

A transformação da levada da caixa no frevo e sua transposição para a bateria: um estado da arte

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

Douglas Brito de Araújo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

dougbritodrumsofficial@gmail.com

Resumo. Este trabalho apresenta um estado da arte sobre a levada da caixa no frevo e sua transposição para o kit de bateria, com o objetivo de mapear a produção existente e demonstrar uma lacuna ainda não preenchida pela literatura, mas também é parte de um trabalho de pesquisa maior para uma dissertação de mestrado em performance musical, com o foco na levada do frevo gravado. Patrimônio cultural imaterial associado ao Recife (PE) desde o fim do século XIX, o frevo tem na caixa um de seus traços rítmicos definidores: um padrão de origem militar que migrou para a bateria à medida que o instrumento se incorporou às orquestras e à música instrumental dele derivada. A revisão, de base bibliográfica e organizada em eixos temáticos que põem os autores em diálogo, abrange a formação histórica e a consolidação fonográfica do gênero, a seção de percussão, a gênese e a escrita da levada da caixa, a aceleração do andamento e a transposição para a bateria. Os resultados evidenciam três consensos: a origem marcial da levada (a cadência militar do dobrado), seu caráter variável e historicamente mutável, e a aceleração do andamento como vetor de transformação. Apesar dessa robustez, conclui-se que nenhum trabalho realiza um estudo diacrônico e sistemático, baseado na transcrição de fontes fonográficas, que articule a tradição percussiva pernambucana de origem às práticas instrumentais contemporâneas. Argumenta-se que essa lacuna é relevante para as práticas interpretativas e para o baterista, que hoje aprende o gênero por transmissão majoritariamente empírica e a partir de levadas apresentadas de modo normativo, sem consciência de sua trajetória histórica.

Palavras-chave. Frevo, Caixa, Bateria, Práticas interpretativas, Fonografia

Title. The Transformation of the Frevo Snare Drum Groove and Its Transposition to the Drum Set: A State of the Art

Abstract. This work presents a state of the art on the snare drum groove (levada da caixa) in frevo and its transposition to the drum kit, aiming to map existing academic production and demonstrate a gap yet to be filled by the literature; it is also part of a larger master's thesis research project in musical performance, focusing on the groove of recorded frevo. Recognized as an intangible cultural heritage associated with Recife (Pernambuco) since the late 19th century, frevo has in the snare drum one of its defining rhythmic features: a pattern of military origin that migrated to the drum kit as the instrument was incorporated into orchestras and derivative instrumental music. The literature review—organized around thematic axes that promote dialogue among authors—covers the genre's historical formation and phonographic consolidation, the percussion section, the genesis and notation of the snare drum groove, tempo acceleration, and its transposition to the drum kit. The results highlight three main consensus areas: the martial origin of the groove (the military cadence of the dobrado), its variable and historically fluid character, and tempo acceleration as a vector of transformation. Despite this robustness, the study concludes that no existing work carries out a diachronic, systematic study—based on transcriptions of phonographic



sources—that articulates the native Pernambucan percussive tradition with contemporary instrumental practices. It is argued that this gap is relevant to performance practice and to the drummer, who currently learns the genre predominantly through empirical transmission and from normative, standardized grooves, lacking awareness of its historical trajectory.

Keywords. Frevo, Snare Drum, Drum Set, Performance, Phonography.

Introdução

O frevo é um gênero da música popular urbana nascido no Recife (PE) na virada do século XIX para o XX, no contexto do carnaval, e reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2012. Embora seja frequentemente identificado por seus metais virtuosísticos e pelo passo, é na percussão (em particular, na caixa) que reside um de seus traços rítmicos mais característicos. A levada da caixa, padrão de semicolcheias acentuadas executado em fluxo contínuo, funciona como uma assinatura sonora do gênero e tem origem reconhecidamente militar, herdada das bandas e fanfarras que precederam o frevo.

Ao longo do século XX, esse padrão não permaneceu estável. A literatura registra que a levada variou conforme o intérprete, transformou-se historicamente e foi diretamente afetada pela aceleração do andamento do gênero. Paralelamente, a percussão tradicional do frevo, que é organizada em torno do tarol (ou caixa), do surdo e do pandeiro, passou a conviver com o kit de bateria, que se incorporou às orquestras e, sobretudo, à música instrumental (àquela da qual não se configura como frevo de rua) que se apropriou do frevo a partir do Sudeste brasileiro. Esse duplo movimento, a transformação da levada e sua transposição para a bateria, coloca um problema de pesquisa: como a linguagem rítmica da caixa se constituiu, se transformou e migrou para o kit ao longo da história fonográfica do gênero?

Este trabalho não pretende responder integralmente a essa pergunta, mas mapear o estado da arte que a torna possível e necessária. Organizando a literatura em eixos temáticos que põem os autores em diálogo, examina-se o que já foi estabelecido sobre a formação do frevo, sua percussão, a gênese e a escrita da levada da caixa, a aceleração do andamento e a transposição para a bateria. A partir desse mapa, argumenta-se que persiste uma lacuna específica, ou seja, a ausência de um estudo diacrônico e sistemático da levada à partir das fontes fonográficas, e que essa lacuna importa, de modo concreto, para as práticas interpretativas e para o baterista. O trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado em performance musical focada na levada da caixa/bateria no frevo gravado, e tem finalidade de

ser parte do capítulo da Revisão Bibliográfica da futura dissertação a ser redigida pelo mesmo autor.

A formação do frevo e sua consolidação fonográfica

Há, na bibliografia, consenso notável quanto às origens do frevo. Oliveira (1971), observador participante do carnaval recifense, sustenta que frevo e passo nasceram quase sincronicamente no Recife, entre o fim do século XIX e o início do XX, e que o frevo musical resultou da combinação de modinha, dobrado, quadrilha, polca e maxixe, com aligeiramento melódico e ênfase nos metais (Oliveira, 1971, p. 100). Saldanha (2008) converge ao ancorar o gênero na música europeia (marcha, dobrado, polca, galope) e na tradição das bandas militares e paramilitares de Pernambuco, situando o aparecimento do termo frevo na imprensa recifense em 1907 e sua materialização em disco a partir de 1922, com consolidação como mercadoria na Era do Rádio, a partir de 1930 (Saldanha, 2008, p. 249-250). Valente (2014) e Teles (2008) reiteram essa genealogia marcial, que pode ser tomada como ponto pacífico.

As divergências situam-se menos na origem do que na ênfase. Teles (2008) lê a trajetória do gênero como tensão permanente entre tradição e renovação, observando que o frevo passou a ser gravado por volta de 1922 no Rio de Janeiro (RJ), geralmente com andamento errado (Teles, 2008, p. 36), e situando na gravadora Rozenblit/Mocambo (1953-1954) o período de “fausto do gênero”. Sobrinho (1993) reconstitui a trajetória da fábrica no período dos discos de 78 rotações e demonstra sua vocação regionalista: na chamada série 15.000, o frevo responderia por cerca de 14% das gravações. A segunda metade do século é coberta sobretudo por Sales (2018), que mapeia a inserção da guitarra e de instrumentos elétricos no frevo entre 1960 e 1990, e por Silva Júnior (2018), cujo desenho comparativo é particularmente relevante: ao confrontar *Último Dia* pela Orquestra Tabajara (Continental, 1956) e pela Orquestra de José Menezes (Rozenblit, 1976), observa que a gravação de 1956 soa próxima de um dobrado, com percussão pouco nítida, enquanto a de 1976 apresenta percussão extremamente clara e audível, com performance mais presente da caixa, gravada por Adelson Silva (Silva Júnior, 2018, p. 49-52).

A percussão tradicional e a entrada da bateria nas orquestras

Quando a bibliografia se aproxima da instrumentação percussiva, o consenso quanto à formação tradicional é firme. Oliveira (1971) fornece o dado mais citado: em 1901, na fanfarra dos Caiadores, teria aparecido pela primeira vez o tarol (tambor de timbre agudo e pouco

ressonante, próximo da caixa-clara, associado a bandas militares e fanfarras), ao qual se somou o surdo, introduzido em 1906 (Oliveira, 1971, p. 15). Saldanha (2008) descreve a base percussiva consolidada (*i.e.* surdo, caixa-clara e pandeiro), atribuindo a célula do pandeiro a uma herança do galope e a do surdo a uma herança do dobrado (Saldanha, 2008, p. 183-185). Valente (2014) confirma esse núcleo e precisa as funções: a caixa executa variações de células típicas de dobrados, enquanto o surdo, herdeiro do zabumba, marca o segundo tempo em compasso binário (Valente, 2014, p. 43-44). Aguiar (2009) reitera a tríade, e Altino (2025) documenta formações reduzidas contemporâneas e o uso de técnicas estendidas.

A entrada do kit de bateria é narrada de modo fragmentado. Sousa (2021), apoiado em Coelho (2016), vincula a inserção da bateria nas orquestras pernambucanas, por volta de 1990, à chegada dos trios elétricos e da *axé music* ao carnaval, relato atribuído ao próprio Adelson Silva. Valente (2014) constata que, enquanto a Orquestra de José Menezes mantinha, em 1976, tarol, surdo e pandeiro, a Spokfrevo Orquestra, em 2004, substitui o tarol por uma bateria, troca interpretada como aproximação à sonoridade das *big bands* norte-americanas (Valente, 2014, p. 77-87). Sales (2018) registra ainda não ter encontrado partituras de orquestra de frevo com partes de bateria propriamente escritas: o baterista recebe uma parte-guia com caixa e surdo num único pentagrama (Sales, 2018, p. 80-81). A precariedade da notação para a seção rítmica e a consequente predominância da transmissão oral e empírica são, aliás, constatadas de forma independente por Cunha (2013), Coelho (2016), Saldanha (2008) e Nóbrega (2014), um dos achados mais consistentes do conjunto.

A levada da caixa: gênese militar, escrita e variabilidade

A caixa é o objeto central de parte significativa da literatura. Quanto à origem do padrão, há ampla concordância em situá-la nos toques militares. Cunha (2013), na tese mais sistemática sobre os caixistas de rua, propõe a gênese da levada do frevo vista de duas perspectivas baseadas em toques (ou cadências) militares: o “Passo Ordinário” como provável origem de um frevo dito “mais antigo” e o “Cento e Vinte (ou 120)” como matriz do padrão hoje predominante na levada do frevo, este último com base em depoimento de Adelson Silva (Cunha, 2013, p. 110, 175).



Exemplo: Escrita da caixa na cadência “Cento e Vinte (ou 120)”, baseado no relato de Adelson Silva (apud BENCK FILHO, 2008, p.46).



Valente (2014) chega à mesma conclusão pela mesma fonte (Valente, 2014, p. 43), e Coelho (2016) vincula a levada de Adelson à cadência militar 120 (também utilizada no gênero do dobrado) segundo a qual a diferença entre o dobrado e o frevo residiria apenas no andamento (Coelho, 2016, p. 96). A convergência de uma tese etnográfica, uma dissertação sobre bateria e um estudo etnomusicológico, todos ancorados no mesmo intérprete, confere solidez à hipótese da gênese marcial.

A escrita do padrão, contudo, varia entre os autores. Saldanha (2008) identifica três formas de notação da célula nas grades orquestrais: o rulo simples como guia, que pressupõe conhecimento prévio; a divisão rítmica com acentuação sem o rulo final, mais próxima do que se ouve nas ruas; e a divisão com acentuação e rulo final, a mais precisa (Saldanha, 2008, p. 183-185). Santos (2023, p. 177) descreve a levada da caixa como um bloco de dezesseis semicolcheias com acentos nas notas 1, 4, 7, 10 e 13; Albuquerque (2023) caracteriza a batida em ciclo de dois compassos e afirma ser ela o que diferencia o frevo dos gêneros de sua gênese (Albuquerque, 2023, p. 105); e o *FrevoBook* (Santos; Mendes; Albuquerque, 2025) corrobora o ciclo de dois compassos e acrescenta uma distinção regional: as orquestras do Recife fazem pausa no primeiro tempo do surdo, enquanto as de Olinda (PE) o tocam como nota fantasma (Santos; Mendes; Albuquerque, 2025, p. 41). Vale notar que coletâneas como o *Songbook de frevos* (Sá, 1998) registram apenas a linha melódica cifrada, sendo o *FrevoBook* exceção ao notar as batidas de percussão.

Dois pontos antecipam o problema desta pesquisa. O primeiro é o reconhecimento da levada como prática variável: Valente (2014) e Aguiar (2009) observam que sua execução depende de cada percussionista (Aguiar, 2009, p. 64), e Cunha (2013) transcreve sessenta toques de caixistas de várias gerações, demonstrando empiricamente essa amplitude. O segundo é a afirmação de sua transformação histórica: Santos (2023) sustenta que o ritmo mudou desde a origem e que as gravações até meados do século ainda não apresentavam a levada atual (Santos, 2023, p. 177), e Silva Júnior (2018) corrobora a tese com evidência fonográfica ao transcrever o ritmo de 1956 e o padrão de Adelson Silva em 1976, registrando a célebre formulação do músico: “Eu leio em dois, mas toco em quatro” (Silva Júnior, 2018, p. 52).

A aceleração do andamento como vetor de transformação

A bibliografia é quase unânime ao constatar que o andamento do frevo acelerou ao longo do século XX, com efeitos diretos sobre a execução da levada. Saldanha (2008) registra a passagem dos cerca de 120 batimentos por minuto herdados do dobrado, regra na primeira

metade do século, para mais de 180 nos frevos instrumentais atuais (Saldanha, 2008, p. 183). Galvão (2022) documenta o fenômeno comparando gravações de *Vassourinhas*: 120 bpm em 1945 e 156 bpm em 1974 (Galvão, 2022, p. 55-56). Valente (2014) e Nóbrega (2014) situam o aumento entre cerca de 120 e 150-160 bpm, e Albuquerque (2023) o estende a até 180 bpm, acrescentando uma observação decisiva para um estudo fonográfico: as gravações tendem a apresentar andamento mais lento que a execução ao vivo.

A consequência rítmica dessa aceleração é o segundo ponto de convergência. Cunha (2013) registra o consenso entre os caixistas de que a aceleração estaria prejudicando a execução e gerando padrões simplificados (Cunha, 2013, p. 176), e Aguiar (2009) argumenta que as composições antigas comportavam mais espaço para o ostinato (no caso, a levada do frevo), enquanto os frevos recentes apresentam mais síncope das quais a percussão passou também a tocar seguindo as convenções rítmicas do arranjo ou da melodia (Aguiar, 2009, p. 66). Coelho (2009), embora tratando do samba-enredo, fornece modelo análogo ao descrever como a aceleração aproxima as balizas rítmicas e tende a fundir os pulsos, fazendo a síncope ceder a uma divisão binária quadrada, raciocínio que, por analogia, ajuda a pensar a reconfiguração da fisionomia da levada. Este eixo articula, portanto, a história do gênero à sua interpretação.

A transposição para a bateria e as práticas interpretativas

O eixo mais próximo do objeto desta pesquisa reúne os trabalhos sobre a passagem da linguagem da caixa para o kit. Coelho (2016) é a referência mais direta: ao comparar a atuação de Adelson Silva no disco *Antologia do Frevo* (Orquestra de José Menezes, 1976) e no CD *Passo de Anjo* (SpokFrevo Orquestra, 2004), caracteriza a maneira peculiar do baterista e constata um deslocamento de função, de acompanhador, em 1976, a protagonista solista, em 2004 (Coelho, 2016, p. 94); oferece levadas transcritas e conclui pela inexistência de material didático sistematizado para o frevo na bateria, sendo a transmissão majoritariamente empírica (Coelho, 2016, p. 103). Galvão (2022) prolonga a análise em perspectiva diacrônica: sistematiza a adaptação ao kit por meio de duas levadas básicas: o “frevo binário”, de um compasso, e o “frevo quaternário”, de dois compassos. Ao passo de que examinando gravações de 1950 a 1980, conclui que a adaptação se manteve relativamente estável nas orquestras, situando a transformação significativa nos bateristas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti a partir dos anos 1970 (Galvão, 2022, p. 93-96, 230-231).

Essa tese (i.e. estabilidade nas orquestras, ruptura na música instrumental) dialoga com estudos de caso sobre intérpretes do Sudeste. Braga (2011) documenta a transposição da caixa-



clara para a bateria em Zé Eduardo Nazário e Márcio Bahia; Bergamini (2014) sustenta que Bahia não apenas reproduz, mas recria os ritmos nordestinos, chegando ao frevo em 3/4 e em 7/8; Marques e Hashimoto (2018) examinam Airto Moreira, que transfere para o chimbal a acentuação da caixa; Pimentel (2019) adverte que a compressão de ritmos complexos no kit pode acarretar perda de nuances (Pimentel, 2019, p. 57); Silva (2023) transcreve a levada do frevo “Sete na Praça” em 7/4, que faz parte da obra “Suite Curral Del’Rey” do baterista Nenê; e Guimarães Filho (2024) examina doze versões de *Cebola no Frevo* por Edu Ribeiro, demonstrando como uma mesma matriz é mantida, variada e orquestrada. Em registro propositivo, Sousa (2021) formula estudos progressivos de frevo para bateria e defende, com Coelho (2016), que o instrumento deixa de ser acompanhador para assumir postura participativa (Sousa, 2021, p. 18). Os métodos Rocca (1986), Gomes (2008) e Rocha (2005) notam explicitamente a transposição da matriz marcial (a caixa substitui o tarol; o bumbo, ou surdo do kit, substitui o surdo; o chimbal, o prato a dois), sendo Rocha (2005) o único a ancorar as levadas em transcrições de bateristas e discos nomeados. Apesar da riqueza, o conjunto compartilha um limite: os métodos apresentam as levadas de modo sincrônico e normativo, e os estudos de caso observam o frevo, em sua maioria, de fora, a partir do jazz instrumental do Sudeste.

A lacuna como problema para as práticas interpretativas e para o baterista

A revisão organizada nos eixos anteriores converge para uma constatação: a literatura estabelece, com solidez, que a levada da caixa tem origem marcial, é variável, transformou-se historicamente e foi reconfigurada pela aceleração do andamento e descreveu, em casos pontuais, sua transposição para a bateria. Reúnem-se, assim, todos os elementos de um problema sem que, no entanto, ele tenha sido enfrentado: nenhum trabalho empreende um estudo diacrônico e sistemático da levada da caixa e do kit a partir da transcrição de fontes fonográficas, das primeiras gravações no Sudeste à produção da Rozenblit e às releituras contemporâneas. Os trabalhos que mais se aproximam fazem-no apenas em recortes: Silva Júnior (2018) compara Sudeste e Rozenblit, mas para um único compositor; Galvão (2022) transcreve uma única faixa pernambucana de 1976; e o FrevoBook (Santos; Mendes; Albuquerque, 2025) descreve a batida de modo sincrônico.

Mais do que uma curiosidade historiográfica, essa ausência tem consequências concretas para as práticas interpretativas. O campo das práticas interpretativas estuda não apenas o que está escrito, mas como a música foi e é efetivamente executada; ao tratar de um gênero cuja levada é reconhecidamente variável e mutável, ignorar sua dimensão histórica





significa tomar uma camada do processo pela totalidade. Como se viu, a literatura permanece dividida quanto a aspectos centrais da execução, o bumbo em todos os tempos (Tovinho apud Sales, 2018; Galvão, 2022) ou apenas no segundo (Adelson Silva apud Coelho, 2016), a estabilidade da levada nas orquestras (Galvão, 2022) contraposta à tese de sua transformação histórica (Santos, 2023; Silva Júnior, 2018), divergências que só a escuta e a transcrição de um corpus amplo fonográfico poderão esclarecer.

Para o baterista, o problema é ainda mais direto. Como a transmissão do frevo na bateria é majoritariamente empírica e os métodos disponíveis apresentam as levadas de modo normativo (Coelho, 2016; Rocha, 2005; Gomes, 2008), o instrumentista herda padrões desvinculados de sua trajetória: aprende a levada sem saber que ela é o resultado de um percurso: da leitura próxima do dobrado ao “pensar em quatro” de Adelson Silva, da percussão de rua à orquestra de palco, do tarol ao kit. Compreender essa trajetória não é erudição acessória: é o que permite ao intérprete fazer escolhas estilísticas informadas, reconhecer o que pertence a cada época e a cada contexto, e evitar que um patrimônio rítmico seja transmitido como fórmula congelada. Preencher a lacuna é, portanto, oferecer ao baterista o mapa histórico que hoje lhe falta, ou seja, a ponte, ainda não construída, entre a tradição percussiva pernambucana e as práticas instrumentais que dela derivam.

Considerações finais

Este estado da arte procurou demonstrar que a transformação da levada da caixa do frevo e sua transposição para a bateria constituem, hoje, um ponto cego do campo: um problema cujos elementos a literatura reuniu, mas que nenhum trabalho enfrentou de modo diacrônico e sistemático a partir das fontes fonográficas. Sobre a base sólida que a produção existente oferece (o consenso quanto à gênese marcial, à variabilidade, à transformação histórica e à aceleração do andamento), abrem-se os próximos passos da pesquisa.

O primeiro é a constituição de um corpus fonográfico que cubra os três eixos cronológicos identificados (as primeiras gravações no Sudeste, o catálogo da Rozenblit e as releituras contemporâneas) e a definição de uma metodologia de transcrição capaz de tornar comparáveis registros de épocas, técnicas e qualidades de gravação distintas. O segundo é a análise comparada propriamente dita, que permita reconstruir a transformação da levada e contribuir para a cronologia, ainda não documentada, da entrada da bateria nas orquestras. O terceiro, decorrente dos anteriores, é a formulação de propostas de práticas interpretativas e de subsídios didáticos que não se limitem ao registro normativo de levadas, mas as compreendam

como resultado de um processo. Ao percorrer esse caminho, a pesquisa pretende contribuir para uma interseção reconhecidamente pouco explorada academicamente, a pesquisa da bateria brasileira junto estudos musicais do frevo (Milan; Sulpício, 2020; Santos, 2023), construindo a ponte histórico-fonográfica entre a tradição percussiva pernambucana e as práticas instrumentais contemporâneas.

Referências

- AGUIAR, Daniel Marques de. *O violão no frevo: uma linguagem em construção*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música, Práticas Interpretativas – Violão) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ALBUQUERQUE, Janete Florencio de Queiroz. *Mexe com tudo: percepção musical no movimento do frevo*. 2023. Tese (Doutorado em Música, área de concentração em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.
- ALTINO, Maria José dos Santos. *Passoando na pracinha: frevo livre instrumental multimodal*. 2025. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2025.
- BERGAMINI, Fabio. *Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música, Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BRAGA, Tarcísio. *A caixa clara na bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia*. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- COELHO, Adriano Ramos. *Um estudo sobre a performance musical do baterista Adelson Silva*. 2016. 116 f. Artigo expandido (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- COELHO, Márcio Luiz Gusmão. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 35-42, jun. 2009.
- CUNHA, Germanna França da. *O ritmo que arrasta as massas: origem, desenvolvimento e caracterização do processo prático-interpretativo dos caixistas de frevo do Carnaval de rua*. 2013. 219 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- GALVÃO, Christiano Lima. *A bateria na música instrumental de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti: estudos sobre a performance do baião, do maracatu e do frevo*. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

GOMES, Sergio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. 1 partitura (método). Acompanha CD.

GUIMARÃES FILHO, Otho. *A bateria de Edu Ribeiro em Cebola no Frevo: a performance de uma mesma obra em diferentes contextos*. 2024. 267 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. Estudo sobre a adaptação de ritmos nordestinos à bateria na performance de Aírto Moreira. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 80-106, nov. 2018.

MILAN, Caio Conti; SULPÍCIO, Eliana Guglielmetti. A pesquisa acadêmica sobre bateria: o estado da arte nos últimos sete anos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2020, Campina Grande. *Anais [...]*. Campina Grande: ANPPOM, 2020. p. 1-11.

NÓBREGA, Evandro Sampaio da. *O ensino do frevo nos cursos de saxofone das escolas especializadas em música do Recife*. 2014. Artigo (Especialização em Metodologia do Ensino da Música) – Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão (IBPEX), Recife, 2014.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e “passo”*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

PIMENTEL, Lucas Gomes Maia Tomé. *Brazilian rhythms on the drum set: stylizations of baião, frevo and maracatu by drummers Aírto Moreira, Nenê and Márcio Bahia*. 2019. Thesis (Master of Music, Jazz Performance) – School of Music, University of Louisville, Louisville, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.18297/etd/3151>. Acesso em: 21 jun. 2026.

ROCCA, Edgard Nunes (“Bituca”). *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão: com adaptações para bateria*. [S. l.]: Escola Brasileira de Música; Europa Empresa Gráfica Editora, [1986].

ROCHA, Christiano. *Bateria brasileira*. São Paulo: [Edição do Autor], 2005. 1 partitura (método). Acompanha CD.

SÁ, Luiz Guimarães Gomes de (org.). *Songbook de frevos: volume 1*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife; Editora Arco-Íris, 1998.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. 2008. 297 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SALES, Ítalo Guerra. *Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)*. 2018. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SANTOS, Climério de Oliveira; MENDES, Marcos Ferreira; ALBUQUERQUE, Inaldo Spok Cavalcante de (org.). *Frevo book: partituras cifradas: frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco: volume 1*. Edição bilíngue português/inglês. Tradução de Rita Filippi. 1. ed. Recife: Edição dos Autores, 2025.



SANTOS, Marília. Frevo: the state of the art in music. *Global Journal of Cultural Studies*, [s. l.], v. 2, p. 176-186, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.6000/2817-2310.2023.02.13>. Acesso em: 21 jun. 2026.

SILVA, Thiago Camargo Rojo. *A música em compasso ímpar: Nenê e seu processo de adaptação dos ritmos brasileiros para métricas ímpares*. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

SILVA JÚNIOR, Antônio Vanderlan da. *Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira*. 2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SOBRINHO, Antônio Alves. *Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.

SOUSA, Magno Altieri Chaves de. *A bateria no baião e no frevo: propostas de estudo a partir da performance do baterista Luizinho Duarte com o grupo Marimbanda em quatro obras do álbum Tente Descobrir*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

TELES, José. *O frevo rumo à modernidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008. 92 p.

VALENTE, Francesco. *Spok e o novo frevo: um estudo etnomusicológico*. 2014. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, 2014.

