A música “O Ovo”, de Hermeto Pascoal: pesquisa-ação aplicada à didática para cordas friccionadas

“O Ovo”, by Hermeto Pascoal: action research applied to teaching bowed string instruments

Carlos Aleixo dos Reis[1] *orcid.org/0009-0008-4613-350X*
aleixor@ufmg.br

Matheus Félix[1] *orcid.org/0009-0001-6286-6411*
matheusviolino@gmail.com

[1] Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Performance Musical Instrumentos e Canto, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO
Editor de Seção: Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa
Editor de Layout: **Fausto Borém e Fabiano Araújo Costa**
License: "CC by 4.0"

Data de Submissão: 30 nov 2025
Data de Aprovação Final: 15 nov 2026
Data de Publicação: 22 nov 2026
DOI: http://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.64085.

RESUMO: Esta pesquisa-ação investiga o ensino da música “O Ovo”, de Hermeto Pascoal, em arranjo para orquestra de cordas, tensionando três dimensões frequentemente tratadas como opostas: a tradição técnica das cordas friccionadas, a centralidade da leitura musical e os saberes corporais, orais e rítmicos da música popular brasileira. Dialogando com perspectivas decoloniais, o estudo questiona modelos formativos eurocentrados ao propor a correlação entre escuta ativa, corporeidade, pulso, suingue e as células rítmicas do baião como fundamentos pedagógicos. Desenvolvida com dois grupos de diferentes níveis de habilidades, foram investigadas técnicas de arco, cordas duplas, encadeamentos harmônicos e improvisação propondo ampliar caminhos para a autonomia musical dos estudantes. Ao vincular o método tradicional, repertório brasileiro e pedagogia decolonial, a pesquisa busca produzir um guia prático para o ensino de “O Ovo”, contribuindo para reposicionar a música popular brasileira no campo formativo das cordas friccionadas.

PALAVRAS-CHAVE: Pesquisa-ação em pedagogia musical; Violino popular brasileiro; Oralidade no ensino coletivo de cordas; Improvisação para cordas friccionadas; Rabeca e violino acompanhador

ABSTRACT: This action research investigates the teaching of Hermeto Pascoal’s “O Ovo”, arranged for string orchestra, by bringing into tension three dimensions often treated as opposed: the technical tradition of bowed strings, the centrality of music reading, and the bodily, oral, and rhythmic knowledge embedded in Brazilian popular music. Engaging with decolonial perspectives, the study questions Eurocentric models of musical training by proposing active listening, corporeality, pulse, swing, and baião rhythmic cells as interconnected pedagogical foundations. Conducted with two groups at different levels of musical development, the research examined bowing techniques, double stops, harmonic progressions, and improvisation as pathways for expanding students’ musical autonomy. By linking traditional methods, Brazilian repertoire, and decolonial pedagogy, the study seeks to produce a practical guide for teaching “O Ovo”, contributing to the repositioning of Brazilian popular music within the formative field of bowed strings.

1. Introdução

Nos últimos anos, temos observado a crescente busca por abordagens da música popular brasileira no ensino, na *performance* e na prática musical para cordas friccionadas (rabecas, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). Acreditamos que este é um processo promissor e desafiador, já em andamento e com potencial para ser expandido, praticado e implementado em várias frentes. O ensino de cordas no Brasil busca, cada vez mais, incorporar repertórios da música brasileira ao processo didático de estudantes iniciantes, intermediários e avançados. Essa aproximação permite maior conexão dos estudantes com a própria cultura, valoriza a riqueza musical nacional e pode levá-la ao conhecimento de instrumentistas interessados ao redor do mundo.

Embora o ensino coletivo de cordas no Brasil possua iniciativas consagradas que já incorporam o repertório nacional, o tratamento desse material costuma seguir paradigmas estéticos e arranjos próprios da música de concerto. É apenas nos últimos anos que abordagens voltadas à criatividade e aos idiomatismos rítmicos da música popular brasileira têm conquistado espaço no ensino formal. Esse movimento recente impulsiona, simultaneamente, o desenvolvimento de pesquisas focadas em articulações e golpes de arco específicos para essa linguagem. Neste artigo, apresentamos dois contextos distintos para estruturar essa interseção pedagógica.

O primeiro concentra-se na elaboração de arranjos que, embora tecnicamente adequados ao nível dos estudantes, ainda se alicerçam na tradição orquestral de concerto. Citamos, entre outros, os projetos Espiral, NEOJIBA, Guri, Orquestra Jovem das Gerais, Sinos e Instituto Baccarelli, bem como materiais pedagógicos e abordagens metodológicas como o Método Suzuki, a proposta de Borges (2016), que alia o método Suzuki ao folclore brasileiro, o *Método para ensino coletivo de cordas* (Oliveira 1998), as *Diretrizes para o ensino coletivo de violino* (Ying 2012) e a própria plataforma Sinos.

O segundo decorre da trajetória de um dos autores, que há vinte e cinco anos atua como violinista entre a música popular e a música de concerto e no ensino de violino e viola de arco. Entre 2000 e 2010, o contato com a rabeca, iniciado com Luiz Henrique Fiaminghi[1] e o grupo Anima[2] no Festival de Inverno da UFMG e ligado às pesquisas de José Eduardo Gramani[3], a aproximação com Antônio Nóbrega e o Quinteto Armorial[4] e a escuta dos discos de Zé Coco do Riachão[5], com suas violas e rabecas, revelaram um hibridismo entre a música de concerto e as manifestações culturais e musicais da zona rural brasileira. Paralelamente, a música instrumental urbana, das rodas de choro aos violinistas do jazz e do jazz-rock, passando pela bossa nova, pela MPB e pela música instrumental brasileira, ampliou os horizontes para uma nova abordagem do violino nesses contextos. Professor do método Suzuki desde 2014, esse autor busca integrar a didática do domínio técnico das cordas friccionadas ao vasto repertório da música popular brasileira para estudantes intermediários e avançados.

[1] Disponível em: https://www.udesc.br/ceart/ppgmus/docentes/fiaminghi. Acesso em: 10 ago. 2026.
[2] Disponível em: https://www.animamusica.art. Acesso em: 10 ago. 2026.
[3] Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1517-75992009000200003. Acesso em: 10 ago. 2026.
[4] Disponível em: https://static.scielo.org/scielobooks/h4dh8/pdf/costa-9788578791865.pdf. Acesso em: 11 ago. 2026.
[5] Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/ze-coco-do-riachao/. Acesso em: 11 ago. 2026.

Essas experiências somam-se à produção de violinistas que, nos últimos anos, inseriram o instrumento na música popular, seja em composições, arranjos de obras consagradas, álbuns ou outras produções artísticas. Destacamos Ricardo Herz[6], Nicolas Krassik[7], Carol Panesi[8], Guilherme Pimenta[9] e Wanessa Dourado[10], entre outros. Percebe-se a influência dessa inserção do violino na cultura popular brasileira tanto no interior, por meio dos mestres rabequeiros[11], quanto nos centros urbanos, por meio de programas de rádio, concertos, shows autorais, participações com grandes artistas e registros fonográficos.

Neste contexto, o presente texto relata uma pesquisa-ação conduzida em dois ciclos (2015 e 2025), que investiga a preparação e a *performance* de grupos de cordas friccionadas, tendo como fonte primária um arranjo de “O Ovo”, de Hermeto Pascoal (1936–2025), em ritmo de baião. A proposta central é desenvolver a fluência idiomática (o suingue) inerente à linguagem da música popular brasileira no ensino coletivo de cordas, com estudantes de vários níveis, por meio da apreciação rítmica ativa do baião, aliada à tradição orquestral e à leitura de partituras, no caso o arranjo em questão. Referenciais da pedagogia do instrumento (Rolland 1974; Fischer 1997) integram-se ao aprendizado fundamentado na oralidade, na corporeidade e na escuta ativa (Green 2002; Lucas et al. 2016). Em seguida, introduz-se a leitura do arranjo como ferramenta para organizar e nortear a *performance*, estreitando as fronteiras entre as práticas erudita e popular. Para viabilizar esse cruzamento, a metodologia toma a vivência corporal e a imitação como base para as articulações específicas exigidas pela matriz rítmica nordestina.

Assim, buscamos aproximar o universo orquestral das práticas populares, integrando técnica, repertório e vivências rítmicas, e abrir caminho para que os instrumentistas melódicos de cordas se iniciem na improvisação e no acompanhamento, em diálogo com abordagens que vão do fazer musical criativo a conceitos técnicos como articulação, cordas duplas, *notas fantasma*[12] e golpes de arco adequados à rítmica da música popular brasileira.

Os principais pontos colocados em convergência são:

a) fontes primárias: o tema de “O Ovo” e o arranjo para orquestra de cordas escrito por um dos autores (Figura 6), organizados para a transmissão oral e a incorporação das rítmicas do baião;

---

[6] Disponível em: https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/curso-de-violino-popular-brasileiro-com-ricardo-herz/H5928551H. Acesso em: 7 nov. 2025.
[7] Disponível em: https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/curso-de-violino-popular-nicolas-krassik/M6306418L. Acesso em: 7 nov. 2025. Krassik já tocou com Gilberto Gil, João Bosco e Beth Carvalho.
[8] Disponível em: https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/modulo-2-improvisacao-e-criatividade/Y71315532J. Acesso em: 7 nov. 2025. Panesi é multi-instrumentista e recentemente circula com o show “Cartas ao Campeão”, em homenagem a Hermeto Pascoal.
[9] Disponível em: https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/violino-popular-do-zero/Q51384073C. Acesso em: 11 out. 2026.
[10] Disponível em: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/o-prazer-da-musica/2024/02/16/165_a-arte-de-wanessa-dourado.html. Acesso em: 11 out. 2026.
[11] Ver Fiaminghi (2009).
[12] Diferentemente da *ghost note* apresentada por Fischer (1997), aplicada ao estudo de mudança de posição nos instrumentos de cordas, no *jazz* ela é muito utilizada para criar suingue e “sujar” um pouco o som, sem perder a fluência rítmica do fraseado. Jason Anick (violinista do Rhythm Future Quartet, professor de violino *jazz* na Berklee e referência do violino popular) explica essa aplicação em vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GeXAVc53ujA. Acesso em: 14 set. 2026.

b) referenciais técnico-pedagógicos, que servem de parâmetro para o nível de habilidades exigido: o domínio dos padrões de dedilhado 1 e 2 (vermelho e azul) descritos por Barbara Barber em *Fingerboard Geography* (Barber 2008) e o conceito de “língua materna” de Suzuki (1983)[13], tomando como referência as habilidades necessárias para tocar “Etude” e os minuetos do final do Livro 1 do método. O minueto é usado aqui apenas como marco de nível técnico, já que suas figuras rítmicas, ligaduras e arcadas equivalem às do arranjo, e não como referência estética; o ensino por imitação, próprio do método, facilita a assimilação dos demais aspectos rítmicos, detalhados no item d;

c) referenciais da técnica tradicional: estudos selecionados de Otakar Ševčík (Op. 1, 2, 3, 8 e 9) e *Basics* (Fischer 1997), como arcabouço do violinismo tradicional;

d) o contato, via oralidade e corporeidade, com as *conduções rítmicas* do baião (Côrtes 2014)[14], termo que encontra equivalentes na literatura como *timeline* (Gomes 2020), *linha-guia* (Sandroni 2001), *clave* (Leite 2017 apud Gomes 2020) e *Célula Rítmica Essencial* (Lisi 2022)[15], relacionados na seção 2;

e) as adequações dessas conduções rítmicas à técnica de arco (“arcadas de sotaque”) organizadas por Ricardo Herz e Nicolas Krassik (Fillat 2016, 2018, 2025);

f) por fim, o ato corpóreo (Teófilo, Falleiros e Ostergren 2025): a preparação parte do caminhar, do dançar e da marcação do pulso com o corpo, as palmas e a voz sobre as subdivisões do baião, e essas sensações corporais são depois transferidas para as acentuações rítmicas no arco.

Trata-se de uma proposta didática de cunho qualitativo, fundamentada na pesquisa-ação (Albino e Lima 2009; Thiollent 2011) e em estudos de caso realizados com grupos de cordas friccionadas. Foram analisados um primeiro ciclo, em 2015[16], com ênfase no arranjo escrito para uma orquestra de estudantes de cordas de 11 a 50 anos em Itabira/MG, e um segundo ciclo, em 2025[17], com estudantes de graduação em música participantes da Camerata de Cordas da UFMG (projeto de extensão da instituição). O objetivo é sistematizar, a partir desses dois ciclos, etapas de ensino de “O Ovo” que partam do corpo e da escuta e cheguem à leitura do arranjo. O artigo apresenta a obra (seção 1.1), a fundamentação teórica, com a terminologia rítmica e um quadro comparativo dos termos e de sua relação com o manuseio do arco (seção 2), a metodologia e a comparação dos ciclos (seção 3), as quatro etapas da proposta (seção 4) e as considerações finais (seção 5).

[13] Disponível em: https://www.associacaomusicalsuzuki.com.br/. Acesso em: 11 out. 2026.
[14] Disponível em: https://www.scielo.br/j/pm/a/6sW6mgh4bZhTRngXKxnRygH/?lang=pt. Acesso em: 11 out. 2026.
[15] Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/238300. Acesso em: 11 out. 2026.
[16] Escola Livre de Música de Itabira (ELMI), 2015, onde um dos autores atuava como professor de violino e viola de arco e gestor do Núcleo de Cordas. Disponível em: https://youtu.be/CQ2JGUOCGMk. Acesso em: 11 out. 2026.
[17] Camerata de Cordas da UFMG, gravação de novembro de 2025. Disponível em: https://youtu.be/6AzafuzIw2U. Acesso em: 11 out. 2026.

1.1. Sobre Hermeto Pascoal e o arranjo da música “O Ovo” aplicado às cordas friccionadas

Em 1967, Hermeto Pascoal, Theo de Barros, Airto Moreira e Heraldo do Monte lançaram o álbum *Quarteto Novo*[18], reconhecido por sua relevância nos rumos da música instrumental brasileira (Gerolamo 2020). A fusão de composições e releituras, ritmos, arranjos instrumentais e a inventividade dos músicos faz desse álbum uma referência para uma arte decolonial no país, antes mesmo de o termo ser cunhado. “O Ovo”, composição de Hermeto Pascoal, teve seu primeiro registro fonográfico nesse álbum[19] e, em 1999, ganhou uma versão cantada no álbum *Hermeto Pascoal e sua Visão Original do Forró*[20]. A peça, em compasso binário (2/4) e com centro em ré, alterna uma parte A sobre o acorde de D7, de sonoridade mixolídia, e uma parte B que gravita em torno da subdominante (G, D e A). Tornou-se referência na *performance* e na iniciação à improvisação na música brasileira, adotada por instrumentistas e educadores como Carol Panesi[21] e Nelson Faria[22] no estudo e no ensino dessa prática. Como a biografia de Hermeto Pascoal já está amplamente documentada, concentramo-nos aqui no conteúdo da música e em sua aplicação didática.

2. Fundamentação teórica e metodológica

A pesquisa adota a oralidade como primazia epistemológica, baseada no princípio de que a internalização do som precede a codificação visual. Essa abordagem se alinha à filosofia de Shinichi Suzuki, especificamente ao conceito de “língua materna”, no qual a imitação e a fluência auditiva são a base da técnica (Suzuki 1983; Starr 1976). A Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon reforça esse princípio com o conceito de *audiação*, isto é, a capacidade de compreender música mentalmente, essencial para capturar a microrrítmica de gêneros brasileiros (Gordon 2012). Lucy Green complementa essa discussão ao validar a prática de “tirar de ouvido” (aprendizagem informal) como forma de conectar o ensino técnico à música popular (Green 2008).

No ensino de cordas, a metodologia se apoia no *rote teaching* (ensino por memória), que prioriza a execução auditiva do repertório antes da leitura. Laurie Scott, William Dick e Winifred Crock sistematizam essa abordagem para o ensino coletivo (Scott, Dick e Crock 2010). Mimi Zweig[23] reforça o valor da mimese visual e sonora no ensino inicial e intermediário, pois a ausência da partitura favorece uma relação física mais orgânica com o instrumento, crucial para a execução de ritmos complexos (Zweig 2025). O ensino do violino e das cordas friccionadas no Brasil vive um momento de expansão e ressignificação. Iniciativas consagradas como o Projeto Guri, o NEOJIBA e a Orquestra Jovem das Gerais obtiveram êxito no ensino coletivo de cordas, predominantemente por meio de uma vertente erudita e orquestral. Embora propostas como a de Borges (2016) e o *Método para ensino coletivo de cordas* (Oliveira 1998) tenham iniciado um diálogo com a

[18] Disponível em: https://www12.senado.leg.br/radio/1/improviso/2026/05/29/hermeto-pascoal-e-o-quarteto-novo. Acesso em: 28 ago. 2026.
[19] “O Ovo”, versão do Quarteto Novo. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/quarteto-novo-1967. Acesso em: 31 ago. 2026.
[20] “O Ovo”, versão do álbum *Hermeto Pascoal e sua Visão Original do Forró*. Disponível em: https://youtu.be/5QADWDbHKgM. Acesso em: 11 out. 2026.
[21] Carol Panesi e a aluna Clara Ferreira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i6dxz9uQdB8. Acesso em: 31 ago. 2026.
[22] Programa *Um café lá em casa*, de Nelson Faria, com *performance* de “O Ovo”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DZyPYlS3-OI. Acesso em: 31 ago. 2026.
[23] Disponível em: https://stringpedagogy.com/. Acesso em: 21 nov. 2025.

cultura nacional, a inserção da sintaxe da música popular brasileira, especialmente o suingue e a improvisação, na formação técnica do instrumentista de cordas é um fenômeno mais recente na academia.

Pesquisas recentes de Fillat (2025) e Almeida (2024) apontam para a consolidação de um movimento do violino popular brasileiro, impulsionado pedagogicamente por músicos como Ricardo Herz e Nicolas Krassik. O contexto brasileiro exige ainda o diálogo com a rabeca, cuja tradição, conforme Fiaminghi (2008), legitima a transmissão oral como elemento técnico e estético. Essas pesquisas defendem uma perspectiva decolonial, que sistematiza as linguagens populares e usa a oralidade no ensino do balanço e da improvisação (Anastácio 2021; Almeida 2024; Fillat 2025).

2.1. Linha-guia, *timeline*, clave e C.R.E.: terminologia e manuseio do arco

A matriz rítmica do baião pode ser descrita por termos que vêm de tradições teóricas distintas, mas designam a mesma função: um padrão curto, cíclico e assimétrico que orienta todas as camadas da música e que pode ser tocado por um instrumento ou permanecer implícito como referência interna dos músicos. *Timeline* (Nketia 1963 apud Gomes 2020), linha-guia (Sandroni 2001), clave (Leite 2017 apud Lisi 2022) e Célula Rítmica Essencial, ou C.R.E. (Calabrich et al. 2017 apud Lisi 2022), diferem sobretudo na ênfase: os dois primeiros, na função de referência métrica; a clave, na identidade cultural e na interiorização pelo corpo; a C.R.E., no uso pedagógico (Lisi 2022). Neste artigo, usamos *condução rítmica* como termo geral e C.R.E. para as células grave e aguda da zabumba.

Essas conduções se definem pelo agrupamento e pela acentuação das pulsações menores, numa lógica aditiva, e não divisiva (Ribeiro 2017 apud Gomes 2020, 11). A célula grave do baião (Figura 3) distribui as oito semicolcheias do compasso 2/4 em 3+5, derivado do *tresillo* (3+3+2), com ataque cométrico na 1ª semicolcheia e contramétrico na 4ª (Sandroni 2001, 24–27). Por isso, a proposta concentra o trabalho de arco nesses dois pontos, que a leitura isolada da partitura tende a reduzir a uma “síncope” (Sandroni 2001, 26).

A pesquisa de Fillat (2018, 2025) sobre Ricardo Herz e Nicolas Krassik mostra como essa lógica chega ao arco. Os dois violinistas transcrevem a clave do instrumento de percussão de referência, que no baião é a zabumba, preenchem todas as semicolcheias com um movimento perpétuo do arco e só então distribuem três golpes: *détaché*, *détaché acentuado* e nota sem som (Fillat 2018, 77, 88–91). Ao contrário do *jazz*, em que a nota sem som cai no contratempo, eles a deixam no tempo e acentuam a semicolcheia deslocada (Fillat 2018, 83–84). Assim, o arco faz soar a camada contramétrica enquanto o movimento contínuo conserva o fundo métrico. Entre o *détaché* leve e a nota sem som há uma gradação, e não uma oposição (Fillat 2018, 90; 2025, 147), e é essa gradação que a Etapa 2 (seção 4.2) trabalha com os estudantes.

O Quadro 1 reúne a definição de cada termo, seus autores e sua tradução no manuseio do arco.

Quadro 1 – Termos para a condução rítmica e sua relação com o manuseio do arco.

Termo	Autores	Definição e função	Relação com o manuseio do arco
Timeline	Nketia (1963 apud Gomes 2020, 6); Gomes (2020)	Padrão rítmico curto e cíclico, "ponto de referência constante" para as frases e a organização métrica; pode estar distribuído entre as partes e permanecer como referência interna.	O movimento perpétuo de semicolcheias em *détaché*, na metade superior do arco, funciona como referência interna constante, mesmo quando nem todas as notas soam (Fillat 2018, 84).
Linha-guia	Sandroni (2001, 31)	Tradução de *timeline*: orientador sonoro, "uma espécie de metrônomo", com predileção por fórmulas assimétricas.	O *détaché acentuado* marca apenas os pontos da fórmula; as demais semicolcheias ficam leves ou sem som, sem interromper o arco (Fillat 2018, 77).
Clave ("clave consciente")	Leite (2017 apud Lisi 2022, 14); Gomes (2020); Pessoa (2025)	"A menor porção rítmica que define não só um ritmo", mas também sua origem; interiorizada pelo corpo e pela oralidade antes da leitura.	Transcrever a clave da percussão de referência e incorporá-la ao corpo antes de levá-la ao arco (Fillat 2018, 88), o que corresponde à Etapa 1 desta proposta.
Célula Rítmica Essencial (C.R.E.)	Calabrich et al. (2017 apud Lisi 2022, 16)	Estrutura assimétrica que orienta frases, convenções e viradas; pode ser tocada por um instrumento ou permanecer implícita.	Células grave (maceta, na 1ª e na 4ª semicolcheias) e aguda (bacalhau) da zabumba levadas ao arco; Herz as trabalha separadamente, Krassik as combina (Fillat 2018, 91–92).
Padrão da zabumba ("DNA do Forró")	Panesi (apud Fillat 2025, 147)	"Um padrão estruturante do gênero, uma clave".	Subdivisão contínua em *détaché*, acentuando as semicolcheias do padrão; cordas duplas apenas nos acentos (Fillat 2025, 147–149).
Imparidade rítmica; cometria e contrametria	Arom (apud Sandroni 2001, 24); Sandroni (2001, 26–27)	Agrupamentos 3+3+2 e 3+5, que não se dividem em metades iguais; ataques que confirmam (cométricos) ou contradizem (contramétricos) o fundo métrico.	"Mordida" vertical, sem aumento de velocidade, na 1ª (cométrica) e na 4ª (contramétrica) semicolcheias (Fillat 2018, 81); nota sem som no tempo e acento na semicolcheia deslocada (Fillat 2018, 83–84).

Referência: elaborada pelos autores a partir de Sandroni (2001), Gomes (2020), Lisi (2022) e Fillat (2018, 2025).

No baião, a polirritmia da zabumba (Côrtes 2014) deve ser incorporada pelo corpo antes de ser traduzida para o arco, prática que encontra eco em abordagens contemporâneas de *performance* (Teófilo, Falleiros e Ostergren 2025).

2.2. Delineamento e pré-requisitos técnicos

A pesquisa-ação (Albino e Lima 2009) foi utilizada como delineamento metodológico qualitativo em dois eixos práticos: 1) técnico-tradicional, com parâmetros de Suzuki (1983) e Barber (2008), aliados a exercícios de Ševčík (1881) e Fischer (1997); 2) popular-oral, com transmissão oral, imitação e adaptação da levada da zabumba para o arco, conforme proposta por Ricardo Herz e Nicolas Krassik e analisada por Fillat (2016, 2018, 2025). Busca-se, assim, incentivar a síntese entre refinamento técnico e expressividade rítmica nas cordas friccionadas, tanto na preparação e consolidação da *performance* quanto na inserção da música brasileira no ensino musical em diferentes níveis de formação.

"O Ovo" pode ser trabalhada a partir do domínio dos padrões de dedos 1 e 2 descritos por Barber (2008), presentes desde "Etude" e os minuetos do Livro 1 do método Suzuki. A proposta é mais eficaz com

estudantes que já tenham resolvido questões técnicas primárias: na condução do arco, ponto de contato, velocidade e peso; na mão esquerda, afinação e os dois primeiros padrões de dedilhado. Na Figura 1, cada linha vertical representa uma corda e os números indicam os dedos da mão esquerda; círculos encostados indicam semitom, e círculos afastados, tom. No padrão 1 (vermelho), o semitom fica entre os dedos 2 e 3; no padrão 2 (azul), entre os dedos 1 e 2.

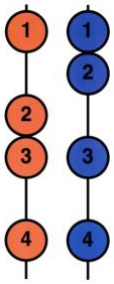


Figura 1 – Padrões de dedilhado 1 (vermelho) e 2 (azul) de Barber, usados nesta proposta.
Referência: Barber (2008, 7).

3. Metodologia

A presente investigação adota a pesquisa-ação como delineamento metodológico central, abordagem que permite ao pesquisador intervir diretamente no ambiente de ensino para promover transformações na prática pedagógica, conforme preconizado por Albino e Lima (2009). A escolha desse método justifica-se pela necessidade de não apenas observar, mas atuar sobre o problema identificado: a desconexão entre a formação técnica tradicional de cordas e a competência rítmica necessária à música brasileira.

O processo metodológico estruturou-se em dois ciclos de investigação distintos (2015 e 2025), permitindo uma análise longitudinal e comparativa da eficácia de diferentes abordagens didáticas no ensino coletivo. A coleta de dados utilizou ferramentas qualitativas, incluindo diários de campo, gravações audiovisuais e análise da *performance* final, com base na premissa de que o fazer musical é um ato de conhecimento em si (Teófilo, Falleiros e Ostergren 2025).

3.1. Procedimentos e embasamento teórico-didático

A intervenção pedagógica operou no cruzamento de dois eixos: o técnico-tradicional e o popular-oral. Para fundamentar esse hibridismo, o estudo apoiou-se em referenciais que legitimam a oralidade e a adaptação estilística. No contexto do ensino coletivo de cordas, a metodologia dialoga com Mello et al. (2019), que destacam a importância de estratégias específicas para lidar com a heterogeneidade em grupos de cordas, e com Brizola (2021), que reforça o papel de atividades lúdicas e da vivência musical anterior à teorização formal. Para a linguagem do baião e a adaptação técnica, a pesquisa incorpora os achados de Fillat (2025). A autora, ao analisar práticas pedagógicas do violino popular brasileiro, demonstra que a competência estilística (o “sotaque”) é adquirida por meio da mimese de instrumentos percussivos e harmônicos, como a sanfona. Fillat (2025) e Almeida (2024) argumentam que o violinista popular deve desenvolver uma técnica de arco que emule a percussividade da zabumba e a articulação do fole, o que valida o uso de arcadas de sotaque e ataques percussivos. Complementarmente, a conexão com a tradição da rabeca é sustentada por Fiaminghi (2008), que legitima a “sujeira” sonora e o uso de cordas soltas como elementos estéticos, e não como falhas técnicas.

3.2. Estudo comparativo: ciclos da pesquisa-ação

Os dados dos dois ciclos da pesquisa-ação, ambos conduzidos por um dos autores, estão sintetizados na Tabela 1. A comparação mostra como a abordagem pautada na corporeidade e na oralidade, seguida da introdução do arranjo escrito para organizar o conteúdo, foi aplicada em duas realidades diferentes, em 2015 e em 2025.

Tabela 1 – Comparação dos dois ciclos de pesquisa-ação com “O Ovo”, de Hermeto Pascoal.

Variável	Ciclo 1 (2015)	Ciclo 2 (2025)
Local	Núcleo de Cordas da Escola Livre de Música (Itabira/MG).	Projeto de Extensão da Camerata de Cordas da UFMG (Belo Horizonte/MG).
Nº de alunos	23 alunos: 11 violinos, 5 violas, 5 violoncelos e 2 contrabaixos acústicos, além de 2 professores (violino e contrabaixo).	10 alunos: 7 violinos e 3 violas.
Formação	Heterogênea/iniciante: estudantes de 11 a 50 anos, da família das cordas, com 1 a 3 anos de estudo. Na *performance*, houve apoio de professores de piano, bateria e contrabaixo.	Heterogênea/avançada: estudantes de graduação em instrumento, participantes da Camerata de Cordas da UFMG, e uma estudante amadora. Nível técnico avançado. Sete violinos e três violas de arco.
Duração	Um semestre (semanalmente, aula individual e ensaios coletivos).	Workshop intensivo (encontro único de 1h30).
Observações (método)	O tema de “O Ovo” foi ensinado via oralidade, com vídeo de apoio para fixação, e só depois foi introduzido o arranjo escrito. A oralidade foi usada como recurso corretivo (“tocar junto”). A percepção rítmica do baião foi trabalhada após o tema ser aprendido.	Oralidade e corporeidade: início sem partitura, com escuta e imitação para o ensino da escala de ré mixolídio, dos padrões de dedilhado e do tema de “O Ovo”. Uso de percussão corporal para internalizar as C.R.E. grave (maceta[24]) e aguda (bacalhau[25]) da zabumba. A partitura foi usada apenas para organizar o arranjo, etapa em que se realizou a leitura.
Assimilação	Exigiu maior atenção na leitura dos trechos de acompanhamento escritos e uso de vídeos de apoio para o estudo do tema em casa. O resultado foi correto e adequado à situação, construído de forma consistente ao longo do semestre.	Imediata e fluida: a “descerebração do ritmo” (Teófilo, Falleiros e Ostergren 2025), por meio da escuta e da rítmica corporal, permitiu a execução correta do sotaque antes da leitura. Ao final do encontro, o tema já soava fluido e com suingue. Foi possível um breve panorama de improvisação modal em ré mixolídio, modo do próprio tema, por imitação de pequenos motivos tocados pelo professor, em grupo e individualmente.
Registro em vídeo	https://youtu.be/CQ2JGUOCGMk [26]	https://youtu.be/6AzafuzIw2U [27]

Referência: elaborada pelos autores.

[24] Nome atribuído à baqueta grossa, responsável pelo toque na pele grave da zabumba.
[25] Baqueta fina, feita de bambu, responsável pelo toque na pele aguda da zabumba.
[26] Concerto final, ciclo 1. Disponível em: https://youtu.be/CQ2JGUOCGMk. Acesso em: 27 nov. 2025.
[27] Prática final, ciclo 2. Disponível em: https://youtu.be/6AzafuzIw2U. Acesso em: 11 out. 2026.

4. Desenvolvimento: fundamentações e aplicações práticas em etapas

A sistematização pedagógica a seguir propõe uma imersão gradual na linguagem do baião, partindo da macromotricidade, com movimentos amplos do corpo como caminhar e dançar no tempo da música, em direção à micromotricidade, isto é, à aplicação na técnica de arco dos acentos, desinências, *notas fantasma* e claves (C.R.E.) do baião, e culminando na *performance* da obra. A metodologia apoia-se na premissa de que a aquisição do “sotaque” (Fillat 2025) precede a leitura. A seguir, descrevemos como foi realizada cada etapa do processo e sua fundamentação.

4.1. Etapa 1: matriz corpórea e auditiva — escuta da base do baião e marcação rítmica corporal

Antes de empunhar o instrumento, o estudante internaliza a polirritmia da percussão nordestina. Côrtes (2014, 197) define a célula rítmica do baião pela interação entre a zabumba (grave/maceta e agudo/bacalhau) e o triângulo. Teófilo, Falleiros e Ostergren (2025) defendem a “descerebração do ritmo” por meio da vivência corporal, para evitar a rigidez mecânica. Todo estudo rítmico é realizado com uma base de referência, como um *loop* ou um programa que emule o toque do ritmo; nas plataformas digitais, esses materiais são encontrados buscando por *playback* ou *backing track* seguido do nome do ritmo.

a) Escolhemos aqui duas células básicas para trabalharmos de forma focalizada, um padrão grave e um agudo, como será visto adiante.

- **Fundamentação:** a aprendizagem inicia-se pela *enculturação* e pela escuta atenta, alinhando-se aos princípios de Green (2008) e à filosofia da “língua materna” de Suzuki (1983).
- **Proposta de exercício:** utilizar áudio da zabumba no ritmo de baião, disponível em aplicativos como o e-batuque ou em vídeos de *playback* e *backing track* no YouTube. Abaixo, a levada escrita para triângulo e zabumba por Côrtes (2014):

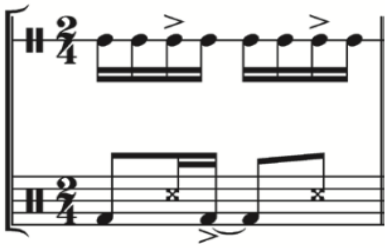


Figura 2 – Levada do baião para triângulo e zabumba.
Referência: Côrtes (2014).

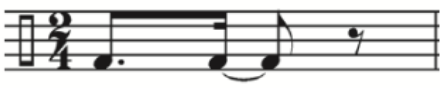


Figura 3 – Figura rítmica grave que se tornou referência da levada do baião.
Referência: Côrtes (2014).

b) Marcar o pulso (semínimas) com os pés e bater palmas simulando o som grave da zabumba. Na Figura 4, a resultante rítmica está escrita com hastes para cima; abaixo, com hastes para baixo, a subdivisão em semicolcheias no arco, com acentos na 1ª e na 4ª semicolcheias do tempo 1:

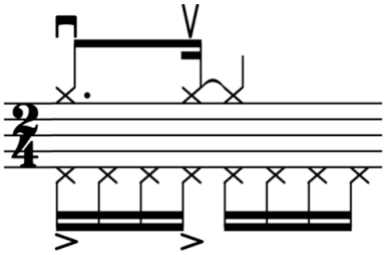


Figura 4 – Padrão grave do baião (acima) e subdivisão em semicolcheias no arco, com acentos (abaixo).
Referência: elaborada pelos autores a partir de Herz (2017), Krassik (2017) e Almeida (2024).

c) Contratempos (bacalhau/triângulo): continuar a marcação do pulso com os pés e bater palmas nos contratempos (2ª colcheia dos tempos 1 e 2), que correspondem ao acento do bacalhau e do triângulo. É possível realizar a resultante em dois grupos (palmas graves e palmas agudas):

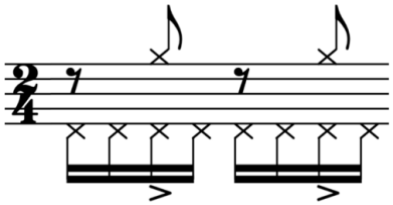


Figura 5 – Padrão agudo do baião, bacalhau e triângulo (acima), e subdivisão em semicolcheias no arco, com acentos (abaixo).
Referência: elaborada pelos autores a partir de Herz (2017), Krassik (2017) e Almeida (2024).

Após a aprendizagem e incorporação do ritmo do baião, segue-se a escuta direcionada da obra, para identificar como o ritmo estudado aparece na composição de Hermeto Pascoal.

- **Fundamentação:** Almeida (2024) destaca que, no violino popular brasileiro, a referência auditiva das gravações originais é crucial para compreender a articulação e o fraseado que a partitura não consegue grafar plenamente.
- **Proposta de exercício:** ouvir a gravação do *Quarteto Novo* (1967)[28] e a de “O Ovo” no álbum *Hermeto Pascoal e sua Visão Original do Forró* (1999)[29], marcando o pulso com os pés e, com as palmas, a zabumba, ora o grave, ora o agudo (contratempos).

4.2. Etapa 2: tradução idiomática para o arco — aplicação da divisão grave da zabumba no arco

d) Nesta etapa, converte-se a maceta, que soa na 1ª e na 4ª semicolcheias do 1º tempo da zabumba, para a técnica de arco. Fillat (2018, 78–81) analisa como Ricardo Herz e Nicolas Krassik adaptaram o *détaché* clássico para criar um movimento perpétuo de semicolcheias, em que o acento é uma

[28] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rTGJqJpAP84. Acesso em: 24 nov. 2025.
[29] Disponível em: https://youtu.be/5QADWDbHKgM. Acesso em: 24 nov. 2025.

“mordida” do arco, vertical, “como se o arco fosse uma baqueta de percussão” (Fillat 2018, 80), realizada “sem interrupção do movimento do arco, sem aumento de velocidade e com relaxamento da pressão muito rápido” (Fillat 2018, 81). Aplicado à célula grave, o estudante acentua a 1ª e a 4ª semicolcheias e toca as demais em *détaché* leve, passando depois a executá-las sem som, com o arco na corda e quase sem pressão, na metade superior do arco (Fillat 2018, 84–85; 2025, 149–150).

- Diálogo com método tradicional: o procedimento relaciona-se aos estudos de temas e variações rítmicas, arcadas e articulações presentes em diversos métodos de técnica, como o Estudo nº 2 dos *42 estudos* de Kreutzer e os estudos de variações de arco de Ševčík (Op. 1, parte 1; Op. 2 e 3). Por que, então, não aplicar variações rítmicas da música brasileira a estudos com rítmicas repetidas, do tipo *moto perpetuo*, inserindo a acentuação assimétrica e o balanço, e não apenas a igualdade métrica? Ou usar repertório com notas repetidas para o aperfeiçoamento técnico e do suingue? “O Ovo” pode atuar nesse sentido, pois nela o ritmo e a articulação do baião são aplicados *in loco*.

- **Proposta de exercício:**
    - Tocar o padrão de baião em cordas soltas: semicolcheias constantes em *détaché* contínuo (o “motor” do padrão).
    - Acentuar a **1ª semicolcheia** (som grave da zabumba) com o acento vertical do arco, relaxando imediatamente.
    - Acentuar a **4ª semicolcheia** com um pouco mais de pressão que a 1ª, sem aumentar a velocidade do arco (Fillat 2018, 81), criando a antecipação do tempo seguinte. Aproveitar as trocas de direção do arco para incorporar o momento do acento.

e) Realização da rítmica com a escala de ré mixolídio e com a melodia do tema: a integração do ritmo com a altura utiliza o modo mixolídio, recorrente na obra de Luiz Gonzaga e de Hermeto Pascoal (Côrtes 2014).

- **Fundamentação:** Almeida (2024) propõe o estudo de escalas não apenas para afinação, mas como ferramenta de interiorização estilística. O uso do ré mixolídio (escala de sol maior a partir de ré) prepara a mão esquerda para o centro tonal de “O Ovo”. Essa tonalidade possibilita o ensino oral da música para toda a família das cordas friccionadas, pois exige apenas os dois primeiros padrões de dedilhado de Barber (2008).
- **Diálogo com método tradicional:** as escalas de métodos como os de Galamian ou Flesch podem ser adaptadas, substituindo os ritmos padronizados pela célula rítmica do baião (acentos na 1ª e na 4ª semicolcheias).

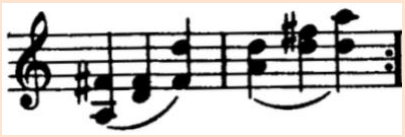
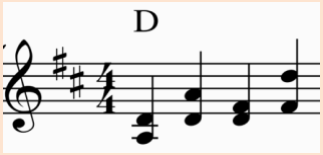
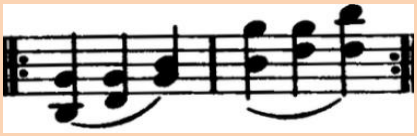
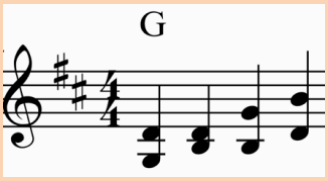
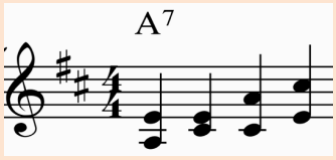
- **Proposta de exercício:** executar a escala de sol maior (duas oitavas) com notas repetidas, aplicando a levada de baião em cada grau (oito notas por compasso, ou um ciclo rítmico completo por grau). O exercício pode ser simplificado conforme o nível da turma, com fragmentos de escala ou mesmo uma única nota.

- Observação: recomendamos sempre o uso de bases rítmicas, facilmente encontradas no YouTube ou em aplicativos como o e-batuque, para incorporar o ritmo e sentir as referências rítmicas pulsando no corpo enquanto escutamos ou tocamos.

4.3. Etapa 3: harmonia e improvisação — introdução à base rítmico-harmônica

Nesta etapa, desenvolve-se a competência de acompanhamento, que permite a todo o grupo participar da textura mesmo quando não toca a melodia. Melo e Fiaminghi (2024) ressaltam que o violinista popular deve transitar entre as funções de solista e acompanhador. Para isso, cruzam-se os estudos de cordas duplas com a harmonia da música: na maioria dos métodos de técnica, os intervalos de terças e sextas paralelas e as cordas duplas com uma corda solta podem introduzir essa habilidade. Segue um exemplo:

Tabela 2 – Bicordes no violino para a harmonia de “O Ovo”.

Acorde	Ševčík, Op. 1, exercício nº 17 (*School of Violin Technics*)	Proposta dos autores: bicordes complementares para acompanhamento (violino)
D (Ré)		
G (Sol)		
A (Lá)		

Referência: Ševčík (1881) e elaborada pelos autores.

A notação indica o dedilhado e a sonoridade das cordas duplas para aplicar as claves e variações rítmicas à quadratura harmônica, formando um acompanhamento rítmico-harmônico. Isso permite que o estudante visualize o encaixe do acompanhamento com a melodia e prepara estudos futuros de improvisação.

f) Esses exercícios podem ser conectados à introdução da leitura de cifras, que favorece a compreensão de *lead sheets*, a criação de acompanhamentos rítmico-harmônicos e o início do estudo da improvisação.

- **Fundamentação:** a técnica de levadas no violino, descrita por Fillat (2025), utiliza bicordes ou notas fundamentais para emular a harmonia da sanfona ou do violão.

- **Proposta de exercício:** dividir a turma em dois grupos; enquanto um toca o tema, o outro toca as fundamentais da harmonia de “O Ovo” com o golpe de arco do baião estudado na Etapa 2. A estrutura harmônica do exercício é mais simples que a do arranjo e também pode servir de base para a improvisação. A parte A tem oito compassos sobre o acorde de ré com sétima menor: | D7 | D7 | D7 | D7 | D7 | D7 | D7 | D7 |. A parte B, também com oito compassos, gravita em torno da subdominante: | G | D | G A | D | G | D | G A | D | **|**. Sobre essa estrutura:

  a. cantar/tocar a tônica e a terça do acorde enquanto se lê a cifra;
  b. cantar/tocar o arpejo (tônica, terça e quinta);

c. abrir vozes para mais instrumentos, dividindo a turma em naipes para formar acordes de três ou quatro sons (com sexta, sétima, menores, quartais etc.), e utilizar outras claves rítmicas;
d. aplicar em bicordes, com notas longas e ritmos pertinentes aos acordes, nos instrumentos acompanhadores. Transitar entre os acordes preferindo o caminho mais cyrto entre as notas e valorizando dissonâncias (7as da dominante, por exemplo).

g) Pequena prática de improvisação: introdução à criação melódica sobre a estrutura harmônica.

- **Fundamentação:** a improvisação é vista não como virtuosismo, mas como ferramenta pedagógica de apropriação da linguagem (Green 2008). Almeida (2024) sugere o uso de motivos rítmicos limitados para iniciar a improvisação, em uma perspectiva decolonial.

- **Proposta de exercício:** pergunta e resposta. O professor toca motivos melódicos de dois compassos na escala de ré mixolídio, e os alunos respondem imitando, enquanto o professor aumenta gradualmente a complexidade das frases. A atividade pode ser feita individualmente ou em grupo, imitando o professor ou outro estudante.

4.4. Etapa 4: consolidação e performance — ensino do tema “O Ovo” por meio da oralidade

h) A transmissão da melodia ocorre sem partitura, frase por frase.

- **Fundamentação:** Fiaminghi (2008) e Melo e Fiaminghi (2024) validam a transmissão oral como herança das práticas de rabeca, em que a nuance interpretativa é passada por imitação direta.

- **Proposta de exercício:** o professor toca o tema em grupos de quatro notas, e os estudantes repetem em seguida. Aos poucos, as frases são ensinadas até que o estudante consiga tocar o tema inteiro. O professor enfatiza motivos, grupos de notas e seções semelhantes.

i) Leitura do arranjo, com atenção aos trechos mais exigentes, e aplicação dos preceitos das etapas anteriores.

A partitura do arranjo da música entra como ferramenta final de organização da forma e das texturas orquestrais (Figura 6). Na introdução, o violino 1 toca semicolcheias repetidas em ré e mi com acentos na 1ª e na 4ª semicolcheia de cada meio compasso (c. 9–10), isto é, a célula grave da zabumba no arco trabalhada na Etapa 2. No tema (c. 11–18), a melodia em semicolcheias contínuas mantém o movimento perpétuo do arco.

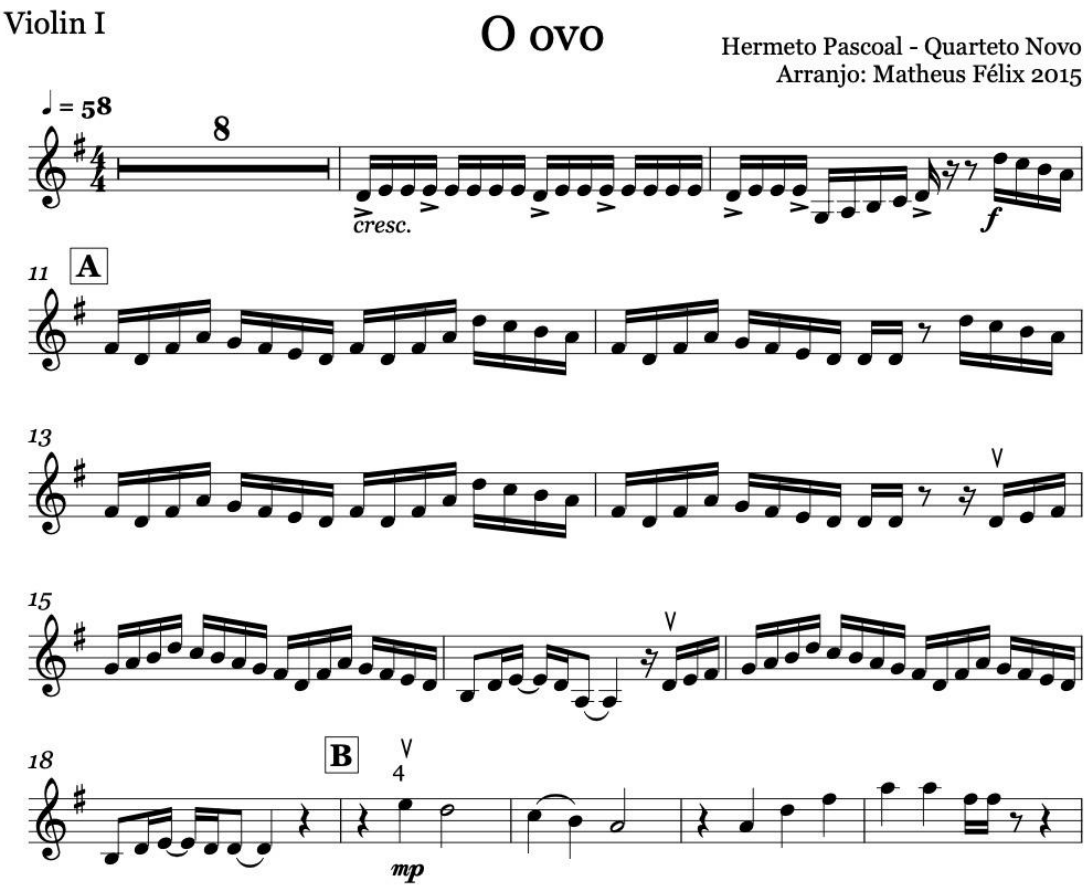


Figura 6 – Arranjo de “O Ovo”, de Hermeto Pascoal para orquestra de cordas. Violino 1: introdução (c. 1–10), tema (anacruse c. 11–18).
Referência: arranjo de Matheus Félix (2015), um dos autores.

- **Fundamentação:** Teófilo, Falleiros e Ostergren (2025) demonstram que, após a vivência corporal e oral, a leitura torna-se mais fluida e o “sotaque” não se perde. A partitura serve à memória, não à decodificação primária.

- **Proposta de exercício:** depois que o tema é aprendido por imitação, oralidade e escuta ativa, insere-se a leitura do arranjo completo, ainda em andamento lento. O foco não é a nota certa (já aprendida oralmente), mas a aplicação dos acentos (a zabumba no arco), que possibilita o fraseado rítmico e a interação entre melodia e acompanhamento. Acelera-se progressivamente até o andamento do baião (aproximadamente 90 a 100 bpm), priorizando sempre o suingue em relação à velocidade, de preferência com uma base rítmica.

5. Considerações finais

Ao sistematizar as etapas para o ensino de “O Ovo” via oralidade e corporeidade, a presente pesquisa oferece um roteiro técnico replicável em outras músicas e reforça a urgência de uma virada decolonial na pedagogia de cordas friccionadas no Brasil, isto é, de deslocar os saberes da música popular brasileira da margem para o centro da formação. Os dois ciclos de pesquisa-ação indicam um avanço estilístico e epistemológico necessário para abordar a complexidade da música popular brasileira nos instrumentos de cordas e para rever sua inserção didática e na música de concerto. Essa rede de saberes, que conecta a análise rítmica do baião de Luiz Gonzaga (Côrtes 2014), a música de Hermeto Pascoal, a adaptação técnica do arco e a vivência corporal, oferece base para que o ensino de cordas no Brasil abrace sua própria

identidade sonora. Essas etapas constituem a base de um guia prático para o ensino de “O Ovo”, ainda em elaboração. A Tabela 3 resume os principais pontos trabalhados.

Tabela 3 – Síntese da pesquisa-ação nos dois ciclos.

Tópico	Descrição
Peça central	Baião “O Ovo”, de Hermeto Pascoal
Instrumentos	Violino, viola, violoncelo e contrabaixo; no ciclo 1, acompanhamento de bateria e piano.
Metodologia	Pesquisa-ação, oralidade, corporeidade e abordagem decolonial, com adaptação de métodos tradicionais europeus (Suzuki, Ševčík, Fischer, Kreutzer) à métrica e às acentuações do baião.
Referenciais teóricos principais	Estilização do baião (Côrtes 2014); técnicas de arco do violino brasileiro (Fillat 2016, 2018, 2025); padrões de dedilhado (Barber 2008); “língua materna” (Suzuki 1983); *performance* corpórea (Teófilo, Falleiros e Ostergren 2025); aplicabilidade didática (Almeida 2024); perspectiva decolonial (Anastácio 2021).
Resultados	Aprimoramento técnico, apreensão estilística, autonomia musical, aprendizado via oralidade e corporeidade, introdução à improvisação para cordas friccionadas em vários níveis de domínio de habilidades.
Produto em desenvolvimento	Guia prático do baião a partir de “O Ovo”, de Hermeto Pascoal, para estudo individual e didática de cordas friccionadas (em elaboração).
Ciclos de pesquisa-ação	Ciclo 1 (2015): Núcleo de Cordas da Escola Livre de Música (Itabira/MG), 23 alunos, formação heterogênea/iniciante, duração semestral. Ciclo 2 (2025): Camerata de Cordas da UFMG (Belo Horizonte/MG), 10 alunos, formação heterogênea/avançada, workshop intensivo.
Métodos de ensino	Oralidade, corporeidade, percussão corporal, ensino sem partitura, imitação
Exercícios propostos	Escuta e marcação rítmica corporal; aplicação das claves da zabumba no arco; escala de ré mixolídio; acompanhamento harmônico; improvisação; ensino oral do tema; leitura do arranjo.
Perspectivas futuras	Implementação em cursos de extensão, disciplinas regulares, cursos livres e cursos superiores de música popular com ênfase em cordas friccionadas.

Referência: elaborada pelos autores.

Os achados deste estudo apontam para um futuro em que o violino popular brasileiro, e práticas congêneres nos demais instrumentos de arco, deixe de ser uma exceção autodidata e se torne uma área de conhecimento formalizada. Vislumbramos a implementação deste conteúdo em cursos de extensão universitária e a criação de disciplinas regulares, como Prática de Conjunto de Cordas Popular ou Improvisação e Linguagem Brasileira para Cordas Friccionadas, nos currículos de bacharelado e licenciatura. Em perspectiva mais ampla, o acúmulo de produção acadêmica e de prática pedagógica nesta área justifica sua presença também na pós-graduação, consolidando um espaço em que o refinamento técnico da escola tradicional e a riqueza da cultura popular dialoguem em pé de igualdade, como ocorre em países que valorizam seus mestres populares e, no Brasil, em iniciativas como o Encontro de Saberes nas universidades.

Como desdobramento futuro, esta proposta pode contribuir para a iniciação ao estudo da improvisação na música brasileira voltada a estudantes intermediários de cordas friccionadas e a demais músicos interessados em processos criativos. Entre as possibilidades de aprofundamento, destacam-se a aplicação técnico-musical de modos, escalas e arpejos, o estudo de diferentes padrões de dedilhado, a exploração do colorido melódico tonal e modal, bem como a aproximação entre harmonia, contraponto e práticas rítmicas brasileiras aplicadas aos instrumentos de arco. Por não constituírem o foco central deste artigo, tais tópicos são aqui indicados como perspectivas para estudos posteriores.

Por fim, este trabalho é, acima de tudo, um tributo a Hermeto Pascoal. Agradecemos imensamente ao “Campeão” pelo legado inestimável de uma “música universal” que, paradoxalmente, só poderia ter nascido

no Brasil. Sua obra, exemplificada pela genialidade de “O Ovo”, desafia-nos a ser músicos completos: leitores e ouvintes, técnicos e intuitivos, intelectuais e corporais. Valorizar a cultura brasileira dentro da academia não é apenas uma reparação histórica, mas uma condição essencial para formarmos instrumentistas de cordas verdadeiramente conscientes, capazes de expressar a alma sonora de seu próprio país com a mesma excelência com que executam o repertório europeu. Que o toque da zabumba continue a reverberar em nossos arcos!

6. Declaração de Disponibilidade de Dados

Os registros audiovisuais dos dois ciclos da pesquisa-ação estão disponíveis nos links e QR codes da Tabela 1 e nos endereços indicados nas notas de rodapé.

7. Declaração de uso de Inteligência Artificial

Em conformidade com as recomendações da UFMG para o uso de ferramentas de Inteligência Artificial (IA) em atividades acadêmicas, que pedem transparência e a identificação, em artigos, das etapas realizadas com auxílio de IA (UFMG 2024, 2–4), declaramos que a ferramenta de IA generativa Claude (Anthropic 2026) foi utilizada na revisão deste artigo, nas seguintes etapas: a) cotejo entre o parecer da avaliação por pares e a versão final do texto, com a lista dos ajustes solicitados; b) padronização de citações, referências, legendas e formatação às normas da revista; c) correlação com a pesquisa de Fillat (2018, 2025) e do Quadro 1, a partir de fontes selecionadas e fornecidas pelos autores, com indicação de página; d) preparação técnica das imagens para submissão.

A IA não foi utilizada na concepção da pesquisa, na condução dos ciclos de pesquisa-ação, na coleta ou interpretação dos dados, na elaboração do arranjo nem nas conclusões. Todo o conteúdo produzido com auxílio da ferramenta foi revisado e conferido nas fontes originais pelos autores, que assumem integral responsabilidade pelo texto.

8. Referências

Albino, Cesar, e Sonia Regina Albano de Lima. 2009. “A aplicabilidade da pesquisa-ação na educação musical.” *Música Hodie* 9 (2): 91–104.

Almeida, Guilherme Pimenta e. 2024. *Movimento violino popular brasileiro: prática e didática violinística em uma perspectiva decolonial* (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Anastácio, Luiza Gaspar. 2021. *Colonialidade e tradição: desvelando a matriz de poder adjacente às práticas musicais/violinísticas de concerto* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais.

Anthropic. 2026. *Claude* [ferramenta de inteligência artificial generativa]. San Francisco: Anthropic. https://claude.ai.

Barber, Barbara. 2008. *Fingerboard Geography for Violin*. Vol. 1. Van Nuys, CA: Alfred Music.

Borges, Gláucia de Andrade. 2016. “O Método Suzuki e o folclore brasileiro: proposta de uma abordagem de ensino para os instrumentos de cordas.” *Música Hodie* 16 (2): 146–160.

Brizola, Saory Raquel N. S. Ribeiro. 2021. *Atividades lúdicas no processo do ensino de violino e viola* (Dissertação de Mestrado Profissional). Universidade Federal da Bahia.

Côrtes, Almir. 2014. “Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga.” *Per Musi* 29: 195–208.

Fiaminghi, Luiz Henrique. 2008. *O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de outros violinos* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas.

Fiaminghi, Luiz Henrique. 2009. “O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de outros violinos.” *Per Musi* 20: 16–21.

Fillat, Mathilde Tania. 2016. “O violino na música popular brasileira instrumental contemporânea: arcadas e ritmos.” In *Anais do VI Simpósio Internacional de Musicologia*, 455–465. Goiânia: UFG.

Fillat, Mathilde Tania. 2018. *O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Fillat, Mathilde Tania. 2025. *O ensino do violino popular brasileiro: uma análise das práticas pedagógicas emergentes e suas contribuições* (Tese de Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Fischer, Simon. 1997. *Basics: 300 Exercises and Practice Routines for the Violin*. London: Peters Edition.

Flesch, Carl. 1939. *The Art of Violin Playing*. Book One. Boston: Carl Fischer.

Galamian, Ivan. 1985. *Principles of Violin Playing and Teaching*. New Jersey: Prentice-Hall.

Gerolamo, Ismael de Oliveira. 2020. “Nacionalismo, engajamento e música instrumental: a sonoridade do Quarteto Novo.” *Música Popular em Revista* 7: e020007. https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14308

Gomes, Fábio Lima Marinho. 2020. “Timelines em ‘Coisa nº 5’ de Moacir Santos.” *Orfeu* 5 (2): e0009. doi:10.5965/2525530405022020e0009.

Gordon, Edwin E. 2012. *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*. 8. ed. Chicago: GIA Publications.

Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.

Green, Lucy. 2008. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Aldershot: Ashgate.

Herz, Ricardo. 2017. *Curso de violino popular brasileiro*. São Paulo: Hotmart. https://violinopopularbrasileiro.club.hotmart.com. Acesso em 20 nov. 2025.

Krassik, Nicolas. 2017. *Curso de violino popular*. São Paulo: Hotmart. https://cursodeviolinopopularnicolaskr.club.hotmart.com. Acesso em 20 nov. 2025.

Lisi, Leandro Derneika. 2022. *O conceito de clave rítmica como recurso pedagógico* (Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Música). Universidade Estadual Paulista. http://hdl.handle.net/11449/238300

Lucas, Glaura, Luis Ricardo Silva Queiroz, Luciana Prass, Fábio Henrique Ribeiro e Rubens de Oliveira Aredes. 2016. “Culturas musicais afro-brasileiras: perspectivas para concepções e práticas etnoeducativas em música.” In *Etnomusicologia no Brasil*, organizado por Angela Lühning e Rosângela Pereira de Tugny, 237–276. Salvador: EDUFBA.

Melo, Carolina Momm de, e Luiz Henrique Fiaminghi. 2024. “O violino na música popular brasileira: implicações históricas, movimentações contemporâneas.” In *MusiCS em perspectivas*, organizado por

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo, Nira Azibeiro Pomar e Carolina Momm de Melo, 360–381. São Paulo: Pimenta Cultural. doi:10.31560/pimentacultural/978-85-7221-215-1.13.

Mello, Maria Ignez Cruz, et al. 2019. “A história do ensino coletivo de instrumentos de cordas friccionadas no Ceará.” In *Anais do XXIV Congresso Nacional da ABEM*. Campo Grande: ABEM.

Oliveira, L. 1998. *Método para ensino coletivo de cordas* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo.

Pascoal, Hermeto. 1967. “O Ovo.” In Quarteto Novo, *Quarteto Novo*. Rio de Janeiro: Odeon. 1 disco sonoro.

Pessoa, G. 2025. “A clave rítmica como estrutura e intencionalidade na prática musical de Letieres Leite.” *Anais da Associação Brasileira de Etnomusicologia* 1 (12): 1–3. https://eventos.abet.mus.br/enabet/article/view/96

Rolland, Paul, e Marla Mutschler. 1974. *The Teaching of Action in String Playing: Violin and Viola*. Nova York: Boosey & Hawkes.

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

Scott, Laurie, William Dick e Winifred Crock. 2010. *Learning Together: Sequential Repertoire for Solo Strings or String Ensemble*. Van Nuys, CA: Alfred Music.

Ševčík, Otakar. 1881. *Schule der Violintechnik* (*School of Violin Technics*), Op. 1. Viena: Bosworth.

Ševčík, Otakar. 1893. *40 Variations*, Op. 3. Viena: Bosworth.

Ševčík, Otakar. 1894. *Schule der Bogentechnik* (*School of Bowing Technics*), Op. 2. Viena: Bosworth.

Ševčík, Otakar. 1895. *Changes of Position and Preparatory Scale-Studies*, Op. 8. Viena: Bosworth.

Ševčík, Otakar. 1898. *Preparatory Exercises in Double-Stopping*, Op. 9. Viena: Bosworth.

Starr, William J. 1976. *The Suzuki Violinist: A Guide for Teachers and Parents*. Ed. rev. Van Nuys, CA: Alfred Music.

Suzuki, Shinichi. 1983. *Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education*. Traduzido por Waltraud Suzuki. 2. ed. Van Nuys, CA: Alfred Music.

Teófilo, Geremias, Manuel Silveira Falleiros e Eduardo Augusto Ostergren. 2025. “Tem baião na batuta: por uma performance brasileira na música de concerto.” In *Anais do I Simpósio de Pesquisa em Música da Unicamp*, 195–221. Campinas: Unicamp.

Thiollent, Michel. 2011. *Metodologia da pesquisa-ação*. 18. ed. São Paulo: Cortez.

UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). 2024. *Recomendações para o uso de ferramentas de Inteligência Artificial nas atividades acadêmicas na UFMG*. Belo Horizonte: UFMG.

Ying, Liu Man. 2012. *Diretrizes para o ensino coletivo de violino* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.

Zweig, Mimi. 2025. *Mimi Zweig String Pedagogy*. Bloomington: Indiana University Jacobs School of Music. https://stringpedagogy.com/. Acesso em 21 nov. 2025.