

## Notas para uma historiografia do violoncelo na música popular do Brasil

Raquel Rohr

Universidade Federal de Juiz de Fora  
raquel.rohr@ufjf.br

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais  
faustoborem@gmail.com

Resumo: O presente trabalho levanta e discute dados para uma historiografia do violoncelo na música popular do Brasil dos séculos XX e XXI. Primeiro, discutimos violoncelistas e práticas de performance eruditas a partir do século XVIII que se refletiram na construção das primeiras gerações de performers e pedagogos brasileiros. Depois, consideramos impactos da música de concerto na música popular: acompanhamento do baixo contínuo/cifrado versus *walking bass* e *grooves*, acompanhamento de recitativo versus estilo *rubato*, improvisação em ornamentação versus improvisação melódica, solo versus *head* (tema). Finalmente, a partir do pioneiro e consolidado trabalho de Jaques Morelembaum, apresentamos alguns violoncelistas que representam as principais tendências do violoncelo popular no Brasil, especialmente nos cenários da MPB (Música Popular Brasileira) e da MPBI (Música Popular Brasileira Instrumental).

Palavras-chave: práticas de performance do violoncelo, violoncelo na música popular brasileira, violoncelistas na música brasileira, Jaques Morelembaum e música popular.

### Notes for a historiography of the cello in popular music of Brazil

Abstract: This study gathers and discusses data for a historiography of the cello in the popular music of Brazil in the 20th- and 21st-centuries. First, we discuss cellists and historical performance practices from the 18th-century which are reflected in the construction of the first generations of Brazilian performers and pedagogues. Second, we consider impacts of concert music on popular music: *continuo* and figured bass accompaniment versus walking bass and grooves, *recitative* accompaniment versus *rubato* accompaniment, ornamentation realization versus melodic improvisation, and solo versus head (theme). Finally, departing from the pioneering and consolidated work by Brazilian cellist Jaques Morelembaum, we present several cellists that represent the main trends of the popular cello in Brazil, especially in the so called MPB (Brazilian Popular Music) and MPBI (Brazilian Instrumental Popular Music).

Keywords: cello performance practices, cello in Brazilian popular music, cellists in Brazilian music, Jaques Morelembaum and popular music.

#### 1 – O Contexto erudito: “*Piange, Pitanga, piange!*”

Se o violoncelo tem uma história bem estabelecida e documentada dentro de sua trajetória de quase cinco séculos no contexto da música de concerto ocidental,<sup>1</sup> o mesmo não acontece quando o vemos na perspectiva da música popular. Seu desenvolvimento no ambiente sinfônico, de câmara e, mesmo, solista (também chamado de solo, seja sozinho ou com acompanhamento) teve o suporte de desenvolvimentos técnico-musicais que atingiram expoentes em personagens isolados, coletivamente em instituições ou ao redor de grandes professores (as chamadas “escolas”). A Itália, país onde a família do violino se consolidou primeiramente, foi um celeiro de grandes instrumentistas a partir do século XVII, quando os mais destacados violoncelistas circularam pela Europa e fora dela, até mesmo radicando-se em países como Inglaterra e França, disseminando a performance e ensino do violoncelo globalmente.

Nomes como Domenico Gabrielli, Francesco Scipriani, Salvatore Lanzetti, Giacobbe Cervetto, Giovanni Cirri, Carlo Graziani e Luigi Boccherini, destacam-se como representantes da escola italiana. O trabalho de Berteau, Bréval e dos irmãos Dupont, dentre outros, culminaram na Escola Francesa, notadamente ao redor do Conservatório de Paris, no século XIX. Romberg e Dotzauer foram centrais para o surgimento da Escola Alemã. A criação da Academia Real de Música, na Londres de 1822, foi um ponto de partida em que nomes como Robert Lindley fizeram emergir a Escola Inglesa (Walden, 2004). Ainda no século XIX, proliferaram outras escolas de violoncelo por toda Europa, alcançando países que até então escapavam aos centros mais conhecidos no ensino do instrumento, como Holanda, Bélgica, Rússia e Hungria. O século XX testemunhou uma maior internacionalização deste movimento, até então restrito ao continente europeu, dando origem, por exemplo, à Escola Norte-Americana e, como veremos, escolas em alguns pontos do Brasil. A atuação de grandes virtuosos e pedagogos do instrumento como Casals, Piatigorsky, Pleeth, Tortelier, Navarra e Rostropovich, contribuiu para a disseminação do instrumento em um nível nunca visto anteriormente, destacando-se ainda o aparecimento das mulheres nesse cenário, como Jacqueline du Pré (1945–1987), entre as performers de destaque mundial (Campbell, 1999).

O violoncelo chegou ao Brasil trazido pela colonização portuguesa, com a qual vinham também imigrantes de outras nacionalidades, especialmente os italianos, atraídos pela afluência gerada pelo ciclo do ouro no período colonial em regiões que hoje compreendem os estados Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e

Pernambuco. Sua presença aparece consistentemente não apenas nos manuscritos de música a partir da segunda metade do século XVIII, mas também em relatos sobre pagamentos de músicos de “... grupos musicais institucionalizados ... chamados de ‘companhias de música’ ou ‘partidos de música’ ” (Alge, 2017, p.149). Nesse contexto, Aldo Leoni (2007) menciona o violoncelo em uma pequena orquestra na cidade de São João del Rey, constituída de cordas, duas trompas e um coral a quatro vozes, uma instrumentação que já espelha o modelo europeu do violoncelo na música sacra. Exemplar, essa região de extração do ouro em Minas Gerais viu surgir, as duas orquestras ainda hoje consideradas as mais longevas das Américas – a Lira Sanjoanense, fundada em 1776 (Corrêa, 2018, p.8), e a Orquestra Ribeiro Bastos, possivelmente fundada entre 1790 e 1829 (Resende, 2011, p.59–62; Neves, 1987, p.147–150). Ainda nessa mesma região, no século XIX, surgiram também a Lira Ceciliana, em Prados, e a Lira Ramalho, em Tiradentes (Melo, 2001, p.155), o que mostra uma significativa popularização das cordas orquestrais no período colonial brasileiro de maneira concentrada em uma pequena região. Em outro exemplo, na Capitania de Pernambuco em meados do século XVIII, o multi-instrumentista Luiz Álvares Pinto (c.1719 – c.1789) tocava “... rabecão, viola, rabeca...” (Mazza, 1945, p.33), o que pode ter incluído o violoncelo. Ainda em relação à terminologia inicial do violoncelo no Brasil, listas de importação da alfândega da Côrte Portuguesa no Rio de Janeiro em 1827 e 1829, sugerem que o instrumento era chamado de “rabecão pequeno” (Colleção..., 1827 e 1829). Assim, documentos centenários de instituições musicais e alfandegárias, ainda pouco pesquisados, podem se revelar como fontes essenciais para a construção da história inicial do violoncelo e violoncelistas no Brasil.

No período colonial brasileiro, na escrita para o violoncelo predominava o baixo cifrado, inerente ao baixo contínuo do Barroco, mas que em terras brasileiras se estendeu para dentro da segunda metade do século XVIII. Essa prática de performance geralmente incluía um teclado (geralmente o cravo) mais o dobramento, em oitavas, do violoncelo com o contrabaixo. Assim, havia a possibilidade de acréscimo de notas na realização da parte do violoncelo, seguindo o acréscimo de notas harmônicas ou de passagem do teclado. A Figura 1 mostra o início do *Recitativo* da cantata *Heroe, Egrégio*, de autor desconhecido, mas cujo local e data estão grafados: Salvador, 1759. Nesse manuscrito, que até onde sabemos é o mais antigo exemplar de música de câmara das Américas, pode-se ver a linha da “Voz” em português (uma raridade para a época) acompanhada pela linha do baixo contínuo, provavelmente realizado pelo violoncelo e/ou contrabaixo.

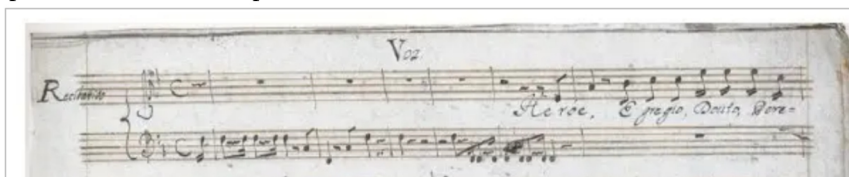


Figura 1: Partes do canto e do baixo contínuo no *Recitativo* da cantata *Heroe, Egrégio* de 1759.

O ensino do violoncelo no século XIX no Brasil ocorreu inicialmente por meio de aulas particulares, e só se tornou mais estruturado após a vinda da corte real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, especialmente com a fundação do Imperial Conservatório de Música, em 1841 no Rio de Janeiro. Mas somente a partir de 1855 são encontrados os primeiros registros de uma classe regular de violoncelo nessa instituição, cujo professor, José Martini, ministrava ambos violoncelo e contrabaixo (Augusto, 2008, p.140). Um pioneiro na história de instrumentistas de orquestra que atuaram no Brasil, Vincenzo Cernicchiaro, no Capítulo 26 *Del violoncello, dei violoncellisti e contrabassisti nazionali e stranieri* de seu livro referencial, dá notícia de muitos violoncelistas que atuaram de 1844 a 1925. Ele menciona que, apesar de um certo Policarpo (ele não menciona o sobrenome) e Arturo Labocetta obterem grande reconhecimento na Corte Brasileira, o primeiro brasileiro nato a se destacar no violoncelo foi Casimiro Lucio de Souza Pitanga (c.1810–c.1876; autor de uma peça, *L'Invito*, para violoncelo). Ao mesmo tempo em que a musicalidade de Pitanga inspirou uma aliteração – “*Piange, Pitanga, piange!*” [“Chora, Pitanga, chora!”] (Figura 2) que supostamente se ouvia nos concertos operísticos, também revela a emancipação do solista do violoncelo em terras brasileiras (Cernicharo, 1926, p.498):

Dopo il Policarpo, violoncellista distinto, di cui femmo cenno nel terzo periodo, e Arturo Labocetta, il quale, oltre che cantante di merito, fu anche un buon violoncellista (1), il primo a farsi conoscere nella capitale dell'Impero, fu Casimiro Lucio de Souza Pitanga, brasiliano, nato in Rio de Janeiro verso il 1810 (?). Concertista e valente professore d'orchestra, il Pitanga possedeva delle qualità rimarchevoli, poco comuni pel tempo in cui viveva; egli traeva dal suo strumento un suono bellissimo, nobilmente sensitivo e delicato.

Primo violoncello a solo nel teatro lirico « Provisorio », emergeva negli « andanti », i quali erano trattati dal distinto artista con soave e meravigliosa espressione; e non di rado qualche ammiratore collega, commosso all'eccesso dal suo bello ed espressivo suonare, esclamava: « Chora, Pitanga, chora! » (Piangi, Pitanga, piangi!).

Figura 2 – Trecho do livro de Vincenzo Cernicchiaro com menção ao solo do violoncelista brasileiro Casimiro Pitanga em trecho de ópera em meados de século XIX.



Entre outros estrangeiros que trouxeram as tradições europeias de se tocar o violoncelo para o Brasil, Cernicchiaro destaca C. Werner (que, em 1864, tocou as peças *L'Aria* de Stradella e o *Rondó* do *Concerto N.3* de Servais), o alemão Max Bohrer (da região de Wurtemberg, Alemanha e que chegou ao Rio em 1860; autor das peças *Adagio* e *Rondoletto*), o italiano Giuseppe Martini, também referenciado como José Martini (Araujo, 2008), (que ensinou violoncelo e contrabaixo no INM - Instituto Nacional de Música), o francês Beaumont (que morou no Rio de 1870 a 1875, e tocou com Artur Napoleão e Leopoldo Miguez), o italiano Giovanni Cerrone (c.1845-1891), o português Frederico Nascimento (1852-1924, autor das peças *Echo de la Suède*, *Tarantella*, *Andante* e *Gavotta*, além de trabalhos sobre acústica musical e primeiro professor do INM), o alemão Paulo Scheel (que chegou à Bahia em 1888, e morreu dois meses depois de contrair a malária), o holandês Emilio Simon (que morou no Rio em 1912, período em que se apresentou e ensinou), o alemão Wilhelm Bickerle (? - 1902, músico de orquestra, concertista, professor de violoncelo e piano), o italiano Guido Rocchi (1865-1940, que também ensinou violino e foi luthier em São Paulo e Poços de Caldas) e o austríaco Benno Niederberger (1860 - ?; que formou uma das mais importantes classes de violoncelo do INM, dentre outros (Cernicharo, 1926, p.497-503). Podemos adicionar à lista de Cernichiaro, o italiano Thomaz Babini (1885-1949), que chegou em Natal em 1902 para iniciar uma tradição potiguar de violoncelistas (Presgrave, 2013, p.266).

Entre outros brasileiros que se beneficiaram com o ensino provido com a vinda de violoncelistas estrangeiros, Cernicchiaro destaca o mineiro Francisco de Souza Bracarense (c. final do séc XVIII - 1876), o carioca Horacio Fluminense (1853-1893; aluno de Giuseppe Martini e receptor do prêmio Medalha de Ouro em 1879 e fundador da Escola de Música Santa Cecília em Petrópolis), J. M. Campos (? - 1890?) que tocou o *Scherzo* de Piatti e o *Concerto Polacco* de Popper), Bernardo Pedro (que tocou um recital no Club Americano em 1897), Luiz Candido de Figueiredo (aluno de Giuseppe Martini e professor no Instituto Benjamin Constant, e que se destacou em 1899 tocando a *Berceuse* de Duncker e a *Tarantella* de Popper), o maranhense Alexandre dos Reis Rayol (1855-1934, também compositor, professor, diretor de escolas e político), Alfredo Sant'Anna Gomes (1888-1977, filho do violinista, maestro e compositor José Pedro de Sant'Anna,) Newton Padua (? - ?, também compositor, que estudou com Alfredo Gomes no INM e recebeu um Primeiro Prêmio para estudar na Europa), e Alfredo Baptista Martins (? - ?, aluno do INM e que foi um dos primeiros brasileiros a seguir uma carreira internacional em muitos países, incluindo países como França, Alemanha e Rússia) e, entre outros, o baiano Luiz Figueiras, que em 1915 fez um recital com Souza Lima (piano) tocando peças de Böelmann, Bossi, Dvorák, Schumann, Popper, Bach, Van Göens e o Concerto em lá menor de Saint-Saens em São Paulo (Cernicharo, 1926, p.497-503).

Em relação às mulheres no violoncelo, o Brasil deve muito a Brasilina Leal Bormann Borges (1877 - ?), aluna do Professor Benno Niederberger no INM e a quem o compositor Barrozo Neto, seu primo, lhe dedicou a peça *Nostalgia*. Em 1907, ela fez um recital que incluiu o *Concerto para Violoncelo* de Saint-Saens e a *Rapsódia Húngara* de Popper. Também se destacou tocando uma das duas *Sonatas para Violoncelo e Piano* de Anton Rubinstein (provavelmente, a N.1) e o *Concerto* de Édouard Lalo. Outra mulher que se destacou na história inicial do violoncelo no Brasil foi a gaúcha Carmen Braga, que recebeu um Primeiro Prêmio no INM para ir estudar na Europa (Cernicharo, 1926, p.502). Aluna de Thomaz Babini, a potiguar Nany Devos (1925-1995) era chamada de "Mãe de todos os violoncelistas" por seus alunos e levou à frente por um bom tempo a Associação Brasileira de Violoncelistas (Pilger, 2021, p.167). Ela tocou na primeira estante do Theatro Municipal do Rio de Janeiro por várias décadas, mas enquanto aluna, sofreu o preconceito de uma sociedade machista, pois tinha de tocar o violoncelo de lado, com as pernas fechadas (Barbosa, 2000).

Outras presenças históricas no Brasil incluem a visita do jovem Pablo Casals em 1903-1904, que tocou o *Concerto para Violoncelo* de Saint-Saens, com orquestra, e do também espanhol Antonio Sala em 1912, que tocou um recital com piano que incluiu uma *Sonata* de Bach e a peça *Porpora* de Locatelli (Cernicharo, 1926, p.501).

Após a transformação do conservatório em Instituto Nacional de Música, a classe de violoncelo ficou a cargo de Frederico Nascimento (Augusto, 2008, p.30), que orientou Villa-Lobos informalmente no instrumento (Mariz, 2011, p.9). A partir do relato histórico de Cernicchiaro (1926), percebemos que durante a segunda metade do século XIX e início do século XX floresceram sociedades de concerto, orquestras e pequenas formações musicais, bem como estabelecimentos de ensino em todo país, sempre motivados pela música de concerto. São notórios os trabalhos pedagógicos de Thomaz Babini, no nordeste do país, e Calixto Corazza, em São Paulo. Além desses, ao longo do século XX, o Brasil começou a revelar violoncelistas e pedagogos com reconhecimento internacional, como Iberê Gomes Grosso, Aldo Parisot, Márcio Carneiro, Antonio Meneses, Alceu Reis, Watson Clis, e Cláudio Jaffé, dentre outros. Mas a pesquisa em performance sobre o violoncelo no Brasil ainda é emergente, como se pode notar por esse levantamento breve e incompleto, sendo mais bem documentada a partir da segunda metade do século XX e de fato, passando a ser mais discutida no início do século XXI com os trabalhos acadêmicos de Aquino (2000), Presgrave (2009 e 2013), Nable e Presgrave (2014), Pilger (2013 e 2021), e Rohr (2017), dentre outros.

## 2- O violoncelo na música popular

Pilger (2013, p. 175) defende que idiomatismo instrumental pode ser de duas formas: o idiomatismo direto e o idiomatismo indireto. O primeiro termo refere-se àquilo que é próprio do instrumento, descoberto ou explorado pelo instrumentista, uma prática de performance muito comum na música popular em relação à técnica e expressividade no instrumento, enquanto que o último abarca elementos revelados ou desencadeados pelo processo composicional:

O idiomatismo indireto, pode ser exemplificado pelo uso sistemático por parte do compositor, das teclas brancas e pretas do piano como processo composicional. Esta fórmula não foi usada por causa do violoncelo, mas sim em função de um processo composicional, mas que traz consequências diretas para o desenvolvimento idiomático do instrumento. Portanto [...] um determinado elemento somente será considerado idiomatismo indireto, quando influir na técnica do violoncelo, interferindo e/ou reforçando, em função disso, o idiomatismo do instrumento.

Em direção à música crossover, buscando integrar estéticas estilísticas bem diferentes, Presgrave (2009, p.1) discute a busca de sonoridades no violoncelo que utilizam a formação tradicionalmente erudita para sublinhar significados da música popular contemporânea:

Artistas têm explorado as possibilidades do violoncelo em meios “populares”, nas mais variadas mídias, incluindo o cinema – exemplos podem ser vistos no disco “Fina Estampa”, de Caetano Veloso, onde Jacques [sic] Morelebaum cria uma nova sonoridade para o violoncelo popular e no filme “Naqoyqatsy” de Philip Glass, com Yo-Yo Ma, onde o violoncelo e o próprio filme se confundem. Uma outra vertente de violoncelistas busca, na chamada “Música Nova”, diferentes possibilidades para o instrumento.

Não devemos nos esquecer que, mesmo tendo surgido em meados do século XVI, o violoncelo experimentou, no Barroco, certa liberdade criativa de improvisação nas práticas do baixo contínuo e de ornamentação. Por outro lado, a estética do que Presgrave chama de “Música Nova”, abriu um espaço importante para a livre improvisação, o que também se torna um elemento de aproximação com a música popular.

Uitti (1999, p.222) fala sobre o ambiente efervescente que a tecnologia tem propiciado ao violoncelo no seu enredamento na música popular:

O número de músicos praticando a livre improvisação aumentou nos últimos anos, à medida em que a audiência também cresceu. Eles abriram novos horizontes musicais e adicionaram ideias novas para o desenvolvimento da técnica por meio de experimentos livres com a linguagem e o som. A composição espontânea pode resultar em um elemento de surpresa, com a criação de novos temas e formas. Os meios eletrônicos revolucionaram a improvisação através da amplificação, ferramentas de modificação do som, *sampling* ao vivo e programas de computador. Atualmente é possível produzir o som de uma orquestra completa com apenas um violoncelo, com um espectro de dinâmica que pode competir até com uma banda de rock.<sup>2</sup>

Isaacson (2007, p.4-5), abordando o uso do violoncelo no contexto do estilo *bebop* do jazz, comenta sobre vários violoncelistas que atuam nessa interface entre as músicas improvisadas de concerto e popular:

Atualmente há várias gerações de violoncelistas que se dedicam à performance de formas diferentes de música improvisada, seja em grupos ou como solistas. Eugene Friesen e David Darling foram os violoncelistas improvisadores mais notáveis da geração anterior. Na década de 1980, a revista *Strings* começou a publicar artigos sobre a performance dos instrumentos de cordas de maneira não-tradicional ou alternativa e o quarteto de cordas *Turtle Island* levou obras de jazz ao público *mainstream*. A geração mais atual de violoncelistas improvisadores inclui muitos que tocam sozinhos com auxílio de eletrônica ou em pequenos grupos, dentre eles: Matt Turner, Hank Roberts, David Eyges, Matt Brubeck, Erik Friedlander, dentre outros. [...] Muitos desses violoncelistas [...] fizeram algum tipo de estudo do jazz como forma de expandir seu vocabulário de improvisação.<sup>3</sup>

A entrada do violoncelo no jazz norte-americano é mais antiga do que ocorreu na música popular brasileira, remontando à década de 1940, época em que os dispositivos de amplificação sonora, como o microfone, propiciaram que instrumentos com menor projeção sonora fossem incorporados a conjuntos de jazz que dispunham de seções de instrumentos de metal com grande projeção sonora (Norman, 2002, p.41). Nessa época, muitos contrabaixistas chegaram a experimentar o violoncelo como opção de instrumento solista onde exploravam o *walking bass*. A partir de 1960, em meio a uma aproximação entre as músicas de concerto e popular, houve um aumento do interesse de músicos da tradição clássica pela música improvisada, notadamente o jazz (Isaacson, 2007, p.4). De uma forma ou de outra, fica claro que, mesmo no jazz, não é possível distinguir ainda uma possível escola de violoncelo baseada na música popular, como ocorreu com outros instrumentos, como o violino, por exemplo. Embora seja possível encontrar métodos de ensino de jazz específicos para o violoncelo, como o método de Baker (1995, p.1), não há ainda um *corpus* consistente de material sistematizado no contexto da música popular que dê conta dos parâmetros necessários à performance e ensino do instrumento. Esse autor adverte no prefácio de seu livro que:

Embora a informação contida neste livro [...] garanta ao instrumentista certa dose de sucesso na sua aplicação, de maneira nenhuma ela pretende substituir a riqueza de excelentes materiais disponíveis para o aprendizado de cordas voltados primordialmente para a formação do instrumentista clássico. Os materiais de estudo de música clássica devem trabalhar em conjunto com os que são apresentados neste livro.<sup>4</sup>



Isaacson (2007, p.5) corrobora essa ideia:

A maioria dos violoncelistas se aproxima da improvisação como músicos clássicos treinados que estão aprendendo um novo estilo, posteriormente. No currículo tradicional de educação musical, os caminhos de aprendizado do violoncelo e do jazz não estão integrados. Essa integração do ensino do jazz ou técnicas de improvisação com o treinamento tradicional de cordas é uma tendência atual.<sup>5</sup>

Percebemos que, mesmo em contextos de música popular que já foram mais estudados e sistematizados, o violoncelo ainda ocupa um espaço de transição no tocante à descrição e consolidação de técnicas e práticas de performance dentro de uma linguagem específica da música popular, como o jazz ou a música popular brasileira. O *New Directions Cello Festival*, que se tornou um evento anual nos Estados Unidos, tem por objetivo discutir e apresentar abordagens não convencionais da performance do instrumento, onde a participação de violoncelistas populares é bastante significativa. Como em todo o mundo, vê-se também no Brasil, um número significativo de violoncelistas que se dedica primariamente à performance da música popular.

### 3- O Violoncelo na música popular do Brasil

Indiretamente, o violoncelista Villa-Lobos desempenhou um papel fundamental na aproximação do seu instrumento com a música popular no Brasil. Muitas de suas obras foram inspiradas por gêneros populares, entre elas, aquelas que colocaram o grupo de violoncelos em evidência, como a embolada que foi a base para a composição do Mov. 1 das *Bachianas Brasileiras N.º 1*, ou a roda de choro que permeia a *Aria das Bachianas Brasileiras N.º 5* ou, ainda, o martelo nordestino no seu Mov.2 (Pilger, 2021, p.137-138).

De maneira mais geral, quando consideramos os violoncelistas que atuam na música popular no Brasil, identificamos dois tipos de atuação: instrumentistas que atuam tanto no campo erudito quanto popular, e instrumentistas que atuam somente com performance da música popular. Desde o início do século XX, a indústria fonográfica e, posteriormente, a era das rádios (décadas de 1940 e 1950) fomentaram o uso de grupos orquestrais na performance da música popular, notadamente no Rio de Janeiro e São Paulo (Werneck, 2013). Mas foi a partir da década de 1980 que o violoncelo começou a ganhar espaço como instrumento solista na música popular do Brasil. Nesse novo e promissor panorama, o violoncelo começa a figurar como índice de sofisticação em gravações de nomes referenciais da MPB, seja como solista ou como integrante de orquestra de cordas e, especialmente, na formação tradicional do quarteto de cordas (Rohr, 2017, p.32).

Dentre os violoncelistas que dividiram sua carreira entre a música popular – especialmente em gravações e shows – e a música de concerto, grande parte encontra-se atuando na cidade do Rio de Janeiro. Entre eles, Márcio Malard, Alceu Reis, Hugo Pilger, Marcus Ribeiro, Jorge Kundert Ranevsky e Peter Dauelsberg, esse último também professor de violoncelo do compositor e multi-instrumentista Egberto Gismonti. Há ainda os instrumentistas que, juntamente com a carreira erudita, desenvolvem, ou desenvolveram, um trabalho mais autoral no contexto popular. Destacamos, por exemplo, Marco Antônio Araújo, que além de tocar na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, foi reconhecido nacionalmente (o que inclui o prêmio de Melhor Instrumentista de 1986 pela *Revista Veja*) com performances que se iniciaram com o grupo Vox Populi, mesclando influências de rock progressivo com a música tradicional de Minas Gerais. Também violoncelista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Marco Antônio Guimarães foi fundador (em 1978), compositor e luthier do grupo de música instrumental UAKTI, reconhecido no país e internacionalmente por sua estética minimalista, dançante e mística que inspirou participações em discos de muitos cantores da MPB, como Ney Matogrosso, Maria Betânia e Milton Nascimento, dentro outros; e compositores emblemáticos como Philip Glass, que compôs para o grupo todo o repertório do CD *Águas da Amazônia*. Marco Antônio Guimarães foi aluno de violoncelo e luteria de Walter Smetak, professor de violoncelo na Universidade Federal da Bahia. Ambos criaram instrumentos baseados no violoncelo. Se seu professor criou o *chori Smetano*, um instrumento de arco que utiliza cordas sobre uma cabaça como caixa de ressonância, Guimarães construiu a *Iarra*, com o braço do violoncelo e corpo ovalar, sobre os quais duplas de cordas são tocadas simultaneamente pela mão direita dedilhada ou com o arco do violoncelo (como na performance referencial de Paulo Santos na música *Forró de Iarra*, acompanhada por flauta e percussão em tubos de PVC (UAKTI, 2013; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hZHoPDugXiA>). Com formação erudita tradicional que inclui música antiga e música contemporânea, o violoncelista grego Dimos Gouderoulis tem trabalhos bem diversos, como em livre improvisação com percussão (Gouderoulis, 2013; em <https://www.youtube.com/watch?v=bZTcA7cTihE>) e em música tecno (Gouderoulis, 2019; com o DJ Nico Defrost em <https://www.youtube.com/watch?v=s5kpKIPzWaM>). Saulo de Almeida, carioca radicado nos Estados Unidos, é conhecido por performances crossover entre o erudito e a música brasileira, como na hibridação entre o *Prelúdio da Suite para Violoncelo N.º 1* de Bach ao lado de um improviso de flauta para o qual ele provê um *groove* de samba com arco (Almeida, 2018; em <https://www.youtube.com/watch?v=PnFqk5dAXus>) ou em um clássico da bossa nova (*Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça) em formato de recital de câmara, com piano e canto (Almeida, 2011; em <https://www.youtube.com/watch?v=MHCvyQ6dsZA>) Gustavo Tavares, primeiro violoncelo na Orquestra da Ópera de Oslo, dedica-se ao repertório latino-americano

e de música popular brasileira, mantendo um duo com o violonista Nelson Faria (Tavares, 2015; na performance seresteira de violoncelo com violão em <https://www.youtube.com/watch?v=W5WLaV2m1LQ>) (Rohr, 2017).

Embora Gismonti não toque o violoncelo em shows, ele estudou o instrumento para ter uma proficiência mínima e ampliar, como compositor, sua escrita idiomática para as cordas orquestrais (Grajew, 2016, p.17). Moreira (2017) lembra a importância da sonoridade do violoncelo para ele na época em que gravou o disco *Água e vinho* (1972):

O disco assinala de modo personalizado o diálogo estético com a roupagem da música de concerto, resultado da presença da sonoridade da Associação Brasileira dos Violoncelos. Essa associação tinha como presidente o violoncelista Peter Dauelsberg e era dirigida pelo maestro Mário Tavares, ambos grandes personagens que, pelas suas enormes contribuições às produções da música popular gravada, mereceriam um estudo dedicado e aprofundado.

Respeitado internacionalmente como multi-instrumentista, Gismonti não se considera um violoncelista: “Não é que eu toque piano e violão [profissionalmente] como eu toco outros instrumentos. Os outros, eu mexo por serem orquestrados e eu preciso tocar [para entender sua linguagem]. Toco violoncelo razoavelmente bem, clarinete, flauta, mas não toco para exprimir a música [em sua performance]” (Avvad e Martins, 2015, p.191). Mas Egberto Gismonti estudou o suficiente para gravar, no seu disco *Egberto Gismonti - Trem caipira* (1985), um solo de violoncelo com o tema principal de *O Trenzinho do caipira*, que é o Mov.4 da *Bachianas Brasileiras N.2* de Villa-Lobos, no início do seu arranjo (Gismonti, 2015; em [0:42 – 2:03] da Faixa 1 do Lado A; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MnTm36D8tg0>). No final desse solo, Egberto sobe pelo espelho com um *glissando* de trinados até o extremo agudo do violoncelo antes de imergir na sonoridade eletrônica que caracteriza esse disco. Sobre essa inusitada aproximação entre o violoncelo e sons de teclados sintetizados, Moreira (2017) lembra que

Gismonti havia passado nos Estados Unidos durante 1975 gravando com ... o percussionista brasileiro Airto Moreira [que] levou o músico a tomar conhecimento dos instrumentos elétricos disponíveis no mercado, verdadeiras novidades no meio musical daquela década. Dentre eles ... o Arp String Ensemble, um sintetizador, produzido pela Eminent NV (Solina) e lançado em 1974, que era capaz de reproduzir o som de seis instrumentos (violino, viola, trompete, trompa, violoncelo e contrabaixo) ...

A natureza crossover do pensamento musical de Gismonti, para quem o violoncelo está presente nos seus processos de composição, arranjo e, mesmo aprendizagem, aparece na trilha sonora que criou para o espetáculo-instalação *Grande Sertão*, da diretora teatral Bia Lessa sobre a obra-prima do escritor Guimarães Rosa. O encontro dos sons de Gismonti com o grupo instrumental que o acompanhou (violoncelo, acordeom e saxofone) e o inusitado cromatismo dos madrigais do renascentista Carlo Gesualdo para evocar o Grande Sertão de Guimarães Rosa, exemplifica uma utilização do violoncelo em que a improvisação pode ser um elemento unificador dentro de uma estética eclética. Ao dizer que “... os ruídos da natureza possibilitam ampliar os sentidos...”, Bia Lessa (Dom Total, 2017) reconhece a música a serviço de uma sensibilidade que já não cabe nos rótulos de música popular ou de concerto.

Por outro lado, a natureza *crossover* da música de Egberto Gismonti e de Radamés Gnattali tem inspirado a entrada do violoncelo na MPBI (Música Popular Brasileira Instrumental). Após uma trajetória pelos cenários eruditos que inclui o Brasil, Estados Unidos e França, com estudos nos violoncelos moderno e barroco, o paraibano Pablo Schinke faz parte do *Trio in Uno*. Juntamente com a saxofonista Giulia Tamanini e o violonista José Ferreira (Ferreira, 2019), ele gravou os discos *Lilás* (2015) e *Ipê* (2019), nos quais mostra o ecletismo da estética crossover no violoncelo. Entre a música brasileira e jazz mais moderno, ele explora tanto os recursos eruditos quanto populares, seja acompanhando ou solando, indo do extremo grave ao superagudo, tocando com arco ou com os dedos, transitando entre melodias, contra-melodias, *grooves*, trinados, trinados, harmônicos e outros efeitos (Schinke, 2018; em <https://www.youtube.com/watch?v=a4YrV0Pv0Rk>).

Entretanto, Jaques Morelenbaum foi o primeiro violoncelista erudito a se dedicar exclusivamente à performance da música popular e a realizar o mais sólido e variado trabalho com o violoncelo na música popular brasileira (Rohr, 2017). Além de violoncelista, ele também se destaca com trabalhos relevantes como compositor e arranjador. Durante sua carreira, desenvolveu importantes parcerias, sendo as mais expressivas com Tom Jobim em sua Banda Nova por 10 anos, a partir de 1987, com Caetano Veloso (em 15 álbuns) e, esporadicamente, com Egberto Gismonti. No seu trabalho com o grupo de rock *A Barca do Sol*, no início da década de 1970, colocou seu instrumento principal em evidência na música popular. Hoje, ele integra o *Cello Samba Trio*, grupo com a formação de violoncelo, violão e percussão, o qual dirige com um repertório de obras referenciais da MPB, bem como algumas peças autorais. No vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=8xEymtNmFNo>, (Morelenbaum, 2020) pode-se apreciar, em sua performance em *home office* durante a pandemia da COVID-19 (junto com a voz e percussão de Paula Morelenbaum, o violão de Lucas Nunes, e a voz e percussão de Dora Morelenbaum), os diversos papéis idiomáticos que ele cria no violoncelo: solos em melodias temáticas com arco [em 1:12], tema em *pizzicato* [em 30:38], contra-melodias para o canto [em 13:50], acordes quebrados [em 3:15], arpejos com arco [em 40:02] e em *pizzicato* [em 5:04], *bariolage* à brasileira [em 41:47], cordas duplas em *pizzicato* [em 3:43], falsas polifonias (ou melodias polifônicas) com diálogos de duas vozes ao estilo de Bach [em 2:38], acompanhamento da voz como no recitativo barroco levando um groove afro-brasileiro [em 40:20],



acompanhamento do samba [em 22:23], *walking bass* como no jazz [em 5:37], improvisação [em 28:15] e efeitos, como o *glissando* [em 9:10].

Morelenbaum continua influenciando as novas gerações de violoncelistas dedicadas à música popular no Brasil. Cid Ornellas, que também é violonista e cantor, deixou o ambiente orquestral para seguir uma carreira que já inclui seis álbuns autorais com um estilo derivado do Clube da Esquina (Ornellas, 2014; veja performance com acompanhamento de violão e piano em <https://www.youtube.com/watch?v=RT2Hy4hRbf0>). Outro nome é Lúis Coimbra, que se autodenomina “violoncelheiro”; apesar de ter uma formação erudita, está mais ligado às composições e arranjos da música nordestina (Coimbra, 2020; veja sua performance e processo de arranjo em <https://www.youtube.com/watch?v=j1kYIQnRrPw>), tendo colaborado também com importantes artistas da MPB, como Ivan Lins, Elza Soares, Wagner Tiso, Zeca Baleiro, dentre outros (Rohr, 2017, p. 43). Assistimos, no momento, surgirem jovens violoncelistas com abordagens cada vez mais ecléticas, entre os quais destacamos, a gaúcha Dom La Nena, que combina o violoncelo com a voz em composições pop autorais (La Nena, 2021; veja entrevista e performance em <https://www.youtube.com/watch?v=uD9i4LbNh0k>); o mineiro Felipe José, que propõe uma música crossover entre a música de concerto, e tendências populares que vão de gêneros brasileiros de raiz, ao Clube de Esquina, a Hermeto Pascoal, à livre improvisação (José, 2018; veja entrevista e performance em <https://www.youtube.com/watch?v=TwvZsD6rDtU>); o italiano radicado no Rio de Janeiro Federico Puppi, que combina *live electronics* com o violoncelo elétrico com tecnologias como pedais de loop para auto-acompanhamento, junto com uma postura cênica que inclui coreografia, iluminação e imagens vídeos projetadas em telão (Puppi, 2019; veja performance em <https://www.youtube.com/watch?v=qgg14yHDRL8>); e o violoncelista, compositor e arranjador cearense Di Freitas, também luthier que criou os violoncelos-rabeca e participante do grupo Syntagma que combina a música antiga erudita com gêneros da música nordestina de raiz, explorando técnicas tradicionais e técnicas estendidas (Di Freitas, 2018; veja entrevista e performance em <https://www.youtube.com/watch?v=ZmvCZO5Y6Mw>) (Rohr, 2017, p.44).

#### 4- Conclusão

O violoncelo europeu aportou em várias partes do Brasil, especialmente nas regiões onde o ciclo do ouro no século XVIII permitiu patrocínio das artes. Sua cultura – violoncelistas, professores e músicas – influenciaram a formação de uma tradição brasileira que se estende ao longo do século XIX e que se consolidou e recebeu reconhecimento internacional no século XX. Documentos alfandegários, arquivos de sociedades musicais e orquestras centenárias dos períodos colonial e imperial brasileiros revelam dados que os tornam mananciais em potencial para a pesquisa sobre as atividades profissionais e musicais dos violoncelistas de sua história emergente no Brasil.

Se no século XIX predominaram os violoncelistas imigrantes principalmente da Itália e Portugal, mas também da Alemanha, Espanha, França e, mesmo, Holanda e Áustria, o século XX já traz consigo o resultado da pedagogia desses imigrantes, com muito nativos de várias partes do Brasil, quase sempre se dirigindo para o polo cultural sinfônico e operístico representado pelo Rio de Janeiro. Desenvolve-se, na primeira metade do século XIX, a tradição de recitais tendo o violoncelista como protagonista e o desenvolvimento de um repertório de compositores-violoncelistas, culminando na emblemática obra de Villa-Lobos, já no século XX. Outro fenômeno que se observa, já na segunda metade do século XIX, a saída cada vez mais frequente de violoncelistas brasileiros para o exterior, onde recebem reconhecimento internacional. Também em meados do século XIX observa-se o início da emancipação das mulheres no violoncelo, ainda que elas tenham de enfrentar o machismo muito mais do que as violinistas e violistas, devido à empunhadura do instrumento.

Mas a tradição erudita do violoncelo demora a se refletir na nossa música popular e, só na década de 1970, com Jaques Morelenbaum se dedicando integralmente ao violoncelo popular, é que se inicia uma tradição consolidada de seu emprego nas gravações de discos e participações em shows fora do quarteto de cordas. Podemos observar que Morelenbaum inclui práticas de performance históricas que remontam ao período Barroco, interagindo com os arranjos e improvisação do violoncelo na música popular, especialmente no âmbito das assim chamadas MPB (Música Popular Brasileira) e MPBI (Música Popular Brasileira Instrumental). Por exemplo, vê-se uma continuação da natureza improvisatória do baixo cifrado na leitura de acordes, da tradição de uma sólida linha de acompanhamento do baixo contínuo que se reflete em *grooves*, *walking bass* e linhas de acompanhamento melódicas típicas de vários gêneros musicais brasileiros, a realização de ornamentos e efeitos virtuosísticos, o uso de cordas duplas e acordes quebrados utilizando o arco ou o pizzicato, a sugestão de contraponto da falsa polifonia, o recitativo da ópera barroca e o acompanhamento *ad libitum* do canto.

Observamos, no século XXI, surgir uma nova geração de violoncelistas que já se dedicam integralmente ao violoncelo popular, trazendo uma grande diversidade de estilos. Entre as principais tendências, nota-se uma busca de novas abordagens idiomáticas no instrumento e, mesmo, uma atenção às novas demandas do público e aos avanços tecnológicos de som e imagem. Observamos violoncelistas que tocam e cantam simultaneamente, que utilizam novos instrumentos derivados do violoncelo tradicional, a utilização de equipamentos de amplificação e manipulação do som, a utilização de coreografia e projeção de imagens, a improvisação com base

na harmonia nos moldes do jazz, a incorporação da livre improvisação na música popular e a valorização dos gêneros populares e práticas de performance ditas “de raiz”.

Finalmente, apesar da existência de significativas fontes para a elaboração de uma história mais completa do violoncelo no Brasil e, dentro dessa, um recorte que trate o instrumento na música popular, há ainda uma carência de estudos em pedagogia da performance que possam sistematizar e socializar as muitas e diversas práticas de performance que já se observam divulgadas, principalmente por meio da internet.

## Referências

- Alge, Bárbara. (2017). Música nos tempos coloniais: um olhar a partir da prática musical em Minas Gerais hoje. *Música em Contexto*, n.1. Brasília: UNB, p.143-171.
- Aquino, Felipe. (2000). *Villa Lobos's Cello Concerto No. 2: A Portrait of Brazil*. Rochester: Eastman School of Music (Tese de Doutorado em Música).
- Augusto, A. J. (2006). *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. (Tese de Doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Avvad, Ana Paula da Matta Machado; Martins, Nathália. (2015) Egberto Gismonti, música volátil. *Revista Brasileira De Música*. v.28, n.1, p.179-197, Jan./Jun. 2015. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ.
- Baker, D. (1995). *Jazz Bass Clef Expressions and Explorations: A New and Innovative System for Learning to Improvise for Bass Clef Instruments and Jazz Cello*. New Albany: James Aebersold Jazz.
- Barbosa, Valdinha. (2000). *Nany: Suite em Cinco Movimentos para uma Violoncelista*. Rio de Janeiro: Imprimatur.
- Cernicchiaro, Vincenzo (1926). *Storia della musica nel Brasile: dai tempo coloniale sino ai nostri giorno (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccione. 617p.
- Collecção das Decisões do Governo do Império do Brasil De 1827*. (1878) Rio de Janeiro, Typographia Nacional. p.52-157 [FD-USP DBC N3-7]
- Colecção das Leis do Império do Brasil de 1829*. (1877). Parte Primeira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.
- Corrêa, Rodrigo Pardini. (2018) O contexto social dos músicos da Orquestra Lira Sanjoanense por meio dos inventários de bens (1827-1891). *Anais do 4º Nas Nuvens... Congresso de Música*. Belo Horizonte: UFMG, 15p.
- Dom Total. (2017) .50 anos de Guimarães Rosa com Egberto Gismonti, Bia Lessa, Titane e Celso Adolfo. *Revista Dom Total*. In: <https://domtotal.com/noticia/1209950/2017/11/50-anos-de-guimaraes-rosa-com-egberto-gismonti-bia-lessa-titane-e-celso-adolfo/> ( Postado em 26 de novembro, 2017).
- Freitas, Ana Laura. (2019a). Nota Musical – 21112019 – Pablo Schinke. In: *Nota musical: sua revista diária de música de concerto*. Ed. de Jeferson Gomes. In: <https://www.mixcloud.com/radioufrgs/nota-musical-21112019-pablo-schinke/>. Porto Alegre. Radio Universidade - UFRGS.
- Ferreira, Mauro. (2019b) .Trio in Uno vai de Villa-Lobos a Guinga, passando por Hermeto Pascoal, no álbum 'Ipê'. *O Globo*. Seção Pop & Arte. In: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/06/17/trio-in-uno-vai-de-villa-lobos-a-guinga-passando-por-hermeto-pascoal-no-album-ipe.ghtml>. Postado em 17 de junho, 2019.
- Grajew, Daniel. (2016). *O Pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê*. Campinas: UNICAMP (Dissertação de Mestrado em Música).
- Hoffman, Jo Ann. (1986). *The Structural Evolution of the Violin to 1550 A.D*. Dayton, Ohio: W.S.U. Printing Service.
- Isaacson, K. (2007). *Yardbird cello: adapting the language of Charlie Parker to the cello through solo transcription and analysis*. (Doctoral Dissertation), Louisiana State University, Baton Rouge.
- Leoni, Aldo. (2007). *Os que vivem da arte da música, Vila Rica, Século XVIII*. Campinas: UNICAMP (Dissertação de Mestrado em Música).
- Mariz, Vasco (Org.). (2011). Villa-Lobos no século XXI. In: *Vida musical IV: em homenagem aos 52 anos da morte de Villa-Lobos e aos 90 anos do autor*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Mazza, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. Lisboa: Editorial Império, 1945, p.33.
- Melo, Edésio de Lara. (2001). *A música da Semana Santa em quatro cidades na região dos Campos das Vertentes/MG*. Rio de Janeiro: UFRJ (Dissertação de Mestrado em Música Brasileira), 172p.
- Moreira, Maria Beatriz Cyrino (2017) Um coração futurista: a construção da sonoridade de Egberto Gismonti no início de sua trajetória (1969-1976). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n.66, abril de 2017, p.199-220.
- Nable, Frederico Arantes. (2011). *A reestruturação técnica na perspectiva de dois violoncelistas/professores: Alceu Reis e Márcio Carneiro*. 61f. (Monografia de Licenciatura em Música com Habilitação em Violoncelo). São João Del-Rei: UFSJ, 2011.
- Nable, Frederico Arantes; Presgrave, Fabio. (2014). Aspectos da Técnica do Violoncelo na Perspectiva de Márcio Carneiro. In: *Anais da 4ª Mostra De Violoncelos De Natal*. Natal. p.136-142.
- Neves, José Maria (Org.) (1987). *Catálogo de obras: música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Pilger, Hugo V. (2013). *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CRV.
- Pilger, Hugo V. (2021). O Violoncelo no Brasil. In: *Violoncelo: um compêndio brasileiro*. Org. William Teixeira. Editora UFMS, p.134-155.
- Presgrave, Fabio. (2013). Entrevista com Italo Babini. *OPUS*. v.19, n1, p.265-278.



- Presgrave, Fabio. (2009). *Aspectos da música brasileira atual: violoncelo*. Campinas: Unicamp. 182 p. (Tese de Doutorado em Música)
- Resende, Fabiola Moreira. (2011). *A Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rey - MG: prática e aprendizagem musical em uma tradição tricentenária*. Belo Horizonte: UFMG (Dissertação e Mestrado em Música).
- Rohr, Raquel. (2017). *O violoncelo de Jaques Morelenbaum: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Uitti, Frances-Marie. (1999). The frontiers of technique. In: STOWELL, Robin. (Org.). *The Cambridge companion to the cello*. New York: Cambridge University Press. p.211-223.
- Walden, Valerie. (2004). *One Hundred Years of Violoncello: a History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press. 311p.215
- Walden, Valerie. (1999). Technique, Style and Performing Practice to c.1900. In: *The Cambridge Companion to the Cello*. Org. por Robin Stowell. New York: Cambridge University Press. p.178-194.

### Referências de vídeos

- Almeida, Saulo. (2011). "Desafinado" - Margareth Miguel (Singer) Eunhye Lee (Pianist) Saulo Almeida (Cello). In: <https://www.youtube.com/watch?v=MHCvyQ6dsZA>. "Desafinado" de Tom Jobim e Newton Mendonça com Saulo Almeida (violoncelo), Maragareth Miguel (canto) e Eunhye Lee (piano). Vídeo de 4 minutos e 44 segundos postado em 25 de julho de 2011 por MargarethMiguel (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Almeida, Saulo; Santos, Denis. (2018). *Duo Almeida*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=PnFqk5dAXus>. *Prelúdio da Suíte para Violoncelo N.1* de J. S. Bach e improvisos com Saulo Almeida (violoncelo) e Denis Santos (flauta). Vídeo de 4 minutos e 34 segundos postado em 18 de fevereiro de 2018 por *Evangelical Presbyterian Church* (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Coimbra, Lui. (2020). *Gravação de Violoncelo - Lui Coimbra [T6ep7]*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=hZHOPDugXiA>. Entrevista e performance com Lui Coimbra. Vídeo de 10 minutos e 12 segundos postado em 21 de abril de 2020 por Por Dentro de Produção (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Di Freitas. (2018). *Di Freitas: Programa Instrumental Sesc Brasil*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ZmvCZO5Y6Mw>. Entrevista de Patricia Palumbo com Di Freitas (violoncelos-rabeca, composições e arranjos) e participações de Lincoln Antonio (piano, sanfona, flauta e percussão), Filpo Ribeiro (rabeca e viola), Éder Rocha (zabumbateria) e Dani Zulu (percussão). Vídeo de 52 minutos e 02 segundos postado em 15 de maio de 2018 por Instrumental Sesc Brasil (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Gismonti, Egberto. (2015). *O Trenzinho Do Caipira*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=MnTm36D8tg0>. "O Trenzinho Do Caipira" de H. Villa-Lobos, com Egberto Gismonti (violoncelo e teclados). Vídeo de 8 minutos e 35 segundos postado em 22 de outubro de 2015 por Egberto Gismonti - Tema (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Gouderoulis, Dimos. (2013). *A Arte do Instante - Improviso 1 - Ao Vivo No Casarão - #5 - Parte 1*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=bZTcA7cTihE>. Livre improvisação com Dimos Gouderoulis (violoncelo) e Eduardo Contrera (percussão). Vídeo de 9 minutos e 36 segundos postado em 27 de junho de 2013 por Aovivonocasarao (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Gouderoulis, Dimos. (2019). *Illinton - Brazilian Cello Feat. Dimos Gouderoulis*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=s5kpKIPzWaM>. Música tecno com Dimos Gouderoulis (violoncelo) e Nico Defrost (DJ). Vídeo de 5 minutos e 58 segundos postado em 3 de maio de 2019 por Iboga Records Music. (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- José, Felipe. (2018). *Felipe José: Programa Instrumental Sesc Brasil*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=TwvZsD6rDtU>. Entrevista de Patricia Palumbo com Felipe José (violoncelo, violão, piano, composições e arranjos) e participações de Bruno Santos (marimba e percussão), Daniel Pantoja (flautas), Tarcísio Braga (bateria, percussão e piano), Pedro Santana (contrabaixo acústico) e Rafael Martini (piano e sanfona). Vídeo de 50 minutos e 43 segundos postado em 25 de abril de 2018 por Instrumental Sesc Brasil (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- La Nena, Dom. (2021). *Colibri na Quarentena - 29.03.2021 - Dom La Nena*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=uD9i4LbNh0k>. Entrevista de Nelson Calura com Dom La Nena (violoncelo, voz e composições). Vídeo de 1 hora 37 minutos e 40 segundos postado em 29 de março de 2021 por Rede TVT (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Morelenbaum, Jaques (2020). *Paula e Jaques Morelenbaum, com Dora Morelenbaum e Lucas Nunes, no Música #EmCasaComSesc*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=8xEymtNmFNo>. Músicas de Tom Jobim, Caetano Veloso, Chico Buarque, João Donato e Sérgio Ricardo, com Jaques Morelenbaum (violoncelo), Paula Morelenbaum (voz e percussão), Dora Morelenbaum (voz) e Lucas Nunes (violão). Vídeo de 1 hora, 22 minutos e 47 segundos transmitido ao vivo em 22 de outubro de 2020 e postado por SESC São Paulo. (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Ornellas, Cid. (2014). *Cid Ornellas - Baião Barroco (Juarez Moreira)*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=RT2Hy4hRbf0>. "Baião Barroco" de Juarez Moreira e Simone Guimarães, com Cid Ornellas (violoncelo e voz), Túlio Mourão (piano) e Renato Saldanha (violão). Vídeo de 4 minutos e 34 segundos postado em 2 de agosto de 2014 por Cid Ornellas. (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Puppi, Federico. (2019). *Federico Puppi - Prólogo - Anita (Federico Puppi e Gastão Villeroy) - Instrumental Sesc Brasil*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=qgg4yHDRL8>. "Anita" de Federico Puppi e Gastão Villeroy, com Federico Puppi (violoncelo elétrico e live electronics). Vídeo de 4 minutos e 45 segundos postado em 7 de maio de 2019 por Instrumental Sesc Brasil (Acesso em 30 de agosto de 2021).

- Schinke, Pablo. (2018). *Forrobodo (E. Gismonti) - Trio In Uno: Giulia Tamanini, Pablo Schinke, José Ferreira*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=a4YrV0Pv0Rk>. “Forrobodó” de E. Gismonti, com Pablo Schinke (violoncelo), Giulia Tamanini (saxofone soprano) e José Ferreira (violão). Vídeo de 8 minutos e 17 segundos postado em 10 de junho de 2018 por Trio In Uno (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Tavares, Gustavo. (2015). *Gustavo Tavares e Nelson Faria: Na Esquina de Mestre Mignone*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=W5WLaV2m1LQ>. “Na Esquina de Mestre Mignone” de Gustavo Tavares, com Gustavo Tavares (violoncelo) e Nelson Faria (violão). Vídeo de 3 minutos e 17 segundos postado por Um Café Lá Em Casa em 6 de outubro de 2015. (Acesso em 30 de agosto de 2021).
- Uakti. (2013). *Uakti: Forró de Iara (Paulo Sérgio dos Santos) - Instrumental SESC Brasil*. (2013). In: <https://www.youtube.com/watch?v=hZHoPDugXiA>. “Forró de Iara” de Marco Antônio Guimarães, com Paulo Santos (larrá), Artur Andrés (flauta) e Décio Marques (percussão). Vídeo de 6 minutos e 37 segundos postado em 6 de fevereiro de 2013 por Instrumental SESC Brasil (Acesso em 30 de agosto de 2021).

<sup>1</sup> Consideramos como início da família do violino, grosso modo, o ano de 1500, quando a forma oval das *vielles* e, depois, a forma cinturada das *liras da braccio* se configuraram na forma atual comum às cordas orquestrais (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), cuja cintura é delimitada por quatro quinas protuberantes (HOFFMAN, 1986, p.227-230).

<sup>2</sup> *The number of musicians participating in free improvisation has increased in recent years, as has the audience for it. These musicians open new musical horizons and add fresh insights into technical development with unconstrained experiments in language and sound. Instant composition may result in the element of surprise, with spontaneous creation of new themes and forms. Electronics have revolutionized improvisation through the use of amplification, sound-modifying tools, live sampling and computer programs. It is now possible for a single cello to produce all the sounds of the orchestra, with a dynamic range rivalling that of a rock band.*

<sup>3</sup> *Today there are several generations of cellists performing various types of improvised music, both as soloists and in groups. The most notable of the earlier generation of cello improvisers are Eugene Friesen and David Darling. In the 1980's, Strings magazine began to publish articles on non-traditional or alternative string styles and the Turtle Island String Quartet brought jazz works for string quartet to mainstream audiences. The later generation of cello improvisers includes many who play as soloists with electronics or in small groups. Players of this new generation include Matt Turner, Hank Roberts, David Eyges, Matt Brubeck, Erik Friedlander and others. Many of these cellists, however, have undertaken some form of jazz study in order to expand their improvisational vocabulary.*

<sup>4</sup> *While the information in this book [...] guarantees the prospective player a certain measure of success, it is by no means intended to replace the wealth of excellent available string materials aimed primarily at producing a classical player. The materials from classical studies should work in conjunction with the materials and information presented in this book.*

<sup>5</sup> *Most cellists approach improvising as classically trained musicians who are learning this style later. In a traditional music education curriculum, the paths of learning the cello and jazz are not integrated. This integration of jazz education or improvisational techniques with traditional string training is a current trend.*