

## **Estratégias de estudo para o desenvolvimento da habilidade de cantar e tocar violoncelo simultaneamente na peça *O Último Romântico* de Lulu Santos e Antônio Cícero**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Daiane Silva de Andrade*  
*daianesilvaasbs@gmail.com*

*Fabio Soren Presgrave*  
*fabiopresgrave@yahoo.com*

**Resumo.** Este artigo aborda estratégias de estudo e abordagem para se cantar e tocar violoncelo simultaneamente na peça *O Último Romântico* de Lulu Santos e Antônio Cícero. Os procedimentos metodológicos contam com entrevistas com Lui Coimbra, Natasha Farny e Marcelo Vieira, violoncelistas com experiência na prática de cantar e tocar ao mesmo tempo, assim como anotações em um diário de bordo baseado em conceitos da autoetnografia. A partir da coleta de dados e das experimentações práticas, foram elaboradas as estratégias que auxiliam na prática de cantar e tocar ao mesmo tempo.

**Palavras-chave.** Cantar e tocar violoncelo simultaneamente, violoncelo, Lulu Santos, *O Último Romântico*.

**Title.** Study strategies for the development of the ability to sing and play the cello simultaneously in Brazilian popular music.

**Abstract.** This article addresses the ability to sing and play the cello simultaneously at the piece *O Último Romântico* by Lulu Santos and Antônio Cícero. The methodological procedure includes interviews with Lui Coimbra, Natasha Farny and Marcelo Vieira, who have experience in the playing the cello and singing with notes in a logbook using an autoethnographical approach. From the collection of data and practical experiments, strategies that help in the practice of singing and playing at the same time were developed.

**Keywords.** Singing and playing simultaneously, cello, Lulu Santos, *O Último Romântico*.

### **Introdução**

A prática de cantar e tocar violoncelo simultaneamente, utilizada na música erudita e popular, proporciona variadas possibilidades expressivas ao compositor e performer, possibilitando poéticas diferentes das que normalmente são notadas ao violoncelo. Essa forma de performance proporciona possibilidades técnicas diferenciadas que podem servir como ferramentas para o crescimento técnico e musical do violoncelista. Apesar de notarmos sua

presença no repertório contemporâneo do violoncelo, a pesquisa sobre o assunto ainda é incipiente, tal como notado por Worley:

Um contexto menos comum em que o violoncelo está emparelhado com a voz é quando ambas as atividades são realizadas por um único intérprete, ou seja, cantando e tocando ao mesmo tempo. Embora seja comum os cantores se acompanharem ao piano ou violão (ou um instrumento dedilhado semelhante) em estilos populares e folclóricos, 'cantar e tocar' é muito raramente encontrado na esfera da música clássica ocidental usando instrumentos de cordas orquestrais; no caso do violoncelo. (WORLEY, 2015, p. 45)

Nas composições eruditas a voz é, muitas vezes, empregada como um efeito sonoro pelos compositores; nesta perspectiva, segundo Uitti “à medida que o uso da voz se tornou mais difundida, os compositores exigiram que os violoncelistas narrassem textos, gritassem e às vezes até bufassem.” (UITTI, 2006, p. 255). Apesar disso, notamos que a voz assume um papel indissociável da textura e dos gestos musicais em peças como o *Colóquio* de Lindembergue Cardoso e *Chronos III* de Roberto Victorio. Na música popular, violoncelistas como Lui Coimbra<sup>1</sup>, Marcelo Vieira<sup>2</sup> e Kelly Pinheiro<sup>3</sup> aplicam o recurso de cantar as melodias e utilizar o violoncelo como instrumento acompanhador, construindo harmonias e criando contrapontos com a voz.

A canção escolhida para o estudo desta investigação foi *O último romântico* de Lulu Santos. O arranjo para violoncelo foi feito por Jaques Morelenbaum. Neste trabalho, abordamos estratégias para superar os desafios técnicos de cantar e tocar simultaneamente um arranjo complexo.

## Procedimento metodológico

A escolha do tema aconteceu a partir de minhas reflexões acerca do canto na prática instrumental. Desde o início dos meus estudos musicais, tive a oportunidade de estudar violoncelo e canto. No fim do meu curso de graduação, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, ingressei em um curso técnico de canto popular e pude notar elementos de conexão

---

<sup>1</sup> O carioca Lui Coimbra é um multi-instrumentista que tem experiência na prática de cantar e tocar violoncelo simultaneamente. Fez parte do grupo Aquarela Carioca e já acompanhou importantes artistas, como Zizi Possi, Ney Matogrosso, Alceu Valença, entre outros.

<sup>2</sup> Violoncelista com experiência na música popular e erudita, Marcelo Vieira estudou na Unicamp. Tocou com o grupo Falamansa e, após a realização do Mestrado na Louisiana, passou a ter maior interesse na prática simultânea.

<sup>3</sup> Violoncelista e cantora que possui experiência na música popular.

entre o canto e o violoncelo que poderiam ser benéficos para a minha prática artística. Dessa forma, decidi me aprofundar na prática e na pesquisa sobre o tema.

Denominada como pesquisa artística por abordar, entre outras coisas, minhas experiências de performance e de construção dessa prática, optei por adotar a metodologia autoetnográfica, método importado das ciências sociais, o qual vem sendo utilizado com efetividade nesse tipo de abordagem, conforme destaca Benetti:

Por suas características inclusivas com relação à avaliação de aspectos subjetivos, emocionais, experiência pessoal, e a própria influência do pesquisador na investigação, a autoetnografia tem-se popularizado cada vez mais como método de pesquisa qualitativa, e parece adequar-se de forma pertinente como método direcionado a pesquisas que envolvem o performer como pesquisador. (BENETTI, 2017, p. 156)

A pesquisa artística, pautada a partir das reflexões e vivências do próprio intérprete, tem crescido e vem sendo cada vez mais utilizada. Nesse tipo de investigação, são levadas em considerações as ideias e as experiências do pesquisador intérprete, possibilitando, dessa forma, uma melhor compreensão das decisões tomadas para determinada situação, tal como apontado por Benetti:

No entanto, tendências recentes de investigação têm apresentado como objetivo o estudo da prática por quem a executa (cf. GROSSO, 1997. GERLING, 2000. BENETTI, 2008. CARRARA, 2010), quando o instrumentista avalia aspectos relacionados à sua própria abordagem ao instrumento e assume a postura de performer/pesquisador no sentido de validar aspectos relacionados à prática. (BENETTI, 2017, p. 149).

Benetti prossegue desenvolvendo que:

A partir do final do século XX, a pesquisa em música passou a contar com a presença de uma figura não habitual até então: o performer/pesquisador científico. A presença destes indivíduos tornou possível o que até então seria improvável: contar com a disponibilidade e participação de performers altamente qualificados para a realização de atividades de investigação. (BENETTI, 2017, p. 148).

Buscando um modelo metodológico que permitisse a realização adequada da pesquisa, optei por adotar a autoetnografia. Este, modelo utilizado em pesquisas artísticas, possibilita envolver “reflexividade, sentimentos, pensamentos e práticas do pesquisador” (BENETTI, 2017). Apesar de sua utilização ser relativamente recente na pesquisa artística, seu uso tem crescido de forma significativa; de acordo com Benetti (2017):

[...] a autoetnografia é um método adequado de pesquisa relacionado à performance musical na medida em que registra de forma eficiente o processo habitual de prática do instrumentista e fornece uma descrição completa sobre os elementos envolvidos (ex. processos mentais e físicos envolvidos na execução). (BENETTI, 2017, p. 147)

Dentre os referenciais teóricos, utilizei conceitos propostos no livro *Autoethnography: understanding qualitative research* de Adams, Jones e Ellis (2015), que aborda os conceitos da autoetnografia a partir de histórias e experiências dos próprios autores e outros. Pautei-me também no artigo *Analytic Autoethnography* de Anderson (2006), que traz os conceitos da autoetnografia analítica.

## **O último romântico**

*O último romântico* é uma canção popular brasileira composta por Lulu Santos e Antônio Cícero em 1984. O arranjo utilizado nesta pesquisa foi escrito pelo violoncelista Jaques Morelenbaum para sua execução de violoncelo e voz, realizada por Morelenbaum e o cantor Caetano Veloso. Posteriormente, a obra foi interpretada pelo multi-instrumentista Lui Coimbra, que canta e toca violoncelo de forma simultânea à peça.

Escolhi me aprofundar no estudo da peça *O último romântico* pela afinidade com a canção. As partituras de violoncelo do arranjo foram cedidas por Jaques Morelenbaum para a realização desta pesquisa. O nível de dificuldade do arranjo impôs um desafio para o aprendizado e a execução do violoncelo com a voz, proporcionando, assim, inquietações sobre estudo e execução da peça, mostrando-se, dessa forma, ser uma escolha adequada e assertiva para a pesquisa. No arranjo escrito por Morelenbaum a voz realiza a melodia principal e o violoncelo assume a função de acompanhador, com breves momentos de destaque para o instrumento. Além disso, a parte instrumental apresenta contratempos durante toda a peça, o que cria contracantos e diálogos com a voz. O estudo da peça foi dividido em etapas de acordo com as necessidades da peça e da prática, de modo que apresentou quatro dificuldades principais, sendo elas: afinação, coordenação motora, expressividade musical e equilíbrio sonoro. Por essa razão, concentrei-me em estratégias que possibilitaram a solução para estes casos.

## **Afinação**

A primeira ação foi estudar e preparar de forma separada a voz e o violoncelo. Nesse processo, estudei afinação, ritmos, fraseados e o caráter da peça, tanto na parte vocal

quanto na instrumental e, também, memorizei a letra da canção. Somente após prontas ambas as partes, iniciei o estudo em conjunto.

Uma das dificuldades apresentadas após a junção do violoncelo com a voz foi a afinação. A complexidade em concentrar em duas ações distintas ao mesmo tempo trouxe dificuldades para o controle da afinação, principalmente para a parte vocal.

Para tal, experimentei dois exercícios. O primeiro exercício consiste na realização de escalas executadas simultaneamente pelo violoncelo e pela voz com intervalos de terças, sextas e oitavas. Proposto por Coimbra (2021) e Vieira (2021), este é visto por ambos como um exercício fundamental para o desenvolvimento do cantar e tocar ao mesmo tempo, principalmente no início da prática. Optei por executar as escalas no tom de Dó maior e com ritmos na mesma duração de tempo para criar afinidade com a prática.

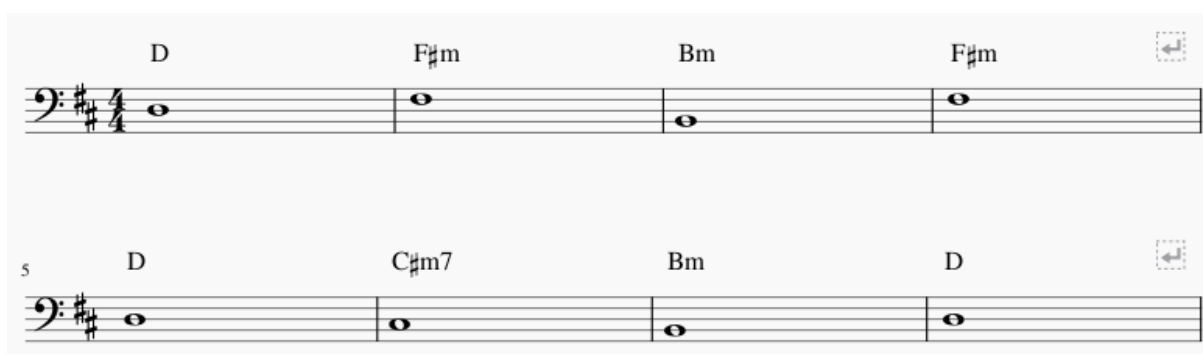
**Figura 1: Abaixo, a escala de Dó maior com intervalo de sextas para violoncelo e voz.<sup>4</sup>**



Fonte: elaborado pela autora.

O segundo exercício experimentado foi cantar a melodia tocando apenas os acordes da música, de forma a me familiarizar com a harmonia. Realizei a canção no tom do arranjo, escrito em Ré maior, com notas longas e tocando sempre a tônica dos acordes.

**Figura 2: Tônicas dos acordes iniciais da música *O último romântico*.<sup>5</sup>**



Fonte: elaborado pela autora.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fVP9dvwrM-A>

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9-QeKdtDz5Q>

Ainda buscando pelo controle da afinação e por uma estética próxima ao do popular, optei por executar o som e as articulações de forma leves e com pouca pressão de arco; porém, ainda contendo a precisão rítmica e o suingue da peça. Essa escolha possibilitou um encaixe timbrístico e contribuiu para a afinação entre o violoncelo e a voz.

Através desses exercícios foi possível trabalhar de forma consistente o ajuste da afinação entre voz e violoncelo e, deste modo, compreender a relação existente entre ambos.

## **COORDENAÇÃO MOTORA**

A principal dificuldade da peça gira em torno da coordenação motora, em decorrência dos diferentes ritmos entre voz e violoncelo, bem como dos contratempos presentes no arranjo. Portanto, foi extremamente importante compreender as entradas e os contratempos entre o violoncelo e a voz. Para tal, efetuei escutas atentas à performance de Jaques Morelenbaum e Caetano Veloso e, destrinchando a peça em pequenos trechos, imitei os intérpretes a fim de compreender o encaixe harmônico e rítmico do arranjo. Assim, consegui entender as entradas vocais, as deixas e as levadas do violoncelo para a voz. Além disso, busquei cantar a parte vocal enquanto ouvia o violoncelo e vice-versa, através de gravações realizadas por mim ou estudo mental.

Visto que a partitura do violoncelo não contém a indicação vocal, escrevi a letra na partitura instrumental de forma aproximada à execução. Os trechos em vermelho são os momentos solos do violoncelo.

**Figura 3: Escrita da letra na partitura instrumental.<sup>6</sup>**



7 Faltava abandonar a velha escola

13 Tomar o mundo feito co\_\_ca co\_\_la Fazer da minha vi\_\_da sempre o

19 meu passeio público E ao mesmo tempo fazer dela o meu caminho só\_

24 único

**Fonte: Arranjo de *O último romântico* para violoncelo escrito por Jaques Morelenbaum.**

Além disso, a fim de criar maior familiaridade com a prática, experimentei o estudo de peças populares que apresentassem estrutura harmônica simples. Este foi um exercício também proposto enfaticamente por Coimbra e Vieira. Coimbra (2021, p.8) frisa a importância de utilizar músicas simples para o início da prática simultânea e sugere “procure uma arcada que funcione e toque Beatles, Luiz Gonzaga, Alceu Valença. Músicas que são simples, bonitas e com poucos acordes.”

Além da simplicidade da música, busquei por peças com melodias que já conhecia. Optei por realizar o exercício com a música Asa Branca de Luiz Gonzaga. Mantive a melodia sempre na voz, enquanto experimentava ritmos diferentes no acompanhamento do violoncelo. No exercício abaixo utilizei ritmos mais simples, executando a tônica de cada acorde com mínimas.

**Figura 4: Trecho da música Asa Branca, com melodia na voz e acompanhamento no violoncelo.<sup>7</sup>**

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jJZuLOP6lfY>

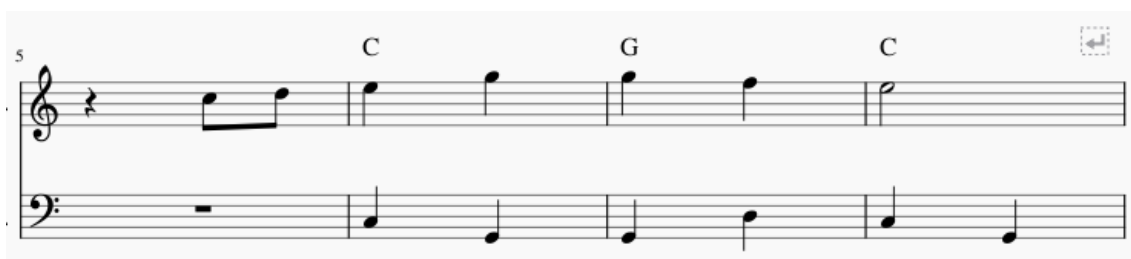
<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wbZPBaT6wyk>



Fonte: elaborado pela autora.

Logo depois, executei com semínimas e colcheias, utilizando a tônica e a quinta e o arpejo dos acordes.

**Figura 5: Trecho da música Asa Branca com acompanhamento em mínimas.<sup>8</sup>**




Fonte: elaborado pela autora.

**Figura 6: Trecho da música Asa Branca, com notas arpejadas no violoncelo.<sup>9</sup>**

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2vKHtHd6Vw>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1fOIJ7Q1Aw>





Fonte: elaborado pela autora.

Esses exercícios e ações serviram de base para a realização dos contratempos da peça, além de possibilitar o controle de forma consistente da coordenação motora.

## **EXPRESSIVIDADE**

Durante a prática simultânea, senti grande dificuldade de me expressar, principalmente na voz. A complexidade da atividade não me permitia chegar ao nível de expressividade pretendida. Executar as notas e os ritmos da canção foram elementos desafiadores; porém, básicos dessa prática. Questões mais complexas, como condução de frases, expressividade e caráter da música demandaram maior empenho e concentração, principalmente na parte vocal. Nesse sentido, parti em busca de estratégias que pudessem facilitar esse processo e tornar esses elementos mais fáceis e acessíveis.

Em decorrência disso, senti a necessidade de implementar a automatização da parte instrumental, assim como de todos os elementos básicos. Dessa forma, pude manter a concentração nos elementos que exigiam mais atenção e deixar em segundo plano os elementos mais básicos. Sobre a automatização do violoncelo e a preocupação com a parte vocal em sua prática, Farny descreve:

Eu fiquei mais preocupada com a parte da voz. Uma das principais razões é porque ficava com medo de não ter fôlego para cantar e não conseguir alcançar as notas mais altas, porque algumas vezes eu conseguia alcançar e outras não. (FARNY, 2021, p.2).

Vieira também aponta, em sua prática, a necessidade de maior concentração na parte vocal durante a execução; no entanto, buscando não automatizar o violoncelo, mas sim deixá-lo em segundo plano:

Acho que parte do estudo, em alguns momentos, era tentar deixar o violoncelo em segundo plano. [...] Porque no começo, quando comecei a fazer isso bem, eu sempre recebia alguns feedbacks bem sinceros, meus próprios feedbacks e de algumas pessoas selecionadas. E nesses feedbacks eu ouvia que a parte do violoncelo estava impecável, excelente, mas a voz podia melhorar um pouco e poderia ter um pouco mais de foco na voz. Com o tempo percebi que a voz é o mais importante, se você está cantando. [...] Eu queria deixar a parte do violoncelo muito bem resolvida para que quando eu estivesse me apresentando, cantando, eu pudesse colocar mais ênfase na voz, porque a voz é que toca muito, principalmente se você está cantando uma canção, importa muito o que você está dizendo ali, então eu tentava desenvolver isso. Automático talvez seja uma palavra um pouco forte para isso, mas ter automatizado nesse sentido, não ter que pensar tecnicamente no que eu estou fazendo no violoncelo quando eu estou cantando, para poder ter mais liberdade para cantar. (VIEIRA, 2021, p.5).

Coimbra justifica a importância vocal apontando que, geralmente, na música popular, a voz contém a melodia principal nesse tipo de execução:

Tento deixar automática a parte do violoncelo, para na hora eu poder me concentrar mais no canto do que no violoncelo. Porque no final das contas se você está cantando a melodia principal, com letra, a voz é o solista e o violoncelo está acompanhando. (COIMBRA, 2021, p.8).

Assim como os violoncelistas entrevistados, também utilizei a automatização instrumental para obter maior concentração e liberdade vocal. Isso me permitiu alcançar os elementos expressivos em que tive dificuldade e estender o resultado para o violoncelo. Apesar de atingir êxito na automatização instrumental, não consegui memorizar a parte instrumental, memorizando somente a melodia vocal e letra.

Outra estratégia adotada em decorrência da dificuldade apresentada anteriormente foi a utilização do corpo. Extremamente importante para a performance, o corpo pode estar presente em performances e peças musicais através dos gestos. Estes podem ser definidos como gestos corporais, relacionados ao movimento corporal e às expressões faciais e por gestos musicais, que se referem a frases e ideias musicais escritas e idealizadas pelo compositor. Ambas têm como objetivo transmitir algo, de forma que as duas definições se interligam e se complementam, como descrito por Madeira e Scarduelli:

No discurso entre músicos é comum a utilização da palavra gesto (ou gesto musical) para se referir a motivos, frases e partes de uma composição, ou mesmo a peças inteiras. Essa apropriação metafórica vai de encontro com o

alto grau de correlação entre a música e movimento expressivo, revelando o quanto o movimento e o corpo estão conectados com o fazer musical. (MADEIRA, SCARDUELLI, 2015, p. 29).

Neste contexto, mantive o foco no gesto corporal, a fim de trazer com mais naturalidade e simplicidade à expressividade pretendida. A letra de *O último Romântico* aborda o amor e a aventura, enquanto o violoncelo apresenta em sua parte suingue e molejo. Assim, optei por movimentos corporais leves e suingados, com expressões faciais que iam do feliz ao dramático. Utilizei o drama nos momentos que demandam maior energia e intensidade vocal e procurei executar esses gestos sempre de forma exagerada. Estes foram eficazes com relação ao objetivo de expressividade e sentido musical, facilitando, assim, a transmissão dos elementos expressivos. Além disso, a utilização do corpo trouxe maior consciência corporal.

## **EQUILÍBRIO**

Outra dificuldade foi o desequilíbrio do volume sonoro entre violoncelo e voz. Essa foi uma questão também exposta pela violoncelista Natasha Farny (2021, p.1) que comentou sobre sua prática: "eu percebi que a minha voz não tinha a mesma potência que o violoncelo e precisei tomar cuidado para não cansar a voz, não forçar demais."

Durante minha prática, o violoncelo naturalmente soava mais que a voz, o que exigiu uma grande concentração, a fim de tocar o instrumento com menos intensidade e projetar mais a voz. Nos solos do violoncelo que são momentos mais livres, pude expandir e explorar mais o som do instrumento. Também aqui foi de suma importância o apoio vocal para que eu pudesse sustentar e projetar mais a voz. Experimentei tocar pequenos trechos da música observando e controlando a sustentação vocal.

## **Considerações finais**

A prática de cantar e tocar violoncelo simultaneamente é utilizada na música popular e erudita, de modo que proporciona variadas possibilidades expressivas e técnicas ao instrumentista. Na música popular, o violoncelo pode assumir o papel de um instrumento acompanhador, construindo harmonias e contrapontos com a voz.

A afinação, a coordenação motora, a expressividade e o equilíbrio foram os elementos de maior dificuldade encontrados nesta pesquisa e os exercícios elaborados para a melhora destes resultaram em estratégias de estudo para o desenvolvimento da prática.

As estratégias aqui apresentadas são ferramentas para o crescimento técnico e musical do violoncelista.

## Referências

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holmes; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: understanding qualitative research*. Oxford University Press. New York, 2015.

ANDERSON, Leon. *Analytic Autoethnography*. *Journal of Contemporary Ethnography*.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

FARNY, Natasha. Entrevista concedida a Daiane Silva de Andrade. Em 04 de junho de 2021. Vídeo chamada. Não publicada.

LUI, Coimbra. Entrevista cedida a Daiane Silva de Andrade. Em 13 de fevereiro de 2021. Vídeo chamada. 10f. Não publicada.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. *O gesto corporal na performance musical*. *Opus*, v. 20, n. 2, p. 11-38, 2015.

MORELENBAUM, Jaques. *O último romântico*. Mirante, 2008.

UITTI, France-Marie. *The frontiers of technique*. *The Cambridge Companion to the cello*. Robin Stowell. São Paulo, p. 211-23, 2006.

VIEIRA, Marcelo. Entrevista concedida a Daiane Silva de Andrade. Em 13 de abril de 2021. Vídeo chamada. 6f. Não publicada.

WORLEY, Kim Martin Stuart; MUSIC, B. *The Singing Cellist*. 2015. 180f. Queensland Conservatorium of Music Griffith University.