



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2011

**MILENA MAUESKI
LEITE DE CAMARGO
BORGES**

**ASPECTOS INTERPRETATIVOS EM
QUARTETOS DE CORDAS DE HEITOR
VILLA-LOBOS**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música realizada sob a orientação científica da Doutora Helena Marinho, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação do Doutor David Lloyd, Professor Assistente Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

O júri

Presidente

Professor Doutor Evgueni Zoudilkine
Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro

Vogais

Professor Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón
Professor auxiliar convidado do Departamento de Música da
Universidade do Minho

**Professora Doutora Helena Paula Marinho Silva de
Carvalho**
Professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte
da Universidade de Aveiro (orientadora)

Professor Doutor David Wyn Lloyd
Professor assistente convidado do Departamento de
Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (coorientador)

Agradecimentos

Agradeço a professora Doutora Helena Marinho por sua valiosa orientação, pela sua paciência e disposição. Ao professor Doutor David Lloyd por me ter ajudado e orientado nas aulas práticas e também por aceitar tocar no quarteto apresentado neste trabalho.

Aos meus pais, Rinaldo e Maria Luiza, que sempre me incentivaram e que deram força e apoio para realização deste trabalho e que estão sempre presentes mesmo estando longe.

Aos meus queridos irmãos, Renata e Eduardo, meus cunhados Cíntia e Fernando, todos sempre dispostos a ajudar incondicionalmente.

Aos meus sogros, Paulinho e Helô, pela ajuda e incentivo.

A amiga Sofia que se dispôs a tocar na apresentação do quarteto e ter realizado inúmeros ensaios; a sempre prestativa amiga Ziliane e a Bernardo Bessler por me ter fornecido as gravações de seu Quarteto.

Ao meu amado esposo Gabriel que está sempre do meu lado, dando apoio e depositando em mim sua total confiança.

Palavras – chave

Villa-Lobos, Nacionalismo musical, Interpretação de música brasileira, Quartetos de cordas

Resumo

Este trabalho tem por finalidade fazer um estudo interpretativo do primeiro, quinto e décimo sétimo Quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos, situá-los dentro da esfera nacionalista, e abordar questões técnicas que auxiliem os instrumentistas na execução dos mesmos. Composto em 1915, ano que marca o início de sua apresentação oficial como compositor no Rio de Janeiro, o Primeiro Quarteto é uma suíte de seis pequenas peças, onde Villa-Lobos começa a mostrar traços de seu interesse pela cultura popular brasileira. O Quinto Quarteto, escrito em 1931, inicia a série de composição dos Quartetos nacionalistas e é considerado o primeiro dos quartetos populares. O primeiro e o último andamento são baseados em cantigas tradicionais brasileiras. O Décimo Sétimo Quarteto foi composto em 1957 e Villa-Lobos nunca chegou a escutá-lo. Possui quatro andamentos e uma linguagem harmônica mais elaborada. Os aspectos interpretativos de cada Quarteto foram estudados separadamente por andamentos, mostrando suas características bem como as ideias musicais propostas pelo compositor.

keywords

Villa-Lobos, Nationalism musical, interpretation of Brazilian music, String Quartets

abstract

This work aims to undertake an interpretive study of the First, Fifth and Seventeenth String Quartets of Heitor Villa-Lobos, addressing technical issues that may help performers. Composed in 1915, the year of Villas-Lobos' official presentation as composer in Rio de Janeiro, the First Quartet is a suite of six short pieces, in which Villa-Lobos began to display his interest in Brazilian popular culture. The Fifth Quartet, composed in 1931, begins a series of nationalistic Quartets and is considered the first of the popular quartets. The first and last movements are based on traditional Brazilian songs. The Seventeenth Quartet was composed in 1957, and Villa-Lobos never heard it. It has four movements and a more elaborate harmonic language. The interpretive aspects of each quartet were studied separately for each movement, discussing their characteristics as well as the musical ideas proposed by the composer.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	9
2. CONTEXTUALIZAÇÃO	13
2.1 HEITOR VILLA-LOBOS: CONTEXTO BIOGRÁFICO.....	13
2.2 VILLA-LOBOS E O NACIONALISMO	17
2.3 OS QUARTETOS DE CORDAS DE VILLA-LOBOS	22
2.3.1 <i>Primeiro Quarteto de Cordas</i>	24
2.3.2 <i>Quinto Quarteto de Cordas</i>	26
2.3.3 <i>Décimo Sétimo Quarteto de Cordas</i>	28
3. ASPECTOS INTERPRETATIVOS	31
3.1 O PRIMEIRO QUARTETO DE CORDAS	31
3.2 O QUINTO QUARTETO DE CORDAS	34
3.3 O DÉCIMO SÉTIMO QUARTETO DE CORDAS	44
3.4 INTERPRETAÇÃO DOS QUARTETOS: ASPECTOS TRANSVERSAIS E ASPECTOS ESPECÍFICOS	48
3.5 INTERPRETAÇÃO DOS QUARTETOS: GRAVAÇÕES.....	50
3.5.1 <i>Andamento</i>	52
3.5.2 <i>Articulação</i>	53
3.5.3 <i>Dinâmica</i>	54
3.5.4 <i>Caráter</i>	55
4. CONCLUSÃO.....	57
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho incide sobre três quartetos do compositor Heitor Villa-Lobos, que constituem a base do projeto artístico a fundamentar neste documento de apoio. Os quartetos em questão são o Primeiro, o Quinto e Décimo Sétimo Quartetos, que datam respectivamente de 1915, 1931 e 1957. Estes quartetos foram escolhidos por representarem diferentes fases da carreira do compositor. É objetivo deste trabalho estudar estes quartetos e analisar suas características performativas e seus aspectos interpretativos mais relevantes.

Segundo Ricardo Tacuchian¹, podemos dividir a produção de Villa-Lobos em quatro fases: a primeira é a de formação e vai até 1919, a segunda é considerada a “Vanguarda Modernista dos Choros”² e vai até o ano de 1929, a terceira está compreendida entre 1930 e 1945 (período em que ele inicia a primeira e termina a nona *Bachiana*), e a quarta fase que vai de 1945 até sua morte. Abordaremos portanto o contexto da primeira, terceira e quarta fases da carreira de Villa-Lobos.

Ao todo, Villa-Lobos compôs dezassete quartetos. Arnaldo Estrela cita em seu livro que Villa-Lobos afirmava, em conversas íntimas, que adquiriu “muito do seu *métier* de compositor estudando os quartetos de Haydn”³. Este interesse de Villa-Lobos pelo estudo de outros quartetos de outros compositores revela a importância que o formato teve para o seu trajeto profissional.

O Primeiro Quarteto foi escrito no ano em que Villa-Lobos se apresentou oficialmente como compositor em Nova Friburgo, Rio de Janeiro. Este quarteto, uma suíte, é considerado pré-nacionalista, e caracterizado por Vasco Mariz

¹Maestro e compositor brasileiro, antigo presidente da Academia Brasileira de Música fundada em 1945 por Heitor Villa-Lobos.

²Ricardo Tacuchian, "Introdução à vida e obra de Heitor Villa-Lobos" <http://paideiamusical.blogspot.com/2008/10/introduco-vida-e-obra-de-heitor-villa.html> (acedido a 24/05/2011).

³Arnaldo Estrela citado por Vasco Mariz, *História da Música no Brasil* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000), 178.

como “relativamente inexpressivo”⁴. De fato, este primeiro quarteto possui poucas características que evidenciem o caráter nacionalista mas, ao fazer menção à figura folclórica do Saci no sexto andamento, nos mostra que Villa-Lobos já estava com o pensamento voltado às raízes populares, podendo assim ser considerado nacionalista.

O Quinto Quarteto é considerado pelo compositor como sendo o primeiro dos quartetos populares. Como afirmou Arnaldo Estrela, “é no 5º que a intenção de fazer música de caráter nacional se patenteia”⁵. Villa-Lobos utiliza temas populares, como a cantiga *Fui no tororó; Que Lindos Olhos; Vamos atrás da Serra, Oh! Calunga!*; e *Carneirinho Carneirão*. Neste quarteto, o compositor passa a fazer o uso de efeitos com harmônicos. Percebemos neste quarteto uma linguagem mais elaborada, e uma escrita mais desenvolvida, que exigem dos executantes um maior estudo e aperfeiçoamento da técnica instrumental.

O Décimo Sétimo Quarteto possui uma linguagem harmônica mais desenvolvida que os outros quartetos. Mariuccia Iacovino declara que este quarteto foi “seu canto de despedida no gênero que ele mais prezava, pois, conforme mais de uma vez o ouvi dizer, os seus Quartetos constituíam, em sua própria opinião, o que de mais importante compôs”⁶.

Este trabalho está organizado em 4 capítulos. No segundo capítulo é elaborado um contexto biográfico da vida do compositor Villa-Lobos. Seguidamente é apresentado o nacionalismo de Villa-Lobos e suas influências na composição de seus quartetos, assim como uma abordagem dos quartetos de cordas e uma pequena contextualização de cada quarteto aqui em questão. O terceiro capítulo debruça-se sobre os aspectos transversais e específicos da interpretação do Primeiro, Quinto e Décimo Sétimo Quartetos de cordas e uma comparação das gravações realizadas destes quartetos. Seguidamente, no

⁴Ibid.

⁵Ibid.

⁶Mariuccia Iacovino, "O Quarteto de Villa-Lobos," in *Presença de Villa-Lobos*, ed. Museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965), 155.

último capítulo, reservado para as conclusões gerais, são descritas as semelhanças ou diferenças entre quartetos.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 Heitor Villa-Lobos: Contexto biográfico

Heitor Villa-Lobos nasceu no Rio de Janeiro a cinco de março de 1887. O pai teve um grande papel na sua educação musical, tendo sido seu professor de violoncelo e também clarinete. Foi aos oito anos de idade que mostrou interesse por Bach; como consta no livro de Mariz, o pequeno Heitor extasiava-se com as fugas e prelúdios que a tia lhe tocava⁷.

A música popular exerceu um grande atrativo ao menino Villa-Lobos. Em 1905, com 18 anos de idade, visitou o Nordeste do país e lá se extasiou pela riqueza da música tradicional. No ano seguinte, foi para o Sul do país, mas sua visita foi de grande decepção. Villa-Lobos disse que havia muitas coisas interessantes, mas que estava longe de atingir o interesse das suas pesquisas no Nordeste. As influências da música tradicional europeia dos colonos alemães e poloneses eram tão fortes que muitas vezes o deixavam confuso⁸.

Em 1907, com vinte e um anos, escreveu sua primeira obra inspirada pela música tradicional, os *Cânticos Sertanejos*, para pequena orquestra, onde reproduziu o ambiente musical brasileiro. Em 1912 compôs a ópera *Izaht*, em quatro atos.

Em 1913 casou-se com Lucília Guimarães. Foi pianista e compositora e viveu vinte e dois anos com o compositor. Lucília Guimarães fez diversas primeiras audições das obras de Villa-Lobos, tanto no Brasil como em Paris.

Foi em 1914 que Villa-Lobos fez um estudo das partituras dos autores clássicos e românticos. Wagner e Puccini exerceram grande influência sobre o Villa-Lobos desse tempo, que ainda procurava a sua personalidade. Essa foi

⁷Vasco Mariz, *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro* (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977), 31.

⁸Ibid., 40.

todavia uma influência passageira: “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora”⁹.

Foi em 1915, no dia 13 de Novembro, que Villa-Lobos fez sua apresentação oficial no Rio de Janeiro como compositor. Seu primeiro concerto foi realizado no salão do Jornal do Comércio com as seguintes obras: 1º Trio, 2ª Sonata Fantasia, *Sonhar*, *Capricho*, e *Berceuse*, para violoncelo e piano, *Valsa Scherzo*, para piano solo, e as canções *Confidência*, *A Virgem*, *Mal Secreto*, *Fleur Fanée*, *Les Mères* e *A Cegonha*. Essa primeira apresentação foi avaliada por críticos da época, como Oscar Guanabara e Cernicchiaro, de forma extremamente negativa. Sendo críticos conservadores, afirmaram: “suas composições apresentam-se cheias de incoerências, de cacofonias musicais, verdadeiras aglomerações de notas sempre com o mesmo resultado. O que ele quer é encher papel de música sem saber, talvez, qual seja o número exato das suas composições”¹⁰.

A resistência à obra de Villa-Lobos não ficava só na crítica. Também a orquestra que tinha de interpretar a sua música rebelava-se indignada. Em 1918, havendo recebido do diretor do Instituto Nacional de Música o convite para apresentar, naquele estabelecimento de ensino, um concerto exclusivamente com obras suas, programou a 1ª Sinfonia e o poema sinfônico *Amazonas*, recém-composto e então com o título de *Mirêmis*. Durante o primeiro ensaio, o *concertino* levantou-se e afirmou, apoiado por seus colegas de orquestra, que as obras não tinham nem pés nem cabeça. No segundo ensaio, diversos músicos recusaram-se a tocar a sinfonia.

Foi no ano de 1915 que Villa-Lobos inicia a composição da série de seus quartetos de cordas. Ainda nesse ano podemos citar como obras importantes as cinco primeiras Sinfonias, os poemas sinfônicos *Naufrágio* e *Centauro de Ouro*, a 2ª Sonata para violoncelo e piano, o oratório *Vidapura*, as óperas *Zoé* e *Jesus e Malasarte*, a *Prole do bebê nº 1*, *Amazonas* e *Uirapuru*.

⁹Ibid., 43.

¹⁰Mariz, *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*, 47.

Em 1922, é apresentada no Teatro Municipal de São Paulo a Semana de Arte Moderna, que tinha como objetivo mostrar as novas tendências artísticas que já vigoravam na Europa. Esta nova forma de expressão não foi compreendida pela elite paulista. Sendo o instaurador do Modernismo na música brasileira, Villa-Lobos foi convidado por Graça Aranha¹¹ e participa como único compositor. Este evento consistiu numa série de três espetáculos. No saguão havia exposições de pintura e escultura e no palco realizavam-se conferências, recitais de poesia e concertos. Villa-Lobos apresentou na Semana de Arte Moderna obras como: Sonata nº 2 para violoncelo e piano (1916), Trio nº 2 para violino, violoncelo e piano (1915), *Valsa Mística* para piano, da *Simples Coletânea* (1917/19), *Danças Africanas* (1914/15), *A Fiandeira* para piano (1921), entre outros. A primeira peça interpretada foi o 2º Trio, onde um músico assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. Villa-Lobos recebeu muitas vaias. Artistas como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida também participaram da Semana de 22. Após essa Semana, São Paulo se torna o centro das ideias modernistas no Brasil.

Foi no ano seguinte, em 1923, que Villa-Lobos, tendo apoio financeiro por parte do Congresso Brasileiro, viajou para Paris. Apresentou em seu primeiro concerto no país europeu o *Quatuor*, o *Noneto*, *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e a suíte *Prole do Bebê nº 1*. Neste período, teve contato com compositores célebres da época como Stravinsky, Prokofiev, Schoenberg, entre outros. Também compôs nesta época a série dos *Choros*. A verba que o compositor tinha para se manter acabou, e teve que retornar ao Brasil no fim de 1924. Foram organizados concertos em Paris com obras suas e, a partir daí, Villa-Lobos ficou conhecido em Paris e no meio musical internacional. Em 1927 o compositor retorna à Europa e reside por mais três anos em Paris.

Voltou ao Brasil em 1930, onde encontrou uma nova realidade introduzida pela revolução de Getúlio Vargas. Teve o apoio do governo para um amplo projeto educacional, em que teve papel de destaque o canto orfeônico. Esse projeto – SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) – foi organizado e

¹¹Graça Aranha foi escritor e diplomata brasileiro. Considerado um autor pré-modernista no Brasil, foi um dos organizadores da semana de arte moderna.

dirigido por Villa-Lobos e tinha como propósito incentivar o ensino de música obrigatório nas escolas. Segundo declara o próprio Villa-Lobos, este projeto “planeja, orienta, cultiva e desenvolve o estudo da música nas escolas primárias, no ensino secundário e nos demais departamentos da municipalidade onde a sua influência é sempre benéfica e tem dado resultados surpreendentes”¹². É neste mesmo ano que Villa-Lobos inicia a composição das *9 Bachianas Brasileiras*. Em 1931, Villa-Lobos realizou uma série de concertos pelo interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais e do Paraná. Realiza na cidade de São Paulo a primeira grande concentração orfeônica que foi nomeada Exortação Cívica e que reuniu 12.000 vozes. Foi neste ano também que Villa-Lobos compôs o seu Quinto Quarteto de cordas.

Entre 1936 e 1937 compõe as peças *Plantio do Caboclo*, *Impressões Seresteiras*, *Festa no Sertão* e *Dança do Índio Branco* que formam o “ciclo brasileiro” para piano solo. Neste período, ele se separa da mulher e casa-se com Arminda Neves de Almeida. Em 1940 compõe os *5 prelúdios* para violão solo.

Foi em 1944 que fez sua primeira viagem aos Estados Unidos, onde foi convidado para dirigir diversas orquestras. Três anos mais tarde, dirige a primeira audição das *Bachianas Brasileiras nº 3* à frente da orquestra CBS (Orquestra da Columbia Broadcasting System). Realizou ainda concertos com orquestras em Londres e Roma. Foi no ano de 1945 que Villa-Lobos fundou a Academia de Música Brasileira. Esta instituição reunia 40 personalidades, de entre as mais notáveis do meio musical brasileiro, que trabalhavam em prol da cultura e educação musical do país. Esta Academia ainda existe e é presidida pelo violonista Turíbio Santos.

Em 1948, ainda nos Estados Unidos, passa por uma cirurgia bem-sucedida por causa de um câncer na bexiga. A partir de 1949 fez diversas tournées na Europa, nos Estados Unidos e Israel. Em 1954 recebia o título de *Doctor of Music* na Universidade de Miami. Em 1957 estava em Nova York, que foi o centro de suas atividades musicais nos últimos anos de sua vida. Compôs seu

¹²Bruno Kiefer, *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira* (Porto Alegre: Editora Movimento, 1986), 147.

último quarteto neste ano. O Ministério de Educação e Cultura instituiu o “Ano Villa-Lobos” com um grande programa de homenagens ao compositor. Em 1958 apresentou com a Orquestra Sinfônica Brasileira a primeira audição do *Magnificat Alleluia* encomendado pelo Vaticano. Faleceu no dia 17 de novembro de 1959 no Rio de Janeiro.

2.2 Villa-Lobos e o Nacionalismo

Os primórdios do séc. XX são marcados pelo rompimento com as tendências românticas, em busca de sonoridades que refletissem o tempo presente. No Brasil, as tendências modernistas foram adotadas de forma gradual.

O nacionalismo musical é definido por Vasco Mariz como “música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado”¹³.

Renato Almeida, jurista e diplomata, dedicou-se à pesquisa do tradicionalismo e à publicação de livros sobre vários assuntos, entre eles a música. Quanto à música “moderna”, ele é menos crítico do que Vincenzo Cernicchiaro, referido anteriormente como detrator de Villa-Lobos. Segundo Almeida, “não temos que ser modernos à Satie, ou à Schoenberg, mas modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade”¹⁴. No trecho que se segue, o autor apresenta o que entende por “música moderna”:

A musica moderna, depois do formidavel phenomeno de Wagner, que, por um instante, deixou extaticos os homens, veiu da renovação dos russos que, independentes da tonalidade classica, criaram rythmos novos, modificando a estrutura harmonica, impondo a dissonancia e conseguindo outra sonoridade, pelo emprego de gammas desconhecidas e accordes ineditos. Essa musica, vinda do Oriente mysterioso e fascinante, cheia de coloridos e brilhos e bebida no ‘folk-lore’ russo, foi um deslumbramento. A principio perturbadora, aos poucos se tornou uma expressão predilecta, na qual as novas escolas musicaes têm ido buscar, ao menos, a lição da liberdade technica. Não se póde explicar Debussy sem os russos, especialmente Mussorsky, porventura o mais forte, o mais livre e o mais humano, nessa magnifica

¹³Mariz, *História da Música no Brasil*, 113.

¹⁴Paulo Castagna, "Impressionismo, Modernismo e Nacionalismo no Brasil," UNESP, http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila14.pdf, 4

fulguração. Vieram ingenuamente, ricos e prodigos, cheios de humanidade e pureza; traziam descobertas maravilhosas e não conheciam os preconceitos que encadeiavam o occidente civilizado. Desde a revelação de Glinka, seguido por Tchaikovsky, até a floração admirável dos cinco, de Mili Balakirew, CesarCui, Mussorsky, Borodine e Rimsky-Karsakow, a musica rompeu com a tradição do estilo classico. Com Debussy, Ravel Stravinsky, o grupo dos seis da França e uma pleiade de musicos modernos que surgem em todos os paizes, na Allemanha, na Italia, na Espanha, na Russia e que tem um expoente, entre nós, no Sr. Villa Lobos, a musica, inteiramente livre e pura, cria novas fórmulas e a harmonia ganha o prestígio da mais alta idéalidade.¹⁵

Villa-Lobos é visto ainda com dúvidas por Almeida, que afirma que “não consegue perceber o caminho exato que o compositor estava tomando”¹⁶. A música de Villa-Lobos “pode não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador”¹⁷.

Não é possível talvez, neste momento, fixar as tendencias desse musico novo [Villa-Lobos], ou marcar exatamente a sua influencia na nossa arte. Nelle fremente o desejo de uma musica brasileira, livre de cânones, preconceitos e imitações, na ardente aspiração de uma fórmula sincera e pura. A sua voz de exaltação se liga ao canto da terra e procura sondar nesse mysterio a suprema inspiração da arte. A sua musica póde não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador, que reintegrará na nossa musica o maravilhoso rythmo brasileiro. As influencias de sua arte, se são incontestaveis, não lhe transviam do caminho seguro que demarcára e segue inalteravel. O Snr. Villa Lobos faz da musica, da sua musica, uma interpretação do phenomeno brasileiro, nas suas vozes de exaltação e melancolia, de pavor e doçura. Não as quiz interpretar, traduziu-as apenas e criou, porque o artista é um transfigurador¹⁸.

O espírito musical nacionalista manifestava-se pela discussão nos meios eruditos de procedimentos teóricos que mostrassem uma forma de composição nacional diferente de estilos até então cultivados por compositores como

¹⁵Ibid.

¹⁶Ibid., 5.

¹⁷Renato Almeida, citado por Mariz, *História da Música no Brasil*, 173-74.

¹⁸Castagna, "Impressionismo, Modernismo e Nacionalismo no Brasil": 5.

Alberto Nepomuceno e os irmãos Levy, “já considerados passadistas”¹⁹. Foi principalmente em São Paulo que surgiu essa discussão. Entre os pioneiros estavam Mário de Andrade²⁰ e Luciano Gallet.

Mário de Andrade foi considerado o principal ideólogo do movimento nacionalista e seu trabalho estava baseado no estudo da música popular ou tradicional, na arte e na escrita. Como intelectual participante do movimento modernista buscou direcionar os rumos estéticos das carreiras de jovens compositores para o nacionalismo. A concepção de música popular adotada por Mário de Andrade era bastante idealizada. O autor não incluía nessa categoria a música popular urbana, pois acreditava que esta já estava “poluída” com influências externas, mas considerava a “verdadeira” música popular aquela que surgia nos ambientes rurais ou nas pequenas cidades que ainda não conheciam um capitalismo mais avançado, como era o caso de cidades do sertão nordestino. Mário de Andrade defendia o uso da expressividade individual. Salientou o fato de que a composição nacional não era um ato espontâneo, criando grande esforço por parte dos compositores iniciantes²¹. Insistia na necessidade histórica de produzir obras que refletissem as características da “raça” brasileira. Mário de Andrade declarava que as obras que refletem uma composição europeia não são apenas “não brasileiras, mas anti-nacionais”²², devendo, portanto, ser repudiadas: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta”²³.

¹⁹Arnaldo Estrella, citado por Castagna: 5.

²⁰Mário de Andrade foi poeta, escritor, musicólogo, folclorista e crítico brasileiro. Exerceu notável influência sobre a segunda e terceira gerações nacionalistas de compositores brasileiros. Estudou canto e piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se tornou professor em 1922. Promoveu o Congresso Brasileiro de Língua Nacional Cantada, que estabeleceu a pronúncia padrão para o canto e o teatro dramático. Foi o autor do Ensaio sobre a Música Brasileira.

²¹Castagna, "Impressionismo, Modernismo e Nacionalismo no Brasil": 10.

²²Ibid.

²³Ibid.

Segundo Mário de Andrade, a música no Brasil deveria passar por três fases. Primeiramente, a fase nacional, em que os compositores deveriam estudar e pesquisar características folclóricas para sua incorporação na música de concerto, mesmo não se identificando com elas. Depois, a adesão ao nacionalismo onde, já identificados com o material folclórico, os compositores eram capazes de compor livremente, criando assim uma inconsciência nacional em que a composição já resultaria “brasileira”, independente da intenção do autor. Mário de Andrade achava Villa-Lobos mais genial que Stravinsky. Os intelectuais brasileiros pouco a pouco reconheciam no jovem compositor uma atitude criadora e inovadora que poderia se aliar ao nascente movimento modernista nas artes e na literatura.

A estética musical adotada pelos primeiros nacionalistas surgiu de uma corrente francesa surgida após a Primeira Guerra Mundial, hoje conhecida como Neoclassicismo. Este movimento pregava o retorno à clareza e equilíbrio formal e a recuperação de técnicas composicionais anteriores ao romantismo, ou seja, da música do séc. XVIII (barroca e clássica), o período até então mais conhecido da história da música. Os compositores deveriam estudar as obras de destaque dos grandes mestres dessa época e reutilizar seus principais elementos em suas composições, não como cópia, mas sim como recriação. Villa-Lobos não foi propriamente um seguidor dessa tendência mas, interessado na exploração de material brasileiro, viu-se estimulado em seus ideais, seguindo caminhos próprios para a composição.

Segundo Vasco Mariz, o nacionalismo no Brasil só se concretizou em linhas rigorosas com Villa-Lobos:

Heitor Villa-Lobos foi o desbravador, aquele que aplainou o caminho espinhoso da brasilidade para as novas gerações. Sua obra atravessou, do modo mais brilhante, os dois primeiros estágios do movimento e penetrou no mare tenebrosum do nacionalismo depurado, exteriorizando de quando em vez, sem recorrer diretamente ao folclore, uma brasilidade espontânea e imaculada. No Noneto, em alguns dos Choros, na sua música de câmara do período final, conseguiu a expressão musical do Brasil²⁴.

²⁴Mariz, *História da Música no Brasil*, 28.

Vasco Mariz escreve também²⁵ que a posição de Villa-Lobos na história da música brasileira é fundamental, visto que foi o criador da música brasileira nacional e continua a ser o compositor brasileiro mais importante. No entanto, Villa-Lobos não fez escola, pois não dispunha de tempo para ensinar: sua música é porém, um guia para todo compositor brasileiro, e sua influência persiste, bem sensível, mesmo entre os jovens músicos contemporâneos.

A obra musical de Villa-Lobos resultou de uma pesquisa do Brasil como objeto. Segundo cita Nelson Lima, o compositor foi “original e autêntico até quando se inspirava em Bach”²⁶. Não foi em busca de modelos europeus mas estudou as tradições da cultura brasileira: “de lá trouxe uma mensagem carregada de um nacionalismo sem chauvinismo e expressa por uma cachoeira de música toda inspirada no conhecimento da realidade brasileira”²⁷.

O nacionalismo de Villa-Lobos ainda é visto por Caldeira Filho²⁸ como evidente e espontâneo. Para ele podemos notar esse pensamento nacionalista se compararmos a totalidade geográfica de sua Pátria, à grandiosidade de algumas de suas obras, como o *Choro nº 10* para coro e orquestra, *Uirapuru* e *Bachiana nº 4*, *A Descoberta do Brasil* e *Sume Pater Patrium*, que foi sua 10ª Sinfonia escrita para o IV Centenário de São Paulo²⁹. Podemos confirmar tal afirmação pelas palavras de Villa-Lobos: “O compositor sério deverá estudar a herança musical de seu país, a geografia e etnografia da sua e de outras terras, o folclore de seu país, quer sob o aspecto literário, poético e político, quer musical”³⁰.

²⁵Ibid., 159.

²⁶Nelson Lima, "O Nacionalismo Brasileiro e Villa-Lobos," in *Presença de Villa-Lobos*, ed. Museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971), 168.

²⁷Ibid.

²⁸Caldeira Filho foi crítico de música e ensaísta brasileiro. Foi professor de história da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e crítico do jornal *O Estado de São Paulo*.

²⁹Caldeira Filho, "O Nacionalismo de Villa-Lobos," in *Presença de Villa-Lobos*, ed. Museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966), 33.

³⁰Ermelinda A. Paz, *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma Visão sem Preconceito* (Rio de Janeiro: Edição de autor, 2004), 2.

O próprio compositor se considerava nacionalista. Sua música, segundo Ermelinda Paz, “reflete a alma sonora do Brasil e do povo brasileiro”³¹. Esta declaração é baseada nas palavras proferidas por Villa-Lobos: “Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho breques nem freios, nem mordança na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que escrevo”³².

Com base no texto acima, podemos afirmar que Heitor Villa-Lobos foi um expoente do modernismo brasileiro, que promoveu a riqueza da cultura popular e do folclore brasileiro aos requintes da música de concerto, ajudou na criação de uma identidade ideológica que seria seguida por muitos outros compositores como Lorenzo Fernandes, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Mesmo quando contestado, buscou divulgar a riqueza cultural de seu país através de sua obra, e isso faz com que o coloquemos em um patamar de extrema importância para o desenvolvimento de um nacionalismo musical.

Ermelinda Paz refere que Villa-Lobos afirmava que “o folclore sou eu” e classifica esta frase “de profunda significação para retratar o artista que recolhe e incorpora de tal modo a música do seu povo à sua própria maneira de ser que, quando se exprime, é a voz da própria terra que se faz ouvir”³³.

2.3 Os quartetos de cordas de Villa-Lobos

Villa-Lobos escreveu dezassete quartetos de cordas. A música de câmara ocupa mais de um terço do total da produção de obras de Villa-Lobos. Segundo Renato de Almeida, “o quarteto foi o gênero predileto”³⁴ do compositor. Escreveu o *Canto do Cisne Negro* para violino na quarta corda, ou violoncelo e piano. Trata-se de um excerto do poema sinfônico *Naufração de Kleônicos*.

³¹Ibid.

³²Ibid.

³³Ibid., 4.

³⁴Museu Villa-Lobos, ed. *Villa-Lobos, Sua Obra* (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965), 193.

Outra obra que merece destaque é *Assobio a Jato*, um duo composto para flauta e violoncelo em 1950.

De acordo com a catalogação de Arnaldo Estrela³⁵, a datação dos quartetos é a seguinte: 1.º e 2.º - 1915; 3.º - 1916; 4.º - 1917; 5.º - 1931; 6.º - 1938; 7.º - 1942; 8.º - 1944; 9.º - 1945; 10.º - 1946; 11.º - 1948; 12.º - 1950; 13.º - 1951; 14.º - 1953; 15.º - 1954; 16.º - 1955; e 17.º - 1957.

Villa-Lobos não utiliza em seus quartetos a forma sonata. Estrela cita em seu livro³⁶ que ele ignora completamente a forma sonata e que este “molde” não lhe convinha, já que compõe por justaposição. Os quatro primeiros quartetos são classificados por Mariz como inexpressivos³⁷. O Quinto Quarteto é considerado o primeiro dos quartetos populares. O Sexto Quarteto é classificado por Arnaldo Estrela como o “mais brasileiro dos seus quartetos”³⁸. O Sétimo foi dedicado ao Quarteto Borgerth, e usa a técnica da polirritmia. O Oitavo Quarteto começa com um solo do violoncelo, instrumento considerado preferido pelo compositor. “O primeiro movimento do Nono Quarteto é uma apoteose do ritmo. Sua construção técnica é excelente, revelando sempre grande engenho na combinação dos instrumentos, frescura e variedade de temas”³⁹. O Décimo Quarteto foi estreado em Paris pelo Quarteto de São Paulo, e oscila entre a linguagem tonal e atonal. O Décimo Primeiro Quarteto teve sua estreia em 1953 no Rio de Janeiro. O elemento temático deste quarteto é bastante simples, o tema se expande liricamente e é exposto em blocos harmônicos. O Décimo Segundo Quarteto foi composto no hospital de Nova Iorque onde o compositor se encontrava hospitalizado em 1950. “Este quarteto é um dos mais substanciais do mestre, que nele parece alcançar o seu idioma quartetístico. Francamente atonal”⁴⁰. O Décimo Terceiro Quarteto

³⁵Arnaldo Estrela, *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos* (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1970), 6.

³⁶Ibid., 11.

³⁷Mariz, *História da Música no Brasil*, 178.

³⁸Estrela, *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*, 49.

³⁹Mariz, *História da Música no Brasil*, 179.

⁴⁰Arnaldo Estrela in Mariz, 179.

não está escrito em tom definido. O Décimo Quarto quarteto é considerado o quarteto das quartas. O Décimo Quinto é considerado o quarteto dos harmônicos. O Penúltimo quarteto mostra mais qualidade inventiva e uma maior desenvoltura melódica. O último quarteto foi estreado pelo Quarteto Budapest em Washington. O movimento lento é considerado o mais nostálgico e, como sugere Arnaldo Estrela, “dir-se-ia o seu adeus à vida, pois foi o último adágio que escreveu para quarteto de cordas”⁴¹.

Em cada quarteto existe uma novidade, seja na forma, na técnica, na sonoridade, timbre e grandiosidade.

Os quartetos de Villa-Lobos continuam a ser interpretados com frequência e todos eles estão gravados comercialmente.

2.3.1 Primeiro Quarteto de Cordas

O Primeiro Quarteto foi composto em 1915 e sua primeira audição foi no dia 3 de fevereiro, na cidade de Nova Friburgo, Rio de Janeiro. O Quarteto é uma suíte de seis pequenas peças, alternando andamentos lentos e vivos, nostálgicos e alegres. Os títulos dos andamentos são: *Cantilena*, *Brincadeira*, *Canto Lírico*, *Cançoneta*, *Melancolia* e *Saltando como um Saci*.

Segundo Adhemar Nóbrega, no livro *Presença de Villa-Lobos*, o “Quarteto ora é de espírito irônico, como o *Canto Lírico*, ora é contemplativo como a *Melancolia*, ora trêfego e irreverente como *Brincadeira* e *Saltando como um Saci*”⁴².

Neste Quarteto já ocorre o que será uma constância ao longo da produção musical de Villa-Lobos: após muitas peripécias harmônicas o autor costuma apor, como ponto final, uma nota em uníssono. A escrita é, em geral, de caráter harmônico, privilegiando texturas de melodia acompanhada.

⁴¹Arnaldo Estrela in Mariz, 180.

⁴²*Presença de Villa-Lobos* (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965-1980), 14.

Embora o Primeiro Quarteto apresente características nacionalistas, não podemos dizer que este tenha iniciado a série dos quartetos em estilo nacionalista (a série de quartetos nacionalistas se iniciou a partir do Quinto Quarteto).

O seu aspecto nacionalista, direto, pitoresco e exterior, nada tem a haver com a transubstanciação dos elementos nativos essenciais, que caracteriza o estilo de Villa-Lobos em suas obras intrinsecamente nacionais⁴³.

O último andamento não está desligado de suas origens brasileiras, e sua concepção está baseada numa temática tradicional. Segundo Arnaldo Estrela:

Não se poderá dizer que o compositor brasileiro esteja ausente destas seis peças. Um certo dengue melódico, os acompanhamentos coreográficos, e, mesmo, o título da última peça, estão a indicar que o compositor não está desligado de suas origens raciais, que sua imaginação está impregnada de sugestões populares⁴⁴.

Arnaldo Estrela também refere que, ao experimentar a “nacionalização” [*sic*] do quarteto de cordas, Villa-Lobos usou o processo mais simples, mais direto, mais consentâneo com a denominação de “Quarteto Popular” – através da utilização de temas populares⁴⁵.

A primeira peça, *Cantilena*, está em Dó maior e resume-se numa melodia exposta pelo primeiro violino, que a repete uma oitava acima. A palavra Cantilena é uma palavra latina e significa “canção” ou “melodia”, usada de formas variadas na Idade Média para referir-se ao cantochão.

A segunda peça está em Lá menor e é uma espécie de polca brasileira. À melodia principal contrapõe-se uma segunda melodia. Temos então, durante alguns compassos, um canto e um contracanto.

⁴³Estrela, *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*, 13.

⁴⁴Ibid., 23.

⁴⁵Ibid., 13.

A terceira, em Lá Maior, tem a forma ternária da canção. O movimento se inicia com um solo de viola. O instrumento faz a melodia principal do andamento. Depois do desenvolvimento o andamento termina com o solo da viola novamente.

O quarto andamento está em Dó Maior. A sua seção central recorda a cantoria do “Trenzinho do Caipira” da *Segunda Bachiana*, escrita quinze anos depois. Segundo Estrela, este movimento “insiste na simplicidade do primeiro movimento”⁴⁶.

O quinto andamento, de forma ternária, está escrito nos tons de Fá menor, Dó menor e Fá menor. A sua seção central, bem desenvolvida, apresenta o seguinte molde: A, A”, A”, A.

Por fim, o último andamento, em Dó Maior, “finalizando (o que se tornará mais tarde uma espécie de assinatura do Autor) na tônica, pronunciada, nas tessituras adequadas, pelos quatro instrumentos”⁴⁷. A peça começa também com um solo de viola e depois os outros instrumentos reproduzem o mesmo motivo. A exposição de um tema, em sucessivas entradas das quatro vozes, é, aliás, frequente nos quartetos de Villa-Lobos, como é constante o uso da imitação. “Esse gosto pela imitação, que o leva até a apresentação de uma melodia em ‘canon’ entre duas vozes, pode bem ter sido sugerida pelo conhecimento da obra de César Franck, cuja forma cíclica interessou claramente a Villa-Lobos, que dela se serviu (à sua maneira, naturalmente) para dar forma e unidade às suas obras de câmara, nas quais não utiliza a construção ternária da sonata”⁴⁸.

2.3.2 Quinto Quarteto de Cordas

⁴⁶Ibid., 24.

⁴⁷Ibid., 23.

⁴⁸Ibid., 10 e 11.

O Quinto Quarteto é marcado pelo início do caráter nacionalista. Como referiu Arnaldo Estrella, “é no ‘5º’ que a intenção de fazer música nacional se patenteia”⁴⁹. Ele recebeu a denominação de “Quarteto Popular”. Foi composto em 1931, catorze anos depois da composição do primeiro. Segundo Mário de Andrade “é um quarteto bem brasileiro, não tem dúvida, misturada fabulosa de valores e imundícies, de prazeres reais e promessas que não serão cumpridas”⁵⁰.

Este quarteto foi dedicado à João Alberto Lins de Barros.

No período entre 1915 (1º Quarteto) e a composição do Quinto Quarteto, Villa-Lobos viajou e esteve em contato com o meio europeu. Compôs obras que são muito importantes no catálogo de suas obras: *Uirapuru*, *Próles do bebê 1 e 2*, Terceira Sonata para violino e piano, *Epigramas irônicos e Sentimentais*, *Choros 2, 3, 5 8 e 10*, *Serestas*, *Doze estudos para violão* e *Bachiana Brasileira nº 1*. Podemos notar no Quinto Quarteto um compositor diferente daquele que compôs o Primeiro Quarteto. Mário de Andrade cita que, com esse quarteto, “surgiu um Vila com outra técnica, a técnica que se aprende, a técnica acadêmica!”⁵¹.

O quarteto possui quatro andamentos: *Andantino*, *Vivo e Enérgico*, *Andantino* e *Allegro*. Há já uma diferença na maneira como o compositor nomeia os andamentos de seus quartetos, evitando títulos programáticos e optando por indicações de andamento e caráter.

O primeiro andamento, *Andantino*, é o mais longo de todos os andamentos e consiste numa separação de sete seções: *Poco Andantino*, em 3/4 e em Sol Maior onde ocorre um diálogo entre o primeiro violino e a viola; *Un poco vivo*, tema exposto por harmônicos e feito pelos quatro instrumentos; *Tempo primo*, em Sol Maior, com o mesmo caráter; *Lento*, em 4/4 e em Fá sustenido menor e de forma A-B-A com acompanhamentos sincopados e contratempos; *Allegro vivace*, em 4/4, em Si menor, é apresentado num novo tema popular; *Vivo*, em

⁴⁹Ibid., 13.

⁵⁰Flávia Camargo Toni, *Mário de Andrade e Villa-Lobos* (São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 1987), 41.

⁵¹Ibid., 42.

2/2 no tom de Ré Maior, com caráter mais alegre; *Presto*, em 12/8, em Mi menor, termina com caráter brilhante. Este andamento possui três melodias folclóricas infantis como temas.

O segundo andamento, *Vivo e Enérgico*, está em quatro partes: *Vivo e enérgico*, *Lento*, *Tempo primo* e *Molto Lento*. Está em Fá Maior e a seguir passa para Ré menor. Segundo Arnaldo Estrella, este andamento “é conciso e homogêneo”⁵². É um andamento menor comparado ao primeiro andamento.

O terceiro andamento, *Andantino*, também está dividido em quatro partes: *Andantino*, *Tempo giusto*, *Adagio* e *Andantino*. Está em Ré Maior e a melodia é apresentada pelo violoncelo enquanto os outros instrumentos fazem o acompanhamento. A seguir a melodia é feita pelo primeiro violino.

O último andamento, *Allegro*, em Sol Maior, é considerado o mais popular dos movimentos. Ao utilizar um tema tradicional, popular e de domínio público (*Carneirinho*, *Carneirão*), Villa-Lobos recria, com harmônicos, um universo infantil. Não está dividido por seções como os andamentos anteriores.

2.3.3 *Décimo Sétimo Quarteto de Cordas*

Este Quarteto foi composto em 1957 e sua primeira audição foi em 16 de Outubro de 1959 pelo Quarteto Budapeste. Foi o último quarteto composto por Heitor Villa-Lobos. Arnaldo Estrella cita que este quarteto “é o ápice de longa evolução que, nos últimos tempos, influiu no sentido de maior pureza de expressão, simplificação idiomática, de clareza de maior exposição”⁵³.

Esse quarteto, como grande parte de sua obra, foi dedicado à sua segunda esposa Arminda, conhecida como Mindinha. Neste mesmo ano que compôs este quarteto, Villa-Lobos também escreveu obras importantes como *Quinteto*

⁵²Arnaldo Estrella, *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos* (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1970), 48.

⁵³Ibid., 129.

Instrumental para flauta, violino, viola, violoncelo e harpa; *Poema de Palavras*, para canto e piano e *Ciranda das Sete Notas* para fagote e piano.

O quarteto é formado por quatro andamentos: *Allegro non troppo*, *Lento*, *Scherzo* e *Allegro Vivace (Con Fuoco)*.

Mariuccia Iacovino⁵⁴ relata que Villa-Lobos estava ansioso por ouvir o seu último quarteto e insistia à amiga que tocasse, mas o violoncelista do quarteto de Mariuccia estava na Itália e sendo assim não pode realizar o desejo do amigo compositor que, já enfermo nesta altura, morreu e nunca ouviu sua obra. A primeira audição no Brasil deste quarteto ocorreu em 1960 pelo Quarteto Rio de Janeiro no auditório da Associação Brasileira de Imprensa. No entanto, o quarteto já havia sido executado ainda em vida do compositor pelo Quarteto Budapeste nos Estados Unidos sem que ele soubesse.

Podemos notar neste quarteto um Villa-Lobos diferente daquele de suas primeiras composições. Deixa de ser grandioso e passa aqui a ser mais lírico. Bruno Kiefer cita que “o lirismo é agora depurado, contido e, por isto, mais intenso”⁵⁵.

No primeiro andamento, *Allegro non troppo*, os desenhos melódicos feitos pelo primeiro violino são dobrados pela viola. A parte central do andamento, *Meno mosso*, é caracterizada por uma frase nostálgica, exposta primeiramente pela viola e a seguir pelo primeiro violino. Depois da reexposição da primeira parte, surge o *Allegro più mosso*.

O segundo andamento, *Lento*, é considerado um dos mais nostálgicos de compositor. Arnaldo Estrella escreve: “dir-se-ia seu adeus à vida, pois foi o último adágio que escreveu para quarteto de cordas”⁵⁶. Está estruturado em três partes: lento, *Più mosso* e a terceira parte repetindo a primeira.

O terceiro andamento, *Scherzo*, é considerado o mais difícil dos andamentos deste Quarteto. É leve e espirituoso e, com sua “alegria” e impetuosidade,

⁵⁴Mariuccia Iacovino é violinista e foi amiga do compositor Villa-Lobos. Foi ela que fez as primeiras audições das obras do compositor para violino. Foi casada com Arnaldo Estrella e ainda realiza concertos.

⁵⁵Kiefer, *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*, 167.

⁵⁶Arnaldo Estrella, citado por Mariz, *História da Música no Brasil*, 180.

forma um contraste com o segundo andamento que, por sua vez, é triste e nostálgico.

O último andamento, *Allegro Vivace*, inicia-se de forma pesada. No intermezzo central – *Meno Mosso* – o violino tem a melodia sobre harmonias serenas. O compositor utiliza todas as qualidades da viola e do violoncelo sempre contrapondo os violinos. O Quarteto encerra de maneira brilhante, mostrando assim o amadurecimento de Villa-Lobos ao longo de sua composição de quartetos de cordas.

3. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Segundo Arnaldo Estrela, para interpretar Villa-Lobos “é necessário fôlego poderoso, disposição de tocar com as entranhas, capacidade de recriar, usando todos os recursos disponíveis da imaginação, todos os vãos largos da fantasia”⁵⁷.

3.1 O Primeiro Quarteto de Cordas

Na *Cantilena* do Primeiro Quarteto, por se tratar de um andamento extremamente melódico, os instrumentistas devem ter o cuidado de não encobrir a melodia principal que, neste caso, está exposta pelo primeiro violino. Este, por sua vez, lidera e tem a responsabilidade de manter o caráter nostálgico e deve ter atenção para que fatores como trocas de arco, mudanças de posição e irregularidades no *vibrato* possam afetar a condução da linha melódica. A troca de arco deve ser feita de maneira ligada, para que não se note uma ruptura do som; o movimento do braço deve ser circular e a velocidade do arco deve permanecer inalterada. Para evitar o uso indesejado de *glissandi*, as mudanças de posição devem ser feitas de forma antecipada e ter o dedo anterior como base de referência. O *vibrato* constante ajuda na manutenção do *legato* e na consistência do som.

A sonoridade densa, profunda, “gorda”, como dizia Villa-Lobos, sem vazios (sem buracos, no seu dizer), tecla calcada a fundo (no instrumento de teclado), arco “à la corde”, (no instrumento de arco), sonoridade mantida, prolongada (no instrumento de sopro), a dinâmica violenta, os acentos selvagens (nas páginas dramáticas), o “legatto”, o “cantabile” intenso (nas páginas líricas) eis, sucintamente exposta, a ambiência sonora conveniente à face múltipla da arte do Mestre⁵⁸.

⁵⁷Estrela, *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*, 18.

⁵⁸Ibid.

A *Brincadeira*, segundo andamento de caráter jocoso, deve ser tocada de maneira leve e descontraída. Os instrumentistas devem se focar no ritmo, não na melodia, como no andamento anterior. As pequenas células rítmicas devem ser tocadas em *staccato*, com pouco arco e, de preferência, entre o talão e o meio, região onde se tem um melhor controle.

O *Canto Lírico*, por ser um andamento que também tem como referência principal a voz, tem basicamente os mesmos aspectos técnicos que a *Cantilena*, mudando apenas o caráter, que aqui passa a ser contemplativo e com a viola a desempenhar um papel importante. Os membros do quarteto devem se concentrar na dramaticidade que a peça oferece, mas sem que ocorra exageros. A melodia deve ser tocada de forma intensa mas contida, e esse resultado pode ser alcançado através da combinação de um *vibrato* bastante ativo e um movimento de arco suave. Importa ressaltar que esta individualidade das mãos (mão esquerda forte e ativa, e mão direita passiva) é de difícil execução.

No desenvolvimento do quarto andamento, *Cançoneta*, Villa-Lobos escreve uma sequência de notas com pontos, indicando para o executante que se trata de um trecho enérgico que quase sempre requer um som destacado, mas não excessivamente curto, como podemos ver no exemplo 1:

Exemplo 1: *Cançoneta*, compassos 19 a 26 (parte de viola).

② Poco più mosso

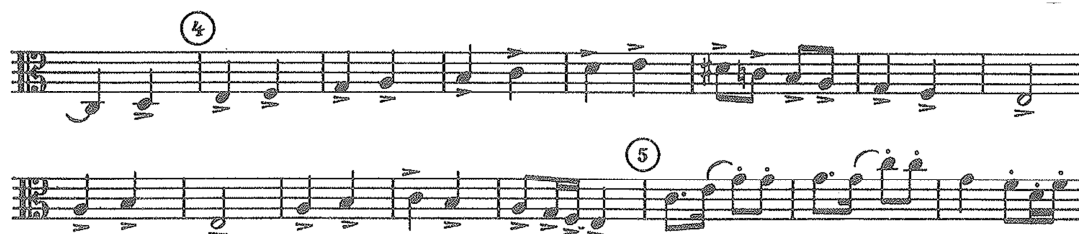
The image shows a musical score for viola, measures 19 to 26 of the piece 'Cançoneta' by Villa-Lobos. The score is in 2/4 time and marked 'Poco più mosso'. It features a melodic line with staccato notes and a rhythmic accompaniment of chords with accents. The first measure starts with a piano (p) dynamic marking.

O episódio melódico é apresentado pelo primeiro violino com o ritmo sustentado pelos demais instrumentos.

O andamento seguinte, *Melancolia*, é uma espécie de serenata onde o autor utiliza novamente uma melodia de grande expressividade, introduzida pelo violoncelo e desenvolvida pelo violino. Os traços sobre as notas indicam que a articulação deve ser prolongada pelo movimento do arco para poder manter a expressividade. O ritmo sincopado feito pela viola e pelo segundo violino no início da peça serve para ajudar a manter o caráter melancólico realçado pelo uso de surdina.

Por fim, o último andamento, *Saltando como Saci*, consiste numa fuga a quatro vozes com o tema ágil que representa o Saci Pererê⁵⁹. Deve ser interpretado com energia e vivacidade. A indicação *espirituoso*, uma das poucas sugeridas por Villa-Lobos, revela o estilo e o modo como o quarteto deve ser encerrado. O compositor usa uma notação que costuma ser diferente do que estamos acostumados. O sinal de acentuação (>) é muitas vezes usado por ele para indicar que as notas devem ser tocadas profundas e individualizadamente, e que não devem ser marteladas. Esse acento pode ser feito com a mão esquerda através da intensificação do *vibrato* e também pelo aumento de velocidade do arco. Os instrumentistas devem ter o cuidado de padronizar o tipo de *vibrato* que será usado nos acentos. Este deve ser feito com um forte impulso seguido de relaxamento, se possível controlando o número de rotações. Podemos ver tais acentos no exemplo 2:

Exemplo 2: *Saltando como um Saci*, compassos 39 a 54 (parte de viola).



⁵⁹ Saci Pererê é um personagem do indígena do sul do Brasil. De cor morena e uma perna só, é famoso por suas travessuras e seu espírito endiabrado.

O compositor exigia que o ritmo e o tempo fossem rigorosamente obedecidos. “Villa-Lobos não foi intransigente, não confinou seus intérpretes num modelo interpretativo inflexível. Exigia, porém, lá onde o elemento rítmico imperava, a rigorosa obediência aos valores do tempo, a exata reprodução dos elementos métricos”⁶⁰.

Segundo Arnaldo Estrela, Villa-Lobos aceitava que um intérprete tivesse erros técnicos ao abordar sua obra, “mas o que Villa-Lobos não suportava era o desinteresse, a falta de vitalidade, a execução insôssa”⁶¹.

3.2 O Quinto Quarteto de Cordas

O Quinto Quarteto inicia com o tema principal na viola. Este tema é apresentado numa série de colcheias. O golpe de arco usado é o *staccato* à corda. Este golpe é notado com um ponto e a nota durante a execução é separada das outras por um perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase. O arco deve ser feito para cima e as notas ligadas entre si. Podemos ver a indicação desta técnica no exemplo 3:

Exemplo 3: *Poco Andantino*, compasso 1 ao 10 (parte de viola).



A seguir à apresentação do tema aparece um *glissando* no compasso 20. Este é feito da nota Mi para a nota Dó. O *glissando* é um efeito deslizante. É uma

⁶⁰ Estrela, *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*, 19.

⁶¹ *Ibid.*, 18.

palavra pseudo-italiana que vem do francês *glisser*, “deslizar”. É obtido através de um aumento ou diminuição uniforme de altura. Este efeito de *glissando* é usado por Villa-Lobos somente no primeiro andamento do quinto quarteto. Não faz uso no último quarteto e aparece somente para o primeiro violino no movimento *Melancolia* do Primeiro Quarteto. Podemos ver no exemplo a seguir:

Exemplo 4: *Poco Andantino*, compasso 16 ao 20 (parte de viola).



Este recurso não é portanto utilizado com frequência por Villa-Lobos. A função desta técnica, neste contexto, é de realçar o início do tema.

Na seção 2, no compasso 21, o tema apresentado é a melodia de uma canção infantil, uma cantiga de roda⁶² tradicional:

Fui no tororó beber água não achei
Achei bela morena que no tororó deixei
Aproveite minha gente que uma noite não é nada
Se não dormir agora dormirá de madrugada.

Oh Dona Maria, oh Mariazinha
Entra nesta roda ou ficará sozinha.
Sozinha eu não fico nem hei-de ficar
Pois eu tenho Joãozinho para ser meu par.

⁶²Cantigas de Roda são brincadeiras infantis, onde as crianças formam uma roda de mãos dadas e cantam melodias folclóricas, podendo executar ou não coreografia relacionada com a letra da música.

Podemos ver este trecho no exemplo a seguir:

Exemplo 5: *Poco Andantino*, compassos 22 a 29 (parte de primeiro violino).

Este tema é apresentado num diálogo entre o primeiro e o segundo violino, no qual o primeiro faz a melodia com harmônicos e o segundo com as notas reais. Ainda dentro do *Un poco vivo* é apresentado um compasso com harmônicos. Estes devem ser feitos com o primeiro dedo na nota real e o quarto dedo esticado para o harmônico. Para um melhor resultado, devemos colocar o arco próximo do cavalete, assim o som fica mais nítido e claro.

No compasso 43, enquanto os violinos e violas fazem *pizzicato*, o violoncelo assume a liderança melódica; somente no compasso 63 todos os instrumentos fazem o mesmo tipo de arco e interpretação, antes do regresso da exposição do tema inicial do andamento na viola.

No compasso 82, na parte de viola, no *poco a poco allarg.*, aparece a indicação *sul IV*, ou seja, todas as notas devem ser executadas na última corda, Dó. Por questões tímbricas e em termos de facilidade, não há vantagens em respeitar esta indicação, visto que resulta no violino mas não na viola. Em alternativa, esta passagem pode ser feita na primeira posição com o segundo dedo na corda Mi e, no segundo tempo do compasso, passar para a corda Sol fazendo assim tudo na primeira posição.

Na próxima seção, *Lento*, aparece novamente o efeito *glissando*, mas desta vez diferente do que foi apresentado anteriormente, visto que se tratam de *glissandi* de curta duração e amplitude. Esta mesma figura de *glissandi* é repetida pelo primeiro violino. Podemos ver no exemplo a seguir:

Exemplo 6: *Poco Andantino*, compasso 45 a 48 (parte de viola).



Ainda nesta seção, a viola tem uma figura de colcheias pontuadas com semicolcheias organizadas em grupos de quatro. Deve ser feita com o arco ligado, podendo ser iniciado tanto para cima ou para baixo. Como a dinâmica indicada é *forte*, pode-se obter um melhor resultado iniciando para baixo. É uma seção de difícil execução, não tecnicamente, mas em termos de junção, já que cada instrumento está a tocar figuras rítmicas diferentes.

A próxima seção, *animato*, pode ser feito fora da corda, utilizando o golpe de arco de *staccato*. Neste trecho, Villa-Lobos apresenta mais uma cantiga de roda folclórica infantil representando o tema:

Que lindos olhos, que lindos olhos, Dona Maria
Que ainda hoje, que ainda hoje eu reparei
Se eu repara-se, se eu repara-se a mais tempo
Eu não amava, eu não amava quem amei.

Podemos ver no exemplo a seguir a melodia tocada pelo primeiro violino:

Exemplo 7: *Poco Andantino*, compassos 108 a 117 (parte de primeiro violino).

The image shows a musical score for the first violin part of 'Poco Andantino', measures 108 to 117. The score is written on four staves in G major. Measure 108 starts with a melodic line marked 'animando poco a poco' and 'mf'. Measure 111 is marked '11' and 'animato'. Measure 112 is marked '12' and 'Molto lento'. The score includes various dynamics like 'mf' and 'pp', and performance instructions like 'senza sord.' and 'rall.'.

A melodia em questão se inicia no segundo compasso do *animando poco a poco* e vai até o *Molto lento*.

No compasso 118 aparece novamente o *glissando* com um dedo só e a secção de colcheias pontuadas com semicolcheias.

O *Allegro vivace* do compasso 137 é pesante e enérgico. Na parte da viola, o arco inicia para baixo na nota Si com um acento, e é retomado rapidamente na nota Si que vem a seguir. O grupo de colcheias do terceiro tempo devem ser feitas iniciando com o arco para cima.

A seguir, no *Allegro vivace*, temos mais uma vez a apresentação no tema de cantigas folclóricas infantis. A cantiga em questão é “Vamos atrás da Serra, Oh! Calunga!”.

Vamos atrás da serra, oh! Calunga!

Ver uma mulatinha, oh! Calunga!

Da saia queimada, oh! Calunga!

Quem Foi que queimou, oh! Calunga!

Foi uma Fulana....

Podemos ver este trecho no exemplo a seguir:

Exemplo: 8, compassos 158 a 169 (parte de violino).

The image shows a musical score for violin, measures 158 to 169. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a 'rall.' marking and a 'ff' dynamic. Measure 17 is marked 'Vivo' and 'ff'. Measure 18 is marked 'ff'. The music consists of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. A dashed box highlights a group of notes in measure 18.

Estas cantigas infantis foram utilizadas por Villa-Lobos primeiramente quando escreveu as *Cirandas* para piano em 1929. Segundo Ermelinda A. Paz, “Villa-Lobos eternizou melodias singelas e expressivas do folclore infantil, revestindo-as de grande técnica composicional, sem contudo roubar-lhes o frescor e a singeleza”⁶³.

No *Presto*, a parte final do primeiro andamento, o compositor apresenta a alternativa entre um compasso 12/8 ou um 6/4, introduzindo assim a possibilidade de variantes rítmicas. A secção é apresentada por todos os instrumentos realizando a mesma figura de semínimas. Eles devem ser feitas com o arco de uma maneira que soe seco. Embora não esteja sido apresentado com pontos em cima das notas, a arcada resulta melhor sendo curto.

O segundo andamento, *Vivo e enérgico*, bem menor que o primeiro andamento, se inicia com os violinos fazendo um grupo de septinas. Seguidamente, o tema é apresentado na viola. No compasso 12 aparece o *Lento*, liderado pela viola e pelo violoncelo. Estes dois instrumentos

⁶³ Paz, *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma Visão sem Preconceito*, 3.

estabelecem a pulsação rítmica do andamento. A secção termina com um efeito de *ponticello*⁶⁴ que vai até ao *Tempo primo*.

Seguidamente, a viola tem um grande número de compassos em que utiliza o ritmo de sextina. A dificuldade da passagem pode ser facilitada pela escolha da primeira posição. As notas estão indicadas para serem feitas primeiramente ligadas de nove em nove e não separadas em grupo de seis. E a partir do compasso 24 é que tem a indicação para as notas serem ligadas de oito em oito. Para ajudar na orientação, sugere-se fazer um pequeno acento no início de cada grupo, ou seja, a cada mudança de arco. A parte rítmica do violoncelo serve para dar um apoio à viola para manter seu ritmo correto. Com relação a técnica de mão esquerda, devemos manter a regularidade dos dedos. Primeiramente este trecho deve ser estudado sem o arco, apenas pousando os dedos sobre as notas, depois acrescentar o arco e estudar com metrônomo para que se tenha um bom resultado.

Enquanto a viola expõe esse grupo de sextinas, os violinos criam uma conversa entre si com a apresentação do tema inicial. Quando chega no compasso 43, a viola repete seu o tema apresentado no início, agora uma oitava abaixo. O andamento se encerra com o *Molto Lento* interpretado pelos quatro instrumentos.

O terceiro andamento, *Andantino*, na tonalidade de Ré Maior, se inicia mais uma vez com a melodia interpretada pela viola. Este andamento é caracterizado pelas frequentes mudanças de tempo. No compasso 18, o ritmo sincopado exige atenção durante a execução do andamento, para que se mantenha a pulsação. Enquanto os violinos e a viola fazem este ritmo, o violoncelo, por sua vez, faz a melodia que é passada para o primeiro violino. As tercinas que aparecem logo a seguir no *Adagio*, compasso 26, requerem rigor e precisão para que sejam feitas a tempo e juntamente com o grupo. No *Poco meno adagio* também surge este grupo de tercinas que, como anteriormente, exige atenção à questão da precisão rítmica. O compositor encerra o

⁶⁴ Ponticello – “sobre o cavalete” – Instrução, na execução de instrumentos de arco, para que este seja passado rente ao cavalete, produzindo um som fino, anasalado, aguçado.

andamento com a repetição do tema inicial. Neste andamento, Villa-Lobos não faz uso das cantigas folclóricas infantis como temas.

O quarto andamento, *Allegro*, é considerado por Arnaldo Estrela “o mais simples e direto dos quatro movimentos, o mais aproximadamente popular”⁶⁵. Na parte da viola, encontramos, no terceiro compasso, colcheias com notas duplas formando uma 2ª maior. Em termos técnicos, para fazer esse acorde, devemos colocar a mão na segunda posição da viola. Formando o primeiro dedo na nota Si e o quarto dedo na nota Lá, nota-se um *sforzato* na última colcheia seguido de um piano.

Seguindo esse grupo de colcheias, temos a apresentação de uma figura rítmica que fará parte da exposição de um dos temas. É formado por um grupo de semicolcheias seguida de colcheias. Deve ser feito na parte inferior do arco, no talão, e iniciar para baixo ligando as semicolcheias com a primeira colcheia do terceiro tempo. Nota-se que as três primeiras figuras deste grupo estão ligadas com a colcheia do terceiro tempo do compasso mas, quando aparece a quarta figura, podemos ver que não está ligada. Podemos em princípio imaginar que tenha sido um erro de impressão mas, ao notarmos o ponto sobre a nota, vê-se que deve ser feito como está impresso na partitura. Podemos ver no exemplo a seguir:

Exemplo 9: *Allegro*, compassos 20, 21 e 22 (parte de viola).



No compasso 23, temos novamente um grupo de colcheias em 2as maiores. Vale ressaltar este trecho pois, por uma questão de facilidade, utilizamos o

⁶⁵ Estrela, *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*, 48.

terceiro dedo na nota Mi juntamente com a corda Ré solta mas, ao fazer desta forma, irá soar demasiado a nota Ré (por ser corda solta); sugere-se então colocar o primeiro dedo na nota Mi juntamente com o quarto dedo na corda Sol, formando assim um Ré. Em termos de sonoridade e equilíbrio resulta melhor o dedilhado 1 e 4.

No compasso 43, temos na parte da viola uma série de harmônicos que devem ser feitos na corda Ré e dedilhados com o primeiro e segundo dedo. Coloca-se o primeiro dedo na nota Sol (corda Ré) e o segundo dedo na nota Mi (corda Lá) com uma ligeira pressão para que soe bem. Ainda no mesmo compasso aparece um novo harmônico, mas que será feito ainda na segunda posição, agora dedilhado com o segundo dedo na corda Lá sob a nota Mi e a nota Lá. Note-se que aqui as notas não são tocadas na sua forma real, mas apenas em cima da nota com uma pequena pressão para que se obtenha os harmônicos. A indicação de dinâmica neste trecho é de *piano*, mas devemos fazer *mezzo piano* para que se tenha uma boa qualidade de som. Podemos ver estes harmônicos no exemplo a seguir:

Exemplo 10: *Allegro*, compasso 46 (parte de viola).



Neste trecho, enquanto a viola executa os harmônicos, o tema apresentado pelo primeiro violino é a melodia de uma canção infantil, uma cantiga de roda tradicional:

Carneirinho, carneirão-neirão-neirão,
Olhai pro céu, olhai pro chão, pro chão, pro chão
Manda o Rei, Nosso Senhor, Senhor, Senhor
Para todos se ajoelhar.

Carneirinho, carneirão-neirão-neirão,
Olhai pro céu, olhai pro chão, pro chão, pro chão
Manda o Rei, Nosso Senhor, Senhor, Senhor
Para todos se levantar.

Carneirinho, carneirão-neirão-neirão,
Olhai pro céu, olhai pro chão, pro chão, pro chão
Manda o Rei, Nosso Senhor, Senhor, Senhor
Para todos se sentar.

Podemos ver esta melodia no exemplo a seguir:

Exemplo 11: *Allegro*, compassos 45 a 53 (parte de primeiro violino).

The image shows a musical score for the first violin part, measures 45 to 53. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves. The first staff starts with a first ending bracket labeled '2.' and 'sul III'. The second staff continues the melodic line. The third staff begins at measure 61, marked with a diamond symbol and 'mf', showing a melodic phrase with slurs and accents.

No compasso 61, parte de viola, temos novamente o tema feito por semicolcheias seguido de colcheias. Neste trecho, o compositor pede que as colcheias sejam desligadas do grupo de semicolcheias que as precede. O arco também deve ser iniciado para baixo. O ritmo deve ser muito bem controlado.

No penúltimo compasso do andamento, temos um acorde com um Fá sustenido e um Lá sustenido. Em termos de dedilhado, devemos colocar o segundo dedo na nota Lá e o terceiro dedo na nota Fá. O violoncelo tem um acorde compatível com o acorde da viola, o que facilita a afinação, pois aqui ocorre uma dissonância com os outros instrumentos.

3.3 O Décimo Sétimo Quarteto de Cordas

No primeiro andamento do último quarteto, podemos dizer que não há basicamente um tema principal. Este quarteto tem uma linguagem harmônica mais desenvolvida que os outros aqui estudados. Logo no início do primeiro andamento temos um desenho melódico que o primeiro violino toca em conjunto com a viola. Segundo Arnaldo Estrela, os desenhos melódicos “conferem ao ‘17.º Quarteto’ uma coesão que talvez Villa-Lobos não tenha alcançado, em tão alto grau, nos quartetos anteriores, a não ser talvez no 16º”⁶⁶.

Podemos notar esta seção de oitavas entre o primeiro violino e viola no exemplo a seguir:

⁶⁶ Ibid., 129.

Exemplo 12: *Allegro non troppo*, compassos 3 a 16 (parte de violino).

The image shows a musical score for violin, measures 3 to 16. The score is written on four staves. The first staff contains measures 3 to 8, featuring a triplet of eighth notes. The second staff contains measures 9 to 14, with a circled '1' above measure 10. The third staff contains measures 15 to 16, with a circled '2' above measure 15. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Os compassos ilustrados são do compasso 3 ao compasso 16 mas a observação referida no texto acima é aplicável aos compassos 5 a 11 também.

Exemplo 13: *Allegro non troppo*, compassos 3 a 16 (parte de viola).

The image shows a musical score for viola, measures 3 to 16. The score is written on three staves. The first staff contains measures 3 to 8, featuring a triplet of eighth notes. The second staff contains measures 9 to 14, with a circled '1' above measure 10. The third staff contains measures 15 to 16, with a circled '2' above measure 15. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

O exemplo 13 ilustra os compassos 3 a 16, mas a observação referida no texto acima é aplicável aos compassos 5 a 11.

No compasso 26 da parte de viola, temos um compasso de arpejos que, em termos técnicos, apresenta alguma dificuldade. Na partitura está indicado que seja tudo tocado com arco separado. Para ter um melhor resultado, devemos

acentuar levemente as notas graves, ou seja, a primeira nota de cada grupo de tercinas. O dedilhado sugerido para este trecho no primeiro e segundo grupo de tercinas consiste em utilizar a primeira posição e, em seguida, descer para meia posição, mantendo até à finalização deste compasso. A dificuldade não está nas notas em si, mas sim na velocidade que o andamento requer.

No compasso 49, temos um *Meno mosso* com o tema exposto pela viola e a seguir tocado pelo primeiro violino. Para Arnaldo Estrella, “as harmonias que se enlaçam nesta parte central criam a atmosfera propícia à aparição de uma frase nostálgica”⁶⁷.

No compasso 81, temos o *Tempo primo*, onde Villa-Lobos expõe a mesma figura rítmica inicial com oitavas entre a viola e o primeiro violino, mas sempre uma 3ª acima do que escrito anteriormente.

O segundo andamento, *Lento*, está dividido em três partes. A melodia exposta na primeira parte é longa e é iniciada pelo primeiro violino. A seguir a essa primeira seção de diálogo entre os instrumentos na exposição da melodia, temos o *Piu Mosso* que se inicia com a viola expondo a melodia que logo será repetida pelo primeiro violino. Esta deve ser feita em *legato*. A melodia principal do *Tempo primo* é exposta pelo violoncelo que a repetirá duas vezes. Tecnicamente este andamento não exige muito dos instrumentistas.

O *Scherzo*, como mencionado acima, é considerado um dos mais difíceis e, para todos os instrumentistas, a ideia inicial é de difícil execução. O maior desafio deste andamento é executar corretamente o *spiccato*. Na técnica de arco é um termo que significa “destacado” e envolve um golpe de arco que deve ser feito de maneira controlada. O primeiro solo que aparece para a viola deve ser feito com esse golpe de arco. Quando a velocidade é muito rápida, ao invés de se fazer fora da corda, devemos fazer mais “na corda”, embora de maneira curta. A dificuldade deste tipo de arco neste andamento reside na necessidade de saltar por várias cordas, podendo levar a algum descontrole; por isso convém tocar mais à corda.

⁶⁷ Ibid., 132.

No compasso 19, temos um compasso na parte da viola que também requer muita atenção por se tratar de um trecho onde as notas não seguem uma sequência de cordas, ou seja, duas notas na corda Sol depois duas na corda Dó e a seguir uma “mistura” entre as duas cordas o que, a alta velocidade, pode criar alguma confusão. Para facilitar a execução, podemos antecipar a mudança de corda. Mais adiante, temos ainda, na parte de viola, uma seção de colcheias com pausas que devem ser feitas iniciando na segunda posição, primeira e depois segunda novamente para evitar demasiadas mudanças de corda.

No compasso 129, temos um trecho cromático que é feito pelos quatro instrumentos. No *Molto vivace* temos a indicação para se fazer tudo na corda (*marcato*, acentuado), e não *spiccato* como feito anteriormente.

O último andamento, *Allegro vivace*, ora mostra o primeiro violino se opondo aos outros instrumentos, ora junta os quatro instrumentos dois a dois numa pequena melodia, como podemos ver no exemplo a seguir:

Exemplo 14: *Allegro vivace*, à esquerda compassos 1 ao 4 e à direita compassos 13 a 15.

The image displays two excerpts of handwritten musical notation for a piece titled "ALLEGRO VIVACE (con furore)". The left excerpt shows measures 1 through 4, and the right excerpt shows measures 13 through 15. The notation is arranged in a grand staff with five systems of staves. The first system consists of a single staff with a treble clef. The second system consists of two staves with treble clefs. The third system consists of two staves with bass clefs. The fourth system consists of two staves with bass clefs. The fifth system consists of a single staff with a bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The right excerpt features a prominent triplet in the first staff of the system.

Segundo Arnaldo Estrella, neste andamento “as ideias não voltam, não são imitadas, nem variadas”⁶⁸.

O violoncelo faz a melodia principal no compasso 18 enquanto os violinos e a viola se opõem a ele com um ritmo bem marcado de colcheias com mínimas pontuadas. O violoncelo segue com a melodia até o compasso 33 e, a partir daí, enquanto o violoncelo faz uma nota pedal, a viola tem um desenho cromático em cordas duplas. No *Meno mosso*, o violino faz a melodia acompanhado pelos outros instrumentos. A seguir a melodia passa para o segundo violino. No compasso 93 temos o *Quasi lento* com *rallentando* e a seguir volta o tempo inicial.

No compasso 111, quando surge na parte da viola a clave de sol, a viola faz este trecho em quintas com o primeiro violino, o que facilita a afinação. A melodia está no violoncelo e segue assim até o compasso 129, onde convém optar por um estilo de execução muito marcado e com ritmo acentuado.

Neste andamento não há indicação de *ponticello*, *sul tasto*, nem o uso da surdina e efeitos com harmônicos que são utilizados nos andamentos anteriores.

3.4 Interpretação dos Quartetos: Aspectos transversais e aspectos específicos

Ao analisarmos os aspectos interpretativos de cada quarteto acima mencionado, podemos notar algumas diferenças e algumas ideias em comum. Vejamos primeiramente a maneira como Villa-Lobos nomeia seus quartetos. No Primeiro Quarteto, para além da indicação de tempo, o compositor acrescenta títulos com referências programáticas ou características. O primeiro andamento, *Cantilena*, tem a indicação de *Andante*. O segundo, *Brincadeira*, tem a indicação de *Allegretto scherzando*, o terceiro, *Canto Lírico*, é *Moderato*, o quarto, *Cançoneta*, tem a indicação de *Andantino quasi allegretto*, o quinto, *Melancolia*, com a indicação de *Lento*, e o último andamento, *Saltando como*

⁶⁸ Ibid., 140.

um Saci, a indicação de *Allegro*. No Quinto e Décimo Sétimo Quarteto, Villa-Lobos apenas indica o tempo, sem acrescentar títulos programáticos, com exceção do terceiro andamento do décimo sétimo quarteto que, para além da indicação *Allegro vivace*, é intitulado *Scherzo*.

Em termos melódicos, no Primeiro Quarteto, primeiro andamento, podemos notar que as melodias principais são expostas apenas por um dos instrumentos, não sendo transferidas para outras vozes. Neste caso, a melodia inicial é sempre confiada ao primeiro violino. Já no Quinto Quarteto, primeiro andamento, a melodia – tema – transita entre instrumentos ao decorrer da obra: primeiro na viola, passa a seguir a ser executada pelos violinos, depois para o violoncelo, volta para a viola, e é feita mais uma vez pelos violinos. No Décimo Sétimo Quarteto, conforme referido anteriormente, a identificação de temas definidos torna-se mais complexa. Esta modificação do caráter melódico ao longo da sua produção de quartetos indica uma crescente complexidade no próprio estilo de composição de Villa-Lobos.

No Quinto Quarteto, o compositor faz uso de cantigas tradicionais infantis para a exposição do tema tanto no primeiro como no último andamento. O compositor utiliza, para expor essas cantigas infantis, os efeitos de harmônicos, o que não ocorre nos outros quartetos aqui estudados.

Em termos de caráter dos andamentos destes quartetos, podemos dizer que, no Primeiro Quarteto, o caráter está bem definido durante toda a obra. O primeiro andamento com caráter nostálgico, o segundo com caráter jocoso, brincalhão, o terceiro contemplativo, o quarto com seu aspeto ligeiro, o quinto de caráter melancólico, e o sexto espirituoso. No Quinto Quarteto é mais complexo definir o caráter específico, pois ele muda conforme a execução do quarteto. No Décimo Sétimo Quarteto, somente o segundo andamento tem caráter bem definido, com traços de nostalgia. Como refere Arnaldo Estrela, “dir-se-ia seu adeus à vida”⁶⁹, pois foi o último Adágio que escreveu para quarteto de cordas.

⁶⁹ Ibid., 134.

A diferença entre os quartetos em termos de dificuldades técnicas é bastante marcada. No Primeiro Quarteto podemos notar que não há grandes dificuldades, nem andamentos rápidos que exijam muito do executante. A tipologia de arco predominante no segundo, quarto e sexto andamento é o *staccato*. No Quinto Quarteto, a velocidade dos *spiccato*s pedidos torna mais difícil a execução. O segundo andamento, com o grupo de sextinas, também é de difícil execução. Mas a grande dificuldade técnica notada nestes quartetos se encontra no Décimo Sétimo Quarteto, que apresenta uma linguagem harmônica mais elaborada, mais desenvolvida que os outros. O primeiro andamento é muito rápido e possui notas que requerem posições de mão e dedos menos confortáveis; o terceiro andamento, um *Scherzo* que é considerado o mais difícil da série deste quartetos, deve ser executado com muito controle de arco no *spiccato*. O último andamento faz com que o violista toque numa região muito aguda, o que dificulta a afinação. Este Quarteto apresenta dificuldades para todos os instrumentistas, mas não possui efeitos como harmônicos, *sul tasto*, *ponticello* ou a indicação do uso da surdina. Também não faz uso de canções tradicionais e não remete para personagens do folclore brasileiro.

3.5 Interpretação dos Quartetos: Gravações

Correntemente estão disponíveis no mercado quatro gravações dos Quartetos abordados neste estudo, efetuadas entre 1960 e 2000. Duas destas gravações foram feitas por ensembles brasileiros e as restantes duas por ensembles do México e Hungria. Embora esta amostra não seja representativa em termos cronológicos e estilísticos, já que não é suficientemente variada, permite no entanto abordar alguns aspectos interpretativos interessantes.

Uma das primeiras gravações de tais quartetos foi feita no ano de 1960 pelo Quarteto Brasileiro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que se tornou internacionalmente conhecido⁷⁰ como Brazilian String Quartet, um dos

⁷⁰ Segundo Nascimento (2005), na época da gravação do Décimo Sétimo Quarteto, o quarteto era o único grupo de câmara latino-americano a figurar no Catálogo Schwamm dos Estados Unidos.

mais duradouros conjuntos brasileiros do gênero. Na sua formação original, em 1952, sob o nome de Quarteto Pró-Música, estavam presentes os violinistas Santino Parpinelli e Henrique Morelenbaum, Jaques Nirenberg na viola e o polonês Eugen Ranevsky ao violoncelo. Ainda antes de se vincular à UFRJ, o quarteto passou a se chamar Quarteto de Rádio MEC e somente em 1968 o conjunto se consolidou como Quarteto Brasileiro da UFRJ. Poucos anos de isso acontecer, Henrique Nirenberg assumiu a posição de violista enquanto Jaques substituiu Morelenbaum no segundo violino, e assim o quarteto se manteve por vinte e cinco anos. Não foi encontrada registro de gravação do Quinto Quarteto pelo Brazilian String Quartet.

Outro quarteto brasileiro, Quarteto Bessler-Reis, formado pelos irmãos Bernardo e Michel Bessler, Marie Christine Springel na viola e Alceu Reis ao violoncelo, gravaram, vinte anos depois, todos os quartetos de Villa-Lobos. Com discos editados em várias partes do mundo, incluindo Europa e Japão, e destaque em diversos meios internacionais (incluindo nota do *New York Times*⁷¹) o Quarteto Bessler-Reis pode ser considerado um dos principais conjuntos de câmara do Brasil.

Outra interpretação analisada foi do quarteto húngaro Danubius Quartet, fundado em 1983. Formado por Judit Toth, Adél Miklós, Cecilia Bodolai e Ilona Wibli, este quarteto realizou a gravação dos dezassete quartetos do compositor brasileiro entre os anos de 1993 e 1994 pela Marco Polo Latin American Classics.

E, por fim, foi analisada a gravação do mexicano Cuarteto Latinoamericano, gravada em 2000 pela Dorian Sono Luminus. Com a proposta de difundir a música latino americana para quarteto de cordas, este grupo já apresentou concertos por todo mundo, participou de diversos festivais e gravou para importantes selos da música erudita. Desde sua criação em 1982 mantém a formação original e também tem laços familiares como base, sendo formado os irmãos Saúl, Aron e Álvaro Bitran, respectivamente primeiro e segundo violinos, e violoncelo, junto com Javier Montiel na viola.

⁷¹ O jornal norte americano fez referencia ao quarteto brasileiro quando este lançou a gravação, em 1988, dos quartetos 4, 5, e 6 de Heitor Villa Lobos. <http://www.nytimes.com/1988/12/25/arts/classical-view-good-things-from-small-labels.html?scp=1&sq=&pagewanted=3>

A análise dos aspectos interpretativos das gravações realizadas dos referidos Quartetos foi dividida da seguinte forma:

- (i) Andamento;
- (ii) Articulação;
- (iii) Dinâmica;
- (iv) Caráter.

3.5.1 *Andamento*

A principal característica que podemos notar ao ouvir as gravações feitas pelo Brazilian String Quartet e pelo Quarteto Latinoamericano, é que estes ensembles tendem a optar por tempos mais calmos nos andamentos lentos que os demais ensembles, como se pode por exemplo verificar na gravação do terceiro andamento, *Canto Lírico*.

A *Cançoneta* gravada pelo Quarteto Bessler-Reis é feita mais rápida que os outros Quartetos. No sexto andamento, *Saltando como um Saci*, o quarteto Brazilian String Quartet faz uma interpretação muito rápida e acelerada comparada aos outros grupos, i.e. o Quarteto Bessler-Reis e o Quarteto Latinoamericano que não fazem este andamento muito rápido, mas mantêm a vivacidade.

No que diz respeito ao Quinto Quarteto, o Quarteto Latinoamericano tende a fazer os movimentos rápidos sempre em maior velocidade que os demais Quartetos.

Sobre o Décimo Sétimo Quarteto, primeiro andamento, o Brazilian String Quartet faz um evidente *ralentando* antes de chegar no *meno mosso*, diferentemente dos restantes Quartetos. No compasso 49, o Quarteto Latinoamericano não faz o *meno mosso* pedido na partitura. O *Scherzo*, terceiro andamento, não foi feito muito rápido pelo Quarteto Bessler-Reis e o *Lento* mesmo sendo um *Adagio*, não está muito devagar.

A Tabela número 1 exemplifica o tempo total de execução de cada um dos quartetos analisados:

Tabela 1: Tempo de execução dos Quartetos

		Brazilian String Quartet	Bessler-Reis	Danubius Quartet	Cuarteto Latino-americano
Primeiro Quarteto	Cantilena	2'	1'55"	2'22"	2'50"
	Brincadeira	1'24"	1'13"	1'21"	1'27"
	Canto Lírico	4'53"	4'28"	4'43"	4'57"
	Cançoneta	1'51"	1'43"	1'58"	2'02"
	Melancolia	5,58"	5'38"	5'30"	5'54"
	Saltando como um Saci	2'33"	2'45"	3'03"	2'49"
Quinto Quarteto	Poco andantino	-	5'59"	6'10"	6'
	Vivo e energético	-	4'10"	4'04"	3'16"
	Andantino	-	3'09"	3'08"	3'39"
	Allegro	-	3'53"	3'33'	3'11"
Décimo Sétimo Quarteto	Allegro non troppo	5'50'	5'35"	6'13"	5'38"
	Lento	6'20"	5'02"	5'37"	6'24"
	Scherzo	2'57"	3'21"	2'51"	2'55"
	Allegro vivace	5'22"	5'	4'36"	5'21"

Assim, podemos notar que o Quarteto Bessler-Reis é o que executa mais rapidamente o Primeiro e Décimo Sétimo Quartetos, enquanto o Quinto Quarteto é realizado de forma mais rápida pelo Quarteto Latinoamericano.

3.5.2 Articulação

Tanto nos andamentos lentos como nos andamentos rápidos, o Brazilian String Quartet faz a utilização de portamentos, o que não acontece nos outros grupos. No segundo andamento do Primeiro Quarteto, *Brincadeira*, há a indicação *battendo coll'arco* onde o Quarteto Bessler-Reis faz esta passagem de forma controlada, ao contrário do Quarteto Danubius. Já o Quarteto Latinoamericano não executa este efeito. Podemos ver tal indicação no exemplo a seguir:

Exemplo 15: *Brincadeira*, compassos 29 a 35 (parte de viola).



Para representar a figura do Saci, no último andamento do Primeiro Quarteto, o Quarteto Bessler-Reis exagera nas articulações, fazendo este andamento com mais graciosidade, com ênfase nos *staccatos*, caracterizando assim a figura do Saci.

O Quarteto Danubius e o Brazilian String Quartet realizam, no compasso 77 do primeiro andamento do Décimo Sétimo Quarteto, tudo de forma mais *Legato*, não articulando demasiado as notas, enquanto que o Quarteto Bessler-Reis e o Latinoamericano executam este compasso mais fora da corda. No terceiro andamento, *Scherzo*, o Quarteto Bessler-Reis manteve o *Spiccato* de forma controlada.

Não foram identificadas diferenças significativas no primeiro andamento do Quinto Quarteto com relação a articulação entre os quartetos, visto que todos obedecem às indicações de *spiccato* propostas pelo compositor nos compassos 5, 109 e 114 (parte de viola) bem como a articulação feita pelo violoncelo, ao representar a melodia, que se inicia no compasso 21. No terceiro andamento, o Quarteto Latinoamericano faz a articulação mais curta que os outros Quartetos.

3.5.3 *Dinâmica*

No início do andamento *Brincadeira* o Quarteto Danubius realiza a dinâmica *piano* sendo que a indicação é *forte*.

O Quarteto Bessler-Reis evidencia o *Più mosso* do compasso 22 da *Melancolia*, exagerando nas dinâmicas, obedecendo a indicação da partitura. Podemos ver esta indicação no exemplo a seguir:

Exemplo 16: *Melancolia*, compassos 16 a 23 (parte de viola).



O Quarteto Bessler-Reis exagera nas dinâmicas mas de forma controlada, respeitando o que é pedido na partitura. Os instrumentistas estão bem equilibrados, deixando aparecer nitidamente quem está com a melodia principal, como por exemplo na *Cançoneta*, onde as melodias apresentadas pelo violoncelo são mais evidentes.

No segundo andamento do Quinto Quarteto, os grupos respeitam as indicações de dinâmicas propostas pelo compositor, iniciando o andamento com *fortissimo*, e também os *crescendos* e *diminuendos* do compasso 12, 15 e 18. Assim como também respeitam as dinâmicas do terceiro andamento, podendo se ouvir nitidamente a melodia feita pelo violoncelo no compasso 18 e também a melodia feita pelo violoncelo e viola que se inicia no compasso 28.

No *Scherzo*, terceiro andamento do Décimo Sétimo Quarteto, a partir do compasso 65, há a indicação de *piano*, *forte*, *sforzando*, e novamente *piano*. Nenhum Quarteto faz uso desta indicação de dinâmica. O Quarteto Danubius inicia *piano* mas depois faz sempre *forte*.

3.5.4 Caráter

Ao que se refere ao Quarteto Bessler-Reis, podemos notar que o ensemble prima por respeitar o caráter brasileiro proposto por Villa-Lobos. No segundo andamento, *Brincadeira*, o Quarteto Bessler-Reis interpreta de uma maneira

mais enérgica que o Quarteto Danubius. Fazem o andamento *Brincadeira* respeitando seu caráter jocoso e vivo. O papel da viola no *Canto Lírico* representando a voz é feito cheio de lirismo. Como o próprio nome diz, *Melancolia*, a interpretação do primeiro violino nos remete a uma sensação de nostalgia. O Quarteto Bessler-Reis faz uma abordagem dando ênfase à beleza e qualidade do som.

O Quarteto Danubius faz suas interpretações de forma muito lenta, perdendo-se por vezes o caráter. No Quinto Quarteto é dada ênfase às melodias folclóricas brasileiras e o grupo mantém as características exigidas para esta interpretação. O referido Quarteto tende a usar um som brilhante e refinado, mostrando maior preocupação com os aspectos neoclássicos. Percebe-se que, neste quarteto, optam por uma interpretação menos marcada em termos rítmicos, contrariamente à opção do Quarteto Bessler-Reis, que realça esta característica da cultura brasileira.

O Quarteto Latinoamericano busca alongar ao máximo as frases, muitas vezes modificando o caráter da música. Podemos claramente notar que, no primeiro andamento do Primeiro Quarteto, a *Cantilena* perde seu caráter lírico e se torna *pesante*. Em *Saltando como um Saci*, optam por um andamento normal sem exagerar na velocidade e conseguem manter o caráter. No Quinto Quarteto conseguem manter o caráter nas secções em que a melodia representa as cantigas folclóricas.

4. CONCLUSÃO

Esta abordagem interpretativa dos quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos parte da contextualização do percurso pessoal e profissional do compositor para se centrar em questões interpretativas.

Foram identificados aspectos transversais e aspectos específicos ligados à interpretação do Primeiro, Quinto e Décimo Sétimos Quartetos, tanto relacionados com a perspectiva nacionalista, como com questões gerais de interpretação.

Podemos concluir que, no Primeiro Quarteto, a melodia é caracterizada basicamente por realçar um instrumento em cada andamento, como por exemplo na *Cantilena*, em que a melodia principal é executada pelo primeiro violino, enquanto que no *Canto Lírico* é executada pela viola. O primeiro, terceiro e quinto andamentos possuem um lirismo que tem como referência principal a voz. O segundo e sexto andamentos possuem um caráter jocoso, descontraídos, assim como os próprios nomes sugerem: *Brincadeira* e *Saltando como Saci*, respetivamente. Este enfoque principal na melodia já não é tão predominante no Quinto e Décimo Sétimo Quartetos, que requerem uma participação melódica mais equitativamente distribuída.

Em termos de articulação, podemos destacar a utilização do *staccato* nos andamentos rápidos, que Villa-Lobos emprega para indicar ao executante que se trata de um trecho enérgico. Podemos também encontrar frequentemente o sinal de acentuação (>) que deve ser feito com a mão esquerda através da intensificação do *vibrato* e também pelo aumento de velocidade do arco.

Através deste estudo, pudemos notar que o Primeiro Quarteto se encontra numa fase em que o autor, influenciado pelas manifestações populares, pela música urbana, mais precisamente o choro, e também pelo impressionismo europeu, buscava um estilo próprio de composição. Apesar de ter escrito essa suíte em uma fase de maturação, Villa-Lobos nos apresenta elementos que irão o acompanhar por toda sua obra. Podemos concluir que o Primeiro Quarteto de Villa-Lobos foi composto a partir de elementos folclóricos e

populares brasileiros, e que suas viagens ao redor do Brasil em busca de uma nova maneira de compor o ajudou a finalizar suas peças num caráter nacionalista. Segundo o próprio autor:

Compreendi rapidamente, antes de conhecer qualquer pessoa na Europa, que para possuir algo original no terreno da imaginação eu deveria procurar na natureza. E como a natureza de meu país é muito rica e variada, ela é muito lírica e trágica, tem todos os tipos de coisa que podem servir a um artista, seja músico, pintor ou outro, eu, eu penetrei na alma do povo, na natureza!⁷²

Podemos notar que o Quinto Quarteto, o primeiro dos quartetos populares, de fato apresenta aspectos que evidenciam e comprovam o nacionalismo. A utilização de cantigas folclóricas confirma que Villa-Lobos estava numa fase em que compunha música de caráter nacional. Neste Quarteto há vários diálogos entre os instrumentos, em que a melodia é distribuída entre o violino, a viola ou o violoncelo dentro de um mesmo andamento. As melodias apresentadas no primeiro andamento representam algumas cantigas de roda tradicionais brasileiras, nomeadamente: *Fui no Tororó*, feito em harmônico, *Que lindos olhos* e *Vamos atrás da Serra, Oh! Calunga!*. A articulação das últimas cantigas citadas devem ser feitas de maneira destacada, fora da corda, a fim de representar melhor este caráter de brincadeira que as cantigas remetem. A cantiga *Fui no Tororó* é apresentada em forma de diálogo entre o primeiro e segundo violinos, sendo que o primeiro violino faz a utilização de harmônicos e o segundo violino utiliza notas reais. Quando aparece a cantiga *Que lindos olhos* e *Vamos atrás da Serra, Oh! Calunga!*, Villa-Lobos não faz uso de harmônicos para a exposição destas melodias. E a última cantiga presente no quarto andamento, *Carneirinho, carneirão*, o compositor também faz a utilização de harmônicos. Estas cantigas infantis foram utilizadas por Villa-Lobos primeiramente quando escreveu as *Cirandas* para piano em 1929. Segundo Ermelinda A. Paz, “Villa-Lobos eternizou melodias singelas e

⁷²Heitor Villa-Lobos, “Encontro com Villa-Lobos (Entrevista por Madeleine Milhaud),” http://www.atravez.org.br/ceam_4/villa_lobos.htm (acedido a 13/01/2011).

expressivas do folclore infantil, revestindo-as de grande técnica composicional, sem contudo roubar-lhes o frescor e a singeleza”⁷³.

Segundo Arnaldo Estrela, os desenhos melódicos “conferem ao ‘17.º Quarteto’ uma coesão que talvez Villa-Lobos não tenha alcançado, em tão alto grau, nos quartetos anteriores, a não ser talvez no 16º”⁷⁴. O primeiro andamento do Décimo Sétimo Quarteto não apresenta basicamente uma melodia principal. Este Quarteto possui uma linguagem harmônica mais elaborada que os demais quartetos. Em termos técnicos apresenta maior dificuldade de execução do que nos quartetos anteriores, especialmente no terceiro andamento onde deve ser feito o golpe de arco *spiccato* de forma rápida e controlada. O segundo andamento possui um caráter nostálgico, marcado pelo diálogo entre os instrumentos na exposição da melodia. Apesar de pertencer a quarta e última fase da vida do compositor, não apresenta características que evidenciem seu caráter nacionalista. O compositor não faz uso de material folclórico e os andamentos dos quartetos não são nomeados com figuras folclóricas. O único aspecto que poderia evidenciar seu caráter nacionalista seria o uso do ritmo sincopado que aparece no primeiro andamento a partir do compasso 49.

Podemos concluir, em termos interpretativos e performativos, que o Primeiro Quarteto possui algumas características que evidenciam o caráter nacionalista, dado que a série de quartetos nacionalistas de Villa-Lobos se iniciou apenas com o Quinto Quarteto, escrito quinze anos depois (1931). A menção que o compositor faz à figura folclórica do Saci no título do sexto andamento do Primeiro Quarteto nos mostra que Villa-Lobos já estava com o pensamento voltado às raízes populares, e por tal citação podemos classificá-lo como pré-nacionalista. O Quinto Quarteto é de fato nacionalista visto a menção feita às cantigas de rodas que pertencem ao folclore brasileiro. O último dos quartetos não apresenta nenhuma característica significativa de uso de material folclórico, embora tenha sido composto numa fase em que é classificada pela literatura como nacionalista. É possível que Villa-Lobos, já numa fase de maior maturação, tenha sofrido influências de suas experiências nos Estados Unidos e Europa.

⁷³ Paz, *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma Visão sem Preconceito*, 3.

⁷⁴ *Ibid.*, 129.

A perspectiva nacionalista tem implicações para a interpretação do Primeiro e Quinto Quartetos, que se refletem nas opções a nível de articulação ou escolhas de tempo. Aliás, as gravações abordadas neste trabalho demonstram algumas destas opções, sendo notório, por parte dos ensembles brasileiros, o enfoque particular dado a este tipo de questões no sentido de reforçar a componente de inspiração tradicional. Já o Décimo Sétimo Quarteto, que opta por um estilo composicional em que, manifestamente, a temática do nacionalismo musical não é tão marcada, permite uma abordagem de cariz generalista, demonstrando uma faceta diferente de Villa-Lobos, e que poderá evidenciar a influência em Villa-Lobos das linguagens então em voga no campo da música erudita ocidental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castagna, Paulo. "Impressionismo, Modernismo e Nacionalismo no Brasil." UNESP, http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila14.pdf. (acedido a 13 de Março de 2011).
- Estrela, Arnaldo. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1970.
- Filho, Caldeira. "O Nacionalismo de Villa-Lobos." In *Presença de Villa-Lobos*, editado pelo Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966.
- Iacovino, Mariuccia. "O Quarteto de Villa-Lobos." In *Presença de Villa-Lobos*, editado pelo Museu Villa-Lobos. 153-80. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.
- Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.
- Lima, Nelson. "O Nacionalismo Brasileiro e Villa-Lobos." In *Presença de Villa-Lobos*, editado pelo Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.
- Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977.
- . *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- Museu Villa-Lobos, ed. *Villa-Lobos, Sua Obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.

Paz, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma Visão sem Preconceito*. Rio de Janeiro: Edição de autor, 2004.

Tacuchian, Ricardo. "Introdução à Vida e Obra de Heitor Villa-Lobos", <http://paideiamusical.blogspot.com/2008/10/introduo-vida-e-obra-de-heitor-villa.html> (acedido a 24 de Maio de 2011).

Toni, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 1987.

Villa-Lobos, Heitor. "Encontro com Villa-Lobos (Entrevista por Madeleine Milhaud)", http://www.atravez.org.br/ceam_4/villa_lobos.htm (acedido a 13 de Janeiro de 2011).