característica nacionalista, o que acaba por prejudicar o estudo em um continente onde a desterritorialização da música é constante, em conjunto com os processos de globalização do século XX, mestiçagem da população, etc. González (2016, p.47) aponta que “a presença da música de outros países latino-americanos em cada um deles - gerando influências, apropriações e hibridações - constitui uma oportunidade e uma necessidade de contribuir aos estudos latino-americanos a partir de perspectivas locais que se vertem em transnacionais”. O autor complementa observando que “nós latino-americanos sabemos muito pouco sobre a América Latina, e devemos aprender dia a dia sobre essa vasta, heterogênea e surpreendente região.” (González, 2016, p. 49).

As relações de poder estabelecidas entre colonizados e colonizadores na América Latina resultam em uma questão interessante sobre a relação em que as próprias pessoas têm com a música da América: a não valorização da cultura do próprio país, ou

uma inferiorização da mesma, sendo naturalizadas as perspectivas, padrões, modas de tendências eurocêntricas, etc. (GONZÁLEZ, 2016).

Sendo assim, as próprias músicas de dentro dos países colonizados como o Brasil não tiveram seu desenvolvimento autônomo à Europa, conforme aponta González (2016, p.74): “Não é tão óbvia a autonomia da música latino-americana, posto que se trata de uma música que finalmente desenvolveu-se sob sistemas econômicos, administrativos e políticos modelados na Europa e Estados Unidos”.

Porém Foxley (1988, p.38) aponta que “a música é de quem usa”, não apontando problema nas apropriações e ressignificações trazidas de outras culturas. Porém, essas apropriações podem sim demonstrar a dependência ou independência colonial de outras nações.

Um apontamento importante trazido por González (2016) é de que a indústria fonográfica desde o seu princípio, no final do século XIX, tem tendências eurocentristas, através das *Recording Trips*, expedições organizadas por empresas como a Gramophone, Columbia, Odeon e Parlophon, enviando engenheiros de som para diversas cidades do mundo, para gravar os músicos locais, utilizando as novas tecnologias de gravação da época.

O engenheiro instalava os equipamentos em algum hotel e anunciava que gravaria gratuitamente músicos disponíveis. Assim, muitos participavam e quando o engenheiro tinha gravações suficientes, retornava à Europa, onde a empresa fazia uma curadoria, escolhendo as mais “comerciais” entre as muitas músicas gravadas, retornando posteriormente à cidade, através das *Exhibition Trips*, para vender coletâneas dos artistas gravados. (GONZÁLEZ, 2016, p.78).

Assim, as primeiras gravações que puderam ser ouvidas pela população da América Latina tiveram uma influência europeia, escolhendo o que seria bom ou não, ou comercial ou não, de acordo com o gosto das empresas que faziam estas *Recording Trips*. É evidente que essa situação durante o século XX e o desenvolvimento da música na América Latina e no Brasil fez com que a população acabasse ouvindo mais um determinado tipo de música, excluindo alguns gêneros e dando ênfase para outros, iniciando assim, na década de 1890 o “colonialismo sonoro” (GONZÁLEZ, 2016, p.79).

As *Recording Trips* promovidas pela Odeon tiveram 14 mil registros diferentes em diversas partes do mundo, em um período de apenas 3 anos. É importante comentar que como as músicas eram comercializadas apenas nas regiões onde eram gravadas, sua desterritorialização não foi necessariamente praticada. (GONZÁLEZ, 2016, p.78).

Com os congressos da IASPM - AL, a partir do ano de 1997, diversos temas da música popular de massa começaram a ser tratados, como “a construção de um relato urbano sobre o mundo rural” (González, 2016, p.94), considerando a influência da rádio e outros meios, como por exemplo a música sertaneja e o forró para os imigrantes em São Paulo. Foi iniciada também a análise de intersecções entre a cultura de massas e a cultura oral, através da criação de um “imaginário do folclore” (González, 2016, p.94) pela indústria musical.

Os congressos da IASPM - AL, puderam trazer para o foco estudos de temáticas da música popular do século XXI e final do século XX, como a violência, a exclusão social e o corpo, que aparecem constantemente em diversos gêneros periféricos da América Latina, como o *funk* carioca do Brasil, o *narco-corrido* do México e a *cumbia villera* da Argentina.

Outro tema abordado nos congressos, de acordo com González (2016, p.95) é o papel do corpo na construção do discurso: “abordaram-se as relações entre gestualidade, proxêmica e estímulo sonoro, concebendo a dança como uma atividade que molda, reproduz e questiona papéis de gênero, classe e etnicidade”. A música popular e a indústria do entretenimento carregam junto estas questões, estando diversos gêneros musicais da cultura de massas diretamente relacionados com a dança, como o caso do forró, sertanejo e pagode no Brasil, com o público muitas vezes participando do espetáculo através da *performance* da dança.

A modernização da Musicologia inclui também a atualização das formas de análise da música. Até recentemente, a análise da partitura era considerada praticamente como se fosse “a” música, sendo que ainda não contamos com ferramentas suficientes para a análise de uma canção popular. A música de massa possui uma série de características de timbre, acentos, deslocamentos e outras características específicas que não conseguem ser descritas pela partitura, além da compreensão e análise do texto musical (GONZÁLEZ, 2016).

Hawkins (2002), aponta que a análise musical tradicional se refere a música como algo sem carga emocional e social, utilizando apenas de relações entre notas e ritmos, sem levar em consideração todo o significado que a música carrega. González (2016, p.108) complementa que, “no entanto, em Musicologia necessitamos entender como a música é capaz de articular identidades, afetos, atitudes e padrões de comportamento”. E não só a música popular, músicas como sonatas e outras formas eruditas incluem traços religiosos, emotivos e dramáticos em seu conteúdo.

Assim, González (2016, p.111) aponta que a canção popular sempre vai ter muitas possíveis análises, dependendo da especialidade de quem a analisa: para um crítico literário será um poema, para um engenheiro de som, será uma mixagem sonora, para um sociólogo seria uma “agenda de ação sonora”, entre outros.

Nas últimas décadas, a música popular de massas, por sua definição de “massiva, midiaticizada e moderna” (González, 2016, p.101), tem seu desenvolvimento diretamente ligado à indústria do entretenimento, pois suas formas de produção, distribuição e consumo guiam as tendências e os gêneros em desenvolvimento. Além disso, a própria tecnologia altera as formas de consumo ao longo do tempo, com o desenvolvimento do vinil, fita, CD, DVD e, mais recentemente, das plataformas de *streaming*.

Na América Latina, conforme aborda González (2016, p.103), a produção independente de grandes gravadoras desenvolveu um mercado que entra em conflito com as políticas econômicas das grandes gravadoras internacionais, através da “autoprodução, o mecenato público, e também o mercado de rua e a pirataria”. Estes meios se desenvolvem parcialmente fora do mercado e deixam ainda mais vasto o campo para estudo da forma com que a música se distribui na região.

A experiência do público com a música varia muito de acordo com a forma de consumo da mesma, como por exemplo, com as mudanças tecnológicas que ocorrem com o tempo, como a mudança do vinil pro CD e do CD para o streaming (GONZALÉZ, 2016). O autor aponta também que a evolução da tecnologia de ouvir música auxiliou no desenvolvimento da dança, com a possibilidade de ouvir a mesma música várias vezes, sem a necessidade de uma banda ou um músico tocando.

Assim, os estudos em música popular e cultura de massas contribuem muito para o desenvolvimento da Musicologia, devido a necessidade de uma interdisciplinaridade e

até uma interprofissionalidade (González, 2016), através das muitas vertentes tecnológicas, culturais, econômicas, sociais, além do desenvolvimento dos estudos da *performance*.

Nos últimos anos, o estudo da *performance* gravada fez-se muito necessário para compreender as múltiplas versões de uma música, as variações e detalhes entre cada intérprete, ou do mesmo intérprete em épocas diferentes. Conforme exemplo trazido por González (2016), a *performance* gravações originais das músicas dos Rolling Stones dos anos 1960 são bem diferentes das do filme de Martin Scorsese, gravado em 2008, onde as músicas já se desenvolveram com mais variações vocais e tocadas de forma mais plena (GONZÁLEZ, 2016).

Os próprios autores e intérpretes, com o passar do tempo, desenvolvem e alteram suas músicas, sendo isto dialogado constantemente com os conceitos de *cover* e *versão*.

É importante citarmos algumas definições de termos que caracterizam algumas partes deste trabalho, como *performance*. Este termo acaba sendo utilizado diversas vezes de forma superficial, como descrição de desempenho musical, mas também é utilizado para questões mais detalhadas como as culturais (RIBEIRO, 2018).

No presente trabalho, algumas questões além da música e suas relações com inerentes serão observadas, os elementos extramusicais. Para isso, uma ferramenta importante para a análise são os vídeos, que, segundo Finnegan (1992), são significativos, em conjunto com o áudio, para a análise da *performance*.

Goffman (1990), aponta que o indivíduo que está sendo observado por uma pessoa ou mais está performando socialmente nas suas ações. Assim, todas as ações em conjunto são influenciadas por comportamentos sociais pré-estabelecidos. Porém, utilizaremos aqui a *performance* como algo específico, que sai da rotina do dia a dia do ser humano, ações que são efetivamente lembradas como *performances*, que podem ser organizadas em um certo dia e horário agendado para um público (FINNEGAN, 1992). Além destas características, a autora (1992) observa que a *performance* envolve uma questão de expectativa com o público, de organização, de comportamento e de como a audiência recebe o espetáculo e também, a mensagem passada através da *performance* para o público. Assim, a *performance* transcende o que está escrito na partitura e também o que se escuta.

### 3 UMA BREVE HISTÓRIA SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO FORRÓ NO BRASIL

#### 3.1 O Forró Pé de Serra:

O termo forró tem origem na palavra forrobodó, que de acordo com Fernandes (2005), é utilizada desde o século XIX e está relacionada diretamente com alguma festa da classe trabalhadora do Sertão, com dança e música tocada por instrumentistas, predominantemente a gaita.

O gênero musical e a dança surgiram na década de 1940, quando o forró começou a se popularizar entre os imigrantes nordestinos que foram para São Paulo e outras capitais do Sudeste do Brasil a procura de emprego, tendo em vista as condições de miséria presentes no Sertão e outras regiões do Nordeste (FERNANDES, 2005).

O estilo musical servia como forma de interação entre grupos de nordestinos nas casas de forró para dançar e homenagear a sua terra. De acordo com Fernandes (2005), as casas de forró não existiam no Nordeste do Brasil, sendo elas criadas na Região Sudeste por pessoas que emigraram da Região Nordeste, mantendo uma sensação de comunidade e o orgulho nordestino entre os praticantes.

Fernandes (2005) aponta que Luiz Gonzaga foi o primeiro artista a ascender ao *mainstream* com o forró, criando um padrão de canção e de instrumentação que foi seguido de forma mais ou menos semelhante pelas próximas quatro décadas. A instrumentação com o uso basicamente de sanfona, triângulo e zabumba criou uma estética que por si só já representa o forró até hoje (Trotta, 2008), com sonoridade característica, criada e utilizada exaustivamente por Luiz Gonzaga.

Com uma base instrumental sólida para o forró, a temática das letras remete a um contato do homem com a natureza e reforça uma lógica rural e sertaneja, “que corresponde a um tipo de administração temporal no qual os ciclos de trabalho e festas relacionados ao plantio e à colheita determinam períodos de prosperidade, carência, tensão, trabalho e ócio” (Trotta, 2008, p. 3). Assim, elementos do clima, fatores fora do alcance das pessoas, criam angústias e outros sentimentos que são presentes nas letras de forró, descrevendo a vida no sertão.

Outra questão que manteve o forró vivo durante as décadas é o fato de que Luiz Gonzaga tinha um bom relacionamento com empresários e políticos influentes, mantendo durante a Ditadura Militar uma postura neutra, “não incomodando, nem sendo incomodado” (Lima, 2005, p.16), apesar de ter gravado a canção “Pra não dizer que não falei de flores” de Geraldo Vandré, música símbolo da luta contra a Ditadura Militar (LIMA, 2005).

Outro aspecto a ser considerado é a nomenclatura dos tipos de forró. Após os anos 1990 com a popularização do forró eletrônico, foi necessário diferenciá-los, sendo assim, utilizam-se os termos forró tradicional ou forró pé de serra para se referir ao estilo popularizado por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, entre outros, e o termo forró eletrônico para estilo que foi desenvolvido posteriormente (TROTТА, 2009).

O forró pé de serra remonta a uma realidade de um cidadão que saiu do interior e foi morar na cidade, representando a saudade, a nostalgia e o desejo de voltar para o Nordeste. Trotta (2009, p.10) observa “que este referencial estereotipado não corresponde à situação atual do jovem urbano dos estados do Nordeste, que, não raro, recusa sua filiação pura e simples a este imaginário.” O autor comenta também que a questão da seca, do Sertão, a pobreza, entre outros fatores que são temas das canções do forró tradicional passam a ideia de algo distante no espaço-tempo para um público jovem, não tendo assim uma representatividade, com o “retrato musical de uma época e de um conjunto de idéias e pensamentos que simplesmente não existe mais” (Trotta, 2009, p.10).

Ainda relacionado ao texto de Trotta (2009, p.10), o autor compara a modernização do forró com a modernização que aconteceu na música sertaneja dos anos 1980, que deixou de representar o caipira atrasado com relação à sociedade e começou a representar “o produtor rural do mundo do agrobusiness, das picapes e dos rodeios”. Assim, os jovens encontram nas letras e no conceito do forró eletrônico uma representatividade bem mais próxima da sua vida e dos seus ideais.

### 3.2 O Forró Eletrônico

A história do forró dito eletrônico começa nos anos 1990, quando o empresário Emanuel Gurgel organizou a banda Mastruz Com Leite, que pretendia suprir as demandas do público com um novo espetáculo, voltado para a dança, com cenário e uma modernização da parte instrumental da banda, “que estabeleciam intencionalmente um diálogo com modelos consagrados da música pop internacional” (TROTТА, 2009, p.8).

O modelo do novo forró se diferenciava propositalmente do tradicional através do uso de figurinos extravagantes, cenários grandiosos e shows milimetricamente ensaiados, tudo isso costurado com coreografias com um apelo “erótico e sensual” (Trotta, 2009, p.8), que se aproximavam de padrões de espetáculos midiáticos consolidados da época.

Uma questão importante do forró eletrônico é o seu modelo de negócios, que se diferencia do modelo exercido pelas gravadoras da época. Enquanto as gravadoras procuravam lucrar com a venda de CDs, o forró eletrônico se caracterizava “por uma progressiva ênfase nos shows como eixo de comercialização” (TROTТА, 2008, p.9). Assim, o forró eletrônico tinha como base a economia de experiência, fazendo com que o público investisse em participar daqueles momentos únicos, sendo este o seu investimento, ao invés de um bem material como o CD. (TROTТА, 2008).

Apesar de não ser sua principal fonte de renda, as bandas vendiam também seus CDs e DVDs, porém a um preço reduzido e competitivo com os próprios CDs ditos “piratas”. Além disso, buscavam promover de forma gratuita na internet estes produtos, através de blogs e comunidades no *Orkut*<sup>1</sup>, “sem aparentemente qualquer impedimento por parte dos autores das músicas, dos músicos das bandas ou dos empresários responsáveis” (TROTТА 2008, p.9).

Além disso, o empresário Emanuel Gurgel utilizou a tecnologia para ajudar na divulgação dos trabalhos, criando uma rádio via satélite chamada Somzoom Sat, auxiliando assim que o Mastruz com Leite e outras diversas bandas que surgiram na época alcançassem o grande público. No decorrer da década de 1990, a Somzoom Sat

---

<sup>1</sup> Rede social utilizada durante os anos 2000.

virou também gravadora e era um dos principais responsáveis por colocar no *mainstream* da música nordestina bandas como Saia Rodada, Aviões do Forró, Limão Com Mel, Cavaleiros Do Forró e Calcinha Preta (TROTТА, 2008).

### 3.3 Características musicais do Forró Eletrônico:

Uma das principais características do forró eletrônico é a instrumentação: o uso de baixo, bateria, teclado, metais, sanfona e percussão, sendo os metais uma das partes mais importantes, “que realizam quase todas as introduções, intermezzos e comentários musicais entre os versos” (TROTТА, 2008, p.10). A sanfona é utilizada de forma mais restrita, diferente do forró pé de serra, em que grande parte dos temas são de sanfona.

Trotta (2008) aponta que a mixagem das músicas de forró eletrônico também busca a proximidade da música *mainstream*, com o uso de efeitos como *reverb*, compressão e equalização que se assemelham com padrões pré-estabelecidos de outros estilos musicais, voltados para a dança, vinculados nacionalmente e internacionalmente.

As músicas do gênero são caracterizadas pela previsibilidade, com o uso de harmonias recorrentes em diversos tipos de música popular, acompanhadas por melodias parecidas com outras músicas do gênero já existentes. A grande maioria das músicas são construídas sobre uma mesma célula rítmica em andamento médio (Trotta, 2008).

Sobre a célula rítmica, podemos trazer o estudo de Sandroni (2001) que aponta o padrão 3-3-2, chamado de *tresillo*, como uma característica de diversos ritmos da música brasileira como o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido alto carioca, estando presente na música brasileira desde pelo menos 1856, com o lundu “Beijos de Frade”. Após esse período, o *tresillo* é apresentado em diversos acompanhamentos de peças impressas, como as de Ernesto Nazareth.

O *tresillo* apontado por Sandroni mostra a proximidade dos ritmos brasileiros com outros ritmos latino-americanos que possuem origem africana de compassos aditivos, ao invés de compassos divisíveis por quatro, ou seja, o 3+3+2 e suas variações, como ocorre no forró eletrônico. O ritmo aliado a harmonias já amplamente utilizadas pela música popular resulta em uma música com uma previsibilidade característica. Ou seja,

mesmo sem conhecer a música, podemos prever o que vai acontecer e conseguimos decorar facilmente, facilitando a aceitação do ouvinte (TROTТА, 2008).

Assim, o forró eletrônico e a sua previsibilidade criam laços afetivos com o público, gerando uma cultura auditiva que é complementada pela característica das letras, com sua temática padronizada e que “gira em torno do trinômio festa, amor e sexo” (TROTТА, 2008, p. 11).

Trotta (2008, p.12) aponta que a temática das letras e do conceito do forró eletrônico já foi amplamente criticado pela imprensa, sendo chamado de uma “vertente maliciosa” da música brasileira e aponta que há uma distinção “em relação ao tratamento humorístico e de certa forma respeitoso da abordagem sexual na vertente pé de serra”.

Não é a primeira vez dentro da história da música brasileira em que letras de músicas são criticadas. O mesmo ocorreu com o samba, que na década de 1940, com o Estado Novo getulista, buscou uma “purificação” (Severiano, 2008, p.267), através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Alguns teóricos do regime de Getúlio Vargas consideravam o samba, o maxixe e outros estilos como sendo ritmos selvagens da música brasileira, buscando então, através da censura, retirar as “impurezas” destas letras e estimulando compositores a fazerem canções relacionadas à ser um sujeito trabalhador, casado e que superou a vida boêmia (SEVERIANO, 2008).

Com os estímulos do governo, sambas que falam sobre as belezas do Brasil, como “Aquarela do Brasil”, acabaram caindo nas graças do Estado Novo e do DIP, sendo assim criado o chamado samba-exaltação, para passar “a imagem de um Brasil próspero e feliz, que não correspondia à realidade” (SEVERIANO, 2008, p.269).

Apesar da ampla crítica ao forró eletrônico, nada foi diretamente censurado, como ocorreu na época do Estado Novo e na Ditadura Militar. Bandas como o Calcinha Preta defendiam seu posto afirmando que é tudo uma questão de atualização do forró, com a mudança da instrumentação, aumento da velocidade e uma modernização das letras e do espetáculo como um todo. Trotta (2008, p.13) observa que o que a banda falava “mascara a narrativa sexual explícita que aparece com frequência em diversas letras, reforçada pelos estímulos eróticos da coreografia das dançarinas, sempre com figurinos provocantes e recorrendo a “poses” sensuais”.

O autor (2008) aponta que, apesar das críticas, o forró eletrônico tem muita representatividade de uma faixa da população, principalmente o jovem urbano nordestino, que se identifica com a linguagem coloquial "e a descrição quase sempre bem humorada de atos sexuais, com ou sem amor" (TROTТА, 2008, p.13).

Desde sua criação nos anos 1990, o forró eletrônico nunca saiu do *mainstream* na Região Nordeste, por diversos motivos. Trotta (2008) aponta que um dos motivos é o interesse político por trás dos espetáculos, com pequenas cidades do interior realizando festivais e contratando as bandas, atraindo milhares de espectadores e mantendo uma boa relação com a população. Porém, não podemos deixar de citar aqui que a atualização do estilo, com mudanças que o fazem conversar com gêneros da música popular mundial, alinhados com as letras e o modelo de negócios, faz sentido que o forró eletrônico seja sucesso há tantos anos.

O modelo de negócios utilizado no forró eletrônico foi pioneiro nos anos 1990, focando no mercado de experiências (shows) e não em venda de CDs (através das gravadoras), que é o que se estabeleceu mundialmente após a crise da indústria fonográfica no final da década de 2000, com a baixa na venda de CDs e o aumento da pirataria online, mas que já era aplicado pelas bandas de forró eletrônico há mais de 10 anos, não afetando, por tanto, o rendimento das bandas.

Assim, com todas essas características que diferenciam o forró eletrônico de outros gêneros musicais, em conjunto com a aceitação do público, há uma grande demanda por shows em toda a Região Nordeste e no resto do país, que nos últimos anos acompanhou a crescente, em nível nacional, de diversos artistas de forró eletrônico como Wesley Safadão, Raí Saia Rodada e Barões da Pisadinha.

### **3.4 Biografia do produtor Rod Bala:**

O foco deste trabalho são as músicas produzidas por Rod Bala, que ficou conhecido nacionalmente por seu trabalho com o cantor Wesley Safadão. Neste capítulo, contaremos um pouco da sua história de vida, retiradas de entrevistas dos canais Açai com Bateria (2016) e The Web Drummer Show (2016, 2017).

Com pai músico, que tocava violão e cantava em restaurantes, Rod começou a tocar bateria com 7 anos de idade. Após a separação dos pais, acabou indo morar em

Igarapé Grande, no interior do Maranhão, onde passou 7 anos sem tocar no instrumento, até que a igreja que frequentava adquiriu uma bateria. A partir daí, voltou a tocar na igreja e depois em bandas de pagode e de outros tipos de música popular brasileira. Com 17 anos foi morar em Fortaleza-CE, na época da ascensão do forró eletrônico.

Na capital cearense, Rod dividia suas atividades musicais entre o tocar MPB com seu pai e forró com outras bandas. Sua primeira banda foi a Balas Do Forró (origem do apelido de Rod Bala). Tocou com o Felipão Forró Moral, que misturava forró com axé. Com Felipão adquiriu experiência de palco e de gravação, participando de um DVD e alcançando sucesso na Região Nordeste acompanhando o músico. Posteriormente foi para o Gaviões do Forró, que, de acordo com ele, era um estilo bem diferente, com um forró que se voltava para o estilo das vaquejadas. Após um certo período, começou a se dedicar a gravar bateria em estúdio, onde gravou para diversos grupos, inclusive o primeiro grupo do Wesley Safadão, Garota Safada, onde conheceu o artista e acabou, em 2010, sendo convidado para acompanhá-lo fixamente como baterista.

Com Wesley Safadão gravou os DVDs: Uma Nova História (2012), Paradise (2014), Ao Vivo Em Brasília (2015), Duetos (2016), Em Casa (2016), In Miami Beach (2017), Diferente Não, Estranho (2018), WS Mais Uma Vez (2018), TBT (2019), Garota Vip Rio de Janeiro (2019), WS Em Casa 2 (2020), Safadão Amplificado (2020) e fez os shows até o ano de 2017, quando Rafinha Batera assumiu seu lugar nos shows, deixando Rod focando apenas nos arranjos e produções em estúdio, tanto no projeto de Wesley quanto em outros em que participa, como da sua esposa Márcia Filipe, que possui grande alcance na Região Nordeste.

Quando perguntado sobre as suas influências, Rod fala sobre alguns nomes estrangeiros como Dave Weckl, Akira Jimbo e artistas nacionais como Carlos Bala. Observa que quando começou a tocar forró, inseria técnicas influenciadas por esses bateristas, principalmente nas células rítmicas de chimbal. Sobre a técnica do instrumento, Rod comenta que não fez aula e estuda muito através da escuta, pela falta de tempo para conseguir estudar no instrumento, mas que quando escuta alguma técnica que gosta, fica ouvindo várias vezes para internalizar e depois procura encaixar aos poucos nos shows e arranjos.

De acordo com Rod, o integrante do Aviões do Furró, Riquelme, revolucionou a maneira de tocar furró na bateria, mas cada um possui o seu estilo único de tocar a célula rítmica do furró, dando características únicas para cada projeto. Sobre o furró, comenta em diversas entrevistas que se especializou no estilo e que isso o ajudou muito a chegar onde chegou, desenvolvendo sua história junto com o estilo musical. Ele conta que quando chegou para morar em Fortaleza, com 17 anos, o furró dominava completamente as rádios e a cultura da população da cidade.

Rod Bala diz que o estilo de furró que se toca hoje em dia é muito diferente do furró desenvolvido por Luiz Gonzaga, mantendo praticamente apenas o nome. Ele aponta que o furró tocado por ele é uma mistura de ritmos vindos da Bahia, como o axé, o sertanejo e o furró eletrônico da década de 1990 e 2000. Na entrevista para o canal Açaí com Batera, Rod fala que normalmente se utiliza uma afinação mais aguda nos tambores da bateria, além do uso do Rototom, um tambor diferente, com um som agudo com um decaimento de nota rápido, que caracteriza bastante a estética do furró eletrônico.

## 4 ANÁLISE DOS ARRANJOS

Neste capítulo, vamos analisar os arranjos feitos por Rod Bala, buscando comparar com os arranjos originais de outros gêneros, como o *funk* carioca, e outros subgêneros do forró, como o pé de serra. Com o grande sucesso do *funk* em todo o território brasileiro, artistas que buscam a aceitação do grande público fazem versões dessas músicas nos seus respectivos ritmos, como os *DJs* de música eletrônica, através dos *remixes*. Neste trabalho também é estudado um exemplo disso, com o forró eletrônico, realizando arranjos que inserem novos instrumentos e que aproximam as canções com as outras do seu repertório, através de mudanças de andamento, de instrumentação, de células rítmicas, entre outras.

Nos shows analisados de Wesley Safadão, no festival Garota VIP Manaus, por exemplo, em uma *performance* de mais de 3 horas de duração, pelo menos 15 músicas que originalmente eram de outros ritmos foram apresentadas em um arranjo de forró eletrônico. Alguns exemplos são: “Olha a Explosão”, “Evoluiu”, “Hoje Eu Vou Parar na Gaiola”, “Agora Vai Sentar”, “Vamos Pra Gaiola” que são conhecidas originalmente em ritmo de *funk*, “Viajo Nela”, proveniente da lambada, “Cem Mil”, da Bachata, “Trip do Boyzinho” originalmente em Brega *Funk*, “Open Bar”, do pagode baiano e “Meu Abrigo” do reggae.

Dentro do universo das músicas observadas, 3 foram transcritas nas suas duas versões: no ritmo original e na versão ao vivo executada pela banda de Wesley Safadão. A primeira, “Pra Você Voltar Pra Mim”, é originalmente um forró pé de serra, composta por Dorgival Dantas e com a versão mais antiga executada por Flávio José no álbum “Tá Bom Que Tá Danado” de 2006. “Pra Você Voltar Pra Mim” foi executada no DVD “TBT” de 2019 no qual Wesley Safadão executou com novas roupagens as músicas de sucesso do grupo o qual fazia parte, o Garota Safada, e também alguns forrós antigos. As outras duas, “Hoje Eu Vou Parar na Gaiola” de MC Livinho (2018) e “Evoluiu” (2019) estavam no repertório dos shows de 2019 e 2020 (antes da pandemia) de Wesley Safadão. A Transcrição da música “Evoluiu” é a partir do vídeo do show do Festival Villa Mix 2019 e a “Hoje eu Vou Parar na Gaiola” é a partir de um vídeo do Youtube onde o show e a data não foram identificados.

É pertinente para este capítulo, definir o conceito de convenção e *hit*. Pequeno (2018, p.19) descreve as convenções como “frases tocadas simultaneamente pelos instrumentos de base”, às vezes acompanhados pelos instrumentos de sopro. *Hits*, de acordo com o autor, “são ataques isolados, ou seja, acentos rítmicos executados ao longo da levada e tocados poucas vezes.”

#### 4.1 “Pra Você Voltar Pra Mim”<sup>2 3</sup>

Dentro da amostra de músicas do DVD “TBT” esta Música se diferenciou das outras nas mudanças com relação à música original. As células rítmicas, a melodia e a harmonia foram alteradas e foram também adicionados novos instrumentos e convenções rítmicas e melódicas foram inseridas no arranjo. Neste trabalho, focaremos na introdução da música.

O andamento é o mesmo nas duas versões, porém a célula rítmica executada na versão forró eletrônico é diferente da outra, trazendo uma sensação de mais movimento. Na figura 1, podemos observar que a bateria na versão de Flávio José executa a célula rítmica como se fosse de uma zabumba (instrumento tradicional do forró), a caixa acentuando na colcheia de cada tempo e o triângulo também bem característico como forró, tocando todas as semicolcheias, acentuando a terceira e a quarta.

---

<sup>2</sup> “Pra Você Voltar Pra Mim” – Flávio José. Transcrição da introdução disponível em: <<https://youtu.be/PjPUz5q3LVU>> Acesso em 29/05/2021.

<sup>3</sup> “Pra Você Voltar Pra Mim” – Wesley Safadão. Transcrição da Introdução disponível em: <<https://youtu.be/yibr6AU4nqQ>> Acesso em 29/05/2021.

Figure 1 shows the rhythmic cell for the music "Pra Você Voltar Pra Mim" by Flávio José. It consists of three staves: Blocks, Triângulo, and Bateria. The tempo is marked as 86. The Blocks staff has four quarter notes. The Triângulo staff has a repeating pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Bateria staff has a pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

Figura 1: Células Rítmicas da música "Pra Você Voltar Pra Mim" versão de Flávio José.

Já na versão de forró eletrônico, a bateria tem menos bumbos e a caixa acentua na última semicolcheia do tempo 1 e 3, e na colcheia do tempo 3 e 4, como podemos observar na figura 2. As acentuações da caixa em conjunto com o bumbo, trazem a sensação do *tresillo* (Figura 3), comentada anteriormente, estudada por Sandroni (2001, 2002). O *tresillo* remete a diversos ritmos comuns na música brasileira e do caribe, sendo este um ritmo que está no inconsciente da maioria da população do Brasil, ou seja, algo previsível e que já estamos acostumados a ouvir.

Figure 2 shows the rhythmic cell for the music "Pra Você Voltar Pra Mim" by Wesley Safadão. It consists of two staves: Triângulo and Bateria. The tempo is marked as 86. The Triângulo staff has a repeating pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Bateria staff has a pattern of eighth notes with 'x' marks above them.

Figura 2 - Célula Rítmica da música "Pra Você Voltar Pra Mim" versão de Wesley Safadão.

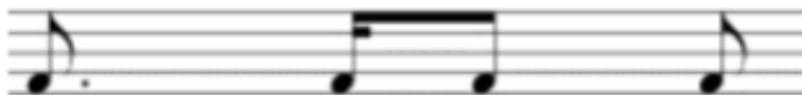


Figura 3 - Célula rítmica característica do *Tresillo* (Sandroni, 2002).

Falando agora nas diferenças entre a melodia original do tema da sanfona e a versão de 2018, podemos observar que de forma geral, os únicos padrões melódicos que se repetem entre uma versão e outra são as que, na mais recente, acontecem as convenções. Na figura 4, estão circuladas as frases onde pelo menos 4 notas da melodia acontecem de forma igual entre as duas versões. No resto do tema, há uma diferença marcante em questões de melodia.

Figura 4 - Acordeão 1 = versão Wesley Safadão, Acordeão 2 = versão Flávio José. comparação entre as melodias do tema da música.

Já na harmonia (figura 5), as diferenças são sutis: na versão de Wesley Safadão, no segundo compasso há uma inversão de acorde, enquanto a original vai para a tônica anti-relativa (acorde de mi menor). Já no compasso 4, há uma cadência II, V, I na versão

original, enquanto na versão mais recente ocorre a cadência IV, I. Acredito que a mudança dessa cadência tenha ocorrido com o objetivo de fazer a música soar um pouco menos modal, ou seja, com uma sonoridade menos característica como a forró pé de serra, que geralmente ocorre no modo mixolídio, lídio ou mixolídio #4, o chamado “modo nordestino” (Guest, 2017, p.35).

The image shows a musical score for two accordion parts, Acordeão 1 and Acordeão 2, comparing two versions of a piece. The score is in 4/4 time with a tempo of 86. Acordeão 1 (top) has chords C, G/B, Am7, and Fm7. Acordeão 2 (middle) has chords C, Em, Am, and Fm. Acor 1 (bottom) has chords C, F, C, and G7. Acor. 2 (bottom) has chords C, D, G, C, and G7. Red circles highlight the G/B, Em, F, D, and G chords.

Figura 5 - Acordeão 1 = versão Wesley Safadão, Acordeão 2 = versão Flávio José. Comparação entre a harmonia das músicas.

Uma das grandes diferenças do trecho estudado na comparação entre as duas músicas é a inclusão de convenções melódicas e rítmicas que acentuam alguns trechos da melodia, como no compasso 3 e 6. Na figura 6 temos o exemplo da música original, sem acentuações rítmicas nos trechos, enquanto na figura 7, temos circulos nos trechos onde quase toda a banda realiza uma convenção para valorizar algum trecho da música.

Figura 6: Arranjo completo da introdução da música “Pra Você Voltar Pra Mim” versão de Flávio José.

Figura 7: Arranjo completo da música “Pra Você Voltar Pra Mim” versão de Wesley Safadão, com ênfase nas convenções realizadas pela parte instrumental.

No decorrer da música ocorrem outras alterações, principalmente relacionadas às convenções inseridas no arranjo e algumas modificações na melodia da voz, além da instrumentação, na qual foram inseridos novos instrumentos como o naipe de metais, teclado, violão e um arranjo com várias vozes em alguns trechos.

## 4.2 “Evoluiu”<sup>4 5</sup>

A música “Evoluiu” foi lançada originalmente no ano de 2019 pelo cantor Kevin O Chris, famoso por popularizar o subgênero do *Funk* 150 bpm, estilo que se espalhou pelo país a partir da segunda metade da década de 2010, através dos DJs dos bailes *funk* do Rio de Janeiro (MAXX, 2019).

É pertinente para este trabalho entender que no período pré-pandemia, esse subgênero do *funk* era o ponto alto das festas do Brasil inteiro, de diversas classes sociais, com letras que exaltam os bailes do Rio de Janeiro (como o Baile da Penha e o da Gaiola), entre outras particularidades que o tornaram tão diferente e popular.

Em uma reportagem sobre o estilo, Maxx (2019) aponta que o 150 bpm recuperou o foco para as produções da capital carioca, que andava fora dos holofotes, principalmente por causa do *Funk* paulista, que se desenvolveu muito nos últimos anos através canal do Youtube *Kondzilla*, que em 2020 se tornou o maior canal de música da América Latina, com 60 milhões de inscritos e mais de 31 bilhões de visualizações (Site do Terra, 2020).

As letras das músicas exaltando os bailes do Rio de Janeiro demonstram a força dos mesmos, que andavam ameaçados com as ações da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), que foi criada no início da década para “através da ocupação militar permanente de favelas, tentar garantir a ordem durante os grandes eventos de 2014 e 2016” (MAXX, 2019). Entre as ações das UPPs, as proibições de diversos bailes *funk* geraram uma grande polêmica.

Musicalmente falando, uma das grandes diferenças entre o funk 150 bpm e os outros subgêneros está no próprio nome: a velocidade aumentou de 130 batidas por minuto para 150. Em entrevista, o produtor Léo Justi fala que o grande lance é que as músicas desta nova vertente vieram mais melódicas, (como é o exemplo do cantor Kevin o Chris) enquanto as produções do Rio de Janeiro estavam focadas em colagens com *samples*.

---

<sup>4</sup> “Evoluiu” – Kevin o Chris. Transcrição disponível em: <<https://youtu.be/6KQ1Q-2DCo8>> Acesso em 29/05/2021.

<sup>5</sup> “Evoluiu” – Wesley Safadão. Transcrição disponível em: <<https://youtu.be/tzx3wg55opA>> Acesso em 29/05/2021.

Assim, o Funk 150 bpm veio com uma acessibilidade maior ao grande público e com a fórmula que unia o novo ritmo mais rápido, com novos cantores que focam nas melodias marcantes e a exaltação aos bailes do Rio de Janeiro, conquistando logo o Brasil todo e chegando ao repertório de grandes artistas de outros gêneros como o forró eletrônico.

A versão transcrita para este trabalho foi executada por Wesley Safadão no festival Villa Mix, na cidade de Goiânia-GO em 2019. O festival tem atrações principalmente de artistas sertanejos, mas com algumas exceções como cantores de *funk*, DJs de música eletrônica e o forró eletrônico, representado na edição de 2019 com a participação de Wesley Safadão e Xandy Avião.

Comparando as duas versões - a original *funk* e a executada no Villa Mix - temos algumas mudanças básicas que já tornam os arranjos bem diferentes. O andamento permanece o mesmo, respeitando as 150 batidas por minuto, porém a própria estrutura da música foi alterada, não tendo uma parte da estrutura da original, fazendo com que a versão forró tenha menos de 2 minutos de duração total, enquanto a original *funk* tem 3 minutos no total. Além desta mudança, na versão forró eletrônico há um compasso a mais (compasso número 8) entre a parte onde a instrumentação se limita à voz (igual nas duas versões) e a parte onde entra a banda na versão forró. Neste compasso a mais, a instrumentação se limita aos instrumentos de percussão, conforme exemplificado nas figuras 8 e 9.

Musical score for a funk arrangement by Wesley Safadão. The score includes parts for Voice, Trumpet, Tenor Saxophone, Trombone, Acordion, Electric Guitar, Keyboard, Electric Bass, Congas, and Drums. The tempo is 150 bpm. A red circle highlights a specific measure in the percussion section, indicating an added measure.

Figura 8: Exemplo do compasso adicionado na versão de Wesley Safadão.

Musical score for a funk version at 150 bpm. The score shows the vocal line and the first three staves (Trumpet, Tenor Saxophone, Trombone). A red oval highlights a specific measure in the vocal line, indicating where a measure was added in the 'fórró' version.

Figura 9: Versão *funk* 150 bpm com indicação de onde seria o compasso que foi adicionado na versão fórró.

É pertinente comentar sobre a diferença de instrumentação entre as duas versões. A versão original possui apenas 3 elementos: A voz, a bateria eletrônica e um sintetizador que faz um tema e algumas marcações em alguns momentos. Já na versão fórró,

executada com mais de 10 músicos no palco, possui bateria acústica, percussão (congas, guiro e bacurinha), Baixo elétrico, teclado, guitarra elétrica, acordeão, naipe de metais (trompete, sax e trombone), além de vozes.

Esse aumento dos recursos de orquestração faz com que haja uma expansão do arranjo, além de outras alterações estruturais da canção, como as mostradas anteriormente nas figuras 8 e 9. Unindo a nova orquestração com um arranjo que modifica outras coisas essenciais como a célula rítmica de base e adiciona detalhes melódicos e rítmicos que veremos posteriormente, temos uma versão completamente diferente da original, ficando claramente caracterizada como forró eletrônico.

Com relação aos detalhes melódicos e rítmicos, a partir da segunda parte da música, na versão forró, há uma sequência de convenções e *hits* que duram 4 compassos com três ideias diferentes. Já a versão original permanece somente com voz, focando na melodia, conforme exemplificado nas figuras 10 e 11.

Musical score for the electronic version of the song. It features a full band arrangement including:
 

- Voz Principal:** Lead vocal line with lyrics: "vai bri-sar na vibe do sa-fa - dão Tam-bor zão que te e se-ja no Linzou no P P G Po-de co-me-çar De".
- Trompete em Bb:** Trumpet part.
- Saxofone Tenor:** Tenor saxophone part.
- Trombone:** Trombone part.
- Acordeão:** Accordion part with chord markings (Cm).
- Guitarra elétrica:** Electric guitar part.
- Teclado:** Keyboard part.
- Baixo Elétrico:** Electric bass part.
- Güiro:** Maracas part.
- Bacurinha:** Congas part.
- Congas:** Congas part.
- Bateria:** Drum part.

 The score is in 4/4 time with a tempo of 150 bpm.

Figura 10: Sequência de convenções e *hits* no arranjo da versão Forró Eletrônico.

Musical score for the original version of the song, showing only the vocal line and accompaniment.
 

- Voz Principal:** Lead vocal line with lyrics: "vai bri-sar na vibe do Ke-vino Chris No tam-bor-zão que te faz me-xer se-ja no Linzou no P P G Po-de co-me-çar De".
- Teclado:** Keyboard part.
- Bateria:** Drum part.

 The score is in 4/4 time with a tempo of 150 bpm.

Figura 11: Trecho somente com voz na versão original.

A melodia vocal tem algumas alterações também (comparação na figura 12). Algumas variações podem ter ocorrido devido ao fato de que as duas músicas que estamos analisando são captadas em situações diferentes: a original foi gravada em estúdio e a versão forró é uma versão de um vídeo ao vivo e sem edições, tendo assim menos possibilidade de aperfeiçoamento da execução e edição, como por exemplo alguns pequenos trechos não executados pelo cantor e trechos em que a melodia foi

simplificada (menos mudanças de notas), quando comparada à melodia do *funk* 150 bpm.

**♩ = 150**

Voz Kevin  
vai bri-sar na vibe do Ke-vino Chris No tam-bor-zão que te faz me -

Voz Safadão  
vai bri-sar na vibe do sa - fa - dão Tam-bor zão que te

3  
Kevin  
xer se - ja no Linz ou no P P G Po - de co - me - çar De -

Safadão  
e se - ja no Linz ou no P P G Po - de co - me - çar De -

5  
Kevin  
scer vai bri - sar na vibe do Ke - vino Chris No tam-bor-zão que te faz me -

Safadão  
scer Vai na bri - sa na vi - be do sa fa dão

Figura 12: Comparação entre as duas vozes, com destaque para a diferença melódica ou rítmica entre as duas linhas.

Pela origem em estilos musicais diferentes, as células rítmicas possuem bastante diferença entre uma versão e a outra, como podemos observar nas figuras 13 e 14. Falando da origem dos ritmos, podemos observar que a origem do ritmo do *funk* é diferente da versão do forró eletrônico, que tem as características do *Tresillo*, citado anteriormente. De diversas fontes, se fala que a origem do *funk* carioca veio a partir de um estilo de música dos anos 1980 que se chama *Miami Bass*, que era tocada nesta mesma década pelos DJs dos bailes das favelas do Rio de Janeiro e foi se desenvolvendo até surgirem cantores e o estilo se popularizar a nível mundial como ocorre hoje. A célula rítmica do *funk* se assemelha bastante a músicas relacionadas a danças de descendência africana, como o Maculelê, mais especificamente a célula do ritmo congo de Angola.



Figura 13: Célula rítmica da música “Evoluiu” e a célula base do *Funk* 150 bpm.

Figura 14: Célula rítmica da versão forró eletrônico da música “Evoluiu”.

Na versão forró eletrônico o tema instrumental da música é dividido em duas partes, em questão de instrumentação: primeiro com o teclado realizando o tema utilizando um timbre que simula um instrumento de sopro e na segunda repetição os metais entram e executam o tema (figura 15). No universo do forró eletrônico é bem comum a utilização de teclados reproduzindo o som de instrumentos de sopro e outros sons mais incomuns. Na figura 16 podemos observar a comparação entre a melodia original do tema e a versão forró, a qual foi modificada talvez por questões de estilo ou para facilitar a execução dos metais. Na original temos um arpejo de quatro notas, que

talvez a nota mais grave não seja possível de executar neste tom para algum dos instrumentos ou ainda outra especificidade para ajudar na tocabilidade em conjunto.

Figure 15 shows a musical score for a jazz ensemble. The top section consists of four staves: Trompete em Bb, Saxofone Tenor, Trombone, and Teclado. The Trompete em Bb, Saxofone Tenor, and Trombone staves contain rests. The Teclado staff has a melodic line. Below this, another set of four staves: Tpt. em Bb, Sax. Tn., Tbn., and Tecl. The Tpt. em Bb, Sax. Tn., and Tbn. staves have a melodic line starting with a fermata and a 5-measure rest. The Tecl. staff has a double bar line and a repeat sign.

Figura 15: Tema executado em parte pelo teclado e parte pelos metais, instrumentação comum no forró eletrônico.

Figure 16 shows a musical score for two keyboard players. The top staff is labeled Teclado Safadão and the bottom staff is labeled Teclado Kevin. Both staves have a melodic line. A red circle highlights a specific note in the Teclado Safadão staff that does not have a corresponding note in the Teclado Kevin staff.

Figura 16: Tema da música “Evoluiu” com destaque para as notas que não tem relação entre uma versão e outra.

### 4.3 “Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola”<sup>6 7</sup>

Música lançada no final do ano de 2018 pelo cantor paulista MC Livinho, em parceria com o produtor Rennan da Penha, do Rio de Janeiro. Esta música, assim como a estudada anteriormente, é originalmente em ritmo de *funk* 150 bpm. A música ganhou proporção nacional e ganhou o prêmio de “música do ano” nos prêmios Multishow de 2019.

A letra também tem uma temática voltada para valorizar os bailes do Rio de Janeiro, mais especificamente sobre o Baile da Gaiola no Complexo da Penha, festa na qual o DJ Rennan da Penha, autor da música junto com Livinho, faz parte da organização.

Com o imenso sucesso da música pelo Brasil, acabou sendo escolhida para o repertório dos shows do cantor Wesley Safadão, executada com algumas alterações que trazem a música para a estética do forró eletrônico, como as convenções, arranjo de metais, a instrumentação e a alteração da célula rítmica.

Já no início da música, o tema principal, que na original é executado com vozes, é apresentado com a guitarra. Tocado com o timbre médio característico de estilos provenientes do norte e Nordeste e alterando a rítmica de algumas partes do tema. Na figura 17 temos a comparação entre as duas versões, com destaque para as partes onde a parte rítmica se diferencia.

---

<sup>6</sup> “Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola” – Mc Livinho. Transcrição disponível em: <https://youtu.be/Jq0YTJYQpm8> Acesso em 29/05/2021.

<sup>7</sup> “Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola” – Wesley Safadão. Transcrição disponível em: <https://youtu.be/Kvy1vgDOKBk> Acesso em 29/05/2021.

Figura 17: comparação entre os temas da versão *funk* 150 bpm e versão forró. A guitarra foi transposta para o mesmo tom da original para facilitar a compreensão.

Durante a música a instrumentação funciona de forma a valorizar alguns trechos, como o uso do naipe de metais para trazer brilho a algumas partes. O naipe de metais, composto por trompete, trombone e sax tenor, é utilizado principalmente nas partes de notas longas, nas quais a música troca de acorde, como nos refrões e na introdução (a harmonia do resto da música é basicamente em cima de um acorde), além das convenções, em que os metais são usados ritmicamente. Na figura 18 podemos observar estas duas formas.

Figura 18: Trecho do arranjo dos metais da versão forró eletrônico da música “Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola” com destaque para a convenção rítmica, que também é executada pela banda toda.

Como na música estudada anteriormente, a linha vocal possui algumas simplificações na melodia (menos mudanças de notas) isto pode ocorrer devido ao fato de ser novamente uma execução ao vivo e sem edições. Porém, pela entonação que o

cantor faz na música, com uma intenção mais cheia e grave, pode ser alguma questão estilística do forró eletrônico também. Na figura 19 temos um exemplo da simplificação da linha vocal.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Voz Livinho' and the bottom staff is labeled 'Voz Safadão'. Both are in 4/4 time with a tempo of 150. The lyrics are 'Os ami-gos já tão ca-da um com a sua mis-são'. A red circle highlights the second measure of the second line, where the original version has a more complex melodic line with a grace note and a fermata, while the simplified version has a simpler, more direct line.

Figura 19: Comparação entre as duas linhas vocais. Nesta imagem, a versão forró foi transposta para o tom da música original para facilitar o entendimento.

Outra característica marcante da versão forró é que as acentuações do refrão (quando comparadas às da música original) foram alteradas e transformadas em um conjunto de convenções melódicas e rítmicas, conforme mostrado nas figuras 20 e 21. As convenções destacadas na grade da versão forró eletrônico mostram algumas características: na primeira parte, a convenção possui uma nota diferente, que na música original é uma *blue note* e, em seguida, uma pausa da parte instrumental na última colcheia do primeiro compasso em destaque, valorizando a melodia da voz. Na segunda parte destacada temos dois *hits* de toda a parte instrumental, em um compasso que na música original é somente vozes.

$\text{♩} = 150$

Voz Principal

Ho-je eu vou pa-rar na gai - o - la fi-cardema - ro - la Sen-ta proche -

Contrabaixo

Bateria

Figura 20: Arranjo original do refrão da música “Hoje eu Vou Parar na Gaiola” de MC Livinho.

$\text{♩} = 150$

Voz Principal

Ho - Je Eu vou pa-rar na gai - o - la fi-cardema - ro - la Sen-ta proche

Trompete em B $\flat$

Saxofone Tenor

Trombone

Acordeão

Sintetizador

Guitarra elétrica

Baixo Elétrico

Bateria

B $\flat$ m

Figura 21: Arranjo forró eletrônico da música “Hoje eu Vou Parar Na Gaiola”, com destaque para as convenções e hits adicionados na nova versão.

Vale mencionar que os *hits* instrumentais selecionados no segundo destaque da figura 21 são sempre sincronizados com efeitos de luz e efeitos pirotécnicos, como podemos observar na figura 22. Durante todo o espetáculo do cantor, em diversos momentos, a banda, o telão e os efeitos pirotécnicos estão em sincronia, levando o espetáculo para algo além de apenas um show de forró eletrônico, com uma *performance* bem ensaiada em diversos níveis de complexidade, além da musical.

Através destas características extramusicais, podemos relacionar o espetáculo do cantor aos conceitos de *performance* vistos anteriormente em Finnegan (1992) e Goffman (1990) e com a ajuda dos vídeos podemos relacionar como as questões musicais complementam questões externas do espetáculo, como a dança, a luz e os efeitos pirotécnicos.

Assim, com o show do artista se organizado desta forma, a apresentação ganha um valor (tanto financeiro quanto emocional) e faz com que o público crie uma expectativa para assistir o mesmo, movimentando milhares de pessoas através de *performances* pelo Brasil, transcendendo a música e criando memórias afetivas.



Figura 22: Efeitos pirotécnicos durante um hit instrumental da banda de Wesley Safadão na música "Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola".

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O forró eletrônico se desenvolveu amplamente de forma comercial e musical durante as últimas três décadas, alcançando um patamar que transcende as fronteiras culturais da Região Nordeste, chegando ao sucesso pop no Brasil. Através de *performances* com arranjos detalhados, aliados com outras questões extramusicais, como luz e pirotecnias, o gênero possui um padrão de espetáculo para com o qual não estou acostumado na minha vivência como músico, se tornando, para mim, uma referência em termos de profissionalismo.

Me deparando com a figura de Rod Bala, notei que a maneira com a qual os arranjos eram desenvolvidos, poderiam ser aplicadas nos meus próprios arranjos, mesmo sendo de outros estilos musicais. Desta forma, pesquisando e encontrando o canal do Youtube do produtor, comecei a ver constantemente os vídeos para tentar entender como eram feitos os arranjos. Com a vontade de entender mais sobre o estilo, veio a ideia de realizar este trabalho, buscando, através das transcrições, adicionar ao meu vocabulário musical algumas características que são passíveis de serem aplicadas nas músicas que eu arrango em conjunto com as bandas que toco.

Desta forma, para a escolha do repertório, foi pertinente a escolha de músicas que eram originalmente de outros estilos musicais, para conseguir entender o que foi modificado para assumir a estética do forró, através das mudanças de harmonia, instrumentação, célula rítmica, melodia, etc.

Porém, além da música em si, era necessário buscar referências acadêmicas sobre o assunto. Assim a Musicologia entra neste trabalho e, com a ajuda de trabalhos como o de González (2016), foi possível situar os estudos sobre a música popular midiática e massiva na América Latina, sendo o forró eletrônico uma delas.

Juntando as questões da história do desenvolvimento da indústria fonográfica na América Latina, (González, 2016) e a história do forró eletrônico, (Trotta, 2008, 2009) foi possível situar o estilo musical dentro da música latino-americana, sendo possível observar as mudanças que ocorreram no forró em direção ao forró eletrônico, em função de questões econômicas e sociais que modificam a forma de fazer, performar e vender música no Brasil através do tempo.

Os estudos da *performance* ajudaram também a trazer uma visão mais ampla para o trabalho, não realizando apenas análises musicais limitadas às partituras. Através das características extramusicais das *performances*, podemos relacionar a diversas questões culturais e a detalhes do show em si que fazem diferença para a experiência do público e agregam valor ao espetáculo.

As transcrições realizadas neste trabalho foram muito importantes para a visualização das diferenças entre os arranjos originais e os arranjos desenvolvidos por Rod Bala. Através das mesmas, foi possível entender um pouco de como funciona a parte criativa do produtor para realizar os arranjos das músicas, destacando-se o uso de *hits* instrumentais e convenções que o enriquecem, além de tantas outras características de melodia, harmonia e ritmo que são alteradas.

Este trabalho me trouxe um grande aprendizado sobre a música da América Latina e seu desenvolvimento ao longo dos últimos séculos e deixando ciente a influência estrangeira na nossa forma de consumir música e também na música em si, através do dito colonialismo sonoro, surgido no século. Foi possível também aprender um pouco sobre o desenvolvimento do forró em si e ter uma noção maior de como foi o desenrolar da sua história e das grandes estratégias de *marketing* e modelos de negócios que fizeram o gênero despontar nas paradas de sucesso nas últimas décadas.

Assim, espero, com este trabalho, trazer um pouco da história de um ritmo brasileiro que é pouco falado dentro do curso de música e, por vezes, ridicularizado por suas letras e questões estéticas. Busco também valorizar a cultura do Brasil e mostrar que nós podemos aprender com diversos estilos musicais.

Por fim, quando superamos alguns preconceitos musicais, podemos absorver muitas características dos outros gêneros, sejam elas musicais, questões de profissionalismo, marketing, modelo de negócios, *performance*, etc. Ajudando assim a nos desenvolvermos mais ainda como artistas e profissionais do ramo da música.

## BIBLIOGRAFIA

- CASTAGNA, Paulo. **A musicologia enquanto método científico**. Revista do Conservatório de Música, n. 1, 2008.
- “Evoluiu” - Wesley Safadão - Ao Vivo no Villa Mix** - Youtube. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=luHxGabuzrk>> acesso em 14 de maio de 2021.
- Entrevista com o baterista Rod Bala R10**. Açaí Com Batera. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1lx6JLtkFRE&t=103s>> Acesso em 15 de maio de 2021.
- Especial Bateristas de Forró 10# - ROD BALA - R10 (Wesley Safadão)** - The Web Drummer Show. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GNH1DdW3npw>> Acesso em 15 de maio de 2021.
- FERNANDES, Adriana. **Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró**. Tese de doutoramento defendida na University of Illinois. Urbana, Champaign (EUA), 2005.
- FOXLEY, A. M. **“Gustavo Becerra. Un mito de carne y hueso”**. Hoy, V. 580, 1988, p.37-8.
- GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life [1959]**. na, 1990.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- GUEST, Ian. **Arranjo Método prático vol. 1**. Rio de Janeiro/RJ: Editado por Almir Chediak. Lumiar Editora, 1996.
- GUEST, Ian. **Harmonia Método prático vol. 1**. Rio de Janeiro/RJ: Lumiar Editora, 1996.
- GUEST, IAN. **Harmonia Método Prático: Modalismo**. Irmãos Vitale, 2017.
- FINNEGAN, Ruth. **Oral traditions and the verbal arts**. Routledge, 1992.
- HAWKINS, Stan. **Settling the pop score: Pop texts and identity politics**. Routledge, 2017.
- “Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola” - Wesley Safadão - Ao Vivo**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j1WftXxWHyI>> Acesso em 14 de maio de 2021.
- Kevin O Chris - Evoluiu** **Feat. Sodré** - Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VsBsZFG51Q>> Acesso em 15 de maio de 2021.

LIMA, José Mário Austregésilo da Silva. **A oralidade e a imagética em Luiz Gonzaga: uma análise de conteúdo da obra musical do Rei do Baião**. 2005. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

MAXX, Matias, **A Reviravolta do Funk 150bpm**. Uol Entretenimento, 15 de março de 2019. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/carnaval/2019/reportagens-especiais/funk-150-bpm/#page6>> acesso em 08 de abril de 2021.

MC Livinho - Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola ft. Rennan da Penha. Youtube. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1ppPuobqt-g>> acesso em 15 de maio de 2021.

MIGUEL DIAS. **Arranjadores, afinidades e influências**. Rio de Janeiro: IVL/UNIRIO, 2017.

NEDER, Álvaro. **O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição**. Per Musi, v. 22, p. 181-195, 2010.

PEQUENO, Daniel. **Banda Black Rio: O Samba e a música americana**. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

**Pra Você Voltar Pra Mim - Flávio José**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2-7MhSNuH-Y>> Acesso em 15 de maio de 2021.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. **Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular**. Revista Música Hodie, v. 18, n. 2, p. 270-285, 2018.

**ROD BALA #PuxaR10 - (ENTREVISTA BÔNUS) Especial Bateristas de Forró 2ª Temporada**. The Web Drummer Show. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LXUaR3hCqN8>> acesso em 15 de maio de 2021.

REBOUÇAS, Gabriela Vieira. **Em Terra de Safadão, Elas comandam o “Paredão”:** trajetórias sociais e discursos de cantoras do forró eletrônico. Universidade Federal do Maranhão, 2019.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. Editora 34, 2008.

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

**Canal KondZilla é o maior canal do Brasil com 60 milhões de inscritos**. Terra, 2020, disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/canal-kondzilla-e-o->

[maior-canal-do-brasil-com-60-milhoes-de-inscritos,c24187137acc7f806e45b93b8ec37a97k0ewqcid.html](#)>. Acesso em 13 de abril de 2021.

Sandroni, Carlos. **O paradigma do tresillo**. *OPUS* 8.1 (2002): 102-113.

TROTTA, Felipe. **Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil**. Anais Eletrônicos da LASA, p. 1-16, 2008

TROTTA, Felipe. **O forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso**. Intexto, n. 20, p. 102-116, 2009.

**WESLEY SAFADÃO AO VIVO NO GAROTA VIP MANAUS 2019** - Youtube. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=-e06zogKLuo&t=5436s>> acesso em 14 de maio de 2021.

**Wesley Safadão - Pra Você Voltar Pra Mim - TBT WS** - Youtube. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=rBivp7BSEts>> Acesso em 15 de maio de 2021.

## ANEXO A - "PRA VOCÊ VOLTAR PRA MIM" - FLÁVIO JOSÉ

## Pra Você Voltar Pra Mim

Versão Flávio José

Transc. Lucas Brunnet

Dorgival Dantas

$\text{♩} = 80$

Acordeão  
 Guitarra elétrica  
 Blocos de Madeiras  
 Triângulo  
 Bateria

Acor.  
 Gui. El.  
 Bl. Mad.  
 Trgl.  
 Bat.

Acor.  
 Gui. El.  
 Bl. Mad.  
 Trgl.  
 Bat.

Acor.  
 Gui. El.  
 Bl. Mad.  
 Trgl.  
 Bat.

Chords: C, Em, Am, Fm, D, G, G7

## ANEXO B - "PRA VOCÊ VOLTAR PRA MIM" - WESLEY SAFADÃO

## Pra Você Voltar Pra Mim

Transc. Lucas Brunnet

Arranjo Rod Bala

Dorgival Dantas

♩ = 86

Acordeão *mf* <sup>3</sup>

Trompete em B♭

Saxofone Tenor <sub>8</sub>

Trombone

Guitarra elétrica <sub>8</sub>

Baixo elétrico C G/B Am7 Fm7

Bateria <sup>3</sup>

Acor.

Tpt. em B♭

Sax. Tn. <sub>8</sub>

Tbn.

Gui. El. <sub>8</sub> C F C

B. El. <sub>8</sub>

Bat.

## ANEXO C - "EVOLUIU" - KEVIN O CHRIS, SODRÉ

## Evoluiu

Versão Original Funk 150 BPM

Transc. Lucas Brunnet

Kevin O Chris, Sodr 

**♩ = 150**

Voz Principal

E-vo-lu - iu rit-mo a-gre - ssi - vo - cen - toe cin-quen-ta flu -

Piano

Bateria

4

Voz

iu Le-van-dole - va-das que vo - c  nun-ca ou - viu eu sou o ri - o o o o

Pno

Bat.

8

Voz

vai bri - sar na vibe do Ke-vino Chris No tam-bor-z o que te faz me -

Pno

Bat.

10

Voz

xer se - ja no Linz ou no P P G Po - de co - me -  ar De -

Pno

Bat.

2

12

Voz

scer vai bri - sar na vibe do Ke - vino Chris No tam - bor - zã o que te faz me -

Pno

Bat.

14

Voz

xer se - ja no Linz ou no P P G Po - de co - me - çar des -

Pno

Bat.

16

Voz

cer ha - bi - li - do - sa ela vem jo - gan - do a - bre fe - cha qui - ca -

Pno

Bat.

18

Voz

di - nha Faz em mim sen - sua - li - zan - do eu dou a - que - la sar - ra -

Pno

Bat.

20

Voz

di - nha ha - bi - li - do - sa ela vem jo - gan - do a - bre fe - cha qui - ca -

Pno

Bat.

22

Voz

di - nha Faz em mim sen - sua - li - zan - do eu dou a - que - la sar - ra

Pno

Bat.

24

Voz

Pno

Bat.

29

Voz

Pno

Bat.

## ANEXO D - "EVOLUIU" - WESLEY SAFADÃO

## Evoluiu

Arranjo Rod Bala

Transc. Lucas Brunnet

Kevin O Chris, Sodré

$\text{♩} = 150$

Voz Principal

E - vo - lu - iu rit - mo a - gre -

Trompete em Bb

Saxofone Tenor

Trombone

Acordeão

Guitarra elétrica

Teclado

Baixo Elétrico de 5 cordas

Güiro

Bacurinha

Congas

Bateria

2

3

Voz

ssi - vo - cen - toe cin - quen - ta flu - iu Le - van - do le -

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

3

5

Voz

va - das que vo - cê nun - ca ou - viu eusou o ri - o o o o

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

4

8

Voz

vai bri - sar na vibe do sa - fa -

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

10

Voz

dão Tam-bor zão que te e se - ja no Linz ou no P P

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

6

12

Voz

G Po - de co - me - çar De - scer Vai na bri - sa na vi - be do sa fa

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

14

Voz

dão Se - ja noLinz ou no P P

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

8

16

Voz

G Po - de co - me - çar des - cer ha - bi - li - do - sa ela vem jo -

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.  $\frac{2}{\text{ff}}$

Con.  $\frac{2}{\text{ff}}$

Bat.

18

Voz

gan-do a-bre fe-cha qui-ca - di - nha Faz em mim sen-sua - li -

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

10

20

Voz

zan - do eu dou a - que - la sar - ra - di - nha ha - bi - li - do - sa ela vem jo -

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

22

Voz

gan - do a - bre fe - cha qui - ca di - nha faz em mim

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

12

24

Voz

eu dou a - que - la sar - ra di nha

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

26

Voz

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Bb Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

14

29

Voz

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Bb Cm Bb

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

32 To Coda

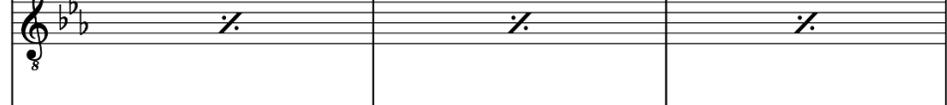
Voz 

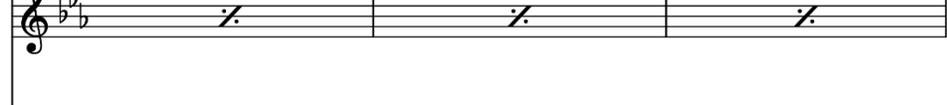
Tpt. em Bb 

Sax. Tn. 

Tbn. 

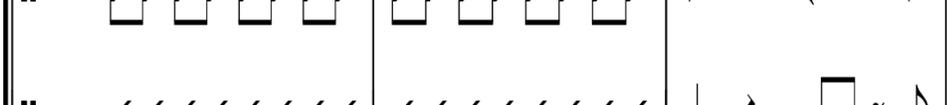
Acor. 

Gui. El. 

Tecl. 

B. El. 

Gro. 

Bac. 

Con. 

Bat. 

16

35

Voz

ssi - vo - cen - toe cin - quen - ta flu - iu Le - van - do le -

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

17  
D.S. al Coda

37

Voz

va-das que vo-cê nun-ca ou - viu eusou o ri - o o o o

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Cm Cm Cm

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac. 2 //

Con. 2 //

Bat. /

Detailed description of the musical score: The score is for a 17-measure section starting at rehearsal mark 37. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The vocal line (Voz) begins with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: "va-das que vo-cê nun-ca ou - viu eusou o ri - o o o o". The instrumental parts include: Tpt. em Bb (trumpet in Bb), Sax. Tn. (saxophone in Eb), Tbn. (trombone), Acor. (acoustic guitar) with a Cm chord indicated above the staff, Gui. El. (electric guitar), Tecl. (piano), B. El. (bass), Gro. (drum set), Bac. (bass drum) with a double bar line and a '2' above it, Con. (conga) with a double bar line and a '2' above it, and Bat. (bass drum) with a slash through a bar line. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

18

40

Voz

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Gui. El.

Tecl.

B. El.

Gro.

Bac.

Con.

Bat.

Ab

G

## ANEXO E- "HOJE EU VOU PARAR NA GAIOLA" - MC LIVINHO

## Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola

Arranjo Original Funk 150 BPM

Transc. Lucas Brunnet

Mc Livinho

♩ = 150

Voz Principal

Contrabaixo

Bateria

5

Voz

Contb.

Bat.

9

Voz

Contb.

Bat.

14

Voz

ho-je ho-je ho-je ho-je Ho-je no bai-le da pe-nha oquevairo-lar Só pu-ta-ri-a pra es-sas

Contb.

Bat.

18

Voz

me ni-nas dan-çar Os ami-gos já tão ca-da um com a sua mis-são

Contb.

Bat.

21

To Coda

Voz

trás o lan-ça que eu já tô com meu co-pão na mão Ho-je eu vou pa-rar na gai-

Contb.

Bat.

25

Voz

o-la fi-cardema-ro-la Sen-ta pro-che-fi-nho do jei-ti-nho que ele gos-ta Vai fi-carcha-

Contb.

Bat.

29

Voz

pa - dae vai vol - tar de pois das ho - ras To - ma sua gos -

Contb.

Bat.

32

Voz

to - sa To - ma sua gos - Ho - je eu vou pa - rar na gai -

Contb.

Bat.

36

Voz

o - la fi - cardema - ro - la Sen - ta proche - fi - nho do jei - ti - nho que ele gos - ta Vai fi - carcha -

Contb.

Bat.

40

Voz

pa - dae vai vol - tar de pois das ho - ras To - ma sua gos -

Contb.

Bat.

43

Voz

to - sa To - ma sua gos - Ho - je eu vou pa - rar na gai -

Contb.

Bat.

D.C. al Coda

47

Voz

o - la fi - cardema - ro - la Sen - ta pro - che - fi - nho do jei - ti - nho que ele gos - ta Vai fi - carcha -

Contb.

Bat.

51

Voz

pa-dae vai vol-tar de pois das ho - ras To-ma to-ma to-ma to-ma to-ma sua gos -

Contb.

Bat.

54

Voz

to - sa To-ma to-ma to-ma to-ma to-ma sua gos - Ho - je

Contb.

Bat.

57

Voz

eu vou pa-rar na gai - o - la fi-car de ma - ro - la Sen-ta pro che -

Contb.

Bat.

60

Voz

fi-nho do jei - ti - nho que ele gos - ta Vai fi-car cha - pa-dae vai vol-tar de pois das

Contb.

Bat.

63

Voz

ho - ras To-ma to-ma to-ma to-ma to-ma sua gos - to - sa To-ma to-ma

Contb.

Bat.

66

Voz

to - ma to - ma to - ma sua gos - to - sa

Contb.

Bat.

## ANEXO F - "HOJE EU VOU PARAR NA GAIOLA" - WESLEY SAFADÃO

## Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola

Arr. Rod Bala

Trasc. Lucas Brunnet

Mc Livinho

$\text{♩} = 150$

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major/D minor). The tempo is marked as quarter note = 150. The score includes parts for:

- Voz Principal:** Three measures of rests.
- Trompete em B $\flat$ :** Rests in the first two measures, followed by eighth-note patterns in the third measure.
- Saxofone Tenor:** Similar to the trumpet, with rests in the first two measures and eighth-note patterns in the third.
- Trombone:** Similar to the trumpet, with rests in the first two measures and eighth-note patterns in the third.
- Acordeão:** Rests in all three measures.
- Sintetizador:** Chords in the first two measures (B $\flat$ m and B $\flat$ m) and an Fm chord in the third measure.
- Guitarra elétrica:** A rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the first two measures, and a quarter note in the third.
- Baixo Elétrico de 5 cordas:** Rests in the first two measures, followed by eighth-note patterns in the third.
- Bateria:** Rests in the first two measures, followed by a snare drum hit and a pattern of eighth notes in the third measure.

Chord changes are indicated above the Acordeão staff: B $\flat$ m, B $\flat$ m, and Fm.

4

Voz

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

E $\flat$  B $\flat$ m B $\flat$ m

s

s

s

3 3

s

7

Voz

ho - je no bai - le da pe - nha

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

Fm Eb

10

Voz

o que vai ro-lar? Só pu-ta-ri-a pra es-sas me-ni-nas dan-çar

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

B $\flat$ m B $\flat$ m

13

Voz

Os a - mi - gos já tão ca - da um coma sua mi - ssão

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. B $\flat$ m **2** B $\flat$ m

Pno

Gui. El. **2**

B. El.

Bat. **2**

14

Voz  
Traz o lan-ça que eu já tô com meu co-po na mão Ho - Je

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. Bbm 2 Bbm

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

17

Voz

Eu vou pa-rar na gai - o - la fi-car de ma - ro - la Sen-ta pro che-

Tpt. em B♭

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. B♭m

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

20

Voz

fi-nho do jei ti-nhoque ele gos - ta Vai fi-carcha - pa-dae vai vol-tar de-pois das

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

Bbm Bbm Bbm

23

Voz

ho-ras To-ma to-ma to-ma to-ma to-ma sua gos - to - sa To-ma to-ma

Tpt. em Bb

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. **2** Bbm Bbm **2** Bbm

Pno

Gui. El. **2** **2**

B. El.

Bat. **2** **2**

26

Voz  
to-ma to-ma to-ma Ho - Je Eu vou pa-rar na gai - o - la fi-car de ma-

Tpt. em Bb

Sax. Tn.  
s

Tbn.

Acor. Bbm Bbm

Pno

Gui. El.  
s

B. El.  
s

Bat.

30

Voz

ro - la Sen-ta pro che - fi-nho do jei ti-nho que ele gos - ta Vai fi-car cha-

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

B $\flat$ m B $\flat$ m

33

Voz

pa-dae vai vol-tar de-pois das ho-ras To-ma to-ma to-ma to-ma to-ma sua gos-

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor. B $\flat$ m 2 B $\flat$ m 2 B $\flat$ m

Pno

Gui. El. 2

B. El.

Bat. 2

36

Voz

to - sa To-ma to-ma to-ma to-ma to-ma sua gos - to - sa

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.  $B\flat m$   $B\flat m$   $B\flat m$

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

39

Voz

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

B $\flat$ m Fm E $\flat$  B $\flat$ m

2

2

43

Voz

Tpt. em B $\flat$

Sax. Tn.

Tbn.

Acor.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

B $\flat$ m

Fm

E $\flat$

2

3

2