

## Dimensões decoloniais na formação em violoncelo: experiências e proposições a partir da prática da música popular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: Educação Musical

*Mayara de Brito Ferreira*  
UFPB  
*mayara.brito1@gmail.com*

*Luis Ricardo Silva Queiroz*  
UFPB  
*luisrsqueiroz@gmail.com*

**Resumo.** Esse texto refere-se a pesquisa de doutorado em andamento na qual relatamos aqui as bases do projeto e suas bases epistemológicas. A pesquisa tem como tema o ensino de violoncelo e a música popular, e se apoia em conceitos como a decolonialidade no ensino de música como motivador das análises. O objetivo geral da pesquisa é compreender como a prática da música popular pode subsidiar perspectivas decoloniais para a formação em violoncelo, visando, a partir dessa compreensão, verificar estratégias que possam ampliar as concepções e práticas pedagógicas do ensino desse instrumento na atualidade. As bases metodológicas da pesquisa estão representadas pela pesquisa bibliográfica, entrevistas com violoncelistas populares e uma intervenção pedagógica feita em 12 encontros com alunos e violoncelistas. Os resultados parciais mostram que dentro da literatura musical poucas pesquisas demonstram interesse entre o tema violoncelo e música popular, e que vale a pena ir mais fundo para definir o que seria música popular, pedagogia de violoncelo, ensino decolonial e suas relações.

**Palavras-chave.** Violoncelo, Música popular, Ensino de música, Decolonialidade.

**Title. Formative Decolonial Dimensions in Cello: Experiences and Propositions From the Practice of Popular Music**

**Abstract.** This text refers to the doctoral research in progress in which we report here the bases of the project and its epistemological bases. The research has as its theme the teaching of cello and popular music, and is based on concepts such as decoloniality in music teaching as a motivation for the analysis. The general objective of the research is to understand how the practice of popular music can support decolonial perspectives for cello training, aiming, from this understanding, to verify strategies that can expand the pedagogical concepts and practices of teaching this instrument today. The methodological bases of the research are represented by bibliographical research, interviews with popular cellists and a pedagogical intervention carried out in 12 meetings with students and cellists. The partial results show that, within the musical literature, little research shows interest between the cello and popular music theme, and that it is worth going deeper to define what would be popular music, cello pedagogy, decolonial teaching and their relationships.

**Keywords.** Cello, Popular music, Music teaching, Decoloniality.

## Introdução

Esse trabalho se refere ao projeto de pesquisa de doutorado em Música, subárea Educação Musical, da UFPB, onde traremos nesse texto as principais bases que definem essa pesquisa em andamento. Qual o propósito ou função do ensino de música? E do ensino do instrumento musical? Qual o lugar do violoncelo no Brasil? E da música popular? Qual a relação da música popular com o ensino de música? O que seria pedagogia do violoncelo? Essas perguntas estão diante de mim como música, professora de música, e pesquisadora em música. E é diante desses questionamentos que busco “nortes”, ideias e sugestões que permitam compreender melhor que respostas se dariam a essas perguntas, que caminhos poderiam ser trilhados para essa busca ser feita, que direções orientam essa partida e chegada, que significados eu encontraria nesse caminho musical, que proposições essas redes de conhecimentos podem proporcionar a mim e a comunidade musical.

Nesse contexto, apresentamos neste texto as principais ideias que norteiam essa busca, trazendo como tema principal “dimensões decoloniais na formação em violoncelo a partir da prática da música popular”.

Por que a escolha do ensino de Violoncelo especificamente para tema de pesquisa? E por que o tema sobre decolonialidade e música popular? Bom, primeiramente a escolha do instrumento violoncelo como tema de pesquisa foi feita por ser algo que está na minha vivência e me traz motivação, o violoncelo popular tem feito parte de minhas práticas musicais e o interesse no ensino e aprendizagem sobre o tema tem crescido dentro de mim e percebo que em espaços de ensino musical também. Segundo porque imbricada nessas experiências percebi como esse instrumento considerado “de orquestra” ou “erudito” perpassa o meio musical da realidade brasileira, e sua presença está ligada a lugares, pessoas e práticas musicais diversas no Brasil. Suas nuances brasileiras vieram sendo construídas e isso torna essa ligação, até mesmo de uma fronteira de diversidade e interculturalismo, de fronteiras entre o erudito e o popular, interessante a ser pesquisada e percebida no ensino de música no Brasil.

Penso que essa pesquisa se justifica pela contribuição que ela trará para a área da Educação Musical e da Música contextualizando a Pedagogia do Instrumento relacionado ao debate que surge nas ciências sociais, como o conceito de Decolonialidade. Penso que o tema da pesquisa é convergente com as demandas atuais da sociedade e que pode contribuir para essa ligação na área da Educação Musical. Dentro do PPGM-UFPB a pesquisa pode contribuir com uma pesquisa que traz um tema atual e que promove as reflexões da Pedagogia do Instrumento

mais contextualizada com nosso país. Esse trabalho pode contribuir para os futuros professores de violoncelo e de música que buscam refletir sobre suas práticas, que estão preocupados em construir um ensino de violoncelo mais condizente com a realidade brasileira.

Falar sobre decolonialidade no ensino da música é lidar com todo um contexto social que vem sendo discutido, é debater as questões raciais e antirraciais aqui no Brasil, é lidar com o fato social, com as pessoas, com o ser humano, com os epistemicídios e os preconceitos que sustentam nossa sociedade. Fazer a ligação do ensino de música com as perspectivas decoloniais vai ao encontro de um ideal de sociedade mais diversa e humana, que aceite as diferenças e que dê voz a modos de pensar que talvez não fossem aceitos em outras épocas, mas que chegou o momento de serem debatidos. Acredito que a Educação Musical está ligada a essas mudanças.

Então, colocamos como principal questão/problema de pesquisa a seguinte pergunta: Como a prática da música popular pode subsidiar perspectivas decoloniais para a formação em violoncelo, bem como ampliar concepções e práticas pedagógicas do ensino desse instrumento na atualidade?

Nesse sentido, a pesquisa possui o seguinte objetivo geral: compreender como a prática da música popular pode subsidiar perspectivas decoloniais para a formação em violoncelo, visando, a partir dessa compreensão, verificar estratégias que possam ampliar as concepções e práticas pedagógicas do ensino desse instrumento na atualidade. E os objetivos específicos são: compreender os processos formativos de violoncelistas que possuem majoritariamente prática da música popular; compreender como violoncelistas que possuem majoritariamente a prática na música popular pensam o ensino do violoncelo; compreender formas de ensino com a música popular e o violoncelo no contexto brasileiro.

Como revisão de literatura percebemos que parte significativa da literatura no campo da Educação Musical vem demonstrando suas atuações e perspectivas multifacetadas. No que se refere especificamente ao ensino de instrumento é possível perceber que já há no Brasil estudos importantes que retratam um significativo crescimento dessa linha de pesquisa dentro da educação musical. Para citar apenas alguns dos autores que estudam o tema, podemos destacar os trabalhos de Harder (2003; 2008a; 2008b); Santiago (2006); Santos e Hentschke (2009) e Queiroz (2010) entre outros.

Nessa conjuntura investigativa, algumas perspectivas têm se destacado, sobretudo no que diz respeito aos processos de democratização do ensino, do respeito à diversidade cultural e da aceitação de identidades brasileiras, e surgem estudos que tratam da Colonialidade e

Decolonialidade na Educação Musical conversando também com questões raciais no ensino de música, como os estudos de Queiroz (2017, 2020); Souza (2019, 2020); Pereira (2018), Batista (2018).

Com relação à pesquisa sobre o violoncelo no Brasil foram encontrados 49 trabalhos de pós-graduação que o tema Violoncelo perpassam as mesmas, sendo 6 teses de doutorado, 1 trabalho de conclusão de mestrado profissional, e 42 dissertações. Desse total de trabalhos encontrados 16 eram relacionados ao ensino/aprendizagem do violoncelo, 3 relacionados ao violoncelo e a música popular, e a maioria dos trabalhos então buscavam objetivos voltados à performance e a análise interpretativa e técnica do repertório do violoncelo.

Sobre as bases metodológicas da pesquisa, ela tem abordagem metodológica de cunho qualitativo, onde os instrumentos e procedimentos de coleta e análise de dados utilizados visam possibilitar a compreensão e a interpretação das ideias dos sujeitos e propor estratégias de ensino de violoncelo. Então, serão coletadas informações sobre formações no violoncelo e na música popular e suas perspectivas de ensino neste instrumento. A coleta é feita através de entrevistas com seis violoncelistas, e será feita uma intervenção pedagógica com aulas coletivas sobre violoncelo popular ministrado por essa pesquisadora na cidade de João Pessoa-PB.

Os principais instrumentos de coletas de dados são: pesquisa bibliográfica, onde são selecionados textos que discutem e analisam o ensino de música popular, Pedagogia do instrumento musical, Decononialidade no ensino de música no Brasil, o Ensino do Violoncelo e de cordas friccionadas no Brasil, assim como outros conteúdos e temas relacionados que contribuam para as concepções que darão bases epistemológicas a pesquisa; entrevistas semiestruturadas realizadas com os violoncelistas; gravação em áudio para o registro das entrevistas com os violoncelistas selecionados; diário de campo para o registro das experiências na intervenção pedagógica.

Os critérios de escolha para os violoncelistas que fazem parte da pesquisa buscam atingir uma diversidade de perfis profissionais, tanto buscando artistas que possuem carreira consolidada na música popular, como de diversidade de gênero, de região no território nacional, de raça, e diversidade em propostas pedagógicas e artísticas.

A intervenção pedagógica será feita através de 12 encontros em aulas coletivas com alunos e violoncelistas, na cidade de João Pessoa-PB, onde serão registradas, em um diário de campo, as análises, propostas e resultados das aulas. As análises das aulas servirão de base para

a criação de uma proposta (manifesto) do violoncelo popular que será elaborada e redigida para a constituição da tese.

A pesquisa em andamento possui alguns resultados parciais, principalmente no que se refere a coleta de revisão de literatura e aos conceitos que definem a pesquisa, mas que mais resultados estão em processamento e analisados para futuras considerações. Os resultados parciais mostram que dentro da literatura musical poucas pesquisas demonstram interesse entre o tema violoncelo e música popular, e que vale a pena ir mais fundo para definir o que seria música popular, pedagogia de violoncelo, ensino decolonial de música e suas relações.

Como relatado na revisão de literatura, foram encontrados 3 trabalhos que abordam o violoncelo e a música popular, que são os trabalhos de Lopes (2022) “Um violoncelista brasileiro que permeia a música popular e a sala de concerto: a biografia de carreira musical de Marcio Eymard Malard”, Rohr (2018) “O violoncelo de Jaques Morelenbaum: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira”, e Mendonça (2006) “O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional”.

Após expostas as principais bases, propostas e metodologias do projeto de pesquisa, vamos a seguir pontuar parcialmente alguns conceitos e referências textuais que também influenciam as ideias e reflexões da pesquisa. As bases conceituais da pesquisa visam dialogar com os conceitos sobre Colonialidade e Decolonialidade em música, ensino de instrumento musical na atualidade, música popular e violoncelo. Deixamos agora então algumas relações bibliográficas com a proposta do projeto de pesquisa.

### **Por uma educação musical decolonial**

A compreensão da educação musical no Brasil pode ser feita revisitando sua construção histórica e social, e ao visualizarmos sua trajetória é possível entender melhor o percurso desse ensino musical em instituições brasileiras.

Os meios de ensinar música no Brasil foram gerados a partir de influências, principalmente as europeias, que foram base para a formação de tipos de ensinos e dos tipos de músicas que se instituíram aqui. Essas propostas de ensino de música no país geraram impactos e resultaram em modelos de ensinos e formas de pensar sobre música que de alguma forma ainda atravessam os contextos musicais atuais.

O conceito de colonialidade tem sido debatido de forma transversal em diferentes áreas do conhecimento com o intuito de problematizar tendências e características culturais diversas

resultantes dos processos de colonialismo. De acordo com Queiroz (2017) o ensino de música então foi vinculado a ditames impostos pelo processo de colonização que foi feito aqui no Brasil, e a partir disso de suas estruturas coloniais.

A colonialidade é construída e exercida na base cultural de uma sociedade, como por exemplo nas suas formas de ser, ver, perceber, fazer, valorar e pensar. Colonialidade então seria a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação. Portanto, no que diz respeito ao ensino de música institucionalizado no Brasil fomos educados sob essa hegemonia.

De acordo com Queiroz (2017, p. 138):

[...] no âmbito da produção artística, sobretudo a institucionalmente estabelecida em igrejas e contextos governamentais, [...] a música foi ganhando características, valores e lugares modelados pela hegemonia de Portugal e da Europa sobre o país. É nessa trajetória que se constrói o processo de colonialidade musical decorrente do colonialismo oficial e territorial.

Nesse contexto, a música e seus ensinamentos priorizaram formas de ensinar que estivessem relacionados a essa ordem, e que excluíssem, portanto, outras formas de ensinar ou de pensar, o que geraram ‘epistemicídios musicais’.

Apesar dos questionamentos levantados anteriormente, o cenário da área da Música e da Educação Musical vem experimentando algumas transformações. Os debates quanto a uma contribuição do ensino de música com uma abordagem mais contextualizada com as atuais demandas sociais vem crescendo e com isso um diálogo com propostas que estejam em concordância com o que vem sendo pesquisado e como um campo de saber integrado à realidade cultural e social do país. É preciso buscar atravessar esses caminhos a partir de propostas decoloniais de ensino.

Somos desafiados a uma travessia que tem como base os avanços epistemológicos e científicos da área, as novas configurações sociais da atualidade, a abertura da legislação nacional para a incorporação de diferentes conhecimentos e saberes, entre outros aspectos ideológicos, culturais, epistemológicos e educacionais que compõem a música no Brasil do século XXI (QUEIROZ, 2017, p. 133 -134).

Por isso, mesmo diante do processo de colonialidade que emergiu de mais de trezentos anos de colonialismo, às práticas e pensamentos decoloniais podem proporcionar aos estudantes de música e futuros docentes de música uma formação que esteja mais coerente com

perspectivas decoloniais de ensino, onde seria colocado em questionamento a relação da música e seus ensinamentos mais tradicionais e seus *habitus* conservatoriais, e buscando direções de uma Educação Musical brasileira que abarque meios mais condizentes com o contexto em que vivemos.

Apesar dos pontos comentados outras tendências surgem desse debate, propostas decoloniais de ensino. Queiroz (2017) comenta sobre perspectivas decoloniais dentro do ensino superior, principalmente através dos cursos de licenciatura em música, que poderiam ser caracterizadas com exemplos como a maior inserção da música popular e da música popular brasileira nas graduações em música, como também do ensino de outros tipos de instrumentos musicais mais ligados a música popular (como o cavaquinho, acordeon, teclado, bandolim, baixo elétrico, guitarra, bateria) e disciplinas nos currículos de música que quebrem com a hegemonia europeia.

Com isso, percebemos que de alguma forma existem rupturas, brechas decoloniais, nos perfis dos cursos de música e que a pluralidade da música popular tem delineado conhecimentos e saberes conectados com a dinâmica do mundo atual. Avançamos, mas precisamos ser capazes de assumir pedagogias decoloniais que tornem possível outras maneiras de pensar, saber, sentir, existir na música.

Como o ensino de instrumento e as perspectivas decoloniais podem se relacionar? De que forma o ensino de instrumento está inserido nas perspectivas decoloniais na educação musical?

### **Ensino de instrumento musical**

No Brasil a tradição do ensino de instrumento musical também é vinculada ao estilo de ensino ocidental-europeu onde se enfatiza o virtuosismo. O estudo em conservatórios e escolas de música é caracterizado, na grande maioria, pela exigência técnica para a execução de repertório de concerto e pela formação a longo prazo.

Grande parte dos professores de instrumento são músicos que tiveram sua formação voltada à carreira de instrumentistas, principalmente bacharéis, e existe uma tendência de se acreditar que todo instrumentista musical é potencialmente um professor de instrumento, desconsiderando a formação pedagógica que deveria compor este profissional.

Com isso, muitos desses professores sem formação pedagógica acabam ao encontrar-se diante da docência repetindo modelos que tiveram durante sua formação antes conhecidos como aluno. Este tipo de ensino, de reprodução de modelos passados, irá então se caracterizar

por um ensino onde o *habitus* conservatorial poderá estar presente, e mais uma vez com modelos de ensino reprodutivos e sem reflexão, podendo disseminar preconceitos e estigmas.

Consideramos que dentro do campo de ensino de instrumento as perspectivas decoloniais no ensino de música podem ressignificar esse tipo de formação, trazendo uma maior inserção de diferentes formas de ensinar o instrumento. Entendendo que a formação pedagógica é complexa e contínua, seria importante compreender que para a relação do ensino de música e da perspectiva decolonial os processos metodológicos de cada professor vão além de questões educacionais, mas precisa estar envolvido por um olhar atencioso ao social e humano.

### **A Música Popular e o ensino de música no Brasil**

Continuando o debate, colocaremos mais reflexões quanto ao ensino da Música Popular e sua relação com as instituições de ensino formal e a decolonialidade. Mais acima falamos sobre brechas decoloniais em alguns cursos de música, e que essas brechas podem ser caracterizadas por exemplo pela inserção da Música Popular nos currículos do ensino de Música. Mas o que seria essa Música Popular? O que é ser um músico popular?

O conceito do que seria “Música Popular” seus usos e significados vem sofrendo constantes mudanças e ressignificações. No texto de Ulhoa a autora busca trazer considerações sobre as origens e a construção histórica do termo Música Popular e Música Popular Brasileira. Ulhoa (1997) inicia em seu texto a reflexão sobre a música popular e a música popular brasileira, tecendo considerações que giram em torno do trinômio erudito/folclórico/popular e do binômio música brasileira vs. música estrangeira.

Sobre a Música Popular Brasileira a autora comenta que esse termo tem certas ambiguidades, porque nos remete tanto a um gênero musical (a MPB, que passou por mudanças e estilos) quanto a toda música popular feita no Brasil, ou seja, tanto a de tradição oral quanto a música midiática (de massa). Esses limites entre a MPB, a música urbana, a música de mídia, e a música da cultura popular fazem com que em alguns campos da música possa ser complexo de conceituar o termo Música Popular.

O termo Música Popular vem sendo usado para designar as músicas mais ligadas a um mercado e a uma indústria cultural, e a música tradicional foi se distanciando desse termo e se relacionado a termos como “música de tradição oral” e “música da cultura popular”.

No entanto, é perceptível que o termo Música Popular é fortemente usado na dicotomia entre música erudita e música popular, tanto nos campos de ensino de música quanto nas pesquisas para conceituar diferentes tipos de música. Esse binarismo se apresenta para delimitar

conceitos e limites entre uma diversidade existente na cultura e na música, como também para debater uma disputa de poder através da dominação da música europeia nos cursos de música e instituições formais de ensino e a exclusão da música popular dos currículos, fato comum no Brasil desde a institucionalização do ensino de música no país.

Podemos dizer que dentro dos limites para nossa realidade brasileira a música popular está sendo incluída no ensino musical, contudo, ao que parece, essas inclusões são mediadas por forças de prestígios e de “hierarquias de legitimidades”, o que pode ser interessante um debate mais forte sobre essas escolhas no decorrer da pesquisa.

Outra questão a sinalizar sobre o ensino de música popular nos cursos de música é que é interessante realçar que muitas vezes o trabalho com a música popular nas instituições de ensino de música, quando contemplada, tem sido trabalhada tanto com base nas “formas” e “fôrmas” de ensinar música erudita quanto a partir de modelos para ensinar outros tipos de música popular, como o jazz americano. E que um trabalho com a música popular não obrigatoriamente seria um ensino decolonial, mas um trabalho de ensino de música decolonial e a música popular não é feito apenas através do uso de repertórios, mas também em como esse uso está sendo feito.

Que metodologias buscar para fazer um ensino de música decolonial com a música popular brasileira? “Poucas são as práticas, pelo que temos estudado no Brasil, que de fato trabalham a música brasileira popular a partir de seus próprios parâmetros e de propostas metodológicas concebidas e elaboradas para lidar com as idiossincrasias desse universo musical” (QUEIROZ, 2020, p.119).

No cenário acadêmico é possível perceber um crescente movimento de trabalhos que lidam com a pesquisa da música popular brasileira. As pesquisas em música no Brasil cresceram muito nos últimos 30 anos, muitas dessas pesquisas são embasadas pela busca da valorização às músicas feitas e produzidas no Brasil. Há então um número crescente de trabalhos que se debruçam sobre as músicas de tradição popular, como na área de Etnomusicologia, e a pesquisa no repertório erudito brasileiro como na área de musicologia e práticas interpretativas.

No entanto, professores se utilizam dessas perspectivas para justificar que a música popular está sendo feita sim nos cursos de música, e que as nuances das músicas brasileiras foram incorporadas pelas composições por exemplo de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Lorenzo Fernández, entre outros compositores, e que o domínio desse repertório já domina padrões

estéticos fundamentais da música e da cultura popular. O que pode gerar conflitos de interesses e propagar ideias sobre uma falsa inclusão da música popular.

Então, conceituar a música popular é complexo, mas diante dos conflitos dicotômicos entre música erudita e popular tem se criado um espaço de inclusão dessas músicas nos cursos de música, e que essas incorporações têm causado brechas decoloniais, rupturas com as normas antes eurocêntricas, e que vale a pena um debate maior sobre o ensino de música popular e suas metodologias no ensino de música do Brasil.

Vamos agora compreender especificamente como o instrumento violoncelo permaneceu no Brasil e seu vínculo com a música Popular.

### **O violoncelo no Brasil e a música popular**

O violoncelo é um instrumento musical que muitas vezes é relacionado à prática na orquestra e à música clássica, mas nos últimos anos ele tem acompanhado uma diversidade musical sendo utilizado com diferentes possibilidades de sons e práticas, e ganhando espaços além das salas de concerto.

Sua dinamicidade timbrística e de tessitura proporciona que esse instrumento seja usado de várias formas, como solista, como fazendo um baixo, cello improvisador, cello fazendo a melodia e contra voz, cello harmônico, um pedal fazendo notas longas e curtas, violoncelo percutido, violoncelo elétrico e com pedais de distorção, tocando música brasileira e forró, violoncelo no choro e samba, violoncelo em bandas de rock e heavy metal, e outros. E seu ensino e aprendizagem tem sido feito em diversos espaços, como em escolas de música, cursos de música, projetos sociais e Ongs, aulas particulares, oficinas musicais, em aulas coletivas e aulas com tutor de música.

No entanto, ele carrega algumas tradições, convenções e origens que ainda perpassam a conjuntura atual da música. O violoncelo, bem como os demais instrumentos da família do violino, chegou ao Brasil junto com o desembarque dos europeus e portugueses, principalmente vindos com a corte portuguesa em 1808. O violoncelo se inseriu então em contextos da música popular no Brasil desde o final do século XIX e início do século XX, mas sua participação restringiu-se mais à atuação em orquestras e grupos de cordas.

Na virada para o século XX, com o processo de remodelação urbana do Rio de Janeiro, surgiram muitos cafés na cidade, que se tornaram espaços propícios para o crescimento de grupos de câmara que executavam a música popular urbana como alternativa de entretenimento e diversão. Por serem espaços pequenos e que não necessitavam de instrumentos com grande

projeção sonora, os instrumentos da família do violino ocupavam de maneira significativa esses ambientes, sendo que o violoncelo geralmente fazia o papel de instrumento acompanhador (ROHR, 2018, p.29; WERNECK, 2013).

Além dos regionais de choro e cafés, principalmente no Rio de Janeiro, multiplicaram-se outros formatos musicais que se dedicavam à execução do repertório de música popular urbana, genericamente denominados de orquestras. O surgimento das rádios e da indústria fonográfica contribuiu para a consolidação da participação das cordas nos conjuntos orquestrais e impulsionou o crescimento de grupos e orquestras que tocavam música popular. Surgiam também orquestras de teatros de revista, cinemas, cassinos, e mais tarde orquestras para programas de TV (WERNECK, 2013).

De acordo com Rohl (2018):

A consolidação dos grupos orquestrais na música popular, que posteriormente sofreriam influência das *jazz bands* norte-americanas, contribuiu inequivocamente para estabelecer e ampliar o espaço do violoncelo no contexto popular, embora este ainda estivesse restrito à funções de acompanhamento. Em agrupamentos maiores, os violoncelistas compunham naipes, ou atuavam sozinhos, em formações menores, sempre realizando linhas de baixo ou ainda em conjunto com as demais cordas na execução de acompanhamentos com características mais harmônicas (ROHL, 2018, p. 31).

É interessante perceber que os músicos que atuavam nesses grupos de música popular, bem como os maestros, compositores e arranjadores, também desenvolviam paralelamente carreiras no mercado da música erudita de tradição europeia, conforme comprovam diversas pesquisas como Lopes (2022), Rohl (2018), Werneck (2013), Isidoro (2013), Müller (2011), Saroldi e Moreira (2005), Aguiar (2007), dentre outros.

Mendonça (2006) comenta então que a prática do violoncelo solo e de destaque na música popular é relativamente recente. Nas décadas de 1970 e 1980 a representatividade do violoncelo foi crescendo com a música instrumental e integrando as bandas de alguns cantores. No entanto, essa inserção do violoncelo nas formações de bandas deu-se de forma gradual, e por muito tempo a sua maior inserção na música popular ainda era predominante feita em participações de orquestras e grupos de câmara formados por instrumentos de cordas e em shows e gravações.

Já no início do século XXI, a abertura de novos mercados possibilitou uma especialização maior desses violoncelistas, que podiam, cada vez mais, optar por se manter apenas com a carreira na música popular. A atual conjuntura também tem facilitado a presença cada vez maior dos instrumentos de cordas

friccionadas no contexto popular. O violoncelo tem ganhado bastante espaço nesse contexto, sendo cada vez mais utilizado por cantores e grupos, não obstante os custos e dificuldades de transporte em turnês ainda sejam empecilho para uma maior popularização do instrumento. O violino, instrumento de transporte mais fácil e barato, conta com um número crescente de intérpretes, além do surgimento de metodologias de ensino do instrumento por meio da música popular, o que ainda não ocorreu com o violoncelo (ROHL, 2018, p.32)

A fala de Rohl retrata uma realidade de que quando se fala em cordas friccionadas e música popular o violino está na frente se comparado a outros instrumentos de cordas, principalmente em se tratando de metodologias de ensino e de performance, mas que o violoncelo vem ganhando cada vez mais destaque no cenário da música popular brasileira como um instrumento versátil e que busca acompanhar as mudanças na música e seus ensinamentos. Mais recente, nas últimas décadas, tem surgido então violoncelistas de destaques que se envolvem majoritariamente com a prática da música popular, como exemplos de brasileiros como Jacques Morelembaum, Maria Clara Del Vale, Lui Coimbra, o cubano Yaniel Matos, e outros.

A relação entre violoncelo, música popular e ensino decolonial de música busca alcançar uma diversidade na utilização e proposição desse instrumento, que ao parece já vem sendo feita, mas que pode ser mais disseminada e verificada como essas formas de aprendizagem estão sendo construídas. Apesar do violoncelo estar ligado a carreira de músico de orquestra e sua formação institucional estar ligada a música europeia, outros campos e repertórios tem se aberto, e a ligação dessa prática na música popular se abre como uma perspectiva que vai além de uma linha de formação hegemônica na música.

Questionar quem nós somos como brasileiros, nossas idiossincrasias, nossa raça, nossa cultura, nossa música e quais propostas pedagógicas queremos propor dentro desse contexto territorial nos provoca a pensar uma música que seja trabalhada de forma mais diversa e inclusiva, contextualizada com nosso país e nosso tempo.

## Referências

LOPES, Samuel Pereira. *Um violoncelista brasileiro que permeia a música popular e a sala de concerto: a biografia de carreira musical de Marcio Eymard Malard*. Dissertação em música UFRN, Natal, 2022.

MENDONÇA, Ocelo. *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional*. 2006. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2006.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 39, n. 25, p. 132-159, jul. 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Patrimônio musical imaterial brasileiro e formação em música: caminhos para rupturas decoloniais e enfrentamentos antiepistemicidas. *In.: Arte, estética e processos educacionais: reflexões sobre os exercícios de sentir, de saber e de poder*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, p. 107-137, 2020 .

ROHR, Raquel. *O violoncelo de Jaques Morelenbaum: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira*. Tese, UFMG, 2018.

ULHOA, Martha Tupinambá. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates*, v.1, n.1, p. 80-101, 1997.

WERNECK, Ana Cristina. *O violino na música popular urbana carioca - 1850 a 1950*. 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.