



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MAGNO ALTIERI CHAVES DE SOUSA**

**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***

**Natal (RN)  
2021**

MAGNO ALTIERI CHAVES DE SOUSA

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*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGMUS/UFRN, dentro da Linha de Pesquisa 2: Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos

Natal (RN)  
2021

**Catálogo de Publicação na Fonte**  
**Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN**

S725b      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!* Magno Altieri Chaves de Sousa. – Natal, 2021.  
127f.: il.; 30 cm.

Orientador: Cleber da Silveira Campos.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2021.

1. Bateria – Dissertação. 2. Rítmicos nordestinos – Dissertação. 3. Luizinho Duarte – Dissertação. 4. Baião – Dissertação. 5. Frevo – Dissertação. I. Grupo Marimbanda II. Campos, Cleber da Silveira. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 789

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

“A música é minha vida e a minha vida é a música” (Wolfgang Amadeus Mozart).

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais Antônio e Lourdes, à minha noiva Miriam, às minhas irmãs Silvia e Marília e à minha sobrinha Emily, que tem me dado vários tipos de suporte há anos.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos, pelos ensinamentos, encaminhamentos e paciência.

À banca da defesa, formada pelo Prof. Dr. Leandro Barsalini e pelo Prof. Dr. Lucas Baptista Casacio, pela participação neste momento e por suas contribuições. Serão sempre valiosas!

À música, que através da bateria me traz refrigério e força.

E a essa, não menos importante, misteriosa energia que me faz ter a capacidade para sempre prosseguir (uns a chamam de Deus).

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo propor estudos para os ritmos baião e frevo aplicados ao instrumento bateria, a partir da performance do músico Luiz Duarte do Nascimento, também conhecido no meio artístico como Luizinho Duarte. Para tanto, foram escolhidas e analisadas quatro músicas do álbum *Tente Descobrir* (2005), gravado pelo grupo Marimbanda. Após análise, foram traçados alguns caminhos a partir da performance do músico, sendo: uma breve trajetória histórica dos ritmos baião e frevo até a inserção da bateria nestes dois gêneros musicais. Nesse contexto, foram identificados trabalhos científicos em âmbito acadêmico sobre a performance de bateristas brasileiros em diálogo ainda com os materiais didáticos encontrados, os quais trazem os ritmos baião e frevo aplicados à bateria. Como resultado desta pesquisa, a partir dos elementos performáticos identificados nas peculiaridades de execução dos ritmos baião e frevo por Luizinho Duarte, são propostos cinco estudos para cada um desses gêneros musicais aplicados à bateria, além de padrões rítmicos para o instrumento.

**Palavras-chave:** Luizinho Duarte. Bateria. Ritmos nordestinos. Baião. Frevo.

## **ABSTRACT**

This work aims to propose studies for the baião and frevo rhythms applied to the drums instrument, based on the performance of the musician Luiz Duarte do Nascimento, also known in the artistic field as Luizinho Duarte. For this, four songs were chosen and analyzed from the album *Tente Descobrir* (2005), recorded by the group Marimbanda. After analysis, some paths were traced from the performance of the musician, being: a brief historical trajectory of the baião and frevo rhythms until the insertion of the drums in these two musical genres. In this context, scientific works were identified in the academic field on the performance of Brazilian drummers in dialogue with the didactic materials found, which bring the baião and frevo rhythms applied to the drums. As a result of this research, from the performance elements identified in the peculiarities of execution of the baião and frevo rhythms by Luizinho Duarte, five studies are proposed for each of these musical genres applied to the drums, in addition to rhythmic patterns for the instrument.

**Keywords:** Luizinho Duarte. Drums. Northeastern Rhythms. Baião. Frevo.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>10</b>
<b>1.1</b>	<b>Metodologia Utilizada .....</b>	<b>11</b>
<b>1.2</b>	<b>A Bateria no Baião e no Frevo: uma revisão de literatura .....</b>	<b>13</b>
1.2.1	O Baião: um breve histórico e o encontro com o instrumento bateria ..	13
1.2.2	O Frevo: um breve histórico e o encontro com o instrumento bateria ..	16
1.2.3	As Pesquisas Sobre a Bateria: o cenário dos trabalhos acadêmicos sobre a performance no instrumento .....	18
1.2.4	Os livros didáticos sobre os ritmos baião e frevo .....	20
<b>2</b>	<b>LUIZINHO DUARTE: BREVE BIOGRAFIA, TRANSCRIÇÕES COMENTADAS E ESTUDOS PARA O BAIÃO E O FREVO NA BATERIA .....</b>	<b>22</b>
<b>2.1</b>	<b>Luizinho Duarte: uma breve biografia .....</b>	<b>22</b>
<b>2.2</b>	<b>A Performance do Baterista Luizinho Duarte: transcrições comentadas .....</b>	<b>23</b>
2.2.1	A Música <i>De Frente ao Baião</i> .....	25
2.2.2	A Música <i>Qui Nem Jiló</i> .....	41
2.2.3	A Música <i>Frevo Agoniado</i> .....	57
2.2.4	A Música <i>Frevo na Sopa</i> .....	70
<b>2.3</b>	<b>Estudos para o Baião e o Frevo na Bateria a Partir da Performance do Baterista Luizinho Duarte .....</b>	<b>86</b>
2.3.1	Padrões Rítmicos para o Baião na Bateria a Partir da Performance do Baterista Luizinho Duarte .....	86
2.3.1.1	Estudo I: acentuações no chibbal aplicadas a padrões rítmicos de baião na bateria .....	87
2.3.1.2	Estudo II: acentos e “notas fantasmas” no aro da caixa aplicados a padrões rítmicos de baião na bateria .....	89
2.3.1.3	Estudo III: acentos, “notas fantasmas” e toques múltiplos na caixa (pele) aplicados a padrões rítmicos de baião na bateria .....	91
2.3.1.4	Estudo IV: cúpula do prato de condução aplicada a padrões rítmicos de baião na bateria .....	94
2.3.1.5	Estudo V: toques duplos no chibbal aplicados a padrões rítmicos de	

baião na bateria .....	95
2.3.1.6 Padrões Rítmicos para o Baião na Bateria a Partir da Performance do Baterista Luizinho Duarte Resultantes de Combinações dos Estudos .....	97
2.3.2 Padrões Rítmicos para o Frevo na Bateria a Partir da Performance do Baterista Luizinho Duarte .....	98
2.3.2.1 Estudo I: acentos e “notas fantasmas” com as vassourinhas na caixa aplicados a padrões rítmicos de frevo na bateria .....	98
2.3.2.2 Estudo II: independência no chimbal com o pé aplicado a padrões rítmicos de frevo na bateria .....	101
2.3.2.3 Estudo III: acentos, “notas fantasmas” e toques múltiplos com baquetas tradicionais aplicados a padrões rítmicos de frevo na bateria entre caixa e prato de condução .....	102
2.3.2.4 Estudo IV: variações para a cúpula do prato de condução aplicadas a padrões rítmicos de frevo na bateria .....	107
2.3.2.5 Estudo V: polirritmia de “3 contra 2” aplicada a padrões rítmicos de frevo na bateria .....	109
2.3.2.6 Padrões Rítmicos para o Frevo na Bateria a Partir da Performance do Baterista Luizinho Duarte Resultantes de Combinações dos Estudos .....	111
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>112</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>120</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A bateria é um instrumento que nasceu e se desenvolveu, principalmente, através do seu papel no contexto da música popular (jazz, salsa, rock, samba), mas também é encontrada em outros contextos musicais, a exemplo das orquestras (filarmônicas, sinfônicas), assim como em outras manifestações culturais diversas. No Brasil, é possível observar a sua utilização em diversos gêneros musicais, como no baião, no frevo, no samba, no maracatu, dentre outros.

Nesse sentido, espera-se grande qualidade na execução de um baterista brasileiro ao tocar tais gêneros musicais, tornando-se necessário a este músico a realização de importantes etapas almejando esse objetivo, tais como: a) ouvir, transcrever e analisar os aspectos rítmicos que permeiam uma performance de qualidade encontrada em várias composições musicais; b) apreciar apresentações de importantes instrumentistas no contexto da música ao vivo; c) ler e estudar métodos diversos, livros, artigos, dissertações e teses sobre a utilização da bateria e de suas aplicações em diferentes ritmos e d) buscar aplicar tais elementos no momento da performance.

Por outro lado, percebe-se a existência de uma lacuna em relação a livros, métodos/materiais didáticos e trabalhos acadêmicos que abordem exclusivamente os gêneros musicais brasileiros, como o baião e o frevo, na bateria, em grande quantidade. Normalmente, os trabalhos (livros, métodos etc.) dedicados para o estudo desses ritmos no instrumento apresentam-se de duas formas: a) exercícios pontuais (por exemplo, um ou outro padrão rítmico encontrado nos trabalhos disponíveis); e b) capítulos sobre o tema (por exemplo, um capítulo encontrado num livro). Como exemplo, podemos citar os trabalhos de Montanhaur (2002), Rocha (2007) e Gomes (2008), que trazem capítulos abordando esses gêneros, inclusive, estes dois últimos tratando de maneira bem cuidadosa este assunto. No âmbito acadêmico, destacam-se os trabalhos de Galvão (2015) e Coelho (2016), respectivamente sobre o baião e o frevo aplicados à bateria.

A partir dessas premissas, este trabalho tem como objetivo geral propor estudos para os ritmos baião e frevo no instrumento bateria a partir da análise interpretativa de um baterista tido no meio musical como referência na performance de ritmos nordestinos, sendo este o baterista Luizinho Duarte, cearense que acompanhou e compôs músicas nos gêneros musicais supracitados. Mais

especificamente, nesse estudo foram analisadas quatro obras executadas pelo intérprete sobre esses dois gêneros musicais (que serão tratadas mais a frente). Tais faixas foram extraídas do álbum *Tente Descobrir* (2005), gravado pelo seu quarteto, o grupo Marimbanda.

## 1.1 METODOLOGIA UTILIZADA

Neste momento, serão narrados os percursos para a feitura deste trabalho que, por sua vez, é baseado na pesquisa de campo analítica científica. O primeiro passo dado foi a escolha do objeto desta pesquisa, que é a performance do baterista cearense Luizinho Duarte no álbum *Tente Descobrir* (2005) – primeiro disco que o autor desta dissertação apreciou do quarteto Marimbanda e que lhe chamou a atenção, principalmente, através da música *Frevo Agoniado*, que tem uma performance bem peculiar do baterista com as baquetas do tipo vassourinhas no gênero musical frevo (algo pouco comum nesse tipo de música). Outro fator importante e decisivo para a escolha deste álbum, é que ele é o que contém o maior número de músicas em ritmos brasileiros nordestinos (dentre os três álbuns gravados pelo quarteto até o fim desta pesquisa).

O segundo passo relaciona-se a revisão da literatura especializada para buscar e identificar os trabalhos acadêmicos sobre a performance de bateristas brasileiros. Com este intuito, foram revisados Anais de congressos de música (ABRAPEM, CBP e ANPPOM), periódicos acadêmicos (Música HODIE, OPUS, Per Musi e Vórtex), trabalhos de conclusão de curso de graduação, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Dessa forma, foi possível observar alguns passos percorridos por estes autores para a realização de seus objetivos.

A partir da escolha do objeto de pesquisa, foram selecionadas todas as músicas executadas por ritmos brasileiros nordestinos no álbum selecionado, *Tente Descobrir*, com o posterior recorte de quatro obras, sendo duas do gênero musical baião, intituladas como: *De Frente ao Baião* (Luizinho Duarte) e *Qui Nem Jiló* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e outras duas com enfoque no frevo, sendo: *Frevo Agoniado* (Ítalo Almeida) e *Frevo na Sopa* (Luizinho Duarte). Por não existir um trabalho audiovisual deste álbum em foco, foi decidido o uso de fonogramas. Além de uma boa parte dos registros de importantes músicos está nesse formato auditivo, este “passa a ser um registro mais fidedigno à interpretação musical” (BOLIS;

SCARDUELLI, 2020, p. 3), além e, em muitas situações, ser a única possível (principalmente na área da performance musical).

Após a decupagem auditiva, iniciou-se o processo de transcrição dos padrões rítmicos e nuances dessas quatro obras supracitadas. Cabe salientar que, nesse processo, destacou-se as constantes variações rítmicas a cada compasso que o intérprete executa, característica estas de extrema importância na performance desses ritmos aplicadas à bateria. Foi utilizada a transcrição analítico-musicológica, que segundo Figueiredo (2018, p. 500), “volta-se a identificação de elementos musicais, estruturais, objetos sonoros, padrões e aspectos particulares do material transcrito”.

Após transcrever a parte da bateria de todas as quatro músicas, foram separadas cada uma das partes dessas obras (Introdução, Parte A, Parte B etc.), para descrevê-las, comentá-las, processo cujo objetivo foi selecionar os aspectos técnicos e interpretativos do músico aqui em foco tocando à bateria com o grupo Marimbanda no álbum *Tente Descobrir* (2005). Para este processo, nos baseamos na “transcrição descritiva” (BLACKING, 2017) que, segundo o autor, “transcrições descritivas de performances gravadas podem ser mais precisas” (BLACKING, 2007, p. 207) e somada à transcrição musical, prescritiva, “auxilia uma proposta de análise que não está limitada à escrita musical” (BOLIS; SCARDUELLI, 2020, p. 4).

A partir dos pontos performáticos identificados na atuação do baterista através das transcrições comentadas, foram propostos cinco estudos para os gêneros musicais baião e frevo no instrumento bateria, os quais serão apresentados no Capítulo 2 dessa dissertação. Os trabalhos de Galvão (2015), Coelho (2016) e Silva (2019), serviram como parâmetro para esta etapa dos estudos, pois trazem, dentre os resultados obtidos, estudos para a bateria propostos por esses autores.

Ainda sobre a coleta de dados para este trabalho, foram realizadas duas entrevistas com o Luizinho Duarte, uma no início de 2019, e outra no início de 2021. A primeira ocorreu na cidade Fortaleza (CE), no apartamento da irmã do entrevistado (Luizinho recuperava-se de uma infecção). A segunda, através de uma videoconferência. As entrevistas no percurso das pesquisas no campo das práticas interpretativas são muito empregadas, principalmente, para “discutir, contextualizar e fundamentar seus objetos de pesquisa” (MARQUES; HASHIMOTO, 201, p. 2), como pôde ser observado na revisão de literatura para essa dissertação.

Por fim, para entender os processos interpretativos do baterista, realizou-se uma série de oficinas de experimentação com o intuito de aprofundamento sobre os aspectos performáticos identificados na execução do baião e do frevo pelo Luizinho Duarte. Nestas sessões, destacam-se pontos das performances extraídos a partir das transcrições do Luizinho e, posteriormente, executando todas as quatro obras analisadas. Portanto, o intuito desta etapa foi o de analisar e compreender melhor esses elementos da performance do baterista ao executar os ritmos baião e frevo, características estas que o fazem um intérprete único no processo de execução desses ritmos.

## **1.2 A BATERIA NO BAIÃO E NO FREVO: UMA REVISÃO DE LITERATURA**

Neste instante, apresenta-se uma breve revisão bibliográfica sobre os autores que se referem, de uma forma direta ou indireta, ao estudo dos gêneros baião e frevo em diferentes contextos. Para tanto, foram visitados e discutidos textos extraídos das dissertações e teses que abarcassem estes temas em seus textos, além de artigos científicos publicados na Revista Opus e nos Anais dos Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, no período entre 2010 e 2020.

### **1.2.1 O baião: um breve histórico e o encontro com o instrumento bateria**

Na década de 1940, o intérprete e compositor Luiz Gonzaga (1912-1989) tornava-se um dos principais difusores do ritmo atrelado ao gênero musical Baião, o qual ficou ainda conhecido como sendo o “Rei do Baião”. Porém, sabe-se que tal estilo musical já era demasiadamente executado por diversos cantadores com as suas violas, antes dessa época (ÂNGELO, 2012, p. 4). No livro *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada* (TINHORÃO, 1991), o autor traz uma fala do próprio Gonzaga explicando a sua fonte de inspiração para o ritmo do gênero musical baião:

[...] Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola [...] o que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: dá um baião aí [...] (TINHORÃO, 1991, p. 221).

Ao lado de Humberto Teixeira (1915-1979), Gonzaga compôs a música *Baião*, datada de 1946 e gravada, posteriormente, pelo próprio Luiz Gonzaga em 1949. Tal obra é apontada por diversos autores como um marco para o início deste ritmo que, segundo Madeira (2016):

Não existia, até aquele momento, no Brasil, nenhum gênero musical com aquela proposta estética: com um conjunto instrumental como se via, com um timbre característico, com uma estrutura melódica e harmônica peculiar; com letras que falavam de temáticas bem demarcadas etc (MADEIRA, 2016, p. 65).

Desde então, “o baião tem sido um dos mais fortes representantes da sonoridade nordestina” (CÔRTEZ, 2011, p. 809) e que, “especialmente após 1960, instrumentistas-compositores como Hermeto Pascoal começaram a utilizar, dentre outras fontes, elementos musicais” (Ibidem) deste gênero musical.

A parte percussiva utilizada por Gonzaga em seus primeiros registros fonográficos – e em apresentações – eram “os instrumentos usuais dos conjuntos de choro (chamados de regional), porém, substituindo a flauta pela sua sanfona” (SANTOS, 2014, p. 58). No início da década de 1950, inicia-se a consolidação, pelo próprio sanfoneiro, de um trio instrumental (GARANHÃO, 2019, p. 52), composto por zabumba, triângulo e sanfona. Ainda, segundo Madeira (2016), “essa formação, do trio, era inédita até Luiz Gonzaga ter tido a ideia de organizar esses instrumentos” (MADEIRA, 2016, p. 295), o qual é comumente chamado por “trio pé de serra”, “trio de forró” ou ainda, “trio nordestino”.

Mais especificamente sobre a utilização do triângulo, Gonzaga teve a ideia de adicionar tal instrumento às suas músicas após ter visto um menino vendendo “cavaco-chinês” (espécie de um biscoito em formato de um disco bem fino e doce) em uma rua da cidade do Recife (PE). Conta-se ainda que tal ideia teria sido fruto da experiência do mesmo com o menino que, após negar-se a vender o instrumento para ele, pediu a um ferreiro que fabricasse um triângulo para Gonzaga. Sobre a Zabumba, Gonzaga já o tinha em casa e a utilizava normalmente para tocar numa igreja, em Exu (PE), sua cidade natal (ÂNGELO, 2012, p. 5).

Como visto até o momento, em sua origem, não é observada a presença do instrumento bateria atrelado ao ritmo baião – como também acontece em outras manifestações musicais brasileiras, sendo, até então, executado exclusivamente pelos dois instrumentos de percussão supracitados. Por outro lado, Galvão (2015, p. 30) comenta que tal ritmo “já poderia ter sido adaptado para a bateria, pelo menos, desde o início dos anos 1950 nas gravações e interpretações de vários artistas que passaram pelas rádios, estúdios, cassinos e bailes da época”. Salienta ainda que, nas décadas posteriores, em 1960 e 1970, “a bateria já estava consolidada na música brasileira como mais um instrumento de execução do baião” (GALVÃO, 2015, p. 31).

Um baterista importante para a consolidação de uma adaptação para o baião, e de outros gêneros da música brasileira nordestina, para a bateria é o músico Airto Moreira (1941-), pois “o caráter das adaptações que Airto faz dos ritmos nordestinos a partir de meados dos anos 60 se torna bastante distinto do modo pelo qual a geração dos bateristas pioneiros fazia, em que o enfoque era fundamentalmente percussivo e voltado para a sustentação rítmica” (MARQUES, 2013, p. 88). Com o grupo *Quarteto Novo*, Moreira gravou um álbum, autointitulado, no ano de 1967, onde o padrão rítmico do baião é percebido na música do Theo de Barros, *Vim de Santana* (1967).

Nesse sentido, muitos bateristas iniciaram as adaptações do ritmo baião no instrumento bateria e, segundo Garanhão (2019):

É comum utilizar o prato de condução/ou chimbau com baqueta para representar o triângulo; bumbo para zabumba; chimbau com pé no contratempo para enfatizar acentuação do triângulo; e aro da caixa para simular o bacalhau (GARANHÃO, 2019, p. 56).

Para essa adaptação do baião à bateria, alguns bateristas ainda acoplam, ao *set up*, instrumentos musicais como o agogô ou os blocos sonoros, mas também utilizam o próprio surdo da bateria, com toques abertos (*legatos*) e fechados (*staccatos*) para emularem os sons da zabumba e, dessa maneira, se aproximarem um pouco mais da sonoridade instrumental tradicional deste gênero musical.

No entanto, nessa adaptação para a bateria, principalmente em relação a sonoridade grave do instrumento zabumba, geralmente executada no bumbo da bateria, foi sendo realizada sem a utilização desses toques abertos e fechados, adaptação que “é encontrada na maioria dos métodos para bateria” (SCHIAVETTI,

2020, p. 56) e ainda em apresentações ao vivo e em gravações musicais desse gênero musical, o baião. “Uma das razões para isso pode ser a dificuldade que o baterista encontraria para reproduzir este efeito no bumbo” (SCHIAVETTI, 2020, p. 56).

A seguir, duas transcrições musicais para a observação dos toques abertos e fechados do instrumento zabumba e do bumbo sem essa diferenciação entre os toques abertos e fechados, como é comumente executado nessa peça da bateria.

Figura 1 - O baião no instrumento zabumba e os toques abertos e fechados – música *Baião* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1946) – demonstrado pelo músico Dominginhos, ao vivo (entre 00:26 e 00:38).



Fonte: David Aparicio<sup>1</sup>.

Figura 2 – O baião adaptado à bateria sem os toques abertos e fechados no bumbo (representado pelo primeiro espaço do pentagrama).



Fonte: Bateria Brasileira (ROCHA, 2007, p. 23).

### 1.2.2 O frevo: um breve histórico e o encontro com o instrumento bateria

O frevo, gênero musical consolidado “em princípios do século XX” (SALDANHA, 2008, p. 43), teve o seu início entre os desfiles das bandas de música do 4º Batalhão de Artilharia e do Corpo da Guarda Nacional, os quais aconteciam pelas ruas do bairro São José, em Recife (PE). Nesses desfiles, normalmente eram tocados os “tradicionais” dobrados, polcas e marchas, sendo esses tidos como as origens do frevo. Tais estilos musicais ainda eram associados e executados durante os desfiles das agremiações carnavalescas sediadas na capital pernambucana, a partir da segunda metade do século XIX.

O vocábulo frevo “se origina do verbo ferver e, designa efervescência, fervelescência” (SALDANHA, 2008, p. 26). Durante muito tempo, a palavra “frever”

<sup>1</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WaCYRgblKaQ&ab\\_channel=DavidAPARICIO](https://www.youtube.com/watch?v=WaCYRgblKaQ&ab_channel=DavidAPARICIO). Acesso em 2 out. 2020.

foi utilizada como praticamente um sinônimo de ferver, a qual era “pronunciada dessa forma pela camada menos letrada na época do seu surgimento” (SCHNEIDER, 2011, p. 19). Esse termo, frevo, só veio aparecer oficialmente no dia 9 de fevereiro de 1907, através de uma publicação no Jornal Pequeno de Recife (Ibidem).

A partir do ano de 1930, o frevo passa a ganhar extrema popularidade e recebe três subdivisões/classificações, que são: frevo de rua, frevo de bloco e frevo-canção.

O frevo de rua é o puramente instrumental, tocado e dançado nas ruas carnavalescas do Recife e de Olinda. O frevo-canção é uma derivação do frevo de rua com adaptação de letra, mínimas diferenças musicais e não tão pequenas diferenças de contexto social. Já o frevo de bloco apresenta diferenças musicais bem mais significativas, representando o aspecto dito lírico do carnaval pernambucano, com instrumentos, melodias e danças mais suaves, e um maior destaque à participação feminina (IPHAN, 2016, p. 32).

O ritmo de frevo apresenta, como uma de suas principais características, a forma de execução, normalmente em andamento bem rápido. A dança também faz parte da cultura do frevo onde os bailarinos/as são chamados/as comumente de passistas. “Multidões dançam ao ritmo deste gênero musical e muitos dos passos (de dança) utilizados são inspirados na capoeira” (DOURADO, 2004, p. 140).

Os instrumentos de percussão mais utilizados no frevo são: a caixa, o surdo e o pandeiro. Quando o gênero é executado na bateria, surgem algumas possibilidades de interpretação para o ritmo, sendo essas: a adaptação dos instrumentos de percussão, como as platinelas do pandeiro, para o chimbau ou o prato de condução; os surdos e os sons graves do pandeiro adaptados ao bumbo; e no caso da caixa, basicamente as mesmas sonoridades/padrões rítmicos.

Podemos citar como sendo um dos principais intérpretes a adaptar e executar esse ritmo na bateria, o músico Adelson Silva. Segundo Coelho (2016), o baterista “teve a oportunidade de conviver com diferentes períodos da história do frevo, desde meados da década de 1970 até os dias de hoje” (COELHO, 2016, p. 35). O autor ainda destaca que ele “pôde acompanhar diversas mudanças que ocorreram nas orquestras que trabalhou. Dentre as mudanças, pode-se citar as transformações e adaptações que ocorreram na base rítmica das orquestras” (COELHO, 2016, p. 36).

Ainda segundo Coelho (ibidem), foi por volta do ano de 1990 que a inserção da bateria nas orquestras de frevo que ele tocava ocorreu (em Pernambuco), principalmente através da “presença maciça dos trios elétricos e do *Axé Music* no carnaval pernambucano” (COELHO, 2016, p. 41). Mas se tratando de um ritmo bastante consolidado e divulgado, o gênero musical em questão era executado por bateristas em seus grupos musicais pelo país e, nesse sentido, o frevo, mesmo antes dos anos de 1990, já estava sendo tocado na bateria, mesmo que ainda de forma pontual, pelo Brasil, principalmente pela região nordeste, mas também em outras regiões, devido a sua grande aceitação pelo público. Esse fato dificulta datar o exato momento da inserção do instrumento nesse contexto musical.

Para exemplificar esse fato, segundo Alves (2017), o baterista Luizinho Duarte, “no final da década de 1970 [...] inovava a execução do frevo em Fortaleza ao inserir a bateria” (p. 17). Nesse contexto musical, a bateria ganha mais uma função nas orquestras e passa de um instrumento essencialmente acompanhador, para uma postura mais participativa, como na “construção de solos” (COELHO, 2016, p. 22) em determinadas músicas. No livro *Samba e Outros Ritmos do Brasil* (DIAFÉRIA, 1980, p. 20), podemos observar outro exemplo sobre a adaptação do frevo na bateria, onde o autor disponibiliza um exemplo do padrão rítmico (início da década de 1980).

Figura 3 – O frevo contido no livro *Samba e Outros Ritmos do Brasil*.

**Desenho rítmico de Frêvo:**

The image shows a rhythmic notation for Frevo. At the top, there are two rows of notes: the first row contains 'D D E' followed by a dotted quarter note labeled 'D vibr.', and the second row contains 'D E' followed by a dotted quarter note labeled 'D vibr.'. Below this, there are four staves representing different drum parts: Tambor, Caixa-C, Bombo, and Hi-Hat. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and dotted quarter notes, with some notes marked with 'x' to indicate specific drum sounds. The entire notation is set in a 2/4 time signature.

Fonte: Diaféria (1980, p. 20)

### 1.2.3 As pesquisas sobre a bateria: o cenário dos trabalhos acadêmicos sobre a performance no instrumento

Esta pesquisa está imersa na performance de um músico, o Luizinho Duarte, executando dois dos diversos ritmos brasileiros no instrumento bateria, o baião e o frevo. Por este motivo, entender como está o campo das publicações acadêmicas

em torno deste viés, das práticas interpretativas, se faz importante, ou seja, buscar e identificar estudos com o foco em intérpretes deste instrumento tocando os gêneros musicais brasileiros em: teses, dissertações, TCCs de graduação, periódicos acadêmicos e em anais de eventos.

Como resultado, foi possível identificar que as pesquisas sobre bateristas está ativa, principalmente a partir dos últimos vinte anos e com maior quantidade de publicações na última década. Ainda, conseguimos elencar esses trabalhos já realizados, além de podermos observar quais os músicos que tiveram a sua performance no instrumento aqui em foco analisados. Também, examinamos a metodologia empregada por cada autor na realização de seus objetivos que, dentre estas, é proeminente o uso de audições, transcrições e entrevistas com estes músicos/bateristas.

Assim, apresenta-se a seguir os trabalhos que cada um destes campos de publicações (doutorados, mestrados, congressos, revistas) produziu, para que em seguida e, a partir da organização desta produção em categorias, os resultados apontados nesta revisão sejam expostos num quadro, para uma melhor visualização do resultado obtido.

Nos Programas de Pós-Graduação deste país (Mestrados e Doutorados), aparecem quinze pesquisas e os programas onde estes trabalhos foram desenvolvidos foram os da: UNICAMP (dez trabalhos), UFMG (um trabalho), UDESC (um trabalho), USP (um trabalho), UFRN (um trabalho), UFU (um trabalho). Em nível de Graduação, destacam-se duas produções com este mesmo rumo, uma pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e outra pela Universidade Estadual do Ceará - UECE.

Em anais de eventos também se encontra autores reportando sobre a performance destes músicos brasileiros e numa quantidade significativa, com um total de 27 trabalhos e em três congressos, que foram os da Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM, os encontros do Congresso Brasileiro de Percussão – I e II CBP e os congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. Continuando, em periódicos acadêmicos esta pauta tem sido pouco apreciada, pois visitando as quatro revistas selecionadas para esta revisão (Música HODIE, OPUS, Per Musi e Vórtex), um artigo foi catalogado e publicado na Revista OPUS. Ainda sobre esta prisma das publicações de cunho acadêmico imersas na performance de bateristas brasileiros, têm-se os relatórios

das pesquisas de Iniciação Científica (IC), com um destaque para as publicações dos Congressos de Iniciação Científica da UNICAMP onde, nesta modalidade foram catalogados seis estudos. Verifica-se ainda que outros trabalhos de Mestrado e Doutorado também trazem, mesmo que de forma pontual, o nome de alguns bateristas em seus textos, como nos dez identificados.

Os bateristas brasileiros já referenciados (analisados, relatados, citados) em trabalhos acadêmicos foram vinte e dois e estes são: Lourival Galliani (Toicinho Batera), Jayme Pladevall, Milton Banana, Marcio Bahia, Paulo Braga, Toninho Pinheiro, Esdra Expedito Ferreira (Neném), Luizinho Duarte, Realcino Lima (Nenê), Dom Um Romão, Wilson das Neves, Tutty Moreno, Edison Machado, Edu Ribeiro, Adelson Silva, Luciano Perrone, Aírto Moreira, Helcio Milito, Zé Eduardo Nazário, Cleber Almeida, Fernando Pereira, Oscar Bolão.

O Quadro 1, que está disponível no Apêndice desta dissertação, apresenta todos os trabalhos visitados. Estes ainda encontram-se agrupados em dez grandes categorias, sendo estas: 1) trajetória musical; 2) análise performática de bateristas; 3) adaptação de ritmos brasileiros na bateria; 4) formação musical e desenvolvimento performático na bateria; 5) *set* de bateria acrescido de instrumentos de percussão; 6) metodologias para pesquisa; 7) revisão de literatura; 8) estudos interpretativos na bateria; 9) catalogação de obras musicais e 10) trabalhos que citam bateristas de forma pontual. Os resultados no quadro, em suas categorias, aparecem em ordem cronológica decrescente e apresentam os seguintes dados de cada trabalho: o título, o/s autor/es, o ano de publicação, o local da publicação, a tipologia do trabalho e o *link* de acesso aos textos que estão disponíveis de forma *on-line*.

#### **1.2.4 Os Livros Didáticos sobre os Ritmos Baião e Frevo na Bateria**

Como já mencionado anteriormente, não foram identificados livros/métodos para a bateria dedicados especificamente para a adaptação dos ritmos baião e frevo em grande número. O que foi possível verificar até o momento foram alguns trabalhos com capítulos cujos autores abordam esses gêneros musicais e fazem as adaptações para eles no instrumento, além de outros que apenas trazem alguns padrões rítmicos de uma forma mais pontual. O quadro a seguir apresenta uma

breve catalogação desses materiais didáticos, divididos em duas categorias: a) livros com capítulos sobre o frevo e/ou baião e b) livros que citam os ritmos frevo e baião.

Quadro 2 - Relação de livros didáticos sobre baião e/ou frevo na bateria.

<b>RELAÇÃO DOS LIVROS DIDÁTICOS SOBRE BAIÃO E FREVO</b>			
<b>LIVROS COM CAPÍTULOS SOBRE FREVO E/OU BAIÃO</b>			
<b>Nº</b>	<b>Autor</b>	<b>Título/subtítulo</b>	<b>Ano</b>
1	Duduka da Fonseca e Bob Weiner	Brazilian Rhythms for Drumset	1991
2	Realcino Lima (Nenê)	Ritmos do Brasil para Bateria	1999
3	Maria Martinez	Brazilian Coordination for Drumset: the essential method and workbook	1999
4	Gilberto de Syllos e Ramon Montanhaur	Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira	2002
5	Alberto Netto	Brazilian Rhythms for Drum Set and Percussion	2003
6	Christiano Rocha	Bateria Brasileira	2007
7	Realcino Lima (Nenê)	A Bateria Brasileira no Século XXI: ritmos brasileiros	2008
8	Sergio Gomes	Novos Caminhos da Bateria Brasileira	2008
<b>LIVROS QUE CITAM OS RITMOS FREVO E/OU BAIÃO</b>			
<b>Nº</b>	<b>Autor</b>	<b>Título/subtítulo</b>	<b>Ano</b>
1	Edgard Rocca (Bituca)	Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão: 1	1986
2	Steve Houghton e Tom Warrington	Essential Styles for the Drummer & Bassist: book 1	1992
3	Zequinha Galvão	Prática de Bateria	1998
4	Jayme Pladevall	Bateria Contemporânea: técnica, ritmos	2004
5	Duda Moura	Bateria: ouvir e tocar com Duda Moura	-
6	Cristiano Micalizzi	Enciclopedia dei Ritmi per Batteria e Basso	-

Fonte: elaborada pelo autor.

Os próximos capítulos desta dissertação serão: 2) Luizinho Duarte: breve biografia, transcrições comentadas e estudos para o baião e o frevo na bateria; e 3) Considerações finais.

## 2 LUIZINHO DUARTE: BREVE BIOGRAFIA, TRANSCRIÇÕES COMENTADAS E ESTUDOS PARA O FREVO E O BAIÃO NA BATERIA

Este segundo capítulo é dividido em três momentos: no primeiro, apresenta-se uma breve biografia do Luizinho Duarte. No segundo, são apresentadas as transcrições dos padrões ritmos aplicados a bateria pelo intérprete a partir da análise da performance deste músico em quatro obras do álbum *Tente Descobrir* (2005), gravado pelo grupo Marimbanda. E no terceiro, estudos para o baião e o frevo na bateria desenvolvidos a partir da performance do baterista.

### 2.1 Luizinho Duarte: uma breve biografia

Nesta pesquisa não se tem a intenção em estender-se sobre a biografia do baterista Luizinho Duarte, pois o trabalho de Alves (2017), intitulado *Garimpando Sons: catalogação das composições de Luizinho Duarte* traz referências a este respeito. No entanto, entende-se ser apropriado expor alguns pormenores desta questão neste momento. Nascido na cidade de Fortaleza (CE) no dia 15 de março do ano de 1954, Luiz Duarte do Nascimento (Luizinho Duarte ou apenas Luizinho, como é mais conhecido no meio artístico), é o terceiro filho da união entre José Xavier do Nascimento e Maria Duda do Nascimento.

O seu contato com a música aconteceu bem cedo, ainda em sua infância, na denominada “casa da música” (ALVES, 2017, p. 16), a residência de seus avós maternos, localizada na cidade de Iguatu (CE), uma viagem a cerca de 570 km onde costumava passar o período de férias com a sua família. As músicas que a sua mãe ouvia no rádio durante o dia enquanto realizava as tarefas domésticas, principalmente os gêneros musicais samba e baião, foi marcante em sua formação musical (ALVES, 2017, p.16). Já em sua adolescência, mais precisamente aos 14 anos de idade, Luizinho vê uma bateria pela primeira vez numa ida ao centro da cidade (Fortaleza) com o seu pai. Nessa época, estudava o violão, porque dispunha de um em sua residência e a possibilidade para comprar uma bateria não era viável financeiramente naquele período (ALVES, 2017, p. 16).

O início com a bateria aconteceu aos 17 anos, numa banda escolar e logo em seguida, já atuava como baterista em bandas de baile da cidade, guiado por seu irmão mais velho, guitarrista. Luizinho atribui a sua formação no instrumento bateria

aos discos que ouvia (destacando nestes os bateristas Milton Banana e Rubinho Barsotti) e as performances nos bailes (ALVES, 2017, p. 17).

Até o ano de 1983, atuou com essas bandas de baile, tendo acompanhado muitos grupos musicais em sua cidade, Fortaleza (CE). Após esse período, começou a se envolver com a música instrumental, formando o grupo Sarabanda e, como conta, já estava cansado de tocar os bailes, ainda mais quando, no final da década de 1980, o cenário musical fortalezense limitava-se ao forró eletrônico e a música internacional (*pop*). Luizinho queria tocar a música brasileira e não aqueles padrões rítmicos do *rock/pop*, como relata. Então, no início da década de 1990, decidiu ir morar no Rio de Janeiro, motivado principalmente por essa insatisfação com o mercado musical vigente na época (ALVES, 2017, p. 18).

No Rio de Janeiro, já conhecia o músico Adriano Giffoni, também cearense, a sua principal ponte na nova cidade. No Rio, acompanhou artistas como Elza Soares, Tim Maia, Leila Pinheiro, Maria Bethânia, além de atuar, também, na cena instrumental carioca. É nesse período que surgem as suas primeiras composições musicais, que tornam-se uma constante em sua vida. Ficou no Rio de Janeiro até o ano de 1994, quando retornou ao Ceará (ALVES, 2017, p. 19). De volta à fortaleza e com o intuito de executar as obras musicais que não parava de compor, forma alguns grupos musicais instrumentais e, em 1999, criou o quarteto Marimbanda, existente até hoje, com quem gravou três álbuns: *Marimbanda* (2001), *Tente Descobrir* (2005) e *Caminhar* (2020).

## **2.2 A Performance do Baterista Luizinho Duarte: transcrições comentadas**

Agora serão apresentadas as transcrições da parte da bateria das quatro músicas selecionadas e que estão contidas no álbum *Tente Descobrir* (2005). A partir dos aspectos metodológicos utilizados por Galvão (2015), Coelho (2016) e Silva (2019), tal processo foi realizado através de audições, transcrições e comentários sobre esses áudios, os quais foram escolhidos por pertencerem aos gêneros de música encontrados tradicionalmente no nordeste brasileiro, sendo estes: baião e frevo. Ainda, no decorrer desse processo (de audições, transcrições, comentários), serão selecionados pontos idiomáticos identificados na performance do baterista Luizinho Duarte, tanto no frevo quanto no baião, para comporem os

motivos rítmicos a serem utilizados na composição dos estudos que serão propostos no capítulo seguinte desta dissertação.

Sobre o álbum selecionado, gravado no ano de 2005 (produção independente), é composto por treze faixas, entre elas, oito composições do próprio Luizinho Duarte. Os músicos que participaram das gravações foram: Luizinho Duarte (bateria, percussão e violão de sete cordas), Miquéias dos Santos (contrabaixo elétrico), Heriberto Porto (flauta transversal e pífano), Ítalo Almeida (piano, sintetizador e acordeom) e Carlinhos Ferreira (clarinete – músico convidado). As músicas selecionadas são, respectivamente, *De Frente ao Baião* (faixa 1), *Qui Nem Jiló* (faixa 6), *Frevo Agoniado* (faixa 8) e *Frevo na Sopa* (faixa 13).

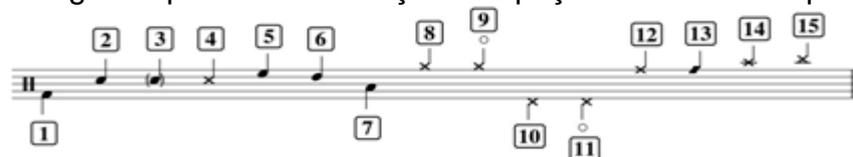
Figura 4 - A capa do álbum *Tente Descobrir*, do grupo Marimbanda.



Fonte: Spotify<sup>2</sup>.

A seguir, a bula utilizada nas transcrições musicais aqui encontradas.

Figura 5 - Legenda para a identificação das peças da bateria no pentagrama.



- |   |   |
|---|---|
| 1. Bumbo;                               | 9. Chimal aberto tocado com a baqueta;        |
| 2. Caixa;                               | 10. Chimal fechado tocado com o pé;           |
| 3. Caixa em notas fantasmas;            | 11. Chimal aberto tocado com o pé;            |
| 4. Aro da caixa;                        | 12. Prato de condução ( <i>ride cymbal</i> ); |
| 5. Primeiro tom;                        | 13. Cúpula do prato de condução;              |
| 6. Segundo tom;                         | 14. Prato de ataque ( <i>crash cymbal</i> );  |
| 7. Surdo;                               | 15. Prato de efeito ( <i>splash cymbal</i> ). |
| 8. Chimal fechado tocado com a baqueta; |   |

Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3aWcOvAdsn8HqxWLwLI41F>.

### 2.2.1 A Música *De Frente ao Baião* (Luizinho Duarte, 2000)<sup>3</sup>

Composta pelo baterista Luizinho Duarte em homenagem ao contrabaixista Júnior Primata (integrante da primeira formação do Marimbanda) – que gostava de comer “baião de dois” (especiaria composta por feijão e arroz, com alguns adicionais) após os ensaios. Trata-se de um baião onde também são encontrados elementos pertencentes à sonoridade das bandas “cabaçais”, sendo estas, segundo (JUNIOR, 2015): “também conhecidas por banda de pífanos ou zabumba [...] formada basicamente por [...] um par de pífanos que tocam as melodias e são acompanhadas por uma zabumba, uma caixa e um par de pratos” (JUNIOR, 2015, p. 12). O baião, que passou “a ser identificado como gênero musical urbano a partir da década de 1940, [...] tem sido um dos mais fortes representantes da chamada “sonoridade nordestina” (BARRETO, 2012, p. 175).

Esta música, *De Frente ao Baião*, é iniciada por Luizinho executando apenas a caixa da bateria durante oito compassos (de 00:00 à 00:06), como pode ser observado na transcrição seguinte.

Figura 6 - O padrão tocado na caixa por Luizinho Duarte no início da música.

**Introdução**  
 ♩ = 142

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Os 8 primeiros compassos.](#)

Após esses oito compassos, o baterista continua a executar a caixa da bateria e de uma maneira bem próxima desse trecho anterior, com notas acentuadas e não acentuadas, mas sem os rulos, como os dos compassos um e cinco. Ainda adiciona o chimbau tocado com o pé no compasso 17 e o toca em semínimas até o fim deste trecho. Além da caixa e do chimbau, instrumentos das bandas “cabaçais” também executam essa parte (pífano, zabumba), além de acordeom/sanfona, triângulo e pandeiro. A seguir, a transcrição a partir do compasso nove.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vF852fOZeQw>.

Figura 7 – Transcrição da bateria (caixa e chimbal) a partir do nono compasso.

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

49

53

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Todo o trecho com caixa.](#)

As acentuações são utilizadas por toda a introdução e servem como apoio para o que o instrumento zabumba executa neste recorte da obra (de 00:07 à 00:45). Através do trecho abaixo (figura 8) é possível observar o que o instrumento zabumba executa, sendo o círculo (o) por sobre as notas representando a sonoridade aberta do tambor (sem abafamento - obtendo-se golpeando e subindo imediatamente a baqueta após o toque na pele do tambor, resultando num som *legato*) e o sinal de adição (+), um toque fechado do instrumento (com abafamento - obtendo-se pressionando a baqueta contra a pele do tambor após a execução do toque, deixando-a encostada nesta superfície, para que o som soe *stacatto*).

Figura 8 - O padrão executado pelo zabumba na introdução da música.



Fonte: elaborada pelo autor.

A introdução é finalizada por dois momentos distintos com o quarteto Marimbanda – sem os demais instrumentos. No primeiro, Luizinho Duarte mais uma vez se utiliza da caixa da bateria executando uma variação do que realizou nos oito compassos iniciais da faixa, dessa vez com o apoio do chimbal tocado com o pé esquerdo em semínimas (a partir do terceiro compasso deste trecho) e acompanhado pela flauta e pelo piano (estes em forma de dueto), em 00:46.

Figura 9 - Transcrição da caixa e do chimbal com o quarteto Marimbanda (flauta transversa, baixo elétrico, piano e bateria).

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for the drum set, starting at measure 55. It features a snare drum pattern with accents (>) and a cymbal pattern with 'x' marks. The second staff is for the marimba quartet, starting at measure 59. It features a piano part with accents (>) and a flute part with 'x' marks. The notation uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Caixa, chimbal e banda.](#)

Após esse momento com a bateria tocada apenas na caixa e com o chimbau com o pé, o contrabaixista Miquéias dos Santos inicia a sua performance apoiando o que é executado no bumbo e o baterista cria um padrão rítmico de baião com a caixa (como na imagem anterior, mas com variações), o bumbo e o chimbau com o pé, em 00:53, por mais oito compassos, finalizando com um ataque no contratempo do primeiro tempo do compasso que antecede a primeira exposição da melodia da música (o tema).

Comumente, o bumbo da bateria no ritmo baião é executado com duas notas no primeiro tempo de um compasso em dois por quatro, sendo uma colcheia pontuada e uma semicolcheia ( $\text{—} \text{—} \text{—}$ ), seguidas de uma pausa de semínima no segundo tempo (ou ligada a uma colcheia/semínima) e em forma de ostinato (ideia musical repetida de forma contínua). Este padrão rítmico, originalmente tocado no instrumento zabumba, é a marca do gênero (BARRETO, 2012, p. 180). Através das figuras abaixo que foram extraídas de livros disseminados e utilizados na literatura para o ensino da bateria, exemplifica-se a afirmação a respeito dessa peça do instrumento, o bumbo, na execução do ritmo baião.

Figura 10 - Exemplo I para a observação do bumbo no ritmo baião (representado pelo primeiro espaço suplementar inferior do pentagrama).



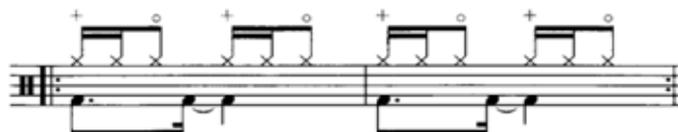
Fonte: Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão (ROCCA, 1986, p. 62).

Figura 11 - Exemplo II para a observação do bumbo no ritmo baião (representado pelo primeiro espaço do pentagrama).



Fonte: Bateria Brasileira (ROCHA, 2007, p. 23).

Figura 12 - Exemplo III para a observação do bumbo no ritmo baião (representado pelo primeiro espaço do pentagrama).



Fonte: Novos Caminhos da Bateria Brasileira (GOMES, 2008, p. 52).

Figura 13 - Exemplo IV para a observação do bumbo no ritmo baião (representado pelo primeiro espaço suplementar do pentagrama inferior).



Fonte: A Bateria Brasileira no Século XXI (LIMA, 2008, p. 34).

A propósito, como as figuras que são executadas pelo bumbo da bateria no ritmo baião advêm do que é tocado pelo instrumento zabumba, apresenta-se a seguir transcrições da execução deste tambor em três músicas de representantes desse gênero musical (apenas a sonoridade grave do zabumba é transcrita).

Figura 14 - O baião executado no zabumba na música *Baião* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1946) – gravação original.



Fonte: É Arquivo, É Canal 8<sup>4</sup>.

Figura 15 - O baião no zabumba na música *Baião* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1946) – versão ao vivo no ano de 1984 (entre 1:14:24 e 1:17:07).



Fonte: Luiz Gonzaga Especial (TV Record, 1984<sup>5</sup>).

Figura 16 - O baião no zabumba na música *Baião* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, 1946) – demonstrado pelo músico Dominginhos, ao vivo (entre 00:26 e 00:38).



Fonte: David Aparicio<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XE-jpvRAwGY&ab\\_channel=%C3%89Arquivo%C3%A9Canal8](https://www.youtube.com/watch?v=XE-jpvRAwGY&ab_channel=%C3%89Arquivo%C3%A9Canal8). Acesso em: 2 out. 2020.

<sup>5</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PBp6TvudAuE&ab\\_channel=DalmoPereira](https://www.youtube.com/watch?v=PBp6TvudAuE&ab_channel=DalmoPereira). Acesso em: 2 out. 2020.

<sup>6</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WaCYRgblKaQ&ab\\_channel=DavidAPARICIO](https://www.youtube.com/watch?v=WaCYRgblKaQ&ab_channel=DavidAPARICIO). Acesso em 2 out. 2020.

Na música em foco, Luizinho Duarte se apropria do padrão da zabumba exemplificado nas imagens anteriores para executar o seu padrão rítmico de baião no bumbo da bateria, além de utilizar o chimal com o pé esquerdo tocado nos contratempos (a segunda colcheia de cada tempo) quando conduz o ritmo na caixa ou no prato de condução. Com as duas próximas imagens têm-se, respectivamente, as transcrições do padrão rítmico principal (figura 17) e da parte da bateria do trecho final da introdução (figura 18).

Figura 17 - Padrão rítmico do baião (caixa, chimal tocado com o pé e bumbo).



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 18 - Transcrição do trecho final da introdução, entre 00:53 e 00:59.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Bateria e banda](#).

Imediatamente é iniciado o tema da música (parte A) exatamente em 01:00. O padrão rítmico que estava sendo executado com ambas as mãos na caixa, agora é tocado de maneira diferente: mão direita no chimal e mão esquerda no aro da caixa. O bumbo mantém o mesmo ostinato que estava sendo tocado até então. Quando está conduzindo no prato de condução, Luizinho adiciona nos contratempos o chimal tocado com o pé esquerdo (a primeira parte do trecho é tocada no chimal e a segunda parte no prato de condução – a mão direita).

A medida que Luizinho Duarte aplica acentuações no chimal durante a sua performance neste trecho (no segundo pentagrama da imagem 19) e no aro da caixa (linhas 1 e 2 da imagem 19), modifica a sonoridade do acompanhamento atuado pelo *performer*. No chimal, o baterista executa acentos nos tempos fortes dos compassos, deixando mais nítida a presença do tempo forte em seus padrões

rítmicos. No aro da caixa aplica notas fantasmas (representadas entre parênteses) somadas aos golpes tocados de maneira mais forte gerando auditivamente a percepção de dois sons para o aro da caixa.

A condução do ritmo baião na bateria pelo músico é definida basicamente em três modos (BARSALINI, 2014), sendo estes: a) o padrão para o acompanhamento do baião com a condução realizada na caixa da bateria; b) o padrão para o acompanhamento do baião com a condução realizada no chimbau; e c) o padrão para o acompanhamento do baião no prato de condução.

Figura 19 - Transcrição da parte A executada até o *ritornello*, entre 01:00 e 01:14.

The figure displays a musical score for a drum set, consisting of five staves. The notation is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various rhythmic patterns, accents, and dynamic markings. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff features a series of rhythmic patterns with accents. The third staff includes a triplet of eighth notes and a 'cresc.' marking. The fourth staff starts with a forte 'f' dynamic. The fifth staff is marked with a first ending '1.' and ends with a double bar line and repeat sign.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Parte A \(até o ritornelo\)](#).

Como se pode ver na figura acima (figura 19), ao iniciar o ritmo desse trecho musical o baterista não toca o prato de ataque<sup>7</sup> como habitualmente ocorre para marcar o início das músicas ou ainda as transições entre as partes, dentre outras possibilidades. Luizinho deixa o prato “soando” para finalizar o excerto anterior e inicia diretamente no chimbau a nova seção, seguindo com o padrão rítmico de baião

<sup>7</sup> Expressão comumente utilizada por bateristas para traduzir a palavra associada ao prato “crash”.

de forma mais suave. No chimbau tocado com a mão direita, o músico emprega o grupo rítmico formado por uma colcheia seguida de duas semicolcheias ( $\times \overline{\times \times}$ ) – primeiro e segundo pentagrama da figura 19. Quando move a condução do padrão rítmico para o prato de condução, modifica este padrão e aplica outro gerado por duas semicolcheias e uma colcheia ( $\overline{\times \times} \times$ ) – terceiro, quarto e quinto pentagramas da figura 19.

Ainda na parte A, que contém dezesseis compassos além do *ritornello* e das casas 1 e 2, Duarte alterna a cada oito destes compassos a condução da mão direita onde, nos oito primeiros é executada no chimbau e nos oito restantes, no prato de condução. Após executar o *ritornello*, o baterista toca de maneira diferenciada toda essa segunda exposição da parte A, ou seja: mesmo se tratando de uma reexposição do tema, ele modifica algumas notas e frases que são tocadas antes da repetição, gerando uma “nova performance” (ou variação) da bateria nessa volta.

Figura 20 - Transcrição da parte A após o *ritornello*, entre 01:15 e 01:30.

The image shows a musical score for a drum set, consisting of five staves. The notation is a mix of rhythmic symbols (crosses) and notes on a five-line staff. The first two staves represent the right hand playing the chimbau, and the last three staves represent the left hand playing the prato. The score is divided into two systems of four staves each, with a repeat sign at the end of the second system.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte A, reexposição](#).

Concluindo o trecho, novamente Luizinho o executa metade conduzindo no chimbau e a outra metade no prato de condução. Os acentos no chimbau e as notas fantasmas na caixa são utilizados pelo músico também nesta seção, além da

variação entre os dois padrões rítmicos já mencionados e aplicados à mão direita (  ).

Na sequência, a partir de 01:31, inicia-se a parte B da música estendendo-se até 01:46, num total de vinte compassos (sem o *ritornello*). Nessa segunda seção do áudio, o baterista a executa toda no prato de condução. O trecho ainda está sendo tocado com o ritmo baião, mas como pode ser observado na transcrição logo a seguir, o músico emprega uma variação no padrão de acompanhamento ao conduzir em semínimas no prato e com a caixa no segundo tempo do compasso (os dois primeiros compassos do terceiro pentagrama da imagem 21). Ele ainda explora dinâmicas, toques de pressão (rufos<sup>8</sup>), a cúpula do prato de condução (centro do prato), as notas fantasmas (toques suaves na caixa<sup>9</sup>) e a abertura do chimbau. A parte ainda dispõe de duas convenções, transcritas a seguir:

Figura 21 - Transcrição da bateria na parte B, entre 01:31 à 01:46.



Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>8</sup> Ou *buzz roll*, que segundo Frungillo (2002), “refere-se ao ‘rulo’ feito com ‘rebotes’ livres, sem contagem ou medidas” (FRUNGILLO, 2002, p. 51).

<sup>9</sup> “Notas tocadas em volume muito baixo” (CALMON, 2000, p. 37).

*Link* para a audição do trecho acima: [Parte B](#).

Através das transcrições até o momento realizadas, observa-se nos padrões rítmicos da bateria para o ritmo baião, tanto no aro quanto na pele deste tambor e em grande número, a execução da caixa tocada nas segundas e quartas figuras do

grupo rítmico formado por quatro semicolcheias (). Ainda sobre essa observação, vale destacar que o músico não permanece por muito tempo executando um mesmo padrão rítmico, ou seja: executa constantemente variação a cada compasso, ora adicionando ora subtraindo notas desses padrões.

Concluindo a parte B, iniciam-se os improvisos. O primeiro é o do pianista, em 01:47, seguido do flautista, em 02:34. Esses dois momentos de improvisação ocorrem sobre a parte A do tema principal de *De Frente ao Baião* (com repetição - AA) e logo em seguida retoma-se a parte B (sem improvisos), ou seja: os improvisos ocorrem apenas na parte A da obra.

Sobre a apresentação do baterista nos improvisos, ela é “sempre de forma participativa, interagindo com o improvisador” (SOUSA; CAMPOS, 2019, p. 303) ou de maneira mais solta, sem estar preso a um determinado padrão rítmico pré-estabelecido com pequenas variações rítmicas pelo trecho, mas nada que descaracterize o ritmo (não deixando de ser executado no ritmo baião).

Do mesmo modo que nos trechos anteriores, Luizinho conduz na bateria os padrões rítmicos do ritmo baião enfatizando as notas executadas na caixa nas segundas e quartas semicolcheias (de um grupo composto por quatro destas figuras) além do uso de notas fantasmas, acentos e toques múltiplos, como pode ser notado em alguns compassos da próxima transcrição (figura 22). O prato de condução é utilizado em todo o acompanhamento desse primeiro improviso e executando basicamente dois padrões rítmicos, respectivamente: uma colcheia seguida de duas semicolcheias; e duas semicolcheias seguidas de uma colcheia (

)

Nesse fragmento da música ocorrem poucas viradas e quando elas acontecem, são breves (de meio tempo, de um tempo), confundindo-se com as variações dos padrões rítmicos que, por sua vez, transcorrem bastante por este excerto (no baião tocado no zabumbo, ocorre de forma bem parecida, onde o zabumbeiro executa variações pontuais em momentos das músicas, entre as partes aguda e grave do tambor). Para melhor visualizar o que foi mencionado, segue na

próxima ilustração a transcrição da bateria executada por Luizinho Duarte durante os trinta e dois compassos do improviso do pianista sobre a parte A com a volta (*ritornello*).

Figura 22 - Transcrição da bateria durante o improviso do piano, entre 01:47 e 02:17.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Bateria no improviso do piano](#).

Logo, como predito, é executada a melodia da parte B desta música a partir de 02:18 e após esse momento, o improviso do flautista é iniciado utilizando esta mesma forma (AAB, sendo AA de improvisos e B, melodia). A seguir, a transcrição da parte B logo após o improviso do piano.

Figura 23 - Transcrição da bateria na parte B, após a primeira sessão de improviso do piano, de 02:18 à 02:33.

The image shows a musical score for a drum set, consisting of five staves. The notation is written in a standard musical notation style, using a double bar line to indicate the end of each staff. The score includes various rhythmic patterns, accents, and dynamic markings such as 'p', 'f', and 'cresc.'. The notation is written in a standard musical notation style, using a double bar line to indicate the end of each staff.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Parte B, reexposição.](#)

Do mesmo modo, no que se refere à execução do Luizinho Duarte nesta parte B (transcrita acima), a sua performance é distinta da que foi apresentada na primeira exposição do tema. Além disso, o músico acrescenta novos elementos performáticos, como o padrão rítmico executado no prato de condução nos quatro primeiros compassos deste excerto.

Posteriormente ocorre o improviso do flautista a partir de 02:34. Nesta segunda sessão de improviso, a performance do baterista é bem semelhante à dos demais trechos já observados, ou seja: utiliza o chimbau e o prato de condução nos padrões rítmicos de duas formas; toca acentos tanto no chimbau quanto na caixa; toques múltiplos na caixa; variações nos padrões rítmicos; caixas nas segundas e quartas semicolcheias; notas fantasmas no aro da caixa; cúpula do prato de condução; e abertura de chimbau.

Figura 24 - Transcrição da bateria durante o improviso da flauta, de 02:34 à 03:04.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Bateria no improviso da flauta.](#)

Para finalizar o improviso da flauta, volta-se à parte B do tema, em 03:05, com uma pequena variação na convenção final deste trecho (os dois últimos compassos da transcrição a seguir). Mais uma vez, o acompanhamento do baterista é composto por muitas notas fantasmas na caixa (nesse trecho apenas tocadas na pele), alguns acentos no mesmo tambor e o prato de condução é utilizado em todo o trecho executando o grupo rítmico formado por uma colcheia e duas semicolcheias, além das variações a cada compasso nos padrões rítmicos de baião.

Figura 25 - Transcrição da bateria na parte B – improviso da flauta após o improviso do piano.

The image shows a musical score for a drum set, transcribed from a recording. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are marked with 'x' above them, indicating a specific drumming technique. The second staff has a bass clef and includes dynamic markings 'p' and 'cresc.' with a dashed line. The third staff has a treble clef and starts with a forte 'f' dynamic. The fourth staff has a bass clef and concludes the section with a double bar line.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte B, reexposição 2.](#)

Enfim, volta-se ao tema (AAB) e acrescenta-se uma *coda* com *fade out* (em 04:06), lembrando o momento inicial da composição com os elementos das bandas “cabaçais”. Mais uma vez, a performance do Luizinho Duarte é bem livre, do ponto de vista de não manter um mesmo padrão de acompanhamento durante a sua execução.

Como observado até aqui, a caixa da bateria, tocada no aro e/ou na pele, ocorre nas segundas e quartas semicolcheias durante todo o trecho (AA, próxima imagem) e em grande quantidade, com bastantes notas fantasmas e em outros momentos, notas acentuadas. Tocando a caixa na pele, ainda utiliza-se de toques de pressão e aplica poucas viradas. O bumbo e o chimbau tocado com o pé esquerdo (que é executado ao mover a mão direita do chimbau para o prato de condução) são constantes durante toda esta parte da música, como um ostinato.

Figura 26 - Transcrição da bateria na reexposição do tema (AA) como última vez, para a finalização da música, de 03:19 à 03:49.

The image displays a ten-staff musical score for a drum set. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one flat. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and accents. Dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte) are used throughout. There are also markings for triplets and accents. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Parte A, reexposição 2 com ritornelo.](#)

Na última reexposição da parte B da música, Luizinho Duarte ainda mantém as mesmas ideias aplicadas em seu acompanhamento para o ritmo baião na bateria que foram utilizadas em outros momentos da música, que são: caixas executadas nas segundas e quartas semicolcheias; notas fantasmas, acentos e toques múltiplos tocados na caixa; e ainda utiliza com maior quantidade a cúpula do prato de condução com variações neste padrão (o de condução).

Figura 27 - Transcrição da bateria na reexposição do tema (B) como última vez, para a finalização da música, de 03:50 à 04:05.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte B, reexposição 3.](#)

No último momento da música, o baterista retoma o padrão rítmico de baião conduzindo com as duas mãos na caixa – que utilizou no início desta composição. Este trecho final é maior que o inicial e encerra-se em *fade out* e a performance do músico também é diferente (existem variações), mas bem sutis, nesses padrões.

Figura 28 - Transcrição da bateria na *coda* da música, em 04:06.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Coda](#).

### 2.2.2 A Música *Qui Nem Jiló* (Luis Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950)<sup>10</sup>

A segunda música selecionada para esta transcrição comentada é a sexta faixa do disco *Tente Descobrir* (2005), por título *Qui Nem Jiló* (1950). Como a anterior, também é executada ao ritmo de baião (a segunda desse gênero musical encontrada no álbum). Foram realizadas, a partir de audições do áudio dessa música, transcrições de trechos musicais e comentários, além de comparações em algumas partes específicas da faixa perante a outra de mesmo gênero musical. O andamento dela é de 130 bpm, um pouco mais lenta (menos 11 bpm) que a anterior, *De Frente ao Baião*, que estava em 141 bpm. O compasso é o binário simples (2/4), como é característico no ritmo do baião.

Na introdução da música, trecho entre 00:00 a 00:34, são identificados alguns instrumentos que não pertencem à formação base do quarteto Marimbanda (bateria, flauta transversal, piano e contrabaixo elétrico), tais como: zabumba, triângulo, agogô, pífanos e sanfona. Apesar de a condução rítmica desse gênero musical ser realizada principalmente pelos instrumentos zabumba e triângulo, outros instrumentos de percussão, a exemplo do agogô e do pandeiro, são encontrados em gravações deste gênero musical para reforçar essa base percussiva (BARRETO, 2012, p. 177).

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2eYpvil2ITQ>

A bateria executa durante esse momento desenvolvido em trinta e sete compassos, um padrão rítmico formado pela caixa clara (em semicolcheias, com acentos reforçando o padrão do zabumba e com alguns rufos) e pelo chimbau tocado com o pé esquerdo em semínimas e fixado durante todo o fragmento (ostinato). Observa-se ainda que durante esse recorte da música, Luizinho Duarte mantém um mesmo padrão do início até o penúltimo compasso, realizando pequenas variações e no último compasso, executa uma convenção/breque junto à banda, finalizando a introdução.

Figura 29 - Transcrição da bateria na introdução da música, entre 00:00 a 00:34.

$\text{♩} = 130$

The image shows a musical score for a drum set in 2/4 time, with a tempo of 130. The score is organized into eight staves, each representing a different drum. The first staff is the snare drum (caixa clara), the second is the hi-hat (chimbau), and the remaining six staves represent various tom and cymbal parts. The rhythm is a consistent pattern of eighth notes with accents, and the hi-hat plays a steady eighth-note ostinato. The score ends with a final measure on the eighth staff.

33

37

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Introdução.](#)

Os demais instrumentos percussivos (agogô, zabumba e triângulo) desta seção inicial da música executam o que está transcrito na figura a seguir.

Figura 30 - Padrões de acompanhamento dos instrumentos de percussão na introdução da música *Qui Nem Jiló*, entre 00:00 a 00:34.

$\text{♩} = 130$

Triângulo

Zabumba

Agogô

8

15

22



Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Introdução](#).

Obs.: no zabumba, apenas o som grave do tambor foi transcrito (acima), pois o som agudo (do “bachalhau”) não foi identificado auditivamente na gravação.

Em 00:35, inicia-se a parte A da música. Nessa seção, Luizinho executa no bumbo da bateria e de forma predominante, um padrão diferente do exposto na outra composição de mesmo gênero musical analisada. Esta diferença em sua abordagem dá-se pelo acréscimo de uma semicolcheia no segundo tempo do compasso do padrão rítmico observado. Para um melhor entendimento da linha do bumbo nesta interpretação, a figura 31 (abaixo) exemplifica isto (o exemplo A é o padrão mais convencional para o ritmo do baião executado no bumbo da bateria e o B, o mais ocorrente na música).

Figura 31 - Padrões do bumbo para o baião na bateria na música *Qui Nem Jiló*.



Fonte: elaborada pelo autor.

Segundo Dantas (2011, p. 118), esse padrão aplicado ao bumbo da bateria e predominantemente utilizado na performance do Luizinho Duarte na música *Qui Nem Jiló* é, “nos dias de hoje, [...] a mais utilizada quando se trata do baião na sua execução tradicional” (DANTAS, 2011, p. 118) no instrumento zabumba.

Nesta parte A da música Luizinho utiliza o chimbau tocado com a baqueta para conduzir o ritmo, com exceção dos últimos oito compassos desse trecho, que o faz com o prato de condução. No chimbau, a sua abordagem é bastante diversificada, pois baseado no grupo rítmico formado por quatro semicolcheias (com algumas variações), aplica acentos, aberturas entre os pratos e dinâmica em alguns trechos. No aro da caixa o baterista também realiza uma performance com variações, utilizando notas fantasmas, acentos e varia a quantidade de toques que

aplica por tempo ou compasso - um aro por compasso, dois em outro, três etc. Quando a mão esquerda toca a pele da caixa, Luizinho também se porta de maneira a não se fixar num único padrão rítmico (utilizando notas fantasmas, acentos e rufos). No bumbo, utiliza o exemplo B (figura 31), mas também o exemplo A – em poucas vezes. O chimal tocado com o pé é acionado só nos últimos oito compassos deste trecho e nos contratempos de forma constante.

Figura 32 - Transcrição da parte A da música *Qui Nem Jiló*, de 00:35 à 01:10.

The image displays a musical score for a drum set, specifically for the 'A' section of the piece 'Qui Nem Jiló'. The score is organized into two main systems, A1 and A2, each with its own set of staves.

- System A1:** This system covers measures 38 through 53. It consists of two staves: a top staff for the snare drum and a bottom staff for the bass drum. The snare drum part features a complex rhythmic pattern with various accents (>) and ghost notes (circles). The bass drum part provides a steady accompaniment with specific rhythmic values.
- System A2:** This system covers measures 54 through 66. It also consists of two staves: a top staff for the snare drum and a bottom staff for the bass drum. The snare drum part continues with similar rhythmic patterns, including a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of measure 54. The bass drum part maintains its accompaniment.

The notation includes various rhythmic symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (>) and ghost notes (circles). The overall structure is a continuous rhythmic piece with intricate patterns.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte A](#).

Ainda sobre a parte A da música e em relação ao aro da caixa da bateria, o baterista explora bastante esta sonoridade do instrumento (aro da caixa) aplicada nas segundas e quartas notas do grupo rítmico formado por quatro semicolcheias ( ) , ou seja: baseado nessa ideia motívica, cria os seus padrões rítmicos para o baião na bateria, como percebido, também, na música *De Frente ao Baião*.

Figura 33 - Os quatro primeiros compassos da parte A para a observação do fraseado no aro da caixa.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Os 4 primeiros compassos da parte A](#).

A partir de 01:11 é iniciada a parte B. O primeiro aspecto que chama a atenção nessa nova seção da música, são os dois toques no prato de ataque com o apoio do bumbo que o baterista executa iniciando no tempo forte e finalizando na última semicolcheia desse mesmo tempo. Ele ocorre em dois momentos do trecho, em 01:22 e em 01:30, respectivamente, diferente do modo mais usual para isso (apenas no tempo forte do compasso). Nesses toques no prato com o poio do bumbo, comumente chamado por “ataque” entre os bateristas e percussionistas, o primeiro é executado de forma leve e o segundo, mais enfatizada. A seguir, o exemplo desses toques/ataques.

Figura 34 – Ataques no prato com o apoio do bumbo, em 01:22 e em 01:30.



Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Ataque – prato e bumbo.](#)

Ainda sobre os toques supracitados, percebe-se que Luizinho utiliza o próprio grupo rítmico que é executado no bumbo do baião para estes toques com o prato de ataque e, logo após, segue com a execução da música. Na próxima figura, a transcrição de toda esta parte B.

Figura 35 - Transcrição da bateria na parte B, entre 01:12 e 01:29.

**B**

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Parte B.](#)

Com a transcrição acima é possível visualizar dois momentos para esta parte da música: um, com a condução na caixa da bateria e outro com o prato de condução. Na caixa, Luizinho utiliza poucas variações (mantém um padrão base), modificando apenas em quatro momentos: a) com uma virada curta na caixa entre o terceiro e o quarto compassos (da figura anterior), b) no compasso sete, onde enfatiza a melodia do tema, c) no compasso onze, tocando junto a melodia do tema

e d) no compasso doze, com uma virada para sinalizar a mudança da caixa para o prato de condução. Essa seção que o músico conduz no prato de condução é iniciada com os dois toques no prato de ataque e com o apoio do bumbo mencionado anteriormente.

Nesse ponto o baterista executa uma levada interessante para o baião na bateria utilizando o prato de condução tocando o corpo e a cúpula deste prato. Ainda, utiliza notas fantasmas na caixa, o chimbau tocado com o pé nos contratempos e o bumbo com o grupo rítmico de uma colcheia pontuada e semicolcheia. A seguir, o padrão rítmico com o prato de condução e utilizando a cúpula.

Figura 36 - O padrão rítmico executado com a mão direita no prato de condução por Luizinho Duarte no final da parte B da música *Qui Nem Jiló*.



Fonte: elaborada pelo autor.

[Link para a audição do trecho acima: Padrão de baião com a cúpula do prato de condução.](#)

O próximo momento da música é o interlúdio, iniciado em 01:30 e que antecede os improvisos nessa faixa do álbum. Composto por dezesseis compassos, esta parte é conduzida basicamente na caixa e com raras variações executadas pelo baterista. O músico inicia com dois toques no prato de ataque, ambos com o apoio do bumbo (o primeiro compasso do trecho) e utiliza novamente no nono compasso deste excerto. Nos dois últimos compassos, Luizinho Duarte conduz o padrão rítmico com as duas mãos no chimbau. Nesta transcrição, ambos os pés do executante tocam os padrões usuais do baião e por todo este momento (ostinato).

Figura 37 - Transcrição da bateria no interlúdio da música, entre 01:30 e 01:44.



The image shows three staves of musical notation. The first staff is numbered 102 and contains four measures of music with eighth-note patterns and accents. The second staff is numbered 106 and contains four measures with similar patterns and some rests. The third staff is numbered 110 and contains four measures, including some measures with rests and dynamic markings like *cresc.* and *dim.*

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Interlúdio](#).

O próximo momento é o improviso do contrabaixista Miqueias dos Santos, contendo trinta e dois compassos e iniciado em 01:45. Luizinho Duarte conduz toda esta parte com o prato de condução e, predominantemente, na região do corpo desse prato, mas ainda explora, em determinados momentos de sua performance, a cúpula deste prato. Além dessa utilização para o corpo do prato de condução da forma mais usual, o músico também o utiliza para finalizar uma virada ao invés de utilizar o prato de ataque (compasso de número 122, o primeiro compasso da terceira linha da figura 38).

Ainda sobre este ponto, o chimbau tocado com o pé é utilizado durante toda a execução do trecho e predominantemente nos contratempos. A exceção desse padrão no chimbau acontece entre os compassos 135 a 137, que modifica para duas colcheias por tempo (no sexto sistema da figura 38). O bumbo mantém o ostinato do baião na bateria por todo o excerto. Na mão esquerda (caixa da bateria tocada na pele) o *performer* aplica notas fantasmas, acentuações, rufos, rulos, *crescendos* e variações de figuras rítmicas para tocar durante o improviso do contrabaixo.

Figura 38 - Transcrição da bateria durante o improviso do contrabaixo, entre 01:45 e 02:13.

#### IMPROVISO/BAIXO

The image shows a single staff of musical notation starting at measure 114. It contains four measures of music with eighth-note patterns and rests. The notation includes various rhythmic symbols and dynamic markings.

The image displays a musical score for double bass, consisting of seven systems of music. Each system is labeled with a measure number: 118, 122, 126, 130, 134, 138, and 142. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are numerous 'x' marks above the notes, which typically indicate natural harmonics or specific articulation techniques. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and dynamic markings. The final system (142) ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link para a audição do trecho acima: [Improviso do contrabaixo](#).*

Os próximos e últimos a improvisarem na música são o pianista e o flautista a partir de 02:14. Ainda conduzindo no prato de condução, Luizinho mantém uma linha de acompanhamento semelhante a do improviso anterior, mas neste novo momento, com pequenas viradas pela bateria, como pode ser observado na transcrição a seguir.

Figura 39 - Transcrição da bateria no improviso do piano/sintetizador e flauta, entre 02:14 e 03:03.

**IMPROVISO PIANO/FLAUTA**

The image displays a musical score for a drum set, titled "IMPROVISO PIANO/FLAUTA". The score is organized into ten systems, each containing two staves: a top staff for the snare drum and a bottom staff for the bass drum. The systems are labeled with measure numbers: 146, 150, 154, 158, 162, 166, 170, 174, 178, and 182. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (>) and slurs. A triplet of eighth notes is indicated with a "3" above it in measure 158. The score represents a complex, improvisational drum pattern.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Improvisos do piano e da flauta.](#)

Na nova sessão de improvisos aparecem novos elementos na performance do baterista, como: tercinas tocadas entre a caixa e o prato de condução em uníssono; um grupo de semicolcheias com a caixa e o tom agudo da bateria tocados ao mesmo tempo; o uso de fusas na caixa como pequenos ornamentos/viradas; e em alguns momentos, a colocação da caixa tocada de forma acentuada nos segundos tempos dos compassos.

Em 03:04, iniciado pelo contrabaixo, tem-se a reexposição da introdução da música. Como na introdução (primeira vez), o *performer* utiliza a caixa da bateria, mas de forma um pouco diferente, pois no início da música o músico realiza pequenos rufos e, nesse momento, acentos ao invés dos rufos. Esses rufos na caixa da bateria são utilizados como viradas/ornamentos do trecho, assim como os toques apoiados entre o bumbo da própria levada (de baião) com o prato de ataque.

Ao final, a mesma convenção executada no início é encontrada no último compasso. Na segunda exposição da introdução, o baterista toca a bateria de forma mais comedida, sem muitas variações, como pode ser observado na transcrição que segue.

Figura 40 - Transcrição da bateria durante a reexposição da introdução, entre 03:04 e 03:34.

The image displays a musical score for a percussion ensemble, consisting of seven systems of staves. Each system is numbered on the left margin: 204, 208, 212, 216, 220, 224, and 228. Each system contains two staves. The upper staff of each system features a treble clef and contains rhythmic notation with various note values, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The lower staff of each system features a bass clef and contains notation for a specific instrument, likely a cymbal, with 'x' marks and slurs indicating specific techniques or patterns. The overall structure is a continuous sequence of rhythmic patterns across the seven systems.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Reexposição da introdução.](#)

Seguindo as transcrições comentadas, em exatos 03:35, a banda retoma a parte A da música. Nessa reexposição da parte A, Luizinho traz elementos já executados e apresenta novos. Dentre os aspectos surgidos nesta seção, estão: o uso de aberturas de chimbau – e em grande número; o padrão de condução do chimbau em colcheias (predominância nos últimos quatro compassos da figura 41) e um padrão rítmico para o baião utilizando toques duplos no chimbau com a mão direita e toques simples no aro da caixa (quinto sistema da próxima imagem e durante quatro compassos). Toda a transcrição desta parte segue na próxima figura.

Figura 41 - Transcrição da bateria na reexposição da parte A, entre 03:35 e 04:10.

**REEXPOSIÇÃO DO A**

The image displays a musical score for a drum set, titled "REEXPOSIÇÃO DO A". The score consists of ten staves, each representing a different drum part. The measures are numbered on the left side of each staff: 233, 237, 241, 245, 249, 253, 257, 261, 265, and 269. The notation includes various rhythmic patterns, accents, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The drum parts are represented by different symbols: a vertical line for the snare drum, an 'x' for the hi-hat, and a circle for the tom-toms. The score shows a complex and rhythmic pattern of drumming, with many notes and rests. The reexposition of part A is indicated by the title and the measure numbers.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Reexposição da parte A.](#)

Abaixo, o padrão rítmico do baião com os toques duplos e simples supracitados.

Figura 42 – Padrão rítmico do baião com toques duplos no chimbal.



Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Padrão com toques duplos no chimbau.](#)

Depois desse trecho, em 04:11 inicia-se a última reexposição da parte B da música. Neste momento Luizinho move a mão direita para o prato de condução (onde permanece por todo o trecho) e faz uma performance bem próxima das demais vezes que utilizou este modo de execução (baião com o prato de condução), inclusive, utilizando bastante a cúpula do prato nos padrões rítmicos. Ainda utiliza notas fantasmas e acentos na caixa (tocada na pele do tambor), o bumbo do baião e o chimbau com o pé tocado nos contratempos (ambos os pés tocados em ostinato).

Figura 43 - Transcrição da última reexposição da parte B, entre 04:11 e 04:29.

**REEXPOSIÇÃO DO B (FINAL)**



Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Reexposição da parte B.](#)

No último momento do áudio, que se dá a partir de 04:30 até o final da faixa, o baterista executa uma linha performática bem próxima da que foi apresentada no trecho anterior, mas como é característico em seu modo de tocar, com variações durante toda essa parte, as quais são evidenciadas pela quantidade e disposição das notas que o músico aplica aos padrões rítmicos.

Figura 44 - Transcrição da parte final da música, a partir de 04:30.

**FINAL**

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Final.](#)

### 2.2.3 A Música *Frevo Agoniado* (Ítalo Almeida)<sup>11</sup>

Em entrevista, Luizinho Duarte respondeu que foi através das orquestras de frevo pernambucanas, com os percussionistas desses grupos e não com bateristas, que aprendeu o que sabe sobre o gênero musical (informação verbal)<sup>12</sup>. E continua dizendo que, a partir desses conhecimentos, procura tocar, sempre, do seu jeito, de uma maneira diferente, tendo uma identidade em seus padrões rítmicos, neste caso, do frevo na bateria (informação verbal)<sup>13</sup>.

Esta música tem um andamento bastante rápido (semínima igual a 194 bpm) e foi escrita como um desafio do Ítalo Almeida (pianista e compositor da obra) para o Luizinho Duarte, pois queria ver como o baterista lidaria com um frevo nessa velocidade. A faixa inicia-se com uma exposição do tema executado pelo flautista e pelo pianista, trecho de 32 compassos. A bateria só surge no penúltimo compasso (31) e através de um toque na segunda colcheia do segundo tempo do compasso, com o bumbo e o prato de ataque executados simultaneamente e em *staccato* (obtido percutindo o prato com uma baqueta e imediatamente abafando-o com a outra mão). Em seguida reexpõe-se o tema (*ritornelo*) e com todo o quarteto, ou seja: bateria e contrabaixo se unem ao pianista e ao flautista na performance.

Figura 45 - Transcrição da primeira exposição do tema com o ataque da bateria no penúltimo compasso desse trecho, entre 00:00 e 00:19.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte A como introdução.](#)

No compasso 33, em 00:20, inicia-se a execução da bateria pelo Luizinho Duarte e com uma levada de frevo que surpreende pela maneira com que manuseia as baquetas do tipo vassourinhas. Nessa interpretação, destaca-se uma forte

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ikgXQJq9ej0>

<sup>12</sup> Primeira entrevista realizada com o Luizinho Duarte ao autor desta pesquisa, no ano de 2020.

<sup>13</sup> Segunda entrevista realizada com o Luizinho Duarte ao autor desta pesquisa, no ano de 2021.

peculiaridade no que se refere a sua forma de utilizar essas baquetas durante a condução de um padrão rítmico de caixa em andamento rápido (semínima = 194 bpm). Na presente pesquisa, essa maneira de valer-se das vassourinhas no ritmo do frevo na bateria será nomeada por frevo escovado e entende-se como um dos modos (BARSALINI, 2014) para a execução do ritmo desse gênero musical pernambucano, dentre outros possíveis.

Em entrevista, ao ser questionado sobre a utilização das vassourinhas na bateria ao tocar o ritmo frevo e se já havia visto algum baterista as utilizar neste gênero musical, conta que a ideia partiu dele mesmo e que nunca viu outro baterista tocar desta forma, nem mesmo os pernambucanos (informação verbal)<sup>14</sup>. Vale pontuar que isso, o frevo tocado com vassourinhas, é algo, neste meio - na bateria do frevo, incomum, pois as baquetas padrão, de madeira, são as mais características, inclusive, para se obter a sonoridade da caixa tocada no frevo. A seguir, a transcrição dessa primeira apresentação da bateria e logo após, serão descritos alguns pontos que nos chamaram a atenção.

Figura 46 - Transcrição da bateria na reexposição do A, entre 00:20 e 00:37.

**A2**

<sup>14</sup> Primeira entrevista realizada com o Luizinho Duarte ao autor desta pesquisa, no ano de 2020.

The image displays three staves of musical notation for a drum part. The first staff starts at measure 53 and contains four measures of eighth-note patterns with accents (>) on the first and third notes of each measure. The second staff starts at measure 57 and contains four measures of similar eighth-note patterns with accents. The third staff starts at measure 61 and contains three measures, with the final measure ending with a double bar line. The notation includes stems, beams, and dynamic markings.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Reexposição da parte A.](#)

Sobre o uso das baquetas do tipo vassourinhas na construção dos padrões rítmicos para essa performance musical, o baterista conta que as utiliza de uma maneira diferente da utilizada com as baquetas padrão de tal forma que não hajam rebotes – a volta da baqueta – após o toque (informação verbal)<sup>15</sup>. Em outras palavras, o músico encosta as cerdas (fios/arames) das vassourinhas na pele do tambor deixando-as nessa superfície após o toque, só as retirando para um próximo golpe. Com isso, obtêm-se um som *stacatto*, diferente das sonoridades obtidas, geralmente, com as baquetas na caixa, onde o rebote é amplamente utilizado. Para os toques suaves, sem acento, toca de uma distância bem próxima da caixa e utiliza um distanciamento maior das vassourinhas em direção à pele quando executa um toque com mais ênfase (acento). A figura subsequente representa este contato das vassourinhas com a pele da caixa executadas pelo Luizinho Duarte.

Figura 47 - Execução das vassourinhas na caixa da bateria.



Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>15</sup> Primeira entrevista realizada com o Luizinho Duarte ao autor desta pesquisa, no ano de 2020.

Uma observação: como mostra a figura 47 (acima), o autor deste trabalho apoia o dedo indicador sobre o cabo da vassourinha (em cada uma das mãos) para conseguir obter o som *staccato* na caixa da bateria e, dessa maneira, tocar o ritmo frevo com uma sonoridade mais aproximada da identificada na performance do Luizinho Duarte nessa obra, a música *Frevo Agoniado*, mas o Luizinho Duarte não o faz assim (toca sem o indicador sobre as vassourinhas).

Coelho (2016) em sua dissertação sobre a performance do baterista pernambucano Adelson Silva tocando o frevo, aponta características do músico na execução desse gênero musical. Dentre elas, encontra-se uma diferença com a execução do baterista Luizinho Duarte, mais especificamente, relacionado à utilização do padrão de bumbo no frevo. Em linhas gerais, tanto o Adelson Silva quanto os demais bateristas ao executarem um padrão de frevo na bateria, tocam o bumbo apenas no segundo tempo de cada compasso, omitindo o primeiro tempo (pausa de semínima), prática oriunda do surdo tocado pelos percussionistas nos grupos de frevo, conforme a figura abaixo (COELHO, 2016, p. 48).

Figura 48 – Bumbo executado no segundo tempo de cada compasso no frevo.



Fonte: elaborada pelo autor.

Nessa música, Luizinho utiliza um padrão diferente do citado acima, utilizando semínimas constantes, ou seja, uma nota para cada tempo do compasso.

Figura 49 - Bumbo executado em semínimas na música *Frevo Agoniado*.



Fonte: elaborada pelo autor.

Luizinho conta que o seu primeiro carnaval como músico (em clubes na década de 1970) e no momento das sequências de músicas em frevo, tocou a caixa e teve dificuldades para acompanhar os demais percussionistas do naipe, porque eles atrasavam o andamento. Por esse motivo, no carnaval seguinte, em meados de 1976, decidiu adicionar um bumbo, um chimbal e um prato de ataque, além da caixa, para que isso não tornasse a ocorrer. Nessa ocasião, tocou o bumbo em semínimas



Figura 52 - Fragmento rítmico da caixa tocada com vassouras do Luizinho Duarte na música *Frevo Agoniado*.



Fonte: elaborada pelo autor.

Para o chimbau tocado com o pé esquerdo, Luizinho, quando o utiliza (pois não é algo constante nesta performance) o aplica nos contratempos de ambos os tempos dos compassos (na segunda colcheia de cada tempo), como exemplificado na imagem seguinte. Coelho (2016, p. 48) conta que esta peça (o chimbau tocado com o pé esquerdo) é comumente utilizada desta maneira (nos contratempos) no frevo.

Figura 53 - Bumbo e chimbau tocado com o pé em alguns momentos da música.



Fonte: elaborada pelo autor.

Um último aspecto que deve ser mencionado é em relação à técnica do intérprete, pois com o andamento tendo a semínima igual a duzentas batidas por minuto (200 bpm) e com as vassourinhas, que são flexíveis, que para uns facilita na obtenção de velocidade e para outros dificulta, ainda é uma tarefa bem desafiadora, a de manter, por toda a extensão da gravação, o andamento constante.

Na parte B, em 00:38, o ouvinte tem, novamente, algumas surpresas, a começar pelo andamento, que diminui para 120 bpm (menos 74 bpm's em relação à parte A). Com essa mudança na velocidade, a música assemelha-se a uma marchinha de carnaval (ou mesmo uma marcha rancho), na qual segue utilizando as vassourinhas, o que também é incomum para esse gênero musical. O bumbo se mantém em semínimas constantes e o chimbau é tocado com o pé nos contratempos, como executado com o frevo no trecho antecedente. Para iniciar essa seção o *performer* realiza uma virada/frase curta, como *anacruse*, com a caixa e com o bumbo.

Figura 54 - Transcrição da bateria na parte B da música, entre 00:38 e 00:53.

**B** ♩ = 120

64

69

73

77

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Parte B.](#)

Neste trecho musical, como também observado no anterior, Luizinho não mantém um padrão de acompanhamento fixo por muito tempo durante a sua performance na bateria. No entanto, se “isolarmos” alguns compassos da transcrição e o tocarmos, percebemos, através das acentuações que ele utiliza ao tocar o frevo e a marcha, alguns padrões rítmicos – mesmo que durem um ou dois compassos. Abaixo, uma transcrição de dois compassos do motivo rítmico mais presente nesta parte B da música *Frevo Agoniado*.

Figura 55 - Padrão rítmico percebido na execução do Luizinho na parte B da música.

Fonte: elaborada pelo autor.

Após a parte B, tem-se novamente a parte A da música e o andamento volta a 194 bpm, em 00:54, com o ritmo frevo e sem o *ritornelo* ao final. A apresentação do baterista neste “novo A” é bem próxima da expressa na primeira vez que o baterista a fez. O que há de diferente são as variações em algumas das acentuações ocorridas na caixa da bateria e em alguns dos ataques encontrados (em uma parte executa no prato de ataque e em outra na caixa com um acento mais vigoroso para os destaques das convenções). Abaixo, a transcrição desse momento.

Figura 56 - Transcrição da bateria na reexposição da parte A da música, entre 00:54 e 01:13.

**A3**  $\text{♩} = 194$

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link para a audição do trecho acima: [Segunda reexposição da parte A.](#)*

Em 01:14 iniciam os improvisos, que são intercalados entre o pianista e o flautista em quatro momentos de trinta e dois compassos cada (pianista, flautista, pianista, flautista). Na bateria, o músico apresenta elementos até então não expostos durante a sua performance. O primeiro aspecto novo observado é em relação ao pé esquerdo tocando o chimbal. O baterista, em alguns momentos durante os improvisos, adiciona pausas de colcheias (no tempo e/ou no contratempo) a esta peça, antes tocada em colcheias constantes.

Figura 57 - Pausas com o pé esquerdo no chimbal tocado por Luizinho Duarte.

The image shows three staves of musical notation for the left foot of a cymbal. The first staff begins at measure 212 and contains four measures of music. The second staff begins at measure 216 and also contains four measures. The third staff begins at measure 220 and contains four measures. The notation consists of eighth notes and rests, with various dynamic markings such as accents (>) and slurs (^) placed above the notes.

Fonte: elaborado pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Chimbal com o pé.](#)

Outro elemento performático que surge são os toques do bumbo, da caixa e do prato de ataque (simultâneos) tocados numa dinâmica fortíssima e seguidos de notas em pianíssimo. Após esses ataques vigorosos, o som da caixa da bateria executada pelas vassourinhas é quase imperceptível, como pode ser observado no compasso 208, o início do segundo improviso realizado pela flauta.

Figura 58 - Excerto para o destaque dos ataques fortísimos seguidos de momentos em pianíssimo.

The image shows a single staff of musical notation starting at measure 208. The notation includes a dynamic marking 'f pp cresc.' below the staff and a star symbol above the first note. The music consists of eighth notes and rests.

Fonte: elaborado pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: ["Ataque" fortíssimo + pianíssimo.](#)

A seguir, a transcrição da bateria em todos esses quatro momentos de improvisos em que é possível observar os pontos performáticos ditos acima (chimbal com o pé utilizando pausas em colcheias; ataques fortísimos seguidos de pianísimos), além da utilização de variações nas acentuações na caixa, o que gera a percepção de diferentes padrões rítmicos de frevo ao longo do trecho.

Figura 59 - Transcrição da bateria nos improvisos (piano e flauta) entre 01:14 e 02:33.

140

**IMPROVISO/FLAUTA 1**

144

*p* *cresc.-----*

148

152

156

160

*p* *cresc.-----*

164

168

172

**IMPROVISO/PIANO 2**

Musical score for Improviso/Piano 2, measures 176-204. The score is written for piano and consists of two staves per system. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The first staff of each system contains a melodic line with accents and a star symbol at the beginning of some measures. The second staff contains a bass line with 'x' marks under the notes, indicating fingerings. The measures are numbered 176, 180, 184, 188, 192, 196, 200, and 204.

**IMPROVISO/FLAUTA 2**

Musical score for Improviso/Flauta 2, measure 208. The score is written for flute and consists of two staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The first staff contains a melodic line with accents and a star symbol at the beginning. The second staff contains a bass line with 'x' marks under the notes, indicating fingerings. The measure is numbered 208. The dynamic marking *f pp cresc.* is written below the first staff.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição dos trechos acima: [Improvisos](#).

Exatamente em 02:34, retorna-se a parte B da música. Nesta seção B (final), Luizinho expõe as ideias idiomáticas que utilizou na primeira exposição desta parte do áudio, ou seja: toca o frevo em andamento mais lento (marcha) e cria padrões rítmicos utilizando variações nas acentuações da caixa, com o bumbo em semínimas (sem variações) e toca o chimbau com o pé nos contratempo, mas ainda o executa em colcheias constantes em alguns momentos, como apresenta o trecho que segue.

Figura 60 - Transcrição da bateria na parte B como última vez, entre 02:34 e 02:48.

**B (FINAL)** ♩ = 120

243

247

251

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte B final](#).

Finalizando a faixa, mais uma vez expõe-se a parte A, em 02:49. Volta-se ao ritmo frevo e o baterista executa os padrões rítmicos com as vassourinhas na caixa como já havia tocado anteriormente, utilizando toques obtidos sempre através de movimentos laterais/diagonais em direção a esse tambor (com um som *staccato*), também valendo-se de muitos acentos e em lugares diferentes neste mesmo tambor (raramente com compassos tocados de forma igual), um bumbo executado de forma constante (em semínimas) e o chimbau com o pé variando a sua posição (no contratempo, em pausas de semínimas).

Figura 61 - Transcrição da bateria na parte A como última vez, entre 02:49 e 03:11.

**A (FINAL)** ♩ = 194

255

259

263

267

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte A final](#).

#### 2.2.4 A Música *Frevo na Sopa* (Luizinho Duarte, 1999)<sup>17</sup>

Composta por Luizinho Duarte, a obra *Frevo na Sopa* recebeu esse nome após a sua esposa o chamar para tomar uma sopa. Como estava compondo a peça musical e não queria interromper o momento, resolveu finalizar a música entre as colheradas da sua refeição e as anotações nos pentagramas de seu caderno. Ela apresenta um andamento um pouco mais lento que a anterior (também ao ritmo do frevo), tendo a semínima por volta de cento e setenta batidas por minuto (170 bpm). Ao invés das vassourinhas, o baterista agora utiliza as baquetas tradicionais. A caixa da bateria é executada com a mão esquerda, enquanto a direita toca um ostinato no prato de condução.

Nesta pesquisa de mestrado, este padrão do ritmo frevo na bateria será nomeado por frevo no prato e é uma das possibilidades para a performance desse gênero no instrumento. Vale destacar ainda, que a utilização deste modo (no prato de condução) na execução dos ritmos brasileiros, a priori com o samba (samba de prato), tem o baterista Edison Machado como “a figura responsável pelo desenvolvimento desse novo padrão” (BARSALINI, 2009, p. 3).

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qqja0dtpGtl>

Sobre a forma de execução da caixa-clara nessa música, ela é realizada apenas com a mão esquerda do baterista e percebe-se que Luizinho movimenta a baqueta aproveitando ao máximo o rebote da pele do tambor. Ainda utiliza-se das notas fantasmas, de acentos e de toques de pressão, todos com muita incidência na construção de seus padrões de acompanhamento para o ritmo do frevo na bateria nessa performance. Dessa forma, o resultado sonoro obtido assemelha-se aos padrões de caixa tradicionais do frevo quando executados com ambas as mãos pelos percussionistas (esta é a sensação ao ouvir o *performer* a executando e que é apresentado de forma mais evidente durante os oito primeiros compassos da música, pois é um trecho em que apenas a bateria atua). Este momento solo da bateria na entrada da música pode ser observado na figura 62.

Figura 62 - Transcrição da bateria durante os oito primeiros compassos da música, entre 00:00 e 00:05.

The image shows a musical score for a drum set. It is labeled 'Intro' and has a tempo of quarter note = 170. The music is in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests, with 'x' marks indicating specific drum sounds. The score is written on two staves, with the first staff starting on a treble clef and the second on a bass clef.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Os 8 primeiros compassos.](#)

O trecho musical acima é curto, mas é possível perceber um padrão rítmico na bateria que se completa a cada dois compassos. Na execução desse padrão o baterista utiliza bastante os toques de pressão (ou toques múltiplos), como exemplificado a seguir e representados por um “Z” posicionado na haste das figuras musicais.

Figura 63 – Padrão rítmico de frevo na bateria percebido nos primeiros oito compassos da música.

The image shows a musical score for a drum set, focusing on a specific rhythmic pattern. It is in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests, with 'x' marks indicating specific drum sounds. The score is written on two staves, with the first staff starting on a treble clef and the second on a bass clef.

Fonte: elaborada pelo autor.

Com a mão direita, o músico executa o prato de condução que se sobrepõe aos padrões tocados pela caixa da bateria e pelos pés nos pedais, com o bumbo em semínimas constantes e o chimalhal nos contratempos.

Figura 64 - Padrões executados no prato de condução, bumbo e chimalhal tocado com o pé, no primeiro trecho da música (bateria solo).



Fonte: elaborada pelo autor.

Além disso, no padrão de condução (mão direita) executado no prato de condução pelo baterista durante estes oito primeiros compassos, ressalta-se a colocação dos acentos de dinâmica e da cúpula deste prato (região central e elevada dessa peça). Esse detalhe ocorre a cada dois compassos no trecho (os acentos são aplicados nos inícios dos compassos 1 e 5 e a cúpula no primeiro tempo dos compassos 3 e 7), o que gera um efeito auditivo interessante e que enriquece rítmica e timbricamente a parte inicial da música *Frevo na Sopa*. Na próxima imagem, segue a transcrição da introdução dessa música a partir da entrada da banda.

Figura 65 - Transcrição da bateria na introdução a partir do nono compasso.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Introdução com a banda.](#)

Enfim, percebe-se ainda que nesta seção Luizinho executa basicamente três ataques durante todo o trecho e nos dois primeiros compassos a cada quatro, que são seguidos por mais dois de padrões rítmicos de frevo, formato esse que se repete por toda a introdução dessa música – convenção.

Figura 66 - Figuras básicas da convenção (ataques) pertencentes à introdução.



Fonte: elaborada pelo autor

Na sequência e a partir da próxima figura, iniciaremos a transcrição comentada da bateria executada na parte A da música.

Figura 67 - Transcrição da bateria na parte A da música, entre 00:17 e 00:28.

**A**

Fonte: elaborada pelo autor

*Link* para a audição do trecho acima: [Parte A.](#)

No trecho acima e em relação ao que foi executado no prato de condução, o baterista apresenta um padrão diferente do utilizado na introdução, que apesar de também ser formado por três notas por tempo, o faz com outro grupo rítmico formado por duas semicolcheias e uma colcheia.

Figura 68 - Padrão executado no prato de condução na parte A da música.



Certamente, tanto o padrão acima quanto o encontrado na introdução, ambos executados no prato de condução, tornam-se desafiadores para o executante, principalmente pelo andamento da música, que está em 170 bpm, pois exige destreza e resistência técnica do *performer*. Além disso, também foi identificado um padrão de acompanhamento para o ritmo de frevo na bateria que se completa em dois compassos, exemplificado na ilustração a seguir.

Figura 69 - Padrão rítmico de frevo na bateria identificado na parte A da música.



Por outro lado, apesar dessa seção da música apresentar um novo padrão de acompanhamento (figura anterior), o baterista reapresenta elementos utilizados em outros momentos a este novo ritmo, como: o uso do prato de condução com a mão direita; toques múltiplos e notas fantasmas na caixa; bumbo tocado em semínimas constantes e o chimbau executado com o pé em todos os contratempos dos compassos. Ainda na parte A, o músico reforça com seu instrumento algumas notas da melodia final, exatamente entre os compassos de números 35 e 40.

Exatamente em 00:29 inicia-se a parte B da música, na qual o Luizinho Duarte realiza uma performance similar a que foi executada na parte A, ou seja: o baterista segue com um padrão rítmico tecnicamente próximo do utilizado no trecho anterior, mas com algumas variações na caixa e em toques junto à melodia. Abaixo, a transcrição desse novo momento.

Figura 70 - Transcrição da bateria na parte B da música, entre 00:29 e 00:40.



45  
49  
53  
57

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Parte B.](#)

A reexposição da parte A é iniciada em 00:41. Nessa reapresentação, o músico toca de maneira similar à exposição inicial, mas com variações, como vem ocorrendo em sua performance. Tais mudanças acontecem principalmente nos toques juntos às convenções executadas com a banda. No que se refere aos padrões rítmicos desse trecho, as diferenças são bem sutis e quase não acontecem, ou seja, mantém uma base rítmica mais constante.

Figura 71 - Transcrição da bateria na reexposição da parte A, entre 00:41 e 00:52.

**A (reexposição I)**

59  
63  
67  
71

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Reexposição da parte A.](#)

Na sequência, em 00:53 reexpõe-se a parte B, antecedendo as sessões de improvisos. Como ocorrido na reexposição da parte A, o músico mantém um padrão rítmico durante esse momento, mas até o compasso de número 86. Ao iniciar o compasso 87 (quarta linha da figura seguinte), o músico executa de forma diferente utilizando a caixa para criar um novo padrão rítmico.

Figura 72 - Transcrição da bateria na reexposição da parte, entre 00:53 e 01:05.

**B (reexposição 1)**

The figure shows a drum set transcription for five measures, labeled 75 through 91. The notation is on a five-line staff with a double bar line at the beginning of each measure. Measure 75 starts with a snare hit (x) on the first line, followed by a series of notes and rests. Measures 79-86 show a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating snare hits. Measure 87 introduces a new pattern with 'x' marks and accents (>). Measure 91 shows a long note with a slur and a fermata.

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Reexposição da parte B.](#)

Na sequência da música, em 01:06 iniciam-se os improvisos e pela flauta transversal. Como nas demais seções da apresentação, nesse trecho o baterista mantém o seu padrão rítmico de frevo no prato de condução e realiza pequenas variações. Sobre os padrões executados durante este trecho, destaca-se a distribuição de semínimas pontuadas preenchidas por semicolcheias e utilizando a caixa e o bumbo, criando uma espécie de suspensão momentânea do ritmo, similar a uma sobreposição (polirritmia) usualmente conhecida como “3 contra 2”. Segundo Friedman (2012), a polirritmia é “um fenômeno relacionado ao aspecto vertical, onde também será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de

compasso” (FRIEDMAN, 2012, p. 359). Nos dois trechos musicais que seguem, pode-se observar a polirritmia executada no padrão rítmico pelo Luizinho Duarte (circulada em vermelho).

Figura 73 - Polirritmia executada no padrão rítmico do frevo, entre 01:20 e 01:23.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [3 contra 2” \(a\).](#)

Figura 74 - Polirritmia executada no padrão rítmico do frevo, entre 01:43 e 01:48.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [“3 contra 2” \(b\).](#)

Abaixo, a transcrição da parte da bateria durante o improviso da flauta.

Figura 75 - Transcrição da bateria no improviso da flauta, entre 01:06 e 01:53.

**Improviso/flauta**

Musical score for guitar, measures 105-149. The score is written on ten systems, each with a treble and bass staff. The music features a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line is highly active, frequently using double bass notes. The treble line includes many 'x' marks, indicating muted notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *ff*. Measure numbers 105, 109, 113, 117, 121, 125, 129, 133, 137, 141, 145, and 149 are indicated on the left side of the page.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Improviso da flauta.](#)

Na minutagem de 01:54, inicia-se o improviso do piano, o segundo dos dois existentes nesta composição. Nos primeiros compassos desse novo momento de improviso, Luizinho Duarte faz a polirritmia (“3 contra 2”) durante a execução do padrão rítmico do frevo, entre 01:55 a 02:00, como percebido no trecho anterior. É importante salientar que, nessa parte da música, o baterista executa mais variações rítmicas (viradas) em seu instrumento enquanto acompanha o quarteto. Através das três figuras seguintes, destaca-se o uso da polirritmia aplicada aos padrões de acompanhamento pelo baterista Luizinho Duarte.

Figura 76 - Transcrição da bateria no início do improviso do piano para evidenciar a polirritmia durante o acompanhamento, entre 01:54 e 02:00.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [“3 contra 2” A.](#)

Figura 77 - Transcrição da bateria durante o improviso do piano para evidenciar a polirritmia durante o acompanhamento, entre 02:15 e 02:17.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [“3 contra 2” B.](#)

Figura 78 - Transcrição da bateria durante o improviso do piano para evidenciar a polirritmia durante o acompanhamento, entre 02:34 e 02:36.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [“3 contra 2” C.](#)

Ainda sobre a polirritmia observada acima, o próximo exemplo demonstra outra aplicação deste recurso, mas de forma um pouco diferente. Nesta variação, o baterista adiciona algumas notas fantasmas entre as notas já percebidas no momento supracitado.

Figura 79 - Transcrição da bateria durante o improviso do piano para evidenciar a polirritmia durante o acompanhamento, entre 02:20 e 02:24.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [“3 contra 2” D.](#)

Através da próxima imagem, observa-se toda a transcrição da parte da bateria durante o improviso do piano na música *Frevo na Sopa*.

Figura 80 - Transcrição da bateria no improviso do piano, entre 01:54 e 02:42.

**Improviso/piano**

161

165

169

173

177

181

185

189

193

197

201

205

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Solo do piano.](#)

Assim que os improvisos são encerrados, volta-se ao tema da música (A seguido do B e *ritornello*). Nesses trechos, a performance do baterista é bem próxima das executadas nos primeiros momentos dessas partes, mas com sutis variações, como é característico do *performer*. Essas mudanças são percebidas, principalmente, nos padrões de acompanhamento e isso, a partir da utilização de notas fantasmas, de toques de pressão e de acentos na caixa, de pequenas viradas e dos padrões de condução utilizados no prato e condução. Nas quatro figuras seguintes, as transcrições desses momentos.

Figura 81 - Transcrição da bateria na parte A do final da música.

237

241

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte A final.](#)

Figura 82 - Transcrição da bateria na parte B do final da música.

**B final**

245

249

253

257

261

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte B final.](#)

Figura 83 - Transcrição da parte da bateria na reexposição do A da música.

**A final (reexposição)**

263

267

271

275

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte A, reexposição final.](#)

Figura 84 - Transcrição da bateria na reexposição da parte B da música.

**B final (reexposição)**

279

283

287

291

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Parte B, reexposição final.](#)

Para finalizar a música, o baterista executa de maneira solo dois compassos com um padrão rítmico mais percussivo como preparação para a próxima parte da música, ou seja: um padrão de frevo com uma maior quantidade de notas na caixa e utilizando o surdo que, dessa maneira, o tempo dois, o forte deste gênero musical, torne-se mais presente auditivamente. Após esses dois compassos, a banda volta a tocar introdução da música, dessa vez executada como *coda* e com uma variação ao final para enfatizar o término da composição (ataques com notas longas). Mais uma vez são percebidas pequenas variações na performance dessa parte, se comparada

à introdução, mas novamente, através de modificações bem sutis no acompanhamento.

Figura 85 - Transcrição da bateria na *coda* da música, entre 03:30 e 03:52.

**Coda**

The image shows a musical score for a drum set, labeled 'Coda'. It consists of seven staves of music. The first six staves (measures 295-311) feature a complex, rhythmic pattern with many notes and rests, indicating a busy drum part. The seventh staff (measures 315-319) shows a simpler, more sustained pattern, likely representing a change in the drum part towards the end of the section. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Coda](#).

## **2.3 ESTUDOS PARA O BAIÃO E O FREVO NA BATERIA A PARTIR DA PERFORMANCE DO BATERISTA LUIZINHO DUARTE**

A partir deste momento, serão apresentados estudos para o desenvolvimento de padrões de acompanhamento a serem aplicadas nos gêneros musicais baião e frevo através dos pontos performáticos identificados na atuação do baterista Luizinho Duarte nas quatro obras do álbum *Tente Descobrir* (2005), as quais foram transcritas e comentadas no tópico anterior – cinco estudos para o baião e cinco para o frevo, além de padrões rítmicos resultantes da prática destes estudos para ambos os gêneros musicais. Esses pontos performáticos servirão como ponto de partida para o desencadeamento dos estudos encontrados nesta seção da pesquisa. Todos os estudos foram apresentados para o Luizinho Duarte na segunda entrevista realizada via videoconferência.

Em entrevista, Duarte enfatizou a importância em se ouvir o zabumbeiro para se tocar o baião, citando ainda o músico Borel, que segundo Luizinho, foi o zabumbeiro com quem aprendeu bastante sobre o ritmo quando tocou por anos com o músico Dominginhos (1941-2013). A respeito do frevo, falou da importância em ouvir os percussionistas que executam a caixa e o surdo e citou o baterista e percussionista Adelson Silva como uma referência para se tocar o gênero musical – com quem aprendeu as primeiras variações de caixa no frevo através de gravações (informação verbal)<sup>18</sup>.

### **2.3.1 Padrões rítmicos para o baião na bateria a partir da performance do baterista Luizinho Duarte**

Para o embasamento dos estudos propostos e que serão apresentados a seguir, temos a performance do baterista Luizinho Duarte nas músicas *De Frente ao Baião* e *Qui Nem Jiló*, ambas gravadas por ele no álbum *Tente Descobrir* no ano de 2005 com o grupo Marimbanda e ao ritmo do baião. Todos os padrões rítmicos partirão de um motivo identificado nas obras supracitadas com Duarte à bateria e, por conseguinte, serão adicionadas, retiradas ou movidas algumas notas desses

---

<sup>18</sup> Segunda entrevista concedida ao autor no início do ano de 2021 via videoconferência.

padrões, gerando, dessa forma, algumas variações para que novos sejam construídos.

### 2.3.1.1 ESTUDO I: ACENTUAÇÕES NO CHIMBAL APLICADAS A PADRÕES RÍTMICOS DO BAIÃO NA BATERIA

A primeira ideia motívica é identificada em ambas as performances das músicas executadas pelo Luizinho Duarte ao ritmo do baião, mas foi selecionado um trecho da música *De Frente ao Baião* (próxima imagem) para a observação desse recurso nos padrões rítmicos do baterista. Este ponto performático identificado são as acentuações que o músico aplica ao chimbal tocado com a baqueta, como apresenta a transcrição abaixo (grafados por círculos em vermelho) seguida do áudio com a execução do *performer*.

Figura 86 - Transcrição de um trecho da música *De Frente ao Baião* para enfatizar a acentuação no chimbal, entre 01:00 e 01:06.



Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Acentos no chimbal](#).

A execução desse acento no chimbal é feita com o pescoço/ombro da baqueta na borda do prato. Já as notas sem o acento, realizados com a ponta da baqueta no corpo do prato do chimbal. A utilização de recursos que modifiquem os aspectos sonoros, como nessa situação através dos acentos tocados no chimbal, tiram a sensação estática dos padrões rítmicos, causando outras sensações ao ouvinte, como sentir mais presente o tempo forte de uma música se o acento estiver no início de um padrão, ou de deslocamento, se essa ênfase na nota for movida para a segunda semicólcheia do tempo, por exemplo.

Neste primeiro estudo proposto, o padrão rítmico utilizado no chimbal será o formado por uma colcheia seguida de duas semicólcheias ( $\times \overline{\times \times}$ ) que, inclusive,

é o mais ocorrente quando o músico utiliza esse recurso (acentos no chimbau tocado com a baqueta) ao tocar o baião no álbum. Outros dois padrões ainda são encontrados para a condução no chimbau, mas com menor incidência e são: o formado por duas semicolcheias e uma colcheia; e o formado por quatro semicolcheias. O bumbo executará uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, como apresenta a figura seguinte e em todos os exemplos.

Figura 87 - Padrões para a condução no chimbau tocado com a baqueta.



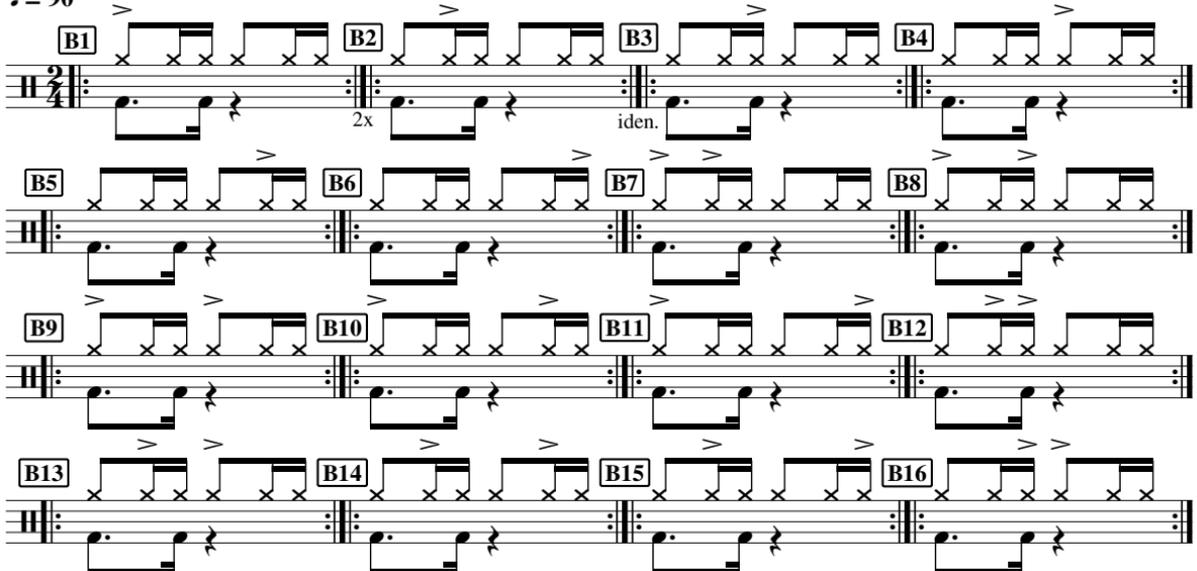
Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo I: baião \(padrões de condução\)](#).

Como o padrão rítmico mais ocorrente na execução do chimbau tocado com a baqueta pelo Luizinho é o exemplo B da figura 87 (anterior), ele será o utilizado para exemplificar este estudo onde acentuações são adicionadas a essa peça da bateria quando tocada com a baqueta.

Figura 88 - Padrões de baião com variações na acentuação do chimbau tocado com a baqueta – aplicadas ao segundo padrão de condução no chimbau (B).

$\text{♩} = 90$



Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo I: Baião.](#)

### 2.3.1.2 ESTUDO II: ACENTOS E “NOTAS FANTASMAS” NO ARO DA CAIXA APLICADOS A PADRÕES RÍTMICOS DE BAIÃO NA BATERIA

O segundo ponto observado na performance do Luizinho Duarte e que será utilizado para o desenvolvimento dos padrões rítmicos de baião na bateria neste segundo estudo é a utilização das segundas e quartas semicolcheias no aro da caixa, que inclusive, a faz em ambas as músicas deste gênero musical. Sobre os toques no aro do tambor, o baterista ainda aplica acentos e notas fantasmas. Na imagem abaixo é apresentada a transcrição de um trecho para a observação deste elemento da performance do músico, seguida do áudio com a execução (o acento é destacado por um círculo verde e a nota fantasma por um vermelho).

Figura 89 – Transcrição de um trecho da música *De Frente ao Baião* para enfatizar a acentuação no chimbal, entre 01:00 e 01:06.



Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Aro com acentos e notas fantasmas](#).

Nessa execução do músico, a inserção de acentos e de notas fantasmas aos toques no aro da caixa enquanto toca as músicas, gera nuances interessantes aos seus padrões rítmicos de baião no instrumento. Assim, os estudos a seguir consistem em apresentar, sobre um padrão de baião formado pelo bumbo e pelo chimbaleiro tocado com a baqueta, variações para o aro da caixa nas segundas e quartas semicolcheias utilizando combinações formadas por acentos e notas fantasmas.

Na figura seguinte é apresentado um primeiro estudo “introdutório”. Nele, a intenção é a de fazer com que o intérprete execute em um compasso apenas notas fantasmas com o aro da caixa e, no compasso posterior, apenas notas acentuadas. Com isso, o executante deve observar o contraste entre os dois sons (forte e piano) e iniciar a coordenação necessária para a aplicação do aro da caixa nas segundas e quartas semicolcheias e dos dois níveis de dinâmica apresentados (acento e nota fantasma). Esse ponto é uma constância no modo de tocar os padrões rítmicos do baião pelo baterista Luizinho Duarte no álbum *Tente Descobrir* (2005).

Figura 90 – Padrões rítmicos para a coordenação do baião na bateria com acentos e notas fantasmas no aro da caixa.



Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo II: Baião \(introdutório\)](#).

No estudo que segue, dezesseis combinações entre toques fortes (acentos) e piano (notas fantasmas) no aro da caixa são dispostas. O intuito é o de praticar essas combinações para então desenvolver padrões rítmicos para o ritmo baião na bateria a partir da performance do baterista Luizinho Duarte executando esse gênero musical no instrumento.

Figura 91 – Padrões rítmicos de baião com variações no aro da caixa.

$\text{♩} = 90$

1 2 3 4  
5 6 7 8  
9 10 11 12  
13 14 15 16

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo II: Baião](#).

### 2.3.1.3 ESTUDO III: ACENTOS, “NOTAS FANTASMAS” E TOQUES MÚLTIPLOS NA CAIXA (PELE) APLICADOS A PADRÕES RÍTMICOS DE BAIÃO NA BATERIA

O terceiro aspecto da performance do baterista Luizinho Duarte ao tocar o baião na bateria no álbum *Tente Descobrir* (2005) ainda está pautado sobre a utilização da caixa do instrumento na execução de seus padrões rítmicos, mas neste momento tocando a pele desse tambor com a baqueta. No ponto anterior, esse toque era executado no aro da caixa e realizando tal mudança (do aro para a pele da caixa), além de se obter outra sonoridade para os ritmos desse gênero musical, é

possível conseguir, se esta for a intenção, mais volume aos toques executados nessa superfície, por exemplo.

Utilizando a pele da caixa da bateria o baterista executa acentos e notas fantasmas (toques fortes e piano), além de uma terceira nuance: os toques de pressão/toques múltiplos, observados em ambas as músicas do ritmo baião no álbum *Tente Descobrir* (2005). Empregando esta terceira possibilidade em sua performance, o músico consegue gerar outras variações sonoras a serem utilizadas na construção dos padrões de acompanhamento que executa. No exemplo que segue é possível observar estes três recursos aplicados à caixa da bateria tocada na pele com a baqueta (notas fantasmas em azul, acentuadas em verde e com toques múltiplos em vermelho).

Figura 92 – Padrões rítmicos de baião com variações na caixa (pele).

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Variações na caixa \(pele\)](#).

Nas duas figuras seguintes, os estudos com a utilização da caixa tocada na pele com a baqueta serão apresentados, sendo: na primeira, notas fantasmas e acentos e na segunda, notas fantasmas, acentos e toques múltiplos.

Figura 93 – Padrões rítmicos de baião com variações na caixa (pele) a partir de acentos e notas fantasmas.

$\text{♩} = 90$

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo III: Baião \(a\)](#).

Figura 94 – Padrões rítmicos de baião com variações na caixa (pele) a partir de acentos, notas fantasmas e toques múltiplos.

$\text{♩} = 90$

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo III: Baião \(b\)](#).

### 2.3.1.4 ESTUDO IV: CÚPULA DO PRATO DE CONDUÇÃO APLICADA A PADRÕES RÍTMICOS DE BAIÃO NA BATERIA

O quarto ponto observado na performance do baterista Luizinho Duarte tocando o ritmo baião no álbum *Tente Descobrir* é a utilização do prato de condução em seus padrões de acompanhamento. Esse aspecto é percebido em ambas as músicas desse gênero musical, mas com uma maior recorrência em *Qui Nem Jiló*. Ao executar o padrão rítmico com o prato de condução, o músico, além de tocar no corpo deste prato, ainda utiliza a cúpula do prato, o que deixa o ritmo bem interessante e pode ser observado na próxima figura (cúpula do prato circulada em vermelho) e no áudio que a segue.

Figura 95 – Padrão rítmico de baião no prato de condução e utilizando a cúpula.



Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Padrão de baião com a cúpula do ride](#).

Partindo desta ideia da inserção da cúpula do prato de condução num padrão rítmico de baião na bateria executada pelo Luizinho na música *Qui Nem Jiló* com o grupo Marimbanda, novos padrões foram construídos e serão apresentados a seguir. Como a intenção com este capítulo é apresentar estudos para o baião (e para o frevo) à luz da performance do baterista em foco, os exemplos não devem se distanciar muito do que foi executado pelo músico no áudio transcrito (música *Qui Nem Jiló*).

Nesse sentido e com base no padrão rítmico apresentado na figura anterior, variações no prato de condução através da movimentação do local onde a cúpula e o corpo desse prato estão posicionados nesse padrão serão dispostos. O bumbo e o chimbau tocado com o pé esquerdo executarão, em todo o estudo proposto, exatamente o que foi apresentado na figura anterior.

Figura 96 – Padrões rítmicos de baião no prato de condução utilizando a cúpula.

$\text{♩} = 90$

1 2 3 4  
5 6 7 8  
9 10 11 12  
13 14 15 16  
17 18 19 20  
21 22 23 24  
25 26 27 28  
29

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo IV: Baião.](#)

### 2.3.1.5 ESTUDO V: TOQUES DUPLOS NO CHIMBAL APLICADOS A PADRÕES RÍTMICOS DE BAIÃO NA BATERIA

A quinta observação retirada da performance do baterista Luizinho Duarte só aparece na música *Qui Nem Jiló* e é um padrão de baião em que o músico utiliza toques duplos (com a figura musical fusa) no chimbal. O aro da caixa é tocado duas vezes, mas em semicolcheia e a figura abaixo exemplifica isso.

Figura 97 – Padrão rítmico com toques duplos no chimbau.



Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* para a audição do trecho acima: [Padrão com toques duplos no chimbau.](#)

Luizinho executa este padrão por exatos quatro compassos e, pela quantidade de notas utilizadas (fusas e semicolcheias) em relação ao andamento da obra, podemos concluir que este é um padrão do ritmo baião com caráter mais virtuoso ou ainda, baterístico. A seguir, o estudo é apresentado sobre essa ideia motívica da performance do Luizinho executando o ritmo baião e com uma abordagem mais virtuosística para os padrões rítmicos deste gênero musical no instrumento. Uma observação: na transcrição original o baterista executa a caixa apenas no aro (vide figura 97 e áudio do *link* anterior). As proposições que seguem também foram escritas desta forma (no aro), mas também podem ser executadas na pele da caixa (em notas fantasmas) ou por ambas as maneiras, separadas ou juntas (aro e/ou pele da caixa), resultando em sonoridades distintas.

Figura 98 - Padrões rítmicos de baião com toques duplos no chimbau.

$\text{♩} = 90$

Fonte: elaborada pelo autor.

*Link* do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo V: baião.](#)

### 2.3.1.6 PADRÕES RÍTMICOS PARA O BAIÃO NA BATERIA A PARTIR DA PERFORMANCE DO BATERISTA LUIZINHO DUARTE RESULTANTES DAS COMBINAÇÕES DOS ESTUDOS

Nesta última etapa dos estudos sobre o ritmo baião na bateria, serão apresentados cinco padrões rítmicos inspirados nos cinco estudos aqui propostos. Tais padrões são elaborados com dois compassos cada. Cabe salientar que os estudos surgiram durante a realização das oficinas de experimentação realizadas pelo autor, no contexto do estudo e análise dos elementos performáticos identificados nas audições e transcrições das duas músicas selecionadas desse gênero musical. O objetivo almejado foi buscar ferramentas para uma melhor compreensão dos aspectos envolvidos na performance do Luizinho Duarte tocando, na bateria, o ritmo baião.

Figura 99 - 5 padrões rítmicos de baião resultantes de combinação dos 5 estudos.

$\text{♩} = 90$

The figure displays five rhythmic patterns for the bateria, each consisting of two measures. Pattern 1 is in 2/4 time, while patterns 2 through 5 are in 3/4 time. The notation includes eighth notes, quarter notes, and 'x' marks representing cymbal hits. Accents (>) are used in patterns 3, 4, and 5. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 90$ .

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para o recurso audiovisual executado pelo autor dos padrões acima:

[Padrões resultantes.](#)

### 2.3.2 Padrões rítmicos para o frevo na bateria a partir da performance do baterista Luizinho Duarte

Os estudos propostos para o ritmo frevo na bateria que serão apresentados neste tópico, são baseados na performance do baterista Luizinho Duarte nas músicas *Frevo Agoniado* e *Frevo na Sopa*, ambas encontradas no álbum do grupo Marimbanda que tem por título *Tente Descobrir* (2005). Apesar de ambas as gravações musicais serem tocadas com o mesmo gênero musical, cada uma tem as suas particularidades, principalmente no que se refere ao tipo de baqueta utilizada pelo *performer* nos arranjos, sendo estas: vassourinhas, em *Frevo Agoniado* e baquetas tradicionais de madeira, em *Frevo na Sopa*. Nesse sentido, os estudos propostos consistirão em duas etapas: estudos com a utilização das baquetas do tipo vassourinhas e estudos com as baquetas tradicionais para a bateria.

#### 2.3.2.1 ESTUDO I: ACENTOS E “NOTAS FANTASMAS” COM AS VASSOURINHAS NA CAIXA APLICADOS A PADRÕES RÍTMICOS DE FREVO NA BATERIA

Este primeiro estudo proposto será focado no uso dos acentos e de notas não acentuadas na caixa da bateria utilizando as baquetas do tipo vassourinhas. Para a execução dos toques de mão, cada movimento em direção a este tambor deve ser realizado sem rebote, buscando extrair um som *staccato* da pele da caixa, ou seja: um som curto e abafado. Em relação aos pés nos estudos que seguem, o bumbo executará semínimas em todos os tempos e o chimbau, tocado com o pé, as colcheias nos contratempos, ambos constantes (ostinatos). Na transcrição abaixo, observa-se o trecho de um padrão rítmico de frevo tocado com vassourinhas pelo Luizinho Duarte na música *Frevo Agoniado*.

Figura 100 - Fragmento da caixa com vassourinhas do Luizinho Duarte na música *Frevo Agoniado*.



Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Padrão de frevo com vassourinhas.](#)

A seguir, o estudo surgido a partir do excerto acima que, por sua vez, foi observado na performance do baterista Luizinho Duarte executando o ritmo frevo na bateria tocado com vassourinhas.

Figura 101 - Padrões rítmicos de frevo com vassourinhas utilizando acentos.

$\text{♩} = 150$

The figure displays 40 numbered rhythmic patterns for frevo with vassourinhas, arranged in 10 rows of 4 patterns each. The tempo is marked as  $\text{♩} = 150$ . The patterns are written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. Each pattern consists of a sequence of notes and rests, with accents (>) and dynamic markings (2x, iden.) indicating specific performance techniques. The patterns are as follows:

- 1:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$  (2x)
- 2:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$  (iden.)
- 3:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 4:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 5:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 6:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 7:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 8:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 9:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 10:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 11:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 12:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 13:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 14:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 15:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 16:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 17:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 18:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 19:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 20:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 21:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 22:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 23:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 24:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 25:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 26:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 27:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 28:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 29:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 30:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 31:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 32:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 33:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 34:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 35:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 36:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 37:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 38:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 39:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
- 40:  $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$

The image displays a musical score for a 10-measure exercise, numbered 41 through 79. The score is written on ten staves, each containing four measures. The notation is for a single melodic line, likely for a guitar, using a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are eighth notes, and the exercise is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and a specific fingering indicated by 'x' marks below the notes. The exercise is divided into ten-measure segments, with double bar lines and repeat signs at the end of each segment. The measures are numbered sequentially from 41 to 79.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo I: frevo.](#)

### 2.3.2.2 ESTUDO II: INDEPENDÊNCIA NO CHIMBAL COM O PÉ APLICADO A PADRÕES RÍTMICOS DE FREVO NA BATERIA

O segundo estudo proposto para o ritmo frevo na bateria neste trabalho, é baseado na execução peculiar do pé esquerdo atrelado chimbau pelo baterista Luizinho Duarte. O músico toca essa peça, nas duas músicas selecionadas, sempre nos contratempos, nunca em outro lugar. Porém, percebe-se um alto grau de independência em relação a este elemento no momento de sua performance. Através da transcrição e análise desta específica peça da bateria, percebe-se que Duarte intercala sons e “pausas”, principalmente no que se refere às variações rítmicas que ele executa, ou seja, em algumas situações, Luizinho não toca o chimbau com o pé, deixando este espaço (contratempo) sem esta sonoridade (chimbau).

O que foi proposto para este estudo, são combinações derivadas deste aspecto supracitado, observado a partir das audições e transcrições da performance do baterista Luizinho Duarte. Nos três compassos a seguir, que são de um trecho da música *Frevo Agoniado*, é possível perceber o *performer* utilizando o chimbau com o pé tocado no contratempo intercalando sons e pausas.

Figura 102 - Excerto destacando a independência fraseológica nos toques executados com o pé esquerdo no chimbau por Luizinho Duarte.

The figure displays three staves of musical notation, each representing a different measure of music. The notation is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning of each measure. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped together. Above the notes, there are various symbols: accents (>), a caret (^), and 'x' marks. The 'x' marks are placed below the notes, indicating specific rhythmic patterns or accents. The staves are labeled with measure numbers 212, 216, and 220 on the left side.

Fonte: elaborado pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Chimbau com o pé.](#)

A seguir, o estudo desenvolvido a partir desse ponto observado acima, visando desenvolver a independência do pé esquerdo atrelados ao ritmo de frevo na bateria.

Figura 103 - Padrões rítmicos de frevo com vassourinhas com variações no chimbau tocado com o pé.

♩ = 150

Fonte: elaborado pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo II: frevo.](#)

### 2.3.2.3 ESTUDO III: ACENTOS, “NOTAS FANTASMAS” E TOQUES MÚLTIPLOS COM BAQUETAS TRADICIONAIS APLICADOS A PADRÕES RÍTMICOS DE FREVO NA BATERIA ENTRE CAIXA E PRATO DE CONDUÇÃO

Neste terceiro momento dos estudos propostos para o frevo na bateria a partir da performance do Luizinho Duarte, tem-se a música *Frevo na Sopa*, onde o baterista utiliza-se das baquetas padrão (de madeira) em duas peças de forma alternada para executar esta gravação musical, ou seja, aqui, uma na caixa e outra no prato de condução. Algumas características foram identificadas nos padrões de acompanhamento do músico onde a parte da bateria foi transcrita. Neste momento, o uso de notas fantasmas, acentos e toques múltiplos na caixa da bateria, serão utilizados para o desenvolvimento dos estudos que seguirão.

Abaixo, um trecho musical para a observação destes aspectos selecionados a partir da performance do baterista Luizinho Duarte tocando o frevo no instrumento bateria utilizando as baquetas padrão com a caixa e o prato de condução.

Figura 104 - Transcrição da bateria durante os oito primeiros compassos da música *Frevo na Sopa*.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [Os 8 primeiros compassos.](#)

Ainda sobre a transcrição acima, a cada compasso do trecho uma nova levada é executada e isso segue por toda a música, muitas vezes com mudanças bem sutis. Nesse sentido, serão selecionadas duas dessas para que os estudos deste tópico sejam desenvolvidos. Os ritmos escolhidos foram extraídos deste exemplo anterior, baseado nos quatro primeiros compassos. Na figura abaixo, os dois padrões em destaque.

Figura 105 - Dois padrões de frevo no prato percebidos na performance do baterista Luizinho Duarte.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo III: padrões rítmicos.](#)

Em seguida, os estudos a partir desta performance do músico no ritmo frevo serão expostos e estarão focados em variações nas notas fantasmas, nos acentos e

nos toques múltiplos utilizados na caixa com a baqueta e variações das sonoridades do prato de condução (corpo e cúpula). O bumbo e o chimbau com o pé executarão um ostinato formado por colcheias, sendo: o bumbo na primeira figura (tempo) e o chimbau tocado com o pé na segunda (contratempo). A mão direita também executará um ostinato, este, formado por uma colcheia e duas semicolcheias.

Cabe destacar também que Duarte ainda utiliza um segundo padrão na música, composto por duas semicolcheias e uma colcheia. Dessa forma, sugere-se que todos os exercícios na sequência sejam executados, num segundo momento, com essas variações atreladas ao prato de condução, ou seja: substituindo o padrão de “uma colcheia e duas semicolcheias” pelo inverso desta, sendo “duas semicolcheias e uma colcheia”.

Figura 106 - Padrão rítmico A de frevo no prato com variações dos acentos na caixa.

$\text{♩} = 140$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo III: frevo \(A\)](#)

Figura 107 - Padrão rítmico B de frevo no prato com variações dos acentos na caixa.

$J = 140$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

iden.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo III: frevo \(B\).](#)

Figura 108 - Padrão rítmico A de frevo no prato com variações dos toques múltiplos na caixa.

$\text{♩} = 140$

1 2x iden.

3 4

5 6

7 8

9 10

11 12

13 14

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo III: frevo \(C\)](#).

Figura 109 – Padrão rítmico B de frevo no prato com variações de toques múltiplos na caixa.

$\text{♩} = 140$

1 2x iden.

3 4

5 6

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo III: frevo \(D\)](#).

#### 2.3.2.4 ESTUDO IV: VARIAÇÕES PARA À CÚPULA DO PRATO DE CONDUÇÃO APLICADAS A PADRÕES RÍTMICOS DE FREVO NA BATERIA

Continuando com os estudos, esta quarta proposta para o ritmo frevo na bateria a partir da performance do baterista Luizinho Duarte, centra-se na utilização da cúpula do prato de condução para a construção dos padrões rítmicos desse gênero musical. A colocação deste recurso sonoro nos padrões de acompanhamento pelo *performer* não é constante, ou seja: ele a executa em lugares diferentes e pontuais na música *Frevo na Sopa*.

Como dito anteriormente, Luizinho Duarte quando toca o frevo no prato na música observada executa dois padrões rítmicos no prato de condução, sendo eles:

uma colcheia e duas semicolcheias ( $\times \overline{\times \times}$ ); e duas semicolcheias e uma colcheia ( $\overline{\times \times} \times$ ). Nos estudos propostos neste t3pico, ser3a utilizado este primeiro padr3o na m3o direita no prato de condu33o ( $\times \overline{\times \times}$ ), pois 3 o mais ocorrente quando o baterista toca a c3pula do prato de condu33o. Abaixo, um exemplo da utiliza33o da c3pula do prato de condu33o executado pelo baterista na m3sica *Frevo na Sopa*.

Figura 110 – Padr3o r3tmico de frevo na bateria com a utiliza33o da c3pula do prato de condu33o.



Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audi33o do trecho acima: [Os 8 primeiros compassos.](#)

A partir de agora, os estudos propostos seguir3o.

Figura 111 - Padr3es r3tmicos de frevo no prato com varia33es na c3pula.

$\text{♩} = 140$

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo IV: frevo.](#)

### 2.3.2.5 ESTUDO V: POLIRRITMIA DE “3 CONTRA 2” APLICADA A PADRÕES RÍTMICOS DE FREVO NA BATERIA

A quinta e última proposta de estudo para o ritmo frevo a partir da performance do baterista Luizinho Duarte é sobre a utilização de um recurso rítmico conhecido por “três contra dois” (ou 3x2) – polirritmia. Na fórmula de compasso binária simples (dois por quatro), esta polirritmia, que é uma execução sobreposta de ritmos diferentes (KENNEDY; KENNEDY; RUTHERFOD-JOHNSON, 2013), pode ser interpretada como o resultado sonoro de quando se dá ênfase as semínimas pontuadas sobrepostas a semínimas (sem ponto ou ligadura).

O trecho musical abaixo apresenta esta execução da polirritmia no padrão rítmico do frevo. É preciso explicar que esse recurso musical é aplicado pelo baterista como um padrão rítmico na música, não como uma virada/frase que a toque para enfatizar a passagem de uma parte da música para a outra. Ele a utiliza em muitos momentos da apresentação musical neste gênero.

Figura 112 - Transcrição da bateria durante o improviso da flauta para enfatizar a polirritmia executado no padrão rítmico do ritmo do frevo, entre 01:20 e 01:23.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link para a audição do trecho acima: [“3 contra 2” A.](#)

Partindo dessa ideia musical da performance do baterista Luizinho apresentada acima, serão construídos, a seguir, os estudos propostos. Uma

observação: essa frase musical que é criada pela semínima pontuada na caixa sobreposta a uma semínima tocada no bumbo, se completa após um ciclo de três compassos. Dessa forma, todas as propostas de estudo deste item serão formadas, também, por ciclos de três compassos.

Figura 113 - Padrões rítmicos de frevo na bateria com a polirritmia.

$\text{♩} = 140$

1

2

3

4

5

6

7

8

9

2x

iden.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Estudo V: frevo.](#)

### 2.3.2.6 PADRÕES RÍTMICOS DE FREVO NA BATERIA A PARTIR DA PERFORMANCE DO BATERISTA LUIZINHO DUARTE RESULTANTES DAS COMBINAÇÕES DOS ESTUDOS

Nesta última etapa dos estudos sobre o ritmo frevo na bateria, serão apresentados quatro padrões rítmicos inspirados nos cinco estudos propostos neste tópico. Os padrões que seguem serão apresentados em ciclos de repetição de dois compassos cada. Tais exercícios surgiram durante as oficinas de experimentação realizadas pelo autor a partir do estudo dos elementos performáticos identificados nas audições e transcrições das duas músicas selecionadas deste gênero musical. O objetivo desta etapa foi entender melhor os aspectos sobre a performance do Luizinho Duarte tocando o ritmo de frevo na bateria.

Figura 114 - Quatro padrões rítmicos de frevo resultantes da combinação dos 5 estudos.

$\text{♩} = 140$

The figure shows four rhythmic patterns for a drum set in 2/4 time, with a tempo of 140 bpm. Each pattern is presented as a two-measure cycle. Pattern 1 consists of two measures of eighth notes on the snare and cymbal. Pattern 2 is a two-measure cycle repeated twice, with the first measure containing eighth notes on the snare and cymbal, and the second measure containing eighth notes on the snare and cymbal. Pattern 3 is a two-measure cycle with eighth notes on the snare and cymbal. Pattern 4 is a two-measure cycle with eighth notes on the snare and cymbal. The notation uses 'x' for cymbal hits and 'F' for snare hits, with stems indicating the drum being played.

Fonte: elaborada pelo autor.

Link do vídeo executado pelo autor do estudo acima: [Padrões rítmicos: frevo.](#)

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo central propor estudos para os ritmos baião e frevo na bateria a partir das nuances interpretativas encontradas através da transcrição e análise da performance musical do baterista cearense Luizinho Duarte em quatro músicas contidas no álbum *Tente Descobrir* (2005). Para a realização desta tarefa, foram seguidos alguns passos, como: seleção das obras e dos respectivos ritmos abordados; revisão da literatura; audição e transcrição das obras selecionadas; comentários baseados nas transcrições sobre as minúcias encontradas nas práticas do intérprete em questão, sendo estas a partir da execução do músico nas quatro faixas escolhidas (sendo duas em baião e duas em frevo); e, por fim, a elaboração de estudos propositivos para os ritmos baião e frevo no instrumento a partir das análises dos padrões rítmicos executados por Luizinho Duarte.

Apresenta-se ainda, de forma resumida, uma breve contextualização histórica sobre o baião e o frevo até o momento em que ocorre a inserção da bateria nestes dois gêneros musicais.

A revisão bibliográfica se deu através da identificação e catalogação das pesquisas acadêmicas (teses, dissertações, artigos de periódicos e em anais de congressos) sobre a performance de bateristas brasileiros. Assim, através da organização desses materiais, foram disponibilizados em forma de quadros no decorrer deste trabalho. Ainda nesse contexto, foram apontados materiais didáticos que trazem os ritmos baião e frevo e as suas adaptações para o instrumento bateria, também com um quadro mencionando resumidamente os títulos, autores e conteúdos destas obras.

Sobre o baterista Luizinho Duarte, foi escrita uma breve biografia de seu percurso musical e, mais especificamente, sobre a sua performance no instrumento bateria.

Do ponto de vista analítico, foram identificados, a partir das músicas *De Frente ao Baião*, *Qui Nem Jiló*, *Frevo Agoniado* e *Frevo na Sopa*, todas contidas no álbum *Tente Descobrir* (2005), do grupo Marimbanda, algumas importantes nuances relacionadas à aspectos performáticos deste intérprete executando os ritmos baião e frevo, tais como: a) no baião, acentuações no chimbal; acentos e notas fantasmas no aro da caixa; acentos, notas fantasmas e toques múltiplos tocados na pele da

caixa; a utilização da cúpula do prato de condução e toques duplos no chimbau; b) no frevo, a execução do ritmo de frevo com vassourinhas; acentuações e notas fantasmas com estas vassourinhas na caixa; acentos e pausas no chimbau tocado com o pé; acentos, notas fantasmas e toques múltiplos tocados na caixa da bateria; variações nos padrões com o prato de condução e o uso da polirritmia “3 contra 2” nos padrões de acompanhamento do frevo.

Como consequência desses processos de análise e visando desdobramentos práticos e pedagógicos a partir das nuances interpretativas extraídas dos modos de execução da bateria pelo intérprete, foram propostos cinco estudos para a execução do gênero musical baião na bateria, sendo: a) Estudo I: acentuações no chimbau aplicadas a padrões rítmicos de baião na bateria; b) Estudo II: acentos e “notas fantasmas” no aro da caixa aplicados a padrões rítmicos de baião na bateria; c) Estudo III: acentos, “notas fantasmas” e toques múltiplos na caixa (pele) aplicados a padrões rítmicos de baião na bateria; d) Estudo IV: cúpula do prato de condução aplicada a padrões rítmicos de baião na bateria; e e) Estudo V: toques duplos no chimbau aplicados a padrões rítmicos de baião na bateria; além de cinco padrões rítmicos originados a partir destes estudos propostos, desenvolvidos pelo autor deste trabalho em sessões de experimentação.

Para o estudo do frevo também foram propostos cinco estudos, sendo: a) Estudo I: acentos e “notas fantasmas” com as vassourinhas na caixa aplicados a padrões rítmicos de frevo na bateria; b) Estudo II: independência no chimbau com o pé aplicado a padrões rítmicos de frevo na bateria; c) Estudo III: acentos, “notas fantasmas” e toques múltiplos com baquetas tradicionais aplicados a padrões rítmicos de frevo na bateria entre caixa e prato de condução; d) Estudo IV: variações para a cúpula no prato de condução aplicadas a padrões rítmicos de frevo na bateria; e e) Estudo V: polirritmia de “3 contra 2” aplicada a padrões rítmicos de frevo na bateria; além de padrões rítmicos surgidos em sessões de experimentação, num total de quatro.

Assim, entendemos que esta pesquisa apresenta contribuições para o campo da performance musical (bateria), tendo como foco os ritmos de baião e frevo a partir da análise e execução das nuances performáticas do baterista Luizinho Duarte. No que se refere ao ensino do instrumento, em especial o que tange os ritmos baião e frevo, os estudos aqui apresentados pretendem auxiliar, principalmente, o ensino destes a partir da performance musical através da

compilação e ineditismo de padrões rítmicos não convencionais aplicados a bateria, aumentando assim as possibilidades interpretativas e ampliando os materiais didáticos sobre ritmos brasileiros.

## APÊNDICE

APÊNDICE A – Quadro 1: Categorias dos trabalhos encontrados na revisão de literatura.

<b>CATEGORIAS</b>						
<b>1) Trajetórias musicais</b>						
<b>Nº</b>	<b>Título</b>	<b>Autor/es</b>	<b>Ano</b>	<b>Local</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Link</b>
1	Toicinho Batera: notas e reflexões sobre a trajetória do baterista Lourival Galliani	Brandão; Paiva	2019	Revista OPUS	Artigo de periódico	<a href="#">Texto</a>
2	A Composição de Jayme Pladevall para Bateria: um estudo de caso sobre o grupo Casa de Marimbondo	Miguel; Barsalini	2018	Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
<b>2) Análise performática de bateristas</b>						
1	Características da Condução do Samba pelo Baterista Milton Banana em seu Grupo de Música Instrumental	Moraes	2020	UFU	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
2	Marcio Bahia e a Música das Nuvens e do Chão	Santos; Barsalini	2019	Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
3	O Minimalismo na Arte de Acompanhar: a bateria de Paulo Braga em “Elis e Tom”	Miranda; Barsalini	2019	Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
4	Recursos Idiomáticos de Toninho Pinheiro: transcrições e análises de obras gravadas entre 1965 e 1977	Silva; Barsalini	2019	Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
5	Elementos Característicos da Bateria do Neném no Samba	Queiroz; Rocha	2019	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
6	Luizinho Duarte e sua Nordestinidade na Bateria	Sousa; Campos	2019	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
7	Liquidez e Nuance Rítmica na Performance Musical de Nenê: sintoma de pós-modernidade?	Marques; Hashimoto	2018	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
8	O Idiomatismo Musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria	Favery	2018	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
9	A Trajetória Musical do Baterista Wilson das Neves	Sanitá	2018	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
10	Forças D’Alma: um estudo sobre a “abordagem melodicamente orientada” de Tutty Moreno	Andrade	2018	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
11	O Abominável Homem das Neves: um estudo interpretativo da bateria de Wilson das Neves	Sanita	2017	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
12	A Suspensão da Levada: dois	Barsalini	2017	ANPPOM	Artigo de	<a href="#">Texto</a>

	estudos de caso nos registros do Rio 65 Trio				anais de congresso	
13	A Performance Singular do Baterista Nenê na Música Alexandre, Marcelo e Pablo	Marques; Hashimoto	2017	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
14	O Improviso de Edu Ribeiro na Música Céu e Mar	Cardoso; Paiva	2017	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
15	A Condução em Três Camadas Rítmicas Características de Dom Um Romão	Favery; Hashimoto	2017	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
16	O Toque de Wilson das Neves: estudo interpretativo da performance da bateria em Deixa Isso pra Lá	Sanitá	2017	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
17	Um Estudo Sobre a Performance do Baterista Adelson Silva	Coelho; Campos	2017	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
18	Forças d'alma: um estudo de caso sobre os padrões de Tutty Moreno e o conceito de bateria melódica	Andrade; Barsalini	2016	ABRAPEM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
19	Um Estudo Sobre a Performance Musical do Baterista Adelson Silva	Coelho	2016	UFRN	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
20	Na Contramão do Samba-Jazz: a batida diferente de Wilson das Neves	Sanita	2016	ABRAPEM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
21	A Batucada Fantástica de Luciano Perrone: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali	Damasceno	2016	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
22	Márcio Bahia e a Escola do Jabour	Bergamini	2014	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
23	Luciano Perrone: batucada, identidade, mediação	Aquino	2014	USP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
24	Uso 'Melódico' do Chimal na Performance de Airto Moreira da Música Deixa	Marques; Hashimoto	2013	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
25	Ilha das Gaivotas: a interpretação de Márcio Bahia no Grupo de Hermeto Pascoal	Casacio	2013	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
26	Apontamentos Sobre a Bateria e a Performance de Marcio Bahia no Hermeto e Grupo	Demarchi	2013	UDESC	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
27	Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)	Marques	2013	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
28	Helcio Milito: levantamento histórico e estudo interpretativo	Casacio	2012	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
29	Misturada: uma análise do solo de bateria de Airto Moreira	Marques; Hashimoto	2012	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
30	A Caixa Clara na Bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia	Braga	2011	UFMG	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
31	Aspectos da Utilização da Bateria por Luciano Perrone em Na Baixa do Sapateiro	Barsalini; Hashimoto	2011	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
32	Traços Interpretativos de Helcio Milito	Casacio; Hashimoto	2011	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>

33	Um Olhar Sobre a Performance do Baterista Zé Eduardo Nazário em 'Frevo', de Egberto Gismonti	Braga; Rocha	2011	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
34	Do Folclore à Bateria: processos de adaptação empreendidos por Cleber Almeida	Concaro; Barsalini	2011	Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
<b>3) Adaptações de ritmos brasileiros na bateria</b>						
1	Concepções e Proposições para Execução do Toque Alujá para Xangô na Bateria a partir de um Estudo na Nação Xambá	Silva	2019	UFRN	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
2	Maracatu na Bateria: uma análise da performance do baterista Nenê em Maracatu, de Egberto Gismonti	Galvão	2019	ABRAPEM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
3	A Bateria de Cleber Almeida: adaptações de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira	Garanhão	2019	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
4	Ritmos Brasileiros na Bateria: significação pela transubstanciação	Marques; Hashimoto	2019	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
4	Cleber Almeida e a Música Regional Nordestina: adaptações rítmicas contemporâneas para a bateria	Garanhão; Barsalini	2017	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
6	As Sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria	Barsalini	2009	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
<b>4) Formação musical e desenvolvimento performático na bateria</b>						
1	Toicinho Batera: reflexões sobre o desenvolvimento musical de Lourival Galliani	Brandão; Paiva	2019	CBP	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
2	Reflexões Sobre Processos de Aprendizagem e o Desenvolvimento Rítmico do Baião na Bateria no Contexto da Música Instrumental Brasileira	Galvão	2017	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
3	Oscar Bolão: ensino de percussão e bateria brasileira, e seus pontos de contato com a vida acadêmica	Teixeira	2006	UNIRIO	TCC (Graduação)	<a href="#">Texto</a>
<b>5) Set de bateria acrescido de instrumentos de percussão</b>						
1	A Bateria Múltipla e suas Performances	Cohon	2018	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
<b>6) Metodologias para pesquisas</b>						
1	Disposições Musicais em Estado de Vigília: uma proposta metodológica para o uso de entrevistas em estudo sobre a performance musical de Nenê	Marques; Hashimoto	2017	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
<b>7) Revisão de literatura</b>						
1	A Pesquisa Sobre Bateria no Brasil	Souza; Schambeck	2012	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
<b>8) Estudos interpretativos na bateria</b>						

1	A Bateria no Concerto Carioca nº 2 de Radamés Gnattali: um estudo interpretativo	Casacio	2017	UNICAMP	Tese	<a href="#">Texto</a>
2	Estudo Interpretativo para Bateria Sobre o Primeiro Movimento do Concerto Carioca nº 2 de Radamés Ganattali para Trio de Piano, Contrabaixo, Bateria e Orquestra	Casacio; Hashimoto	2012	ANPPOM	Artigo de anais de congresso	<a href="#">Texto</a>
<b>9) Catalogação de obras musicais</b>						
1	Garimpando Sons: catalogação das composições de Luizinho Duarte	Alves	2017	UECE	TCC (Graduação)	Off-line
<b>10) Trabalhos que citam bateristas de forma pontual</b>						
1	Trajatória de Formação de Bateristas no Distrito Federal: um estudo de entrevistas	Bastos	2010	UNB	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
2	As Influências de Bill Stewart na Bateria	Gonçalves	2013	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
3	Modos de Execução da Bateria no Samba	Barsalini	2014	UNICAMP	Tese	<a href="#">Texto</a>
4	O Prato <i>Ride</i> no Samba Carioca	Borgonovi	2014	UNIRIO	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
5	Linguagem e Interpretação do Samba: aspectos rítmicos, fraseológicos, e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças de caixa clara	Cunha	2014	UNICAMP	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
6	Os Efeitos de Estudos Formais Associados ao Recurso Didático da Gravação na Prática de Bateristas Populares	Melo	2015	UFPB	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
7	Adaptação, Interpretação e Desenvolvimento do Baião na Bateria no Âmbito da Música Instrumental Brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagens	Galvão	2015	UNIRIO	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
8	Bateria em Pernambuco: o processo formativo de uma geração inovadora	Silva	2019	UFPE	Dissertação	<a href="#">Texto</a>
9	Aspectos Técnicos e Interpretativos Sobre a Utilização de Estudos Focados na Coordenação Motora, Independência e Polirritmia Aplicados à Composições para a Bateria na Música Popular Brasileira	Schiavetti	2020	UFU	Dissertação	<a href="#">Texto</a>

Fonte: elaborada pelo autor.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Karine Freire Teles. **Garimpando Sons**: catalogação das composições de Luizinho Duarte. 2017. 126 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

ANDRADE, Dhieego Cardoso de. **Forças D'Alma**: um estudo sobre a “abordagem melodicamente orientada” de Tutty Moreno. 2018. 221 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

ANDRADE, Dhieego Cardoso de; BARSALINI, Leandro. Forças D'alma: um estudo de caso sobre os padrões de Tutty Moreno e o conceito de bateria melódica. *In: IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical*, 2016, Campinas. **Anais...** Campinas: 2016, p. 311-316.

ÂNGELO, Assis. Memória da Cultura Popular. *In: Jornalistas & Cia*. Ano I, nº 4, ago. 2012.

AQUINO, Thiago Ferreira. **Luciano Perrone**: batucada, identidade, mediação. 2014. 161 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BARRETO, Almir Cortes. **Improvisação em Música Popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. 313 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BARSALINI, Leandro. A Suspensão da Levada: dois estudos de caso nos registros do Rio 65 trio. *In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: 2017, p. 1-5.

BARSALINI, Leandro. **As Sínteses de Edison Machado**: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BARSALINI, Leandro. **Modos de Execução da Bateria no Samba**. 2014. 264 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BARSALINI, Leandro; HASHIMOTO, Fernando. Aspectos da Utilização da Bateria por Luciano Perrone em *Na Baixa do Sapateiro*. *In: XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: 2011, p. 847-851.

BERGAMINI, Fabio. **Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”**. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BLACKING, John. Música, Cultura e Experiência. *In: Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-2018.

BOLIS, Stephen Coffey; SCARDUELLI, Fabio. Ferramenta para a Transcrição Descritiva da Expressividade na *Performance* ao Violão: uma proposta de sistematização aplicada. *In: OPUS*, v. 26, n. 2, maio/ago. 2020, p. 1-18.

BRAGA, Tarcísio. **A Caixa Clara na Bateria**: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

BRAGA, Tarcísio; ROCHA, Fernando de Oliveira. Um Olhar Sobre a Performance do Baterista Zé Eduardo Nazário em “Frevo”, de Egberto Gismonti. *In: XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: 2011, p. 1490-1497.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; PAIVA, Rodrigo Gudim. Toicinho Batera: notas e reflexões sobre a trajetória musical do baterista Lourival Galliani. *In: OPUS, Revista da Anppom* - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vol. 25, n. 2, mai/ago 2019. ISSN 1517-7017.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; PAIVA, Rodrigo Gudim. Toicinho Batera: reflexões sobre o desenvolvimento musical de Lourival Galliani. *In: II Congresso Brasileiro de Percussão*, 2019, Belo Horizonte, **Anais...** Campinas: 2019, p. 65-73.

CALMON, Renato. **Toque Junto**: bateria. Editado por Almir Chediak. Lumiar Editora: Rio de Janeiro, 2000.

CAMERON, Clayton. **Brushworks**: the new language for playing brushes. Carl Fischer. New York, 2003.

CARDOSO, Jaderson Antonio Alves; PAIVA, Rodrigo Gudim. O Improviso de Edu Ribeiro na Música *Céu e Mar*. *In: I Congresso Brasileiro de Percussão*, 2017, Campinas, **Anais...** Campinas: 2017, p. 304-312.

CASACIO, Lucas Baptista. **A Bateria no Concerto Carioca nº 2 de Radamés Gnattali**: um estudo interpretativo. 2017. 339p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2017.

CASACIO, Lucas Baptista. **Helcio Milito**: levantamento histórico e estudo interpretativo. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

CASACIO, Lucas Baptista; HASHIMOTO, Fernando. Estudo Interpretativo para Bateria Sobre o Primeiro Movimento do Concerto Carioca nº 2 de Radamés Gnattali para Trio de Piano, Contrabaixo, Bateria e Orquestra. *In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2012, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: 2012, p. 1032-1039.

CASACIO, Lucas Baptista. Ilha das Gaivotas: a interpretação de Márcio Bahia no Grupo de Hermeto Pascoal. *In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2013, Natal. **Anais...** Natal: 2013, p. 1-8.

CASACIO, Lucas Baptista; HASHIMOTO, Fernando. Traços Interpretativos de Helcio Milito. *In: XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: 2011, p. 1356-1362.

CHESTER, Gary. **The New Breed**: systems for the development of you own creativity. Modern Drummer Publication, Inc. Edited by Rick Mattingly. New Jersey, 1995.

COELHO, Adriano Ramos. **Um Estudo Sobre a Performance Musical do Baterista Adelson Silva**. 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

COELHO, Adriano Ramos; CAMPOS, Cleber da Silveira. Um Estudo Sobre a Performance Musical do Baterista Adelson Silva. *In: I Congresso Brasileiro de Percussão*, 2017, Campinas, **Anais...** Campinas: 2017, p. 349-363.

COHON, João Casimiro Kahil. A Bateria Múltipla e suas Performances. *In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2018, Manaus. **Anais...** Manaus: 2018, p. 1-8.

CONCARIO, Frederico Sebrían; BARSALINI, Leandro. Do Folclore à Bateria: processos de adaptação empreendidos por Cleber Almeida. *In: Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP*, Campinas, n. 19, out 2011.

CÔRTEZ, Almir. O Baião por Luiz Gonzaga e sua Importância para a Prática Atual da Música Instrumental. *In: XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: 2011, p. 809-815

DAMASCENO, Alexandre Augusto Correa Pimentel. **A Batucada Fantástica de Luciano Perrone**: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali. 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

DEMARCHI, Ericson Francisco de Jesus. **Apontamentos Sobre a Bateria e a Performance de Marcio Bahia no Hermeto e Grupo**. 2013. 118 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

DIAFÉRIA, Jucata. **Samba e Outros Ritmos do Brasil**. Fermata do Brasil: 2ª edição, São Paulo, 1980.

DOURADO, Henrique Altran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. Editora 34. São Paulo, 2004.

FAVERY, Gilberto Alves. **O Idiomatismo Musical de Dom Um Romão**: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria. 2018. 273 f. Dissertação (Mestrado

em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

FAVERY, Gilberto Alves; HASHIMOTO, Fernando. A Condução em Três Camadas Rítmicas Características de Dom Um Romão. *In: I Congresso Brasileiro de Percussão, 2017, Campinas, Anais...* Campinas: 2017, p. 313-331.

FIGUEIREDO, Mauricio José da Silva. Procura-se Igor: a transcrição como ferramenta analítica no contexto de uma pesquisa comparativa. *In: V Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, 2018, Rio De Janeiro, Anais...* Rio de Janeiro: 2018, p. 497-507.

FONSECA, Duduka; WEINER, Bob. **Brazilian Rhythms for Drumset**. Manhattan: U.S.A., 1991.

FRIDMAN, Ana Luisa. Conversas com a Música não Ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. **Revista DAPesquisa**. Vol.8, p. 355-371, Revista do centro de artes da UDESC, Santa Catarina, 2012.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2003.

GALVÃO, Christiano Lima. **Adaptação, Interpretação e Desenvolvimento do Baião na Bateria no âmbito da Música Instrumental Brasileira**: reflexões sobre processos de aprendizagem. 2015. 203 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

GALVÃO, Christiano Lima. Complexização do Baião na Bateria no Âmbito da Música Instrumental Brasileira: análise rítmica do "Forró em Timbaúba". *In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018, Manaus. Anais...* Manaus: 2018, p. 1-8.

GALVÃO, Christiano. Maracatu na Bateria: uma análise da performance do baterista Nenê em *Maracatu*, de Egberto Gismonti. *In: VII Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, 2019, Campinas. Anais...* Campinas: 2019, p. 155-161.

GALVÃO, Zequinha. **Prática de Bateria**. Lumiar: Rio de Janeiro, 1998.

GALVÃO, Christino Lima. Reflexões Sobre Processos de Aprendizagem e o Desenvolvimento Rítmico do Baião na Bateria no Contexto da Música Instrumental Brasileira. *In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017, Campinas. Anais...* Campinas: 2017, p. 1-8.

GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt. **A Bateria de Cleber Almeida**: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira. 2019. 208 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt; BARSALINI, Leandro. Cleber Almeida e a Música Regional Nordestina: adaptações rítmicas contemporâneas para a bateria.

*In*: I Congresso Brasileiro de Percussão, 2017, Campinas, **Anais...** Campinas: 2017, p. 364-370.

GOMES, Sergio. **Novos Caminhos da Bateria Brasileira**. Vitale: São Paulo, 2008.

HOUGHTON, Steve; WARRINGTON, Tom. **Essential Styles for the Drummer & Bassist**: book 1. Alfred: EUA, 1992.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê 14**: frevo. Brasília Artes Gráficas. Brasília, 2016. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossielpphan14\\_Frevo\\_web.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossielpphan14_Frevo_web.pdf). Acesso em: 05 jul 2019.

JONES, Philly Joe. **Brush Artistry Philly Joe Jones**. The Premier Drum Company Limited. England, 1968.

JUNIOR, Francisco Sidney da Silva Monteiro. **Tradução na Modernidade**: a performance da Banda Cabaçal Padre Cícero de Juazeiro do Norte-CE. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

KENNEDY, Joyce; KENNEDY, Michael; RUTHERFORD-JOHNSON, Tim. Polyrhythm. *In*: **The Oxford Dictionary of Music**. 6ª ed. Published Online: 2013.

LARKIN, Colin. Groove. *In*: **The Encyclopedia of Popular Music (on-line)**. 4ª ed. 2009. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com.ez18.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/search?q=groove&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>. Acesso em: 23 nov. 2020.

LARKIN, Colin. Improvisation. *In*: **The Encyclopedia of Popular Music (on-line)**. 4ª ed. 2009. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095959637>. Acesso em: 27 jul. 2020.

LARKIN, Colin. Solo. *In*: **The Encyclopedia of Popular Music (on-line)**. 4ª ed. 2009. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/search?q=solo&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>. Acesso em: 27 jul. 2020.

LIMA, Realcino. **A Bateria Brasileira no Século XXI**: ritmos brasileiros. São Paulo: Edição do autor, 2008, 57 p.

LIMA, Realcino. **Ritmos do Brasil para Bateria**. Trama: São Paulo, 1999.

MADEIRA, Marcio Mattos Aragao. **La Contribución de la Música Tradicional del Cariri Cearense a la Música Popular Brasileña por Medio del Baiao de Luiz Gonzaga**. 2016. 545 f. Tese (Doutorado em Música). Faculdade de Geografia e História, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.

MARQUES, Guilherme. **Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)**. 2013. 217 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. A Performance Singular do Baterista Nenê na Música *Alexandre, Marcelo e Pablo*. In: I Congresso Brasileiro de Percussão, 2017, Campinas, **Anais...** Campinas: 2017, p. 275-286.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. Disposições Musicais em Estado de Vigília: uma proposta metodológica para o uso de entrevistas em estudo sobre a performance musical de Nenê. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: 2017, p. 1-8.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. Liquidez e Nuance Rítmica na Performance Musical de Nenê: sintoma de pós-modernidade?. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018, Manaus. **Anais...** Manaus: 2018, p. 1-9.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. Misturada: uma análise do solo de bateria de Airto Moreira. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: 2012, p. 1203-1211.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO, Fernando. Ritmos Brasileiros na Bateria: significação pela transubstanciação. In: II Congresso Brasileiro de Percussão, , 2019, Belo Horizonte, **Anais...** Campinas: 2019, p. 286-295.

MARQUES, Guilherme. HASHIMOTO, Fernando. Uso “Melódico” do Chimbal na Performance de Airto Moreira da Música *Deixa*. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2013, Natal. **Anais...** Natal: 2013, p. 1-8.

MIGUEL, Matheus Vazquez; BARSALINI, Leandro. A Composição de Jayme Pladevall para Bateria: um estudo de caso sobre o grupo Casa de Marimbondo. In: **Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP**, Campinas, n. 26, out 2018.

MARTINEZ, Maria. **Brazilian Coordination for Drumset: the essential method and workbook**. Hal Leonard: EUA, 1999.

MICALIZZI, Cristiano. **Enciclopedia dei Ritmi per Batteria e Basso**. BMG: Roma, ano de publicação desconhecido.

MIRANDA, Denis Henrique de; BARSALINI, Leandro. O Minimalismo na Arte de Acompanhar: a bateria de Paulo Braga em “Elis e Tom” (1974). In: **Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP**, Campinas, n. 27, out 2019.

MORAES, Felipe Diego de. **Características da Condução do Samba pelo Baterista Milton Banana em seu Conjunto de Música Instrumental**. 2020. 98 f.

Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

MOREIRA, Uirá. **A História da Bateria: da idade da pedra ao século XXI**. Produção independente, registrada na Fundação Biblioteca Nacional, registro nº 365.748, livro 676, folha 408. São Paulo, 2010.

MOURA, Duda. **Bateria: ouvir e tocar com Duda Moura**. EME: Brasília, 20--.

NETTO, Alberto. **Brazilian Rhythms for Drum Set and Percussion**. Berklee Press: EUA, 2003.

PLADEVALL, Jayme. **Bateria Contemporânea: técnica, ritmos**. Irmãos Vitale: São Paulo, 2004.

QUEIROZ, André Machado; ROCHA, Fernando de Oliveira. Elementos Característicos da Bateria de Neném no Samba. *In: Il Congresso Brasileiro de Percussão*, 2019, Belo Horizonte, **Anais...** Campinas: 2019, p. 278-285.

ROCCA, Edgard (Bituca). **Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão**. Escola Brasileira de Música. Ed. Europa: Rio de Janeiro, 1986.

Rocha, Christiano. **Bateria Brasileira**. São Paulo: Ed. do autor, 2007, 199 p.

SABOIA, Patrícia Rocha. **A Brasilidade dos Produtos de Gilson Martins**. 2014. 268 f. Tese (Doutorado). Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio**. 2008. 290 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SANITÁ, Luiz Guilherme. **A Trajetória Musical do Baterista Wilson das Neves**. 2018. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SANITA, Luiz Guilherme. Na Contramão do Samba-Jazz: a batida diferente de Wilson das Neves. IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, 2016, Campinas. **Anais...** Campinas: 2016, p. 352-358.

SANITA, Luiz Guilherme. O Abominável Homem das Neves: um estudo interpretativo da bateria de Wilson das Neves. *In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: 2017, p. 1-8.

SANITA, Luiz Guilherme. O Toque de Wilson das Neves: estudo interpretativo da performance da bateria em *Deixa Isso pra Lá*. *In: I Congresso Brasileiro de Percussão*, 2017, Campinas, **Anais...** Campinas: 2017, p. 341-348.

SANITA, Luiz Guilherme. O Toque de Wilson das Neves: estudo interpretativo da performance da bateria em *Deixa Isso pra Lá*. In: I Congresso Brasileiro de Percussão, 2017, Campinas, **Anais...** Campinas: 2017, p. 341-348.

SANT'ANA, Sílvia Patrícia Calixto de Lira; SOUSA, Magno Altieri Chaves de; CAMPOS, Cleber da Silveira; TRALDI, César Adriano. In: PERFORMUS'20 - VII Congresso Internacional da ABRAPEM, 2020, Goiânia, **Anais...** Goiânia: 2020, p. 82-84.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró Desordeiro**: para além da bipolarização “pé de serra versos eletrônico”. 2014. 309 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Eurides de Souza. Nordestinidade Gonzagueana na Música de Sivuca. In: **OPUS**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 161-180, dez. 2012.

SANTOS, Leonardo P. dos; BARSALINI, Leandro. Marcio Bahia e a Música das Nuvens e do Chão. In: **Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP**, Campinas, n. 27, out 2019.

SCHNEIDER, Cynthia Campelo. **O Frevo no Coração do Recifense**: cultura, música e educação. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

SCHIAVETTI, Renato Rodrigues. **Aspectos Técnicos e Interpretativos sobre Utilização de Estudos Focados na Coordenação Motora, Independência e Polirritmia Aplicado à Composições para a Bateria na Música Popular Brasileira**. 2020. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

SILVA, Paulo H. Vicente da; BARSALINI, Leandro. Recursos Idiomáticos de Toninho Pinheiro: transcrições e análises de obras gravadas entre 1965 e 1977. In: **Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP**, Campinas, n. 27, out 2019.

SILVA, Sérgio Ricardo Soares da. **Concepções e proposições para execução do toque Alujá para Xangô na bateria a partir de um estudo na Nação Xambá**. 2019. 132f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

SOUSA, Magno Altieri Chaves de. Duas Peças Solo para Bateria nos Ritmos Baião e Frevo: ideias idiomáticas a partir da performance do baterista Luizinho Duarte. In: PERFORMUS'20 - VII Congresso Internacional da ABRAPEM, 2020, Goiânia, **Anais...** Goiânia: 2020, p.

SOUSA, Magno Altieri Chaves; CAMPOS, Cleber da Silveira. Luizinho Duarte e Sua Nordestinidade na Bateria. In: II Congresso Brasileiro de Percussão, 2019, Belo Horizonte, **Anais...** Campinas: 2019, p. 295-305.

SOUZA, Henry Raphaely de; SCHAMBECK, Regina Finck. A Pesquisa Sobre Bateria no Brasil. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-

Graduação em Música, 2012, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: 2012, p. 260-266.

SYLLOS, Gilberto; MONTANHAUR, Ramon. **Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira**. Lumiar: São Paulo, 2002.

TEIXEIRA, Marcello da S. **Oscar Bolão**: ensino de percussão e bateria brasileira, e seus pontos de contato com a vida acadêmica. 2006. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

THIGPEN, Ed. **The Sounds of Brushes**. Revised. Miami, Florida, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**: da modinha à lambada. 6ª ed. São Paulo: Art Editora, 1991, 294p.

TRAVASSOS, Elisabeth. Apontamentos Sobre Estudantes de Música e suas Experiências Formadoras. **Revista da ABEM**, 12, p. 11-19, mar. 2005.

TVDD - TV Vovó Dedé. Marimbanda no CCBNB. 2017 (26min36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0CK6BwFUGAw>. Acesso em: 29 abr. 2020.