



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DAS PRÁTICAS MUSICAIS
PROEMUS

**CORDAS PERCUSSIVAS BRASILEIRAS:
método de música popular para cordas friccionadas**

Relatório destinado a defesa final do produto de Mestrado Profissional em Ensino das
Práticas Musicais

WILLIAM FILSON SOSA SOREN DOYLE

Rio de Janeiro
21 de julho de 2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO
DAS PRÁTICAS MUSICAIS
PROEMUS

William Filson Sosa Soren Doyle

**CORDAS PERCUSSIVAS BRASILEIRAS:
método de música popular para cordas friccionadas**

Relatório apresentado ao Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Mariana Isdebski Salles

Rio de Janeiro
21 de julho de 2026

F794

Filson Sosa Soren Doyle, William
Cordas Percussivas Brasileiras: método de música
popular para cordas friccionadas / William Filson Sosa
Soren Doyle. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2026.
76p

Orientador: Profa. Dra. Mariana Isdebski Salles.
Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Especialização em Mestrado Profissional em Ensino das
Práticas Musicais, 2026.

1. Método de música popular brasileira para cordas
friccionadas. I. Isdebski Salles, Profa. Dra. Mariana,
orient. II. Título.

RESUMO

Cordas Percussivas Brasileiras é um método de música popular para cordas friccionadas que desenvolvi ao longo do programa de mestrado profissional da UNIRIO. O objetivo do método é auxiliar músicos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) a criarem os seus próprios arranjos de música popular brasileira a partir de partituras com melodia cifrada. A proposta integra elementos da música popular à prática de câmara e oferece: a sistematização de algumas opções de levadas de arco por instrumento e por gênero musical; arranjos de músicas representativas com seções para solos e improvisos; notação que alia cifra e nota musical; e um material audiovisual de apoio ao estudo, acessível por links e QrCodes. O método passou por processo de teste e validação prática com estudantes de graduação da UNIRIO, integrantes de orquestras profissionais e instrumentistas da cena popular do Rio de Janeiro (RJ) e de Salvador (BA), cujos retornos fundamentaram a consolidação de sua versão final. O material será disponibilizado gratuitamente em formato Ebook, com o objetivo de difundir novas metodologias aplicadas à música popular brasileira para cordas friccionadas.

Palavras-chave: Cordas Friccionadas; Música Popular Brasileira; Arranjo Instrumental; Pedagogia Musical; Prática de Câmara.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA	1
2.1 Proposta Inicial	1
2.2 Elaboração do Artigo	3
2.3 Desenvolvimento do Produto	4
2.4 Testagem	5
3. ETAPAS DO PROCESSO FORMATIVO	5
3.1 disciplinas cursadas no PROEMUS	5
a) Seminário de Ensino das Práticas Musicais	5
b) Metodologia da Pesquisa	6
c) Tópicos Avançados em Práticas Musicais I, II e III.	6
d) Participação no Colóquio	6
e) Seminário de Prática Docente I	6
f) Seminários de Trabalho de Conclusão (Projeto Final I, II e III)	7
g) Tópicos Especiais em Música I	7
h) Elaboração do Projeto Final	7
3.2 Qualificação	7
3.3 Orientação	8
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	8
5. REFERÊNCIAS	9
6. ARTIGO	9
7. APÊNDICE	25

1. INTRODUÇÃO

A busca pelo PROEMUS (Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais) fundamentou-se no objetivo de desenvolver um produto aplicável à minha rotina profissional — como músico-intérprete e educador — e que contribuísse para a difusão de metodologias voltadas à música popular brasileira para cordas friccionadas.

O resultado foi a elaboração de um método prático cujo objetivo é auxiliar músicos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) a criarem os seus próprios arranjos de música popular brasileira a partir de partituras com melodia cifrada. O trabalho contempla dez gêneros populares por meio de arranjos de obras representativas adaptados para formações flexíveis de cordas (quarteto, quinteto ou camerata). A proposta integra elementos da música popular à prática de câmara, incorporando levadas de arco, leitura de cifras e seções destinadas à improvisação. O método foi desenvolvido no formato Ebook, é composto por um material audiovisual de apoio que pode ser acessado via *links e Qr codes*, e será disponibilizado gratuitamente. Uma amostra do produto encontra-se disponível no Apêndice deste relatório.

2. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

2.1 Proposta Inicial

O meu pré-projeto consistiu na elaboração de um *Ebook* de arranjos de música popular brasileira para violinos. Tinha como finalidade mostrar a aplicação da metodologia do violino popular dos violinistas Nicolas Krassik e Ricardo Herz sobre um repertório composto por músicas de compositores violinistas atuais. Ele contaria com um material audiovisual de apoio, como vídeos e *playbacks* para estudo, e seria disponibilizado gratuitamente. Os objetivos com o material eram o de preparar o estudante para situações de trabalho alternativas às da música de concerto, o de ajudar na difusão da metodologia do violino popular brasileiro e o de valorizar a cultura popular do nosso país.

Modifiquei a proposta inicial do Ebook para abranger não apenas o violino popular, mas toda a família de cordas percussivas, incluindo viola, violoncelo e contrabaixo. Em relação ao repertório, optei por utilizar obras consolidadas de cada gênero musical como referência. Essa mudança reflete uma fase da minha trajetória profissional focada na elaboração de arranjos para grupos de cordas, atuando tanto como instrumentista quanto como docente. O objetivo central do material, contudo, permanece o mesmo.

Para fundamentar alguns conceitos e exercícios de música popular que aparecem no método, recorri a autores como Thiago de Oliveira Pinto e Almir Cortes. Oliveira Pinto, em seu ensaio *As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*, propõe um diferente sistema de apreciação da rítmica afro-brasileira, sem a orientação de compassos e seus tempos fortes e fracos, como normalmente acontece na música ocidental. O autor baseia-se em pesquisas realizadas pela musicologia africana e em pesquisas feitas no Brasil para demonstrar que existem estruturas sonoras próprias que perduraram durante toda a história da música afro-brasileira e que as caracterizam. Das estruturas apresentadas pelo autor, destaco a da pulsação mínima (ou pulsação elementar) para o meu trabalho. Segundo definição do autor, pulsação mínima

[...]são as unidades menores (ou mínimas) de tempo e que preenchem a sequência musical. O samba baseia-se sempre em um ciclo repetido consecutivamente de 16 desses pulsos elementares que, enquanto grade temporal “neutra” dos pulsos de duração mínima, desconhece acentuação pré-estabelecida – fato que distingue este fenômeno claramente do compasso da música ocidental, com seus tempos fortes e fracos. As batidas introduzidas pelos músicos e os acentos musicais acabam coincidindo ou então relacionando-se necessariamente com um desses pulsos elementares. [...] Durante o processo musical, os pulsos elementares podem se tornar audíveis ou então articular-se através da dança e do movimento de execução do instrumento. (2001, p.93).

Para a assimilação desses conceitos teóricos na prática do instrumento, recorro à técnica das notas percutidas. Segundo definição do músico e pesquisador Almir Côrtes, notas percutidas são:

Notas abafadas pelos dedos da mão esquerda, à maneira de um harmônico, inseridas entre as notas da melodia e produzidas pela palheta ao ferir o par de cordas utilizadas. Por vezes, algumas notas escapam, soando assim a nota real, no entanto, pelo pouco volume que estas notas apresentam é possível enquadrá-las como percussivas, pois há uma nítida diferença no som quando as cordas soltas são acrescentadas intencionalmente. (2006, p. 73).

Essa técnica inspirou o título dado ao meu método, *Cordas Percussivas Brasileiras*, e é apresentada na sessão dos fundamentos do livro. Junto dela, proponho também alguns exercícios de acentuação e de deslocamento rítmico sobre as semicolheias implícitas na pulsação elementar das músicas abordadas no livro.

O conceito de notas percutidas desenvolvidas por Almir está presente na sua tese de doutorado, em que ele aborda a improvisação instrumental nos gêneros baião, frevo e choro. Através de recortes temporais, ele identifica padrões harmônicos, melódicos e rítmicos recorrentes nesses gêneros e propõe uma sistematização de estudo para a prática do improviso.

Essa fonte bibliográfica dialoga com a pesquisa desenvolvida por outro autor de referência, Climério de Oliveira Santos (2013). No livro *Coleção Batuquebook*, v.3: Forró, a codificação de Luiz Gonzaga, ele propôs a codificação de subgêneros que compõem o forró, tais como o baião, a toada, o arrasta-pé, o forró propriamente dito, o xaxado e o xote. Baseei-me na sistematização proposta tanto por Santos quanto por Côrtes para abordar esses e outros gêneros de música popular brasileira, segundo o critério de familiaridade e experiência como músico.

As experiências que fui coletando ao longo da minha caminhada na cultura popular enquanto intérprete, pesquisador, arranjador, compositor, e professor de música também foram fundamentais no processo de confecção do *Ebook*. Meu instrumento principal é o violino, então precisei da ajuda de colegas e amigos do contrabaixo, do violoncelo, e da viola para entender se as minhas propostas eram executáveis, bem como para aprender um pouco dos idiomatismos de cada instrumento. Aulas particulares de arranjo também foram necessárias, uma vez que eu não tinha tanta experiência enquanto arranjador até então. A minha vivência na cultura popular através dos grupos que integrei e fiz participações, bem como minha experiência como músico de orquestra desde 2013, me ajudaram também com algumas ideias para o método.

Dentre as principais ideias, destaco: a proposta de uma notação musical que visa preparar o estudante à leitura de cifras, tão comum na prática da música popular; espaços para improvisos e execução de solos em sessões dos arranjos; a sistematização de levadas para cada gênero e por instrumento; playbacks de apoio ao estudo, afim de incentivar a memorização do conteúdo e promover a independência do uso de partituras.

2.2 Elaboração do artigo

O tema do meu artigo é a iniciação ao estudo do acompanhamento no violino popular brasileiro, a partir de princípios básicos do baião e dos exemplos práticos dos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik.

Faço uma breve introdução ao baião, um subgênero do forró, e uso a música “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como representante do estilo musical. Para a finalidade do acompanhamento no violino, faço uma análise dos elementos rítmicos e harmônicos presentes no fonograma utilizado e demonstro como incorporá-los à técnica de arco e de mão esquerda no instrumento. Utilizo como suporte teórico autores que dialogam com o tema, tais como Almir Cortes, Climério de Oliveira Santos e Thiago de Oliveira Pinto. Exemplifico depois a prática do acompanhamento no baião através da transcrição de trechos das músicas

“Cordestinos” e “Inocente”, compostas e executadas pelos violinistas Nicolas Krassik e Ricardo Herz, respectivamente. Por fim, ofereço uma sugestão de acompanhamento para a música “Baião” no violino, baseado nas ideias desenvolvidas ao longo do artigo e nos exemplos demonstrados pelos dois violinistas de referência.

O artigo foi apresentado e aprovado pela banca examinadora, composta pelos professores Maico Lopes, Almir Côrtes e Mariana Salles.

2.3 Desenvolvimento do produto

2024.1

Escolha do repertório. Elaboração dos arranjos e dos exercícios de levadas para a formação dois violinos e piano. Pesquisa de referências bibliográficas e fonográficas.

2024.2

Mudança da proposta: ao invés de arranjos para violinos e piano, a nova formação seria quinteto ou camerata de cordas (2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo). Adaptação e elaboração de novos arranjos para essa formação instrumental. Pesquisa de referências bibliográficas e fonográficas.

Oportunidade de textar e de adaptar os arranjos ao longo da disciplina Estágio Docente. Início do desenvolvimento dos exercícios de levadas por instrumento.

2025.1

Aulas de arranjo com o professor Leandro Braga. Execução e testagem dos arranjos com diferentes grupos de música de câmara. Sistematização das levadas e elaboração de uma notação musical que inicie o estudante à leitura de cifras.

2025.2

Início da parceria com o arranjador Pedro Façanha, que ficou responsável pela revisão das linhas executadas pelos instrumentos graves, como o cello e o contrabaixo. Fim da sistematização das levadas. Conclusão de 6 dos 10 capítulos do Ebook. Gravação de 60% do conteúdo e estruturação do Ebook. Exame de Qualificação.

2026.1

Revisão de todo o conteúdo para gravação final em estúdio. Ensaios com os músicos. 16 horas de gravação e mais 6h de mixagem. Estruturação dos playbacks para exercício. Finalização da formatação do Ebook e revisão.

2.4 Testagem

Tive a oportunidade de testar o produto tanto na disciplina Estágio Docente, quanto fora do PROEMUS, em grupos distintos de música de câmara.

A elaboração de uma notação musical veio a partir das trocas com os músicos que, em sua maioria, apresentavam dificuldades em ler cifras e executar as levadas. No entanto, faço questão do uso da cifra por ela ser recorrente no material de música popular que se tem acesso normalmente. Pensei em formas, então de encorajar o aluno a lidar com elas, e desenvolvi uma notação musical para isso.

Nas sessões de improvisos que aparecem em muitas das músicas do Ebook, alguns músicos ficavam inibidos de solar. Decidi então por compor um solo pra cada uma delas e executá-los na gravação, depois, para que ele se torne uma alternativa ao improviso. A partitura dos solos é disponibilizada de forma separada ao arranjo.

Um fator que percebi motivar os músicos a estudarem as levadas e a prepararem os arranjos é a expectativa da apresentação. A quantidade de arranjos oferecida no meu Ebook é capaz de sustentar a duração de uma apresentação completa.

Para estimular a percepção auditiva e promover a autonomia dos músicos em relação à partitura nas performances, o material foi complementado com a criação de playbacks, áudios dos arranjos e vídeos demonstrativos.

3. ETAPAS DO PROCESSO FORMATIVO

3.1 Disciplinas cursadas no Proemus

A) SEMINÁRIO DE ENSINO DAS PRÁTICAS MUSICAIS

Docentes: Adriana Rodrigues Didier e Eduardo Lakschevitz Xavier Assunção

Em "Seminários de Ensino das Práticas Musicais", contamos com dois professores que se revezavam ao longo do curso. Eles têm características e abordagens distintas, o que, ao meu ver, enriqueceu a condução da disciplina.

O professor Eduardo abordou mais o lado das estratégias de venda do nosso produto, das fases de produção até a divulgação. Me fez pensar sobre a importância da oratória como ferramenta de venda. Ver o meu produto para além da música, mais sob a lógica de mercado, e se ele era socialmente relevante e como eu pretendia monetizar o meu trabalho.

Já a professora Adriana, abordou mais o viés didático do produto. Vimos alguns autores que propõem dinâmicas de ensino distintas. Praticamos em aula alguns jogos e exercícios que

fazem do ensino da prática musical algo mais lúdico. Estimulou o senso crítico sobre o conteúdo pedagógico que estávamos desenvolvendo no momento.

B) METODOLOGIA DA PESQUISA

Docente: Glauber Resende Domingues

Na disciplina “Metodologia da Pesquisa”, foi ministrado o conteúdo voltado à estruturação da pesquisa acadêmica, abrangendo métodos, fases de elaboração, planejamento e ferramentas investigativas. Posteriormente, vimos como utilizar os resultados obtidos na elaboração do nosso produto final.

A matéria constituiu uma excelente oportunidade para desenvolver o conceito, o título, a descrição, o objetivo, a justificativa e as referências bibliográficas do produto, além de exercitar a escrita e a capacidade de concisão."

C) TÓPICOS AVANÇADOS EM PRÁTICAS MUSICAIS I, II e III

Docentes: Mariana Isdebski Salles e Sérgio Barrenechea

Em “Tópicos Avançados em Práticas Musicais”, tivemos acesso a ferramentas práticas para a elaboração do nosso produto. Tais como dicas de gravação, de filmagem, de edição, etc.

Tivemos também a oportunidade de fazer uma gravação no estúdio da Unirio e de cuidar da edição de som depois. Para o meu trabalho, isso foi muito rico, uma vez que trabalhei com muitas gravações e edições de fonogramas no meu produto.

D) PARTICIPAÇÃO NO COLÓQUIO

Organizar o material que eu havia produzido até então no mestrado, apresentar para colegas e professores de outros cursos de música, e receber comentários e sugestões do público presente no colóquio, me ajudou muito no processo de construção do Ebook.

E) SEMINÁRIO DE PRÁTICA DOCENTE I

Docente: Mariana Isdebski Salles / Estagiário: William Doyle

Em “Seminário de Prática Docente I”, tive a oportunidade de testar o conteúdo que eu vinha desenvolvendo para o meu produto, bem como a minha didática para a prática coletiva dos arranjos e dos exercícios propostos.

A partir da troca com os alunos, pude perceber, na prática, o que funcionava e o que não. Pude adaptar e mexer muita coisa nos arranjos e exercícios propostos. Os encontros tinham como norte uma apresentação no final do semestre e o resultado artístico foi muito positivo.

Ao final, elaborei um questionário para saber mais de cada aluno sobre suas próprias impressões do curso. Elas foram muito importantes para eu entender melhor como seguir desenvolvendo o meu produto depois.

F) SEMINÁRIOS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO (PROJETO FINAL I, II E III)

Docente: Mariana Isdebski Salles

Durante a disciplina 'Seminários de Trabalho de Conclusão', participei de encontros virtuais com a professora Mariana. Ao longo dos semestres cursados, a docente orientou o desenvolvimento da minha produção acadêmica, além de fornecer relevantes referências bibliográficas e pedagógicas.

G) TÓPICOS ESPECIAIS EM MÚSICA I

Docente: Daniel Quaranta (PPGM)

“Tópicos Especiais em Música I” foi uma disciplina que consegui aproveitar do mestrado acadêmico que cursei anteriormente por um ano, no PPGM-UNIRIO.

Essa disciplina abordou algumas técnicas de composição e, ao longo do curso, os alunos foram desenvolvendo e compartilhando com o restante da turma alguns dos seus processos criativos. Eu acabei por compor um frevo, que depois usei no meu produto final do PROEMUS.

H) ELABORAÇÃO DO PROJETO FINAL

Docente: Mariana Isdebski Salles

Na disciplina “Elaboração do Projeto Final”, a professora Mariana concedeu autonomia para o desenvolvimento do meu produto. Mostrou-se, contudo, sempre disponível para sanar quaisquer dúvidas nos momentos em que recorri à sua orientação.

3.2 Qualificação

A banca examinadora de qualificação foi constituída pelos docentes Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto (membro interno) e Prof.^a Dra. Elise Barbara Pittenger (membro externo),

contando ainda com a participação do violinista Nicolas Krassik na condição de membro especialista.

Nicolas me orientou bastante a respeito das levadas, principalmente nas que correspondem aos gêneros baião, forró e samba. Ele trouxe algumas sugestões que avabei incorporando na versão final, além de outros comentários valiosos sobre o conteúdo do livro que foram determinantes para o resultado.

Elise deu um retorno a respeito dos textos, apontando a necessidade de maior clareza sobre o meu público-alvo e os objetivos do método. Ela também recomendou que eu revisasse algumas das linhas do violoncelo e pensasse em exercícios preparatório para a técnica de arco durante a execução das levadas.

Já Marco Túlio, trouxe importantes contribuições a respeito da edição das partituras usadas no livro, indicando o que precisava ser trocado ou adaptado para a versão final do produto.

3.3 Orientação

A partir de abril de 2024, realizaram-se encontros remotos com a professora Mariana para a discussão e o desenvolvimento do objeto de estudo. Embora a proposta inicial do Ebook tenha passado por modificações ao longo do curso — o que demandou um esforço superior ao planejado para o produto final —, o artefato foi devidamente acompanhado em todas as suas etapas de concepção e desenvolvimento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mestrado profissional no PROEMUS incentivou a reflexão sobre a inserção do meu produto educacional no mercado musical. Para além das referências bibliográficas em música e pedagogia, a inclusão da perspectiva comercial no processo de elaboração revelou-se enriquecedora. A convivência com colegas cujos projetos de produto também eram instigantes fomentou debates em sala e inspirou o desenvolvimento do meu próprio trabalho.

Busquei alcançar a melhor versão possível do produto dentro do prazo estipulado pelo programa. Mais do que o resultado final em si, o principal ganho residiu na assimilação de uma metodologia de elaboração, a qual viabilizará e facilitará o desenvolvimento de novas propostas futuramente.

5. REFERÊNCIAS

CÔRTEZ, Almir. **Improvisando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental brasileira". 2015. 285 p. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.

HERZ, Ricardo. **Curso de violino popular brasileiro**. 2017. Disponível em: <https://violinopopularbrasileiro.club.hotmart.com>. Acesso em: 20 jul. 2026.

KRASSIK, Nicolas. **Curso de violino popular**. 2017. Disponível em: <https://cursodeviolinopopularnicolaskr.club.hotmart.com>. Acesso em: 20 jul. 2026.

PINTO, Tiago Oliveira. **As cores do som**: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África, [S. l.]*, n. 22-23, p. 87–109, 2004. DOI: [10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109](https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109). Disponível em: <https://revistas.usp.br/africa/article/view/74580>. Acesso em: 31 ago. 2026.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Forró, a codificação de Luiz Gonzaga**. Recife, PE: Companhia Editora de Pernambuco, 2013. 144 p. (Batuque Book ; 3). ISBN 978-85-7858-181-7.

6. ARTIGO

Segue o artigo desenvolvido na disciplina Tópicos Avançados 3. A disciplina tem como objetivo a elaboração de um artigo acadêmico, requisito obrigatório do programa e cujo tema dialoga com o produto desenvolvido na pesquisa. A Ata de Aprovação do Artigo está anexada ao final dele.

Iniciação ao estudo do acompanhamento no violino popular brasileiro: princípios básicos do baião e os exemplos práticos dos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik

William Doyle

UNIRIO/PROEMUS

Mestrado Profissional

wsorendoyle@edu.unirio.br

Resumo: Proponho neste artigo uma forma de desenvolver o acompanhamento para o baião no violino. Como metodologia: faço uma breve introdução ao gênero musical, um subgênero do forró, e escolho a música “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como representante do estilo; analiso os elementos rítmicos e harmônicos presentes no fonograma de referência; e demonstro como incorporá-los à técnica de arco e de mão esquerda no instrumento. Utilizo como referencial teórico autores como Almir Côrtes, Climério de Oliveira Santos e Thiago de Oliveira Pinto, e exemplifico a prática do acompanhamento no baião através da transcrição de trechos das músicas “Cordestinos” e “Inocente”, compostas e executadas pelos violinistas Nicolas Krassik e Ricardo Herz, respectivamente. Como resultado, ofereço uma sugestão de acompanhamento para a música “Baião” no violino, baseado nas ideias desenvolvidas ao longo do artigo e nos exemplos demonstrados pelos dois violinistas de referência.

Palavras chave: Baião; Acompanhamento no violino; Violino popular brasileiro; Nicolas Krassik; Ricardo Herz.

Introduction to the study of accompaniment in the Brazilian popular violin: basic principles of baião and the practical examples of violinists Ricardo Herz and Nicolas Krassik.

Abstract: This article proposes a way to develop violin accompaniment for baião. My methodology involves: a brief introduction to the musical genre, a subgenre of forró, and the selection of the song "Baião" by Luiz Gonzaga and Humberto Teixeira as representative of the style; analysis of the rhythmic and harmonic elements present in the reference recording; and demonstration of how to incorporate them into bow and lefthand technique on the instrument. Theoretical references are provided by authors such as Almir Côrtes, Climério de Oliveira Santos, and Thiago de Oliveira Pinto, and examples of baião accompaniment practice are transcribed from the songs "Cordestinos" and "Inocente," composed and performed by violinists Nicolas Krassik and Ricardo Herz, respectively. As a result, I offer a suggestion of accompaniment for the song "Baião," based on the ideas developed throughout the article and the examples demonstrated by the two reference violinists.

Keywords: Baião; Accompaniment on the violin; Brazilian popular violin; Nicolas Krassik; Ricardo Herz.

1) Introdução

A partir de um projeto de pesquisa que posteriormente viraria livro¹, o músico Climério de Oliveira Santos² (1968) propôs a codificação de subgêneros que compõem o forró, tais como o baião, a toada, o arrasta-pé, o forró propriamente dito, o xaxado e o xote. Sua experiência na cena musical pernambucana, anterior à da vida acadêmica, o possibilitou ter contato com músicos experientes no forró e o ajudou a desenvolver um método de pesquisa original - o da escuta compartilhada. Ela consistiu em submeter algumas das gravações mais importantes de cada subgênero à apreciação de um grupo composto não só por músicos, mas também por historiadores e pesquisadores da área. Foram eleitas, em conjunto, uma música representativa de cada um dos subgêneros que compõem o forró. A partir da música escolhida, o autor analisou as singularidades de cada um deles no tocante à seção rítmica, à estrutura, à melodia, a métrica e o sentido dos versos, entre outros elementos. Neste artigo focaremos no baião e, para ele, a música eleita foi “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira- 1947).

Para a finalidade do acompanhamento do baião no violino, faço a análise somente da seção rítmica e harmônica da música. Veremos como esses elementos podem ser incorporados pelo violinista e traduzidos para a linguagem do instrumento, a partir de outros autores de referencial teórico. São eles: Côrtes (2012), Santos (2013) e Pinto (2001). Depois, utilizo exemplos práticos dos renomados violinistas da cena instrumental da música brasileira Nicolas Krassik³ (1969) e Ricardo Herz⁴ (1978), através da transcrição de trechos de acompanhamento no baião registrados por cada um deles em suas respectivas músicas autorais “Cordestinos” e “Inocente”.

A partir da análise da performance dos dois, bem como das referências teóricas dos autores anteriores, proponho um acompanhamento no violino para a música “Baião”, para observar de que forma os elementos desse gênero musical puderam ser incorporados e representados na partitura. A proposta desse trabalho visa oferecer ao estudante iniciante ou já iniciado referências que facilitem e enriqueçam sua caminhada no estudo do acompanhamento ao violino na música popular brasileira. A abordagem sobre o acompanhamento não só contempla o estudo da harmonia e das especificidades rítmicas de cada gênero, mas também

¹ Coleção Batuquebook, v.3: Forró, a codificação de Luiz Gonzaga (2013).

² Prof. Do Conservatório Pernambucano de Música; Mestre em Etnomusicologia (UFPB); Doutorando em Música (PPGM- Unirio). Publicou Maracatu: baque virado e baque solto (Vol.1); Caboclinho (Vol.2); Maracatu Nação (DVD). Dirigiu o vídeo Que baque é esse (documentário; 54’).

³ Violinista francês de jazz radicado no Brasil desde 2001. Possui nove álbuns gravados, que transitam nos gêneros de música popular brasileira tais como o choro, o samba, a MPB e o forró.

⁴ Violinista de São Paulo que, além da formação clássica, também recebeu treinamento em jazz do berklee College of Music em Boston. Na França, estudou com Didier Lockwood. Possui mais de 10 álbuns gravados.

subverte o papel do violino de instrumento solista ao demonstrar sua capacidade de acompanhador, semelhante ao tradicionalmente exercido pela rabeca brasileira⁵.

II) Uma breve introdução ao baião: as seções rítmicas e harmônicas presentes na música “Baião”

Segundo o pesquisador Almir Côrtes (2012), que desenvolveu um trabalho sobre a improvisação instrumental em gêneros de música popular como o frevo, o choro e o baião⁶, esse é um gênero que fortemente traduz a chamada “sonoridade nordestina”. O baião passou a ser identificado como música urbana a partir das gravações feitas pelo cantor e sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1984) no final da década de 40, no Rio de Janeiro. Gonzaga deu um tratamento de arranjo, letras, forma e instrumentação característica para o gênero, condicionando essa formatação à necessidade do circuito de rádio e disco da época. O gênero foi, pouco a pouco, dominando as execuções no Brasil, conquistando compositores e intérpretes, às vezes sem nenhuma vinculação anterior à região nordestina. O período em que Gonzaga atuou como figura principal na estilização do baião pode ser compreendida pelo recorte temporal das décadas de 1940 e 1950. Desse período, podemos mencionar algumas composições feitas em parceria com Humberto Teixeira, tais como “Baião” (1946); “Asa Branca” (1947); Juazeiro (1949); Qui nem Jiló (1950); Paraíba (1952); entre outras. (CÔRTEES, 2012)

a) A Sessão rítmica

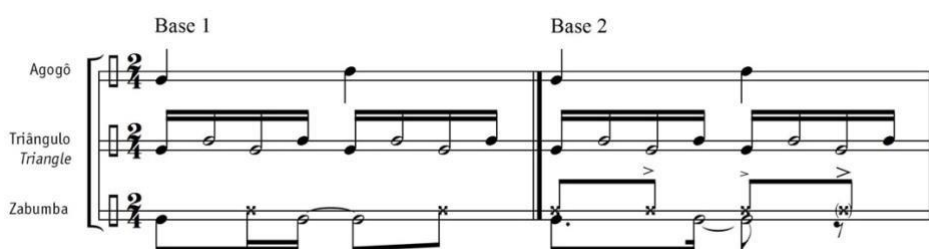
A condução rítmica do baião de Luiz Gonzaga é executada principalmente pela zabumba e pelo triângulo. É possível encontrarmos nas gravações outros instrumentos de percussão como *cowbell*, agogô, ganzá e pandeiro que, apesar de contribuírem com outros timbres, fazem os acentos baseados na marcação da zabumba e do triângulo (CÔRTEES, 2012:177). É um ritmo binário, habitualmente compreendido pelo compasso 2/4, e possui uma linha rítmica assimétrica, formada pelo padrão 3-3-2. Esse padrão é idêntico ao *tresillo*, o qual é identificado em diversas músicas latino-americanas. O *tresillo* é também a base rítmica de outras músicas brasileiras, como: xaxado e coco (Nordeste); samba de roda (Bahia); e partido alto (Rio de Janeiro). (SANTOS, 2013:88).

⁵ Conferir a tese do músico e pesquisador Luiz Fiammenghi (2008), que fala sobre a relação entre o violino e a rabeca brasileira. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_2ca0a7a49e0dfe10987355a9f5e0d822. Acesso em: 22 fev 2022 ⁶ Tese disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/856383>. Acesso em: 05 nov 2025

Quando na sua modalidade mais acelerada, o baião é destinado à dança de casal nas festas. Quando desacelerado, é associado a temas melancólicos. Até a década de 1950, o andamento do baião costumava ocorrer entre 80 e 120bpm. Com o tempo, a média de velocidade foi aumentando consideravelmente. (SANTOS, 2013:89)

Climério demonstra, como podemos ver na Figura 1, a seção rítmica do baião a partir dos instrumentos agogô, triângulo e zabumba, em duas variações mais recorrentes no gênero (bases 1 e 2).

Figura 1: Sessão rítmica do baião, por Climério Santos



Fonte: Climério Santos livro Batuque Book vol.3 (p.89)

As notas pretas representam batidas fechadas no instrumento (pouca reverberação sonora e timbre escuro). Já as brancas, batidas abertas (maior reverberação sonora e timbre claro). As duas linhas da zabumba correspondem à maceta (linha de baixo) e ao bacalhau, que é uma baqueta de bambú (linha de cima). A primeira pancada da zabumba coincide com a parte forte do primeiro tempo, seguida de uma pancada na quarta parte do primeiro tempo.

b) A seção harmônica

É comum identificarmos traços modais na composição do baião. O repertório de Luiz Gonzaga é repleto de músicas com trechos ou passagens modais, combinados com cadências tonais. É o caso das músicas “Baião”; “Vem morena”, “Juazeiro”, “Baião da Penha”, entre outras.

Os modos normalmente identificados são o mixolídio e o dórico. O primeiro, aparece com o emprego da sétima menor no acorde de primeiro grau. Já o segundo, geralmente é associado a uma música em modo menor com a sexta aumentada. Mas, se considerarmos que o acorde de primeiro grau com a sétima menor dá a tonalidade da música e aplicarmos o acorde dominante de quarto grau sobre determinado trecho, gerariamos também o modo dórico. No caso da música Baião, a tonalidade seria definida pelo acorde de primeiro grau Ré com sétima menor (D7). Quando aplicamos o acorde de Sol com sétima menor (G7) sobre determinado

trecho, teríamos as possibilidades de notas Ré- Mi- Fá natural- Sol- Lá- Si- Dó natural na escala, configurando assim, o modo dórico. A versão usada como referência foi a interpretada por Dominginhos e Climério de Oliveira (2014), como podemos ver na Figura 2:

Figura 2: Encadeamento harmônico presente na parte “A” da música “Baião”

21 D C Am G D
Ê bai - ão bai - ão bai - ão bai - ão Eu vou con -

26
tar pra vo - cês co - mo se dan - ç'o bai - ão e quem qui - ser a - pren - der

31 D 7/9 D 7 IV7 G 7/9
é fa - vor pres - tar a - ten - ção mo - re - na che - gue pra cá bem jun - t'ao

36 VII7 C7 V7 A7
meu co - ra - ção a - go - r'é só me se - guir pois eu vou dan - çar

41 I D D C Am C D C Am C
o bai - ão Voz (Climério): bai - ão bai - ão bai - ão

Fonte: transcrição da música feita por Gennaro (2013) e indicações feitas em vermelho e preto pelo próprio autor.

Cabe, no entanto, uma observação. Apesar de característica, a utilização de elementos modais no baião não é imprescindível em sua elaboração, visto que existem composições estritamente tonais, como os baiões “Sabiá”, “Abc do sertão”, “A dança da moda”, entre outros. O trânsito entre o modal e o tonal representa um dos casos de “dessistema”, presentes nas práticas populares. (FREITAS, 2010 apud CÔRTES)

III) A tradução dos elementos rítmicos e harmônicos do baião para o violino

a) Elementos rítmicos no arco do violino

Oliveira Pinto, em seu ensaio *As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*, propõe um diferente sistema de apreciação da rítmica afro-brasileira, sem a orientação de compassos e seus tempos fortes e fracos, como normalmente acontece na música ocidental. O autor baseia-se em pesquisas realizadas pela musicologia africana e em pesquisas feitas no Brasil para demonstrar que existem estruturas sonoras próprias que perduraram durante toda a história da música afro-brasileira e que as caracterizam. Dentre as estruturas apresentadas pelo autor, gostaria de destacar: a pulsação mínima (ou pulsação elementar); a marcação (*Beat & Off-Beat*); e a linha rítmica (*Time-Line*). Nas palavras do autor, pulsação mínima

[...]são as unidades menores (ou mínimas) de tempo e que preenchem a sequência musical. O samba baseia-se sempre em um ciclo repetido consecutivamente de 16 desses pulsos elementares que, enquanto grade temporal “neutra” dos pulsos de duração mínima, desconhece acentuação pré-estabelecida – fato que distingue este fenômeno claramente do compasso da música ocidental, com seus tempos fortes e fracos. As batidas introduzidas pelos músicos e os acentos musicais acabam coincidindo ou então relacionando-se necessariamente com um desses pulsos elementares. [...] Durante o processo musical, os pulsos elementares podem se tornar audíveis ou então articular-se através da dança e do movimento de execução do instrumento. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.93)

A marcação seria a batida fundamental e regular em relação à pulsação elementar. O autor escolhe o samba para exemplificar o conceito, como pode ser visto na Figura 3:

Figura 3: Representação de estruturas no samba

(16) pulsação elementar

(16) x... x... marcação surdo

. = pulsação muda

x= marcação surdo

Fonte: Oliveira Pinto (2001)

Segundo Oliveira Pinto,

A fórmula característica do samba é realizada através de uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso de 16 pulsações. [...] No samba das baterias de escola é sobretudo o tamborim o responsável por esta fórmula. Chamadas de *time-line* – termo introduzido por Joseph K. Nketia em 1970 – tais fórmulas compõem-se na realidade de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. Assim, pode-se perceber na *time-line* qual o ciclo formal que serve de base à peça[...]. (OLIVEIRA PINTO, 2001:94)

O exemplo dado para a linha rítmica do samba coincide com a da marcação feita pelo instrumento tamborim, como pode ser visto na Figura 4:

Figura 4: Representação da linha rítmica do samba

(16) x.x. xx.x .x.x .xx.

x= pulsação percutida

. = pulsação muda

Fonte: Oliveira Pinto (2001)

No caso do baião, os instrumentos que podemos tomar como referência são o triângulo e a zabumba. O triângulo, além de manter a pulsação elementar, também acentua a segunda e terceira nota percutida de cada grupo. O toque do bacalhau da zabumba na região mais aguda coincide com os terceiros toques do triângulo, e a maceta, que toca na região grave, realiza a marcação na primeira e quarta pulsações elementares do primeiro grupo, conforme a Figura 5:

Figura 5: Esquema com as marcações feitas pelo triângulo e pela zabumba no baião.

Triângulo (8) x X X x x X X x

O bacalhau da Zabumba (8) .. X . .. X .

O grave da Zabumba (8) X . . X



"x" = pulsação percutida; "X"= acento; e "." = pulsação muda

Fonte: Oliveira Pinto (2001) e Climério Santos (2013)

Quando aplicados à técnica de arco do violino, a pulsação elementar da música pode ser sentida através do movimento contínuo do braço direito. Ela está presente na execução não só das notas percutidas e de marcação, como também nas de pulsação muda. No caso em que se deseja omitir uma ou mais notas, o movimento do arco continua, porém utiliza-se o recurso técnico das notas percussivas⁶ para poder camufla-la(s). Dessa forma, a pulsação rítmica não é interrompida.

Já as notas acentuadas podem ser marcadas através do uso do golpe de arco *martelé*⁷. Essa técnica consiste em dois momentos de ação: num primeiro momento, o arco é pressionado sobre a corda com o dedo indicador da mão direita que segura o arco; logo em seguida, o dedo indicador relaxa e o arco corre sobre a corda horizontalmente, como num movimento de reação ao primeiro.

Podemos adaptar esse padrão rítmico do baião sobre duas cordas do violino, nos acordes de Ré maior com sétima e de Sol maior com sétima, usando como referência os toques do triângulo e da zabumba. Os acordes aqui utilizados são os responsáveis pelos traços modais presentes na sessão A da música “Baião”. Seguem algumas opções de levada, conforme a Figura 6:

Figura 6: Sugestões de levadas no baião baseadas nas marcações do triângulo e da zabumba⁸. A cabeça de nota em “x” representa a nota percussiva



Fonte: o próprio autor

⁶ Notas abafadas pelos dedos da mão esquerda, à maneira de um harmônico, inseridas entre as notas da melodia e produzidas pela palheta ao ferir o par de cordas utilizadas. Por vezes, algumas notas escapam, soando assim a nota real, no entanto, pelo pouco volume que estas notas apresentam é possível enquadrá-las como percussivas, pois há uma nítida diferença no som quando as cordas soltas são acrescentadas intencionalmente. (CÔRTEZ), 2006, p. 73)

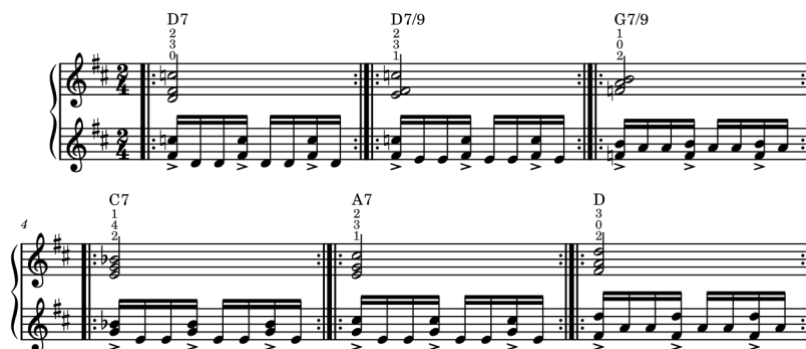
⁷ Ver o livro “Arcadas e Golpes de Arco”, da violinista e professora Mariana Salles (2004).

⁸ Vídeo demonstrativo das levadas disponível em: <https://youtu.be/O2LkFWTkqzg> . Acesso em: 05 nov 2025

b) Elementos harmônicos no braço do violino

Exponho, a seguir, algumas sugestões de fôrmas para os acordes presentes no “A” cantado da música “Baião”, sobre a região média do violino, que compreende as cordas ré e lá do instrumento. Optei por escolher três das notas que compõem cada acorde, privilegiando as terças, sétimas menores e, por vezes, as nonas. Como o propósito foi a utilização de apenas duas cordas no violino, é necessário intercalar as três notas durante a levada. Por isso, uso o exemplo da variação 5, da figura anterior, para a reprodução desses acordes na levada do baião, conforme pode ser visto na Figura 7:

Figura 7: Sugestão de montagem e de digitação para os acordes presentes na parte A da música “Baião”⁹.



Fonte: o próprio autor

Outra opção, facilitada, é a montagem a partir desses mesmos acordes, porém sem a tensão da nona. Seria possível utilizar apenas duas notas, privilegiando a terça e a sétima menor de cada acorde, como pode ser visto na Figura 8. A variação de levada que utilizo como exemplo, nesse caso, é a primeira da figura anterior:

Figura 8: Sugestões de montagem e de digitação facilitadas¹⁰



Fonte: o próprio autor

⁹ Vídeo demonstrativo dos acordes disponível em: <https://youtu.be/WprZCaaxmnM>. Acesso em: 05 nov 2025

¹⁰ Vídeo demonstrativo dos acordes facilitados disponível em: <https://youtu.be/Wsop0lP1aqw>. Acesso em: 05 nov 2025

Observamos, portanto, que existe uma correlação entre a fôrma de acorde no braço do violino e a variação de levada de baião que será escolhida ao longo da música. Quanto à região do instrumento utilizada para a reprodução desses acordes, ela não precisa ser, necessariamente, a média, como utilizada nos exemplos. É comum, como veremos mais a diante, também o uso da região grave, compreendida pelas cordas Sol e Ré. A região aguda, das cordas lá e mi, pode ser utilizada também, mas, talvez pela sua característica de som um pouco mais estridente, é mais rara de ser percebida na discografia de violinistas populares que se tem acesso.

IV) O acompanhamento no baião por Nicolas Krassik e Ricardo Herz nas músicas “Cordestinos” e “Inocente”

Além de suas respectivas discografias, os violinistas Nicolas Krassik e Ricardo Herz desenvolveram metodologias próprias apoiadas nos preceitos rítmicos, melódicos e harmônicos da música brasileira. Em 2017, cada um lançou seu método de violino online, onde oferecem exercícios práticos aplicados a gêneros musicais populares, como o baião, o choro, o samba, o frevo, o maracatú e o xote.

Para demonstrar o acompanhamento no violino sobre o baião, escolhi duas músicas compostas e executada por cada um dos violinistas, Krassik e Herz, onde há trechos em que ambos fazem o uso do acompanhamento. São elas “Cordestinos” (Nicolas Krassik) e “Inocente” (Ricardo Herz).

a) “Cordestinos” (Nicolas Krassik, 2009)¹¹



Fonte: transcrição do acompanhamento feito por Nicolas Krassik em Cordestinos (2010)

Nesse trecho, retirado do acompanhamento feito por Krassik durante a sessão de solos na sua música, percebemos que ele opta por deixar a corda Ré ou a nota Mí soando, sem fazer muito o uso de notas percussivas. Podemos notar também a alternância na forma de

¹¹ Referência: Nicolas Krassik e Cordestinos, Instrumental SESC Brasil (2010). Trecho aparece nos 2m10s do vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NCANuZKsMC4>. Acesso em: 01 nov 2025

acompanhar. Ele primeiro começa utilizando apenas duas cordas da região grave do violino, a Sol e a Ré, optando por escolher a terça menor com a sétima menor na montagem do acorde Bm7 e a terça maior com a sétima menor no acorde E7. Depois, utiliza três ao incluir também a corda lá, e opta pela montagem de Bm7 com a fundamental, terça menor e sétima menor do acorde, e para o E7, utiliza a terça maior, fundamental e a quinta do acorde. Em relação aos acentos, independente se em duas ou três cordas, ele também alterna, dispensando às vezes, a acentuação da metade do segundo tempo do compasso.

b) “Inocente” (Ricardo Herz, 2017)¹²

The musical score for "Inocente" by Ricardo Herz is presented in three systems. Each system contains a melody line (MELODIA) and an accompaniment line (ACOMPANHAMENTO). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system covers measures 1 to 5, featuring chords Am, D7, and G. The second system covers measures 6 to 11, featuring chords Em, G#dim, Am, D7, G, and Am. The third system covers measures 12 to 17, featuring chords D#dim, Em, Em, G#dim, Am, D7, and G. The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The accompaniment uses a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often with accents on the first and third eighth notes of each measure.

Fonte: transcrição do acompanhamento feito por Ricardo Herz (2020)

Podemos perceber que, no acompanhamento feito por Herz no seu baião, as fôrmas de mão esquerda priorizam os *voicings*¹³ e o sentido melódico da harmonia em detrimento da fiel reprodução das notas características de cada acorde. Ele, inclusive, adiciona alguma tensão não prevista em certas cifras, tal como a nona, afim de garantir um sentido melódico na passagem de um acorde para outro. Diferente de Krassik, ele utiliza apenas duas cordas por vez no acompanhamento, intercalando as regiões medias e graves do violino. Mas opta por também deixar soando as notas que não têm acento. Já a acentuação, que é alternada, dialoga com os

¹² Referência: Versão especial para o projeto Em Casa com Sesc, do Sesc São Paulo (2020). Parte A da música, 11m43s do vídeo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qmS4Hwb3sgE> Acesso em: 01 nov 2025

¹³ Disposição das notas dentro de um acorde. A montagem pode ser feita de diferentes maneiras e com isso, obtém-se diferentes sonoridades no próprio acorde e também na passagem de um pra outro acorde.

ritmos presentes na melodia. No final, Herz incorpora a figura rítmica formada por três notas da última frase (compasso 16) no seu acompanhamento.

V) Proposta de acompanhamento para a parte “A” da música “Baião”¹⁴

A partir dos exemplos acima, proponho este acompanhamento de baião no violino, que utiliza os fundamentos técnicos e teóricos mencionados ao longo do artigo.

The image displays a musical score for the piece "Baião". It is divided into three systems, each with a melody line (MELODIA) and an accompaniment line (ACOMPANHAMENTO). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-6) features a D7 chord. The second system (measures 7-13) includes chords D7/9, D7, and G7/9. The third system (measures 14-16) includes chords C7, A7, and D. The accompaniment line uses various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, to support the melody.

Fonte: arranjo do autor, baseado na partitura de “Baião” transcrita pelo músico Gennaro (2013)

No segundo compasso, opto por dobrar as notas e o ritmo da melodia da voz no acompanhamento, mantendo a corda Ré soando. Depois, sigo com opções variadas de levadas ao longo da música. Mas quando há antecipação de colcheia na melodia da voz, como nos compassos 6 para o 7, 8 para o 9, e 14 para o 15, incorporo essa intenção também no acompanhamento. Por fim, destaco o uso de pequenas frases na transição de um compasso para o outro, baseadas na figura rítmica da melodia, como nos compassos 8 e 14.

¹⁴ Vídeo demonstrativo da proposta de acompanhamento disponível em: <https://youtu.be/Qzni4kR7wtE> Acesso em: 05 nov 2025

VI) Considerações finais

Baseado nos autores de referencial teórico e nos exemplos práticos dos violinistas Nicolas Krassik e Ricardo Herz, chegamos a uma proposta de acompanhamento para a música “Baião” que tentou reunir todos os elementos e conceitos aqui apresentados. Vale lembrar que, os padrões rítmicos sugeridos para o arco do violino não são os únicos, pois existem muitas interpretações possíveis da marcação da zabumba e da pulsação elementar do triângulo no baião. Buscou-se apresentar aqui algumas delas e demonstrar como reproduzi-las a partir de golpes de arco, como o *martelé*, e da técnica das notas percussivas. O mesmo vale para os acordes na mão esquerda. Como vimos, eles podem ser representados de diversas formas de acordo com a sonoridade que se deseja obter no acompanhamento. Portanto, não existem formas fixas para cada acorde.

O que se deseja com este artigo é apresentar alguns dos conceitos básicos fundamentais para a iniciação ao estudo do acompanhamento do violino popular brasileiro no baião e instigar o violinista a descobrir sua própria metodologia de estudo, que dialogue não só com a riqueza melódica da música brasileira, mas também com os conhecimentos rítmico e harmônico que ela exige e que seu instrumento é capaz de representar.

VII) Referências Bibliográficas

CORDESTINOS. Nicolas Krassik (Compositor). Nicolas Krassik(Intérprete violino), Marcos Moleta (Intérprete rabeca), Guto Wirtti (Intérprete Contrabaixo), Carlos César (Intérprete bateria e triângulo). Instrumental SESC Brasil, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NCANuZKsMC4> . Acesso em: 01 nov 2025

CÔRTEZ, Almir. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental brasileira”. Tese de doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/856383> . Acesso em 05 nov 2025

FIAMINGHI, L. H. O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – Tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_2ca0a7a49e0dfe10987355a9f5e0d822. Acesso em: 22 fev 2022

INOCENTE. Ricardo Herz (Compositor). Ricardo Herz (Intérprete violino), Vanille Goovaerts (Intérprete violino). Versão especial para o projeto Em casa com Sesc. Sp, Brasil: 15/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qmS4Hwb3sgE> . Acesso em: 01 nov 2025

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *Africa: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S.Paulo, 22-23: 87-89, 1999/2000/2001.

SALLES, Mariana Isdesbski. Arcadas e Golpes de arco: A questão da técnica violinística no Brasil. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. 2a edição. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANTOS, Climério de Oliveira. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga. Coleção Batuque book; v.3. Recife: Cepe, 2013.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DAS PRÁTICAS MUSICAIS
PROEMUS

ATA DE AVALIAÇÃO DE ARTIGO

LOCAL:	Instituto Villa-Lobos
--------	-----------------------

REALIZADA EM:	06/12/2025	HORÁRIO:	06/12/2025
---------------	------------	----------	------------

CANDIDATO:	William Filson Sosa Soren Doyle
------------	---------------------------------

BANCA EXAMINADORA	
Prof. Dr. Mariana Isdebski Salles	PROEMUS/UNIRIO (orientador)
Prof. Dr. Maico Viegas Lopes	Unirio
Prof. Dr. Almir Côrtes Barreto	Unirio

TÍTULO DO ARTIGO:	Iniciação ao estudo do acompanhamento no violino popular brasileiro: princípios básicos do baião e os exemplos práticos dos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik
-------------------	--

AVALIAÇÃO: O trabalho foi considerado (x) APROVADO () NÃO-APROVADO
A Banca sugeriu algumas pequenas modificações no artigo.

Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo candidato.

Documento assinado digitalmente
gov.br **MARIANA ISDEBSKI SALLES**
Data: 15/12/2025 19:44:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br **MAICO VIEGAS LOPES**
Data: 16/12/2025 11:18:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br **ALMIR CORTES BARRETO**
Data: 16/12/2025 11:49:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br **WILLIAM FILSON SOSA SOREN DOYLE**
Data: 11/08/2026 17:19:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

7. APÊNDICE



ÍNDICE

I- Introdução	4
II- Como utilizar o método	6
III- Glossário	7
IV- Fundamentos rítmicos:	
a) pulsação rítmica	8
b) notas abafadas e acentuações	8
c) exercício	9
V- Os gêneros musicais:	
1- Arrocha	
a) apresentação	11
b) sessão rítmica	12
c) levadas	13
d) música representativa	15
2- Baião	
a) apresentação	17
b) sessão rítmica	18
c) levadas	19
d) música representativa	21
3- Choro	
a) apresentação	23
b) sessão rítmica	24
c) levadas	25
d) música representativa	27
4- Forró	
a) apresentação	29
b) sessão rítmica	30
c) levadas	31
d) música representativa	33

5- Frevo	
a) apresentação	35
b) sessão rítmica	36
c) levadas	37
d) música representativa	40
6- Ijexá	
a) apresentação	42
b) sessão rítmica	43
c) levadas	44
d) música representativa	46
7- Maxixe	
a) apresentação	48
b) sessão rítmica	49
c) levadas	50
d) música representativa	52
8- Samba	
a) apresentação	54
b) sessão rítmica	55
c) levada	56
d) música representativa	59
9- Samba reggae	
a) apresentação	62
b) sessão rítmica	63
c) levada	64
d) música representativa	66
10- Xote	
a) apresentação	68
b) sessão rítmica	69
c) levada	70
d) música representativa	72
VI- Sobre o autor	74
VII- Agradecimentos	75

I- INTRODUÇÃO

Este Ebook propõe um método prático para que músicos de cordas friccionadas — violino, viola, violoncelo e contrabaixo — possam criar, de forma coletiva, seus próprios arranjos de música popular brasileira utilizando apenas partituras com melodia e cifra.

Selecionei 10 gêneros populares e escolhi uma música representativa para cada. As minhas propostas de arranjo para as músicas foram pensadas para a formação quinteto ou camerata de cordas e integram a essência da música popular à música de câmara. Isso inclui elementos como levadas de arco, leitura de cifras e seções abertas para solos ou improvisos.

Antes de entrar em cada gênero, sugiro algumas dicas de como utilizar o método, apresento um glossário para esclarecer a notação musical adotada e proponho um exercício preparatório para a assimilação de alguns fundamentos rítmicos necessários para a técnica de arco. Na sequência, cada capítulo se dedica a um gênero específico, guiando a construção do arranjo através do seguinte passo a passo:

- a) uma breve apresentação do gênero musical;**
- b) a sessão rítmica e seus instrumentos percussivos característicos;**
- c) algumas sugestões de levadas de arco e de montagens de acordes;**
- d) a música representativa, seguida do arranjo para cordas.**

A **apresentação do gênero musical** leva em consideração não apenas sua história, mas também alguns dos seus principais nomes. Pesquisar o trabalho de cada um deles, ouvindo algumas das gravações disponíveis nas plataformas de áudio e de vídeo que se tem acesso, pode ser inspirador para o estudo!

A **sessão rítmica** traz um recorte dos padrões comumente executados pelos instrumentos percussivos característicos do gênero musical. Para cada sessão, ofereço a partitura seguida de áudio, que pode ser utilizado não só para consulta, mas também como metrônomo na hora do estudo individual ou coletivo.

A partir das linhas executadas pelos instrumentos percussivos que aparecem na sessão rítmica, sistematizei algumas opções de **levadas de arco** por gênero musical e por instrumento de corda friccionada. Levada é a técnica instrumental utilizada para representar os padrões rítmicos que sustentam a melodia e dão o balanço da música. As levadas de instrumentos harmônicos como a sanfona, no forró, ou o cavaquinho, no samba, por exemplo, poderiam ter sido utilizadas como referência para as sugestões de levadas de arco mas, para esse trabalho, limitei-me às referências dos instrumentos percussivos.

As sugestões de levadas são oferecidas sobre encadeamentos harmônicos representados por cifras. Então, para o emprego da levada, é importante saber também como reproduzir determinado acorde com a mão esquerda sobre o braço do instrumento. Propus algumas sugestões de **montagens de acordes** através de uma notação que visa preparar o estudante à leitura de cifras, que é uma prática recorrente na música popular. Os encadeamentos harmônicos escolhidos são os mesmos que aparecerão, depois, no arranjo da música representativa do gênero em questão. Além da partitura, ofereço vídeos demonstrativos por instrumento e *playbacks* para serem usados no estudo das levadas.

A **música representativa** é disponibilizada em partitura contendo a melodia principal e cifra, pois esse costuma ser o formato em que o repertório popular chega até nós — seja por meio de *songbooks*, sites da internet ou um simples rascunho feito por um colega. A sugestão de **arranjo** que se segue incorpora as levadas praticadas anteriormente e possui sessões para solos ou improvisos. O arranjo é demonstrada em áudio e é disponibilizado também em partituras.

Todos os arranjos do Ebook atendem a uma instrumentação flexível. Na falta de uma viola, sua parte pode ser executada por um violino 3. E na falta de um violoncelo, os arranjos também funcionam somente com um contrabaixo e vice-versa.

As partituras dos arranjos em PDF, bem como todo o material audiovisual do método, podem ser acessadas por *QR codes* ou *links*. A plataforma onde os arquivos de áudio e vídeo estão hospedados permite ajustar a velocidade de reprodução para melhor atendê-lo em seus estudos.

Este Ebook destina-se a estudantes de níveis intermediário a avançado que desejam explorar as interseções entre a música popular e a de concerto. Disponível gratuitamente, o material visa fomentar a difusão de novas metodologias voltadas para as cordas populares brasileiras.

Divirtam-se!

II- COMO UTILIZAR O MÉTODO

Procure internalizar os fundamentos rítmicos previstos no capítulo IV antes de iniciar o estudo dos gêneros musicais deste livro.

Após a etapa de apresentação do gênero escolhido, explore e escute algumas das obras dos principais artistas de referência.

Ao escutar o áudio da sessão rítmica do gênero, tente identificar as linhas instrumentais indicadas na partitura, pois elas servirão de base para as sugestões de levadas de arco na etapa a seguir.

Depois de assimilar os padrões de levadas e das montagens de acordes sugeridos, experimente aplicá-los a progressões harmônicas de outras músicas, fazendo as adaptações necessárias. Essa é uma excelente forma de praticar e fixar o conteúdo.

Os *playbacks* de estudo foram gravados por diferentes formações instrumentais (quinteto, quarteto, trio ou duo de cordas) e combinam opções de levadas sobre uma mesma progressão harmônica. Essas combinações evidenciam como as células rítmicas do gênero se sobrepõem e se complementam. Experimente aplicar essa lógica com o seu grupo tanto na prática das levadas quanto no acompanhamento de solos, testando novas combinações e formações instrumentais.

Uma vez compreendidos os padrões rítmicos, as levadas e a lógica de montagem dos acordes, é hora de partir para a música! Tome a partitura com melodia e cifra como base para elaborar seu arranjo: primeiro, tire a melodia; depois, pense no acompanhamento rítmico e harmônico. Aos poucos, adicione elementos como contracantos, comentários melódicos, aberturas de vozes e solos. É uma excelente atividade para realizar individual ou coletivamente.

A sugestão de arranjo a seguir busca inspirar o grupo a consolidar a sua própria versão da música. Se a intenção for apenas a de executar o arranjo proposto, fica a critério do instrumentista, na seção de solo, improvisar, compor ou executar o solo transcrito do áudio de referência. Todos os solos do livro foram disponibilizados nas claves de Sol, Dó e Fá, exceto nos casos em que a tessitura ou a técnica do instrumento impedem a adaptação.

É recomendável tocar de memória sempre que possível. Além de ajudar a internalizar o conteúdo, tocar sem ler traz mais liberdade e contribui para o entrosamento do grupo durante a performance. Como dizia um professor meu, a riqueza da música popular está justamente fora da partitura!

III- GLOSSÁRIO

SÍMBOLOS

	nota abafada
x	nota percussiva
>	acento
	tremolo no valor de colcheia
	tremolo no valor de semicolcheia
	tremolo no valor de fusa
v	arco para cima
∏	arco para baixo
	staccato
	tenuto

ACORDES

A	- Lá
B	- Si
C	- Dó
D	- Ré
E	- Mi
F	- Fá
G	- Sol

QUALIDADE DOS ACORDES

C	(<i>apenas a letra</i>) - maior
Cm	- menor
C7	- maior com sétima menor
CM7	- maior com sétima maior
C°	- diminuto
Cø	- meio diminuto
Cm6	- menor com sexta
C9	- maior com nona, sem sétima
Cm7M	- menor com sétima maior

IV- FUNDAMENTOS RÍTMICOS

a) pulsação rítmica

Boa parte dos gêneros de música popular brasileira são escritos em compassos quaternários ou binários e podem ser subdivididos em grupos de semicolcheias afim de se obter uma melhor sensação da pulsação rítmica da música.

No caso da fórmula de compasso 2/4, que foi a usada para representar os gêneros musicais aqui do trabalho, teríamos dois grupos de quatro semicolcheias por compasso. A pulsação rítmica pode ser sentida através do movimento contínuo do braço direito na marcação de cada semicolcheia, seja ela correspondente a um som ou a uma pausa. Ela pode nos ajudar tanto na precisão quanto no suíngue na hora de reproduzir as acentuações rítmicas.

b) notas abafadas e acentuações

Quando se deseja omitir uma ou mais notas do grupo de semicolcheias, que é o caso das pausas, o movimento do arco continua, porém utiliza-se o recurso técnico das notas abafadas para poder camufla-la(s). Dessa forma, a pulsação rítmica não é interrompida. Essa técnica consiste em abafar o som da nota com um dos dedos da mão esquerda, à maneira de um harmônico que, porém, não deve soar. A nota abafada será notada, aqui, com a cabeça entre parênteses.

Já as notas sonoras, podem ser acentuadas através do uso do golpe de arco *Martelé*. Essa técnica consiste em dois momentos de ação: num primeiro momento, o arco é pressionado sobre a corda com o dedo indicador da mão direita que segura o arco; logo em seguida, o dedo indicador relaxa e o arco corre sobre a corda horizontalmente, como num movimento de reação ao primeiro.

Cada gênero musical possui uma clave rítmica representativa que acaba por indicar onde serão as semicolcheias acentuadas dentro do compasso. Para além da técnica das notas abafadas, proponho na partitura a seguir, um exercício para praticar algumas variações de acentuação em cada instrumento de corda friccionada. A partitura é acompanhada de vídeo demonstrativo.

c) exercício

Notas abafadas e acentuações

William Doyle

Notas sonoras **Notas abafadas**

Violino

Viola

Cello/Ctbx

1 acento

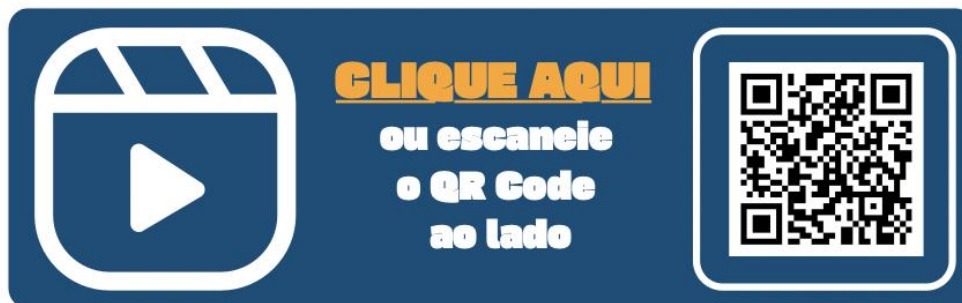
etc.

2 acentos

etc.

3 acentos

etc.

c.1) vídeo demonstrativo do exercício:**dicas de estudo:**

- Crie as suas próprias variações rítmicas e continue a aumentar a quantidade de acentos por compasso
- Experimente tocar também em outros andamentos
- Caso não disponha de um metrônomo, marque o pulso de semínima com os pés, alternando o direito e o esquerdo durante a execução do exercício
- Procure tocar de memória

V- OS GÊNEROS MUSICAIS

1- ARROCHA

a) apresentação:

Nascido na Bahia entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, o arrocha surgiu no interior do estado — em cidades como Candeias, Alagoinhas e Feira de Santana — como uma evolução da música romântica popular. Unindo letras sentimentais e melancólicas a uma batida cadenciada feita para dançar a dois, o gênero mistura influências do brega, do sertanejo e do forró. Sua sonoridade é marcada pelo uso de teclados eletrônicos, percussão digital e vocais de forte apelo emocional.

Embora tenha começado nos paredões e bares de forma marginalizada e enfrentado forte preconceito da crítica e da mídia tradicional, o arrocha demonstrou uma imensa força popular. Com o tempo, o ritmo da "sofrência" rompeu barreiras regionais e conquistou as plataformas digitais e os grandes palcos do país. Hoje, o gênero mantém sua identidade única ao mesmo tempo em que dialoga com o sertanejo universitário e o pagode baiano, continuando a embalar multidões com suas crônicas sobre desilusões amorosas, saudades e traições.

Alguns artistas ligados ao gênero: Pablo do Arrocha, Silvano Salles, Tayrone, Toque Dez, Juliano e Mariana, Unha Pintada e muitos outros

b) sessão rítmica:**Sessão rítmica do arrocha**

William Doyle

Clave

Bongô

Bateria

b.1) áudio da sessão rítmica:

CLIQUE AQUI
ou escaneie
o QR Code
ao lado



c) levadas:

Sugestões de levadas de arrocha

William Doyle

♩ = 55

Levada 1

Violino

Viola

Cello/CBaixo

5

segue levada

F#m

D

Levada 2

9

A9

C#m

13

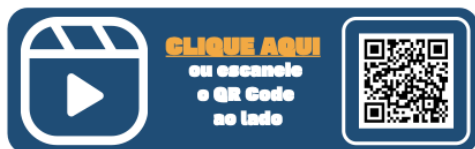
segue levada

F#m

D

c.1) demonstração das levadas de arrocha:

violino



viola



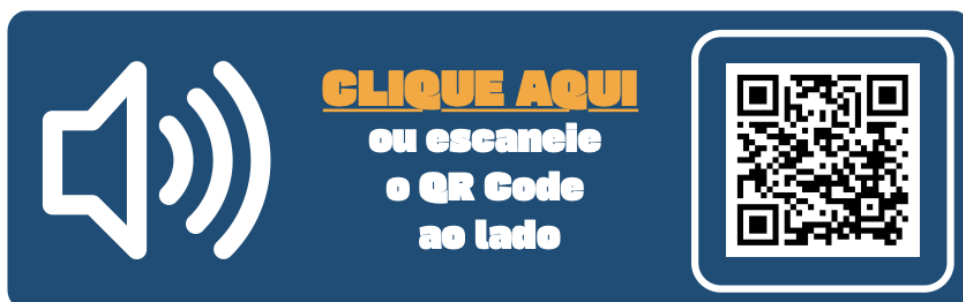
violoncelo



contrabaixo



c.2) playback para estudo das levadas:



d) música representativa:

Eu Sei de Cor

arrocha

Danillo Davilla, Elcio di Carvalho,
Lari Ferreira e Junior Pepato
Adaptação: William Doyle

Intro

$\text{♩} = 65$

7

A9

E

F#m

7

D

A

A9

C#m

5

5

14

F#m

D

A

5

5

5

20

E

F#m

D

B7

5

27

E7

A9

E

33

F#m

D

A9

39

E

F#m

D

Intro

45

A9

E

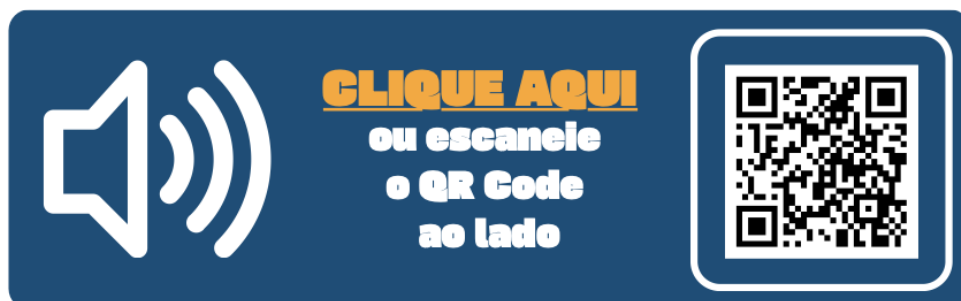
F#m

7

51

D

A9

d.1) arranjo da música “Eu Sei de Cor”:**d.2) partituras do arranjo em pdf:**