

Tocar violoncelo em pé: desafios técnicos, corporeidade e adaptação performática na interpretação do funk brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Música Popular

Peppi Matheus de Araujo

UFRN

E-mail: peppi_cello@hotmail.com

Resumo. Neste artigo, apresento uma investigação autoetnográfica sobre os desafios técnicos, estéticos e pedagógicos envolvidos na execução do violoncelo em pé, com foco na interpretação de repertório do funk brasileiro. A pesquisa foi motivada por minha experiência como violoncelista em apresentações públicas realizadas em São Paulo, tanto em regiões periféricas, como o bairro do Jaraguá, quanto em espaços culturais como a Praça das Artes e o Parque Ibirapuera. Analiso o processo de adaptação postural, as modificações na técnica de arco, os ajustes no apoio físico do instrumento e as soluções estéticas desenvolvidas para ampliar a interação com os espectadores. Apoio-me em pressupostos teóricos relacionados à performance musical (SMALL, 1998), à corporeidade (LEMAN, 2008) e às práticas afrodiaspóricas (GILROY, 2001; PALOMBINI, 2009), além de fundamentar o percurso metodológico na autoetnografia (ADAMS et al., 2015) e na pesquisa artística (IMPETT, 2017). Os resultados indicam que tocar o violoncelo em pé amplia as possibilidades expressivas, cênicas e pedagógicas do instrumento, criando pontes entre a música de concerto e práticas culturais populares. Concluo que essa prática representa não apenas uma ampliação técnica, mas também uma forma de aproximar o violoncelo de linguagens populares.

Palavras-chave. Violoncelo, Performance, Corporeidade, Funk brasileiro, Autoetnografia.

Playing the Cello Standing Up: Technical Challenges, Corporeality and Performance Adaptation in the Interpretation of Brazilian Funk.

Abstract. In this article, I present an autoethnographic investigation into the technical, aesthetic, and pedagogical challenges involved in performing the cello while standing, with a focus on the interpretation of Brazilian funk repertoire. The research was motivated by



my experience as a cellist in public performances held in São Paulo, both in peripheral areas such as the Jaraguá neighborhood and in cultural venues such as Praça das Artes and Parque Ibirapuera. I analyze the process of postural adaptation, modifications in bowing technique, adjustments in the physical support of the instrument, and aesthetic solutions developed to enhance interaction with audiences. The discussion is grounded in theoretical perspectives on musical performance (SMALL, 1998), corporeality (LEMAN, 2008), and Afro-diasporic practices (GILROY, 2001; PALOMBINI, 2009), as well as in autoethnography (ADAMS et al., 2015) and artistic research (IMPETT, 2017). The results indicate that performing the cello while standing broadens the expressive, scenic, and pedagogical possibilities of the instrument, creating bridges between concert music and popular cultural practices. I conclude that this practice represents not only a technical expansion but also a way of bringing the cello closer to popular languages.

Keywords. Cello, Performance, Corporeality, Brazilian Funk, Autoethnography.

Introdução

Minha trajetória como violoncelista sempre esteve atravessada por tensões entre o universo da música de concerto e as sonoridades da periferia onde cresci. Ao longo do meu percurso artístico, senti a necessidade de construir uma performance que dialogasse com a realidade cultural do meu entorno. Foi nesse contexto que iniciei a prática de tocar funk brasileiro no violoncelo em pé, buscando uma configuração performática que me aproximasse do público e refletisse a energia do funk brasileiro.

O presente artigo é um recorte de minha dissertação de mestrado, que investiga a prática do *cellofunk*, conceito que denominei para descrever a execução do funk brasileiro no violoncelo. Nesta comunicação, concentro-me especificamente nas questões relacionadas à execução em pé, um dos desdobramentos mais desafiadores e transformadores do processo de pesquisa.

O que me levou a observar os desafios técnicos, expressivos e corporais enfrentados ao tocar o violoncelo em pé, especialmente no contexto da interpretação de funk. O objetivo geral desta pesquisa foi analisar o processo de adaptação técnica e estética para essa nova postura. Como objetivos específicos, busquei: **(1) descrever os ajustes posturais que precisei realizar; (2) investigar as modificações na técnica de arco e de apoio do instrumento; e (3) refletir sobre as implicações estéticas, pedagógicas e sociais dessa prática.**



Pressupostos teóricos

O referencial teórico que adotei se estrutura em três eixos principais: performance musical, corporeidade e práticas afrodiaspóricas. Com base no conceito de *musicking* proposto por Christopher Small (1998, p. 9), compreendo que minha prática vai além da simples execução de repertório: ela se configura como um ato social, em que o sentido musical emerge da interação entre músico, público e contexto. Ou seja, ao adaptar o violoncelo ao funk, não estou apenas “tocando” um gênero, mas me inserindo em redes de significados, culturais e sociabilidades. Como afirma Small, a performance musical é um processo coletivo de construção de sentido, e nesse sentido, o *cellofunk* cria um novo espaço de compartilhamento entre plateias da periferia e de concerto.

Em diálogo com os estudos de Marc Leman (2008, p. 45), entendi que a corporeidade ocupa um lugar central nessa transformação performática. Modificar a postura de execução — como quando decidi tocar em pé — exigiu repensar a relação entre movimento corporal e produção sonora. Leman enfatiza que o gesto é inseparável do som, e que a música deve ser entendida também como experiência encarnada. Nesse processo, meu corpo precisou reaprender formas de equilibrar esforço e expressividade, buscando novas técnicas de apoio e relaxamento, em consonância com a consciência corporal necessária para performances prolongadas.

Por fim, ao me aproximar do funk brasileiro, inscrevi minha prática em uma tradição de resistência e afirmação cultural. Como lembra Paul Gilroy (2001, p. 81), as músicas da diáspora africana constroem comunidades imaginadas de solidariedade e pertencimento, atravessando fronteiras nacionais. No caso brasileiro, Carlos Palombini (2009, p. 104) destaca que o funk brasileiro é “o primeiro gênero nacional de música eletrônica dançante”, situando-o no campo da música eletroacústica e desmontando sua recorrente desqualificação como “não-música”. Incorporar o funk ao repertório do violoncelo, portanto, foi também um gesto político, que ecoa a crítica de Sueli Carneiro (2005) sobre o *epistemicídio* — a exclusão sistemática dos



saberes e práticas negras da legitimidade cultural. O *cellofunk* atua justamente contra esse apagamento, propondo o encontro entre um instrumento associado ao erudito e uma musicalidade periférica afrodiaspórica.

Do ponto de vista metodológico, a escolha da autoetnografia foi fundamental para legitimar minha experiência como fonte de produção de conhecimento. Para Adams *et al.* (2015, p. 31), a autoetnografia permite que o pesquisador una a narrativa pessoal a questões sociais mais amplas, valorizando a subjetividade como lugar de saber. Ao assumir minha posição de músico-pesquisador, segui também a proposição de Jonathan Impett (2017, p. 19) de compreender a pesquisa artística como prática reflexiva em ato, em que a criação é simultaneamente objeto e método. Narrar, refletir e analisar criticamente meus próprios processos tornou-se, assim, não apenas estratégia de escrita, mas prática constitutiva do *cellofunk*.

Procedimentos metodológicos

O percurso metodológico desta pesquisa foi guiado por uma abordagem autoetnográfica, desenvolvida por minhas próprias experiências como *performer*. Mantive um diário de campo durante os ensaios e apresentações, onde registrei sensações físicas, estratégias técnicas e percepções emocionais.

Além disso, utilizei registros audiovisuais, gravados tanto por mim quanto por pessoas do público, que me marcaram nas redes sociais. Esses vídeos foram essenciais para a análise de aspectos posturais e cênicos.

Outro recurso importante foram os feedbacks espontâneos recebidos presencialmente e nas redes sociais, que revelaram como o público percebia a mudança de postura e a relação entre o violoncelo e o funk. Por fim, realizei uma autoanálise corporal, observando com atenção os sintomas de tensão muscular, fadiga e as formas de contorná-los ao longo do processo.



Resultados e Discussão

1. Adaptação e consciência corporal na performance em pé

No início, a maior dificuldade foi encontrar um ponto de equilíbrio que permitisse manter o violoncelo estável sem o apoio tradicional entre as pernas. Depois de muitas tentativas, desenvolvi a estratégia de apoiar o instrumento simultaneamente na coxa esquerda e no tronco, posicionando a perna esquerda levemente à frente da direita. Essa configuração me deu maior controle, sobretudo nas passagens para as regiões mais agudas, em que o braço esquerdo precisa se deslocar rapidamente no espelho.

Outra adaptação importante foi lidar com o hábito de olhar constantemente para o espelho do violoncelo. Reconheço que já praticava isso mesmo quando tocava sentado, mas em pé o vício se tornou ainda mais problemático, pois fazia com que a postura deixasse de ser ereta, provocando uma curvatura da coluna e dores recorrentes na região cervical (Figura 1).



Figura 1 - Postura e performance



Fonte: Autor (2021).

Com o tempo, também notei o surgimento de dores na mão direita, no ombro e no trapézio. As tensões nessa última região foram as mais frequentes, resultado direto da elevação excessiva do ombro durante a execução. Para enfrentar essa dificuldade, passei a estudar frente ao espelho, observando e corrigindo meus movimentos. Busquei manter o ombro relaxado, utilizar mais o movimento do antebraço e só recorrer à mobilização do ombro quando realmente necessário, como nos momentos de extensão até a ponta do arco.

Esse processo de auto-observação me levou a compreender a performance em pé não apenas como um desafio técnico, mas como uma reeducação corporal. Tocar dessa forma exigiu que eu me tornasse mais atento à postura e ao equilíbrio, desenvolvendo a “consciência corporal performática”. Essa experiência confirma o que Leman (2008) defende ao afirmar que a música deve ser entendida como experiência encarnada, em que gesto e som não podem ser separados. No meu caso, cada ajuste postural — do apoio na perna esquerda ao relaxamento do trapézio — não foi apenas uma questão ergonômica, mas também um fator determinante para a qualidade sonora e para a expressividade da performance.

2. Técnica de arco

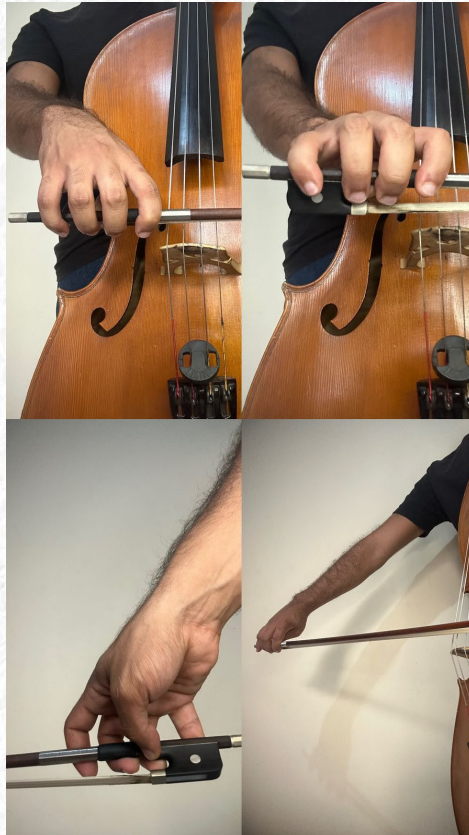
Percebi que a posição em pé exigia um ajuste imediato na forma de segurar o arco. Passei a distribuir melhor o peso da mão direita, utilizando mais as falanges finais dos dedos para melhorar a pronação e garantir maior contato da crina com a corda. Esse ajuste foi fundamental para controlar a dinâmica e evitar tensões no braço.

Percebi que a posição em pé exigia um ajuste imediato na forma de segurar o arco. A adaptação mais significativa foi na distribuição do peso da mão direita, que deixou de se apoiar de forma quase intuitiva no braço apoiado e passou a demandar um controle mais consciente. Comecei a utilizar mais as falanges finais dos dedos indicador, médio, anelar e mínimo, o que favoreceu a pronação da mão e garantiu maior contato da crina com a corda. Esse ajuste foi fundamental não apenas para controlar a dinâmica, mas também para evitar a sensação de tensão excessiva que rapidamente se acumulava no braço e na mão.

Esse processo não foi isento de dificuldades. O braço direito se mostrou, desde o início, o mais problemático na adaptação. Logo nas primeiras experiências em pé, comecei a sentir formigamento na região do polegar, consequência direta de uma pressão maior do que a necessária. O desconforto levou-me a repensar completamente a pegada do arco, o que, na prática, significou reaprender aspectos básicos da técnica que já estavam sedimentados na postura sentada. A manutenção da posição tradicional do polegar, associada ao uso mais ativo das falanges finais dos outros dedos, acabou se mostrando a solução mais confortável, permitindo reduzir a tensão muscular e melhorar a flexibilidade do movimento (Figura 2).



Figura 2 - Forma de mão direita modificada para segurar arco



Fonte: Autor (2024).

No entanto, as dificuldades não se limitaram à mão. Também no ombro e no trapézio direitos identifiquei dores recorrentes, especialmente quando me percebia tocando com o ombro elevado em vez de relaxado. Essa descoberta foi central para desenvolver uma maior consciência corporal, um aprendizado que se deu tanto pela prática quanto pela observação atenta de registros em vídeo e pelo estudo diante do espelho. Passei a buscar um uso mais eficiente do antebraço, deixando que o ombro se mantivesse baixo e relaxado e só se mobilizasse quando realmente necessário, no limite da extensão até a ponta do arco.

Esse processo de ajuste confirma o que Marc Leman (2008, p. 45) descreve ao afirmar que a música deve ser entendida como experiência encarnada, em que o gesto corporal é inseparável do som produzido. No meu caso, a mudança de postura não apenas alterou o gesto técnico, mas exigiu que eu repensasse a própria relação entre corpo e instrumento. A adaptação

da mão direita e o esforço para manter a postura relaxada revelaram a interdependência entre movimento, esforço e expressividade, demonstrando que a performance em pé não se restringe a uma escolha estética, mas envolve transformações profundas na corporeidade do músico.

3. Estratégias estéticas

Uma solução estética que adotei foi o uso de óculos escuros, inspirados na estética do funk. Além de compor uma identidade visual mais próxima do universo do gênero, os óculos me ajudaram a manter a cabeça ereta, criando a impressão de contato visual com o público mesmo com os olhos fechados.

4. Relação com o público

A mudança de postura teve impacto direto na recepção do público. Percebi que a performance em pé gerava maior empatia e aproximava o violoncelo da linguagem corporal do funk, marcada por presença de palco, movimentação e expressividade física. Em apresentações na Praça das Artes e em escolas públicas do Jaraguá, o público reagiu com mais entusiasmo à nova configuração performática.

5. Implicações pedagógicas

Minha experiência sugere que o ensino de violoncelo pode se beneficiar da inclusão de práticas corporais alternativas. A experimentação com diferentes posturas amplia o vocabulário técnico e prepara o instrumentista para atuar em contextos musicais variados. Além disso, a aproximação com repertórios populares, como o funk, pode contribuir para a democratização do ensino do instrumento.



Considerações finais

A prática de tocar violoncelo em pé, especialmente no contexto do funk brasileiro, representou um processo de transformação técnica, estética e política. Ao longo desta pesquisa, compreendi que o corpo é um mediador central da experiência sonora e que a flexibilização de posturas pode abrir novas possibilidades expressivas. Essa vivência mostrou que cada ajuste físico — do apoio do instrumento ao reposicionamento do arco — influencia diretamente a sonoridade, a afinação e a comunicação com o público. Tocar em pé foi, assim, uma escolha estética, mas também social e política, que me aproximou de plateias que muitas vezes têm pouco acesso à música de concerto.

Do ponto de vista técnico, essa adaptação exigiu um verdadeiro reaprendizado da relação entre corpo e instrumento. O reposicionamento do violoncelo na coxa e no tronco, a distribuição equilibrada do peso entre as pernas, o relaxamento do ombro direito e o uso mais consciente das falanges da mão no arco transformaram de maneira significativa minha forma de tocar. A cada ajuste postural, percebia que a afinação, a clareza do som e até a duração do estudo eram diretamente afetadas. Esse processo me mostrou que a performance não é apenas a soma de técnica e musicalidade, mas também um campo de negociação entre esforço físico e expressividade musical.

Para alcançar esse novo equilíbrio, precisei retornar a exercícios básicos, como escalas, arpejos e estudos de cordas soltas, executados lentamente diante do espelho. Esses momentos de prática foram essenciais para observar a posição do corpo, corrigir a curvatura da coluna e controlar a elevação involuntária dos ombros. Aos poucos, as dores e tensões iniciais se converteram em aprendizado, revelando que o movimento faz parte da música tanto quanto a sonoridade. Ao transformar cada exercício fundamental em um espaço de investigação corporal, percebi que a técnica não se reduz a um meio para a execução: ela se torna parte integrante da criação e da própria experiência estética de tocar em pé.

Como continuidade desta pesquisa, pretendo aprofundar os estudos sobre os impactos fisiológicos dessa prática e desenvolver métodos didáticos que auxiliem outros



violoncelistas a explorar a configuração performática em pé. Vejo nesse caminho a possibilidade de não apenas diversificar a técnica instrumental, mas também de tornar o violoncelo mais acessível e próximo da realidade de jovens músicos periféricos.

Em um cenário musical em constante transformação, acredito que o *cellofunk* representa mais do que uma fusão de estilos: ele inaugura uma forma diferente de existir musicalmente com o violoncelo. Ao dialogar com a cultura da periferia, reafirma que a música é, antes de tudo, um espaço de encontro — entre corpo e som, entre tradição e inovação, entre palco e rua.

Referências

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holmes; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: understanding qualitative research*. 1st edition. New York: Oxford University, 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

IMPETT, Jonathan. *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance*. 1st ed. Lovaina: Leuven University, 2017. 250 p.

LEMAN, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA ; Londres: MIT Press, 2008. 297 p.

PALOMBINI, Carlos. *Soul brasileiro e funk carioca*. Opus, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown (CT): Wesleyan University Press; Hanover (NH): University Press of New England, 1998

