

Desespérance para Violoncelo e Piano: transcrição e perspectivas interpretativas à luz da Expressividade Métrica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

Jório Silveira de Lira Machado
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
joriolira@gmail.com

Resumo: O presente artigo trata de um recorte de dissertação que investiga a *Première Sonate-Fantaisie – Desespérance* (1913), de Heitor Villa-Lobos, originalmente composta para violino e piano, a partir de uma proposta inédita de transcrição para violoncelo e piano. O trabalho tem como principal objetivo a elaboração de uma transcrição e um estudo de possibilidades interpretativas da obra com vistas a preencher a lacuna deixada pelo desaparecimento da Primeira Sonata para violoncelo e piano do compositor, obra mencionada em registros históricos, mas cuja partitura foi extraviada. Considerando Villa-Lobos como violoncelista e compositor profundamente ligado ao instrumento, a pesquisa propõe ampliar o repertório brasileiro do violoncelo por meio de uma abordagem transcritiva fundamentada em critérios idiomáticos, contextualização histórica e perspectivas interpretativas. Assim, o trabalho se insere no campo da Performance e articula a análise musicológica, estudo estilístico e a reflexão interpretativa. Inicialmente, contextualiza-se a obra no período de formação estética de Villa-Lobos, marcado por forte influência da música francesa do início do século XX, especialmente de compositores como Debussy, Ravel, Fauré, bem como o alto romantismo de César Franck. Ademais, a transcrição proposta mantém a parte pianística original e se concentra na adaptação da escrita violinística ao violoncelo, e traz adaptações relativas à tessitura, sonoridade e caráter vocal do novo meio. Assim, são discutidas decisões editoriais relacionadas a registro, possibilidades de dedilhados, uso de cordas duplas, estruturação de acordes, articulações e mudanças de posição. Ademais, a construção interpretativa e fraseológica, se pauta na dimensão da Teoria da expressividade métrica de Aquino, que se apresenta como ferramenta determinante a essas escolhas.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; violoncelo; transcrição; expressividade métrica.

Title: Hope in *Desespérance*: Filling the gap of Heitor Villa-Lobos's first Sonata for cello and piano

Abstract: This article presents an excerpt from a master's thesis which investigates Heitor Villa-Lobos *Première Sonate-Fantaisie – Desespérance* (1913), originally composed for violin and piano, based on an unprecedented transcription for cello and piano. The main goal of this study is to develop the transcription and analyze the work's interpretive possibilities, aiming to fill the gap left by the loss of the composer's first Sonata for cello and piano—a piece mentioned in historical records but whose score was lost. Considering



Villa-Lobos as a cellist, and a composer deeply connected to the cello, this research proposes to expand the Brazilian cello repertoire through a transcription-based approach grounded in idiomatic criteria, historical contextualization, and interpretive perspectives. Thus, this study is situated within the field of Music Performance, articulating musicological analysis, stylistic study, and interpretive reflection. Initially, the work is contextualized within Villa-Lobos's formative period, which was strongly influenced by the early 20th-century French music—especially composers like Debussy, Ravel, and Fauré—as well as the High Romanticism of César Franck. Furthermore, the proposed transcription preserves the original piano part and focuses on adapting the violin part to the cello, introducing adjustments related to the register, sonority, and vocal character of the new medium. Consequently, performance and transcription decisions are discussed. Thus, editorial decisions related to register, fingerings, the use of double stops, chord structuring, articulations, and position changes are discussed. Furthermore, the interpretive and phraseological construction is grounded in Aquino's Theory of Metric Expressivity, which provides a framework for these choices.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; cello; transcription; Metric Expressivity.

Introdução

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), foi aclamado como uma das figuras mais relevantes para a música de concerto em âmbito nacional e internacional, cujas obras composicionais transcenderam o Século XX. Neste sentido, o compositor buscou, primordialmente, ilustrar a cultura musical brasileira através de suas obras e da música de concerto, passando a explorar, em sua última fase composicional, o virtuosismo instrumental aliado ao elemento de brasilidade, característico de sua produção (Aquino, 2000). Ainda adolescente, em 1902, começou a construir uma vida tocando em cafés e cinemas locais – vivência musical que o levaria, mais tarde, a iniciar suas composições voltadas para o violoncelo. Em outras palavras, seu contato precoce com o violoncelo moldou profundamente sua visão musical e influenciou diretamente sua produção composicional, conforme destacado por Aquino (2000; 2021):

Na verdade, [Villa-Lobos] começou sua carreira como violoncelista, tocando em cafés e cinemas para ganhar a vida. Isso o levou a compor uma série de obras curtas para violoncelo e piano na casa dos vinte anos, como o *Capriccio* (1915), *Prelúdio nº 2* (1913), *Pequena Suíte* (1913), *Sonhar* (1914), *Berceuse* (1915), *Élégie* (1916) e o *Canto do Cisne Negro* (1917), estabelecendo uma sólida carreira como compositor, que lhe permitiu construir conexões sólidas com o meio musical e se tornar uma das principais figuras musicais das Américas (Aquino, p. 37, 2021).¹

¹ No original: "In fact, he started his career as a cellist, playing in cafés and cinemas in order to make a living. This led him to compose a series of short works for cello and piano in his twenties, such as *Capriccio* (1915), *Prelude no. 2* (1913), *Pequena Suíte* ('Little Suite' – 1913), *Sonhar* 'To Dream' – (1914), *Berceuse* (1915), *Élégie* (1916) and *Song of the Black Swan* (1917) establishing a solid career as a composer enabled him to



Composições essas estreadas em seus respectivos anos de origem, em diferentes locais do Rio de Janeiro, interpretadas ora pelo próprio Villa-Lobos ao violoncelo, acompanhado de sua esposa, Lucília, ao piano, ora por músicos convidados pelo mesmo, como registra Pilger (2013, p. 95-98). Desta forma, Villa-Lobos compôs para os mais diversos instrumentos e formações musicais. Pelo que se observa no catálogo de obras publicado pelo Museu Villa-Lobos, em 2009, sua lista de composições é bastante ampla e diversificada, em gênero e instrumentação, com significativa quantidade de obras instrumentais voltadas para a música de câmara, obras vocais, além do marcante desenvolvimento do *Choros* enquanto gênero. Ademais, ao adentrarmos em suas obras instrumentais, verifica-se um trabalho substancial destinado à música de câmara, para cordas, sopros e formações mistas.

Sua fase inicial de produção composicional, conhecida pela quantidade massiva de obras e pela influência da música francesa do Século XX, como abordado por Tarasti (2021), revelou-se bastante prolífica, especialmente o repertório voltado para os instrumentos de cordas, incluindo aqui, as sonatas para violino e piano e para violoncelo e piano. Assim, Heitor Villa-Lobos escreveu quatro Sonatas para violino e piano — das quais, destaca-se a *Première Sonate-Fantaisie – Desespérance*, Op. 35, por apresentar uma estrutura compacta e, simultaneamente, uma forma bastante livre em movimento único. Porém, com múltiplas seções, bem definidas, e uma linguagem amplamente influenciada pela música francesa do início do século XX, de compositores como M. Ravel (1875-1937), G. Fauré (1845-1924), inclusive com elementos da linguagem impressionista de Claude Debussy (1862-1918). Ainda nesta fase, Villa-Lobos experimenta escrever algumas obras de maior envergadura para o violoncelo, incluindo aqui, duas Sonatas, além de seu primeiro concerto para o instrumento, intitulado Grande Concerto para Violoncelo e Orquestra (1915).

A *Première Sonate-Fantaisie - Desespérance*, foi escrita em 1913 e publicada sob Op. 35, pela editora Max Eschig de Paris, em 1929, e tem duração de cerca de 10 a 11 minutos. A mesma, recebeu a catalogação W051 — segundo o catálogo de David P. Appleby, que catalogou em ordem cronológica toda a obra do compositor. A Sonata foi estreada em 3 de fevereiro de 1917, no Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comercio do Rio de Janeiro — um local no qual boa parte da obra de Villa-Lobos foi estreada —, com a violinista

build up firm industry connections and become one of the foremost musical figures in the Americas” (Aquino, p. 37, 2021).





Judith Barcelos em colaboração com a pianista Lucília Villa-Lobos, esposa do compositor, ao piano. Uma obra multi-seccional, extremamente intrincada, desenvolvida na linguagem claramente impressionista, com diversas transições e subseções, que demonstram a precoce maturidade alcançada pelo compositor. Sua Segunda Sonata para violoncelo, inclusive, entrou no repertório latino-americano do violoncelo, no entanto, a primeira Sonata, de alguma forma se perdeu, constando apenas poucos registros de sua existência. Fato que deixou uma lacuna no repertório brasileiro do instrumento, notadamente pelo fato do compositor ter sido também violoncelista. “Extraviada por ocasião do leilão de todos os pertences do autor em Paris. O fato deveu-se à falta de pagamento dos aluguéis. Decorrente da impossibilidade de remessa de cambiais para o exterior, após a revolução brasileira de 1930” (Catálogo MVL, 2009, p. 92).

Ademais, nosso propósito de realizar esta transcrição da Primeira Sonata Fantasia (1913) foi motivado pela contemporaneidade quanto a obra perdida e pela forte relação composicional e adequação à linguagem de escrita da Sonata para violoncelo e piano de Debussy (1915), e até mesmo que se relacione com a admirável Sonata de César Franck (1886) no quesito estrutural.

Nesse contexto, a Sonata-Fantasia teve sua interpretação adaptada, de maneira inovadora, em nova roupagem, a partir de uma proposta de transcrição para o violoncelo e piano, mantendo-se os centros tonais originais sobre os quais foi escrita e demais estruturas. Apesar de não haver vestígios concretos do que foi elaborado na Sonata Nº 1, perdida, há uma série de composições camerísticas cronologicamente adjacentes, anteriormente mencionadas, às quais Tarasti (2021) se refere como modelos composicionais “basicamente franceses”.

Em paralelo, a partir de uma abordagem idiomática do violoncelo e de uma transcrição da *Première Sonate-Fantaisie – Desespérance*, é relevante observar que, segundo Pilger (2013), Villa-Lobos, como violoncelista, explorava o caráter vocal e expressivo do instrumento, enfatizando sua ampla extensão do registro e sua capacidade de criar sonoridades profundamente conectadas à natureza do violoncelo. Nesse sentido, a transcrição não apenas deve preservar esses aspectos, mas também se beneficiará da teoria da expressividade métrica para potencializar sua performance. Assim, o artigo busca elucidar quais são as principais possibilidades para uma interpretação idiomática da *Première Sonate-Fantaisie – Desespérance* a partir de uma transcrição para o violoncelo, considerando fundamentalmente a dimensão da expressividade métrica de forma a suplantar a lacuna deixada pela perda da Sonata Nº 1 para violoncelo e piano.





Processos de transcrição da Sonata: escolhas e desafios

Ao longo do período de preparação da obra, foram inegáveis algumas relações idiomáticas entre os instrumentos correlatos com os quais estávamos tratando — violino e violoncelo — relacionadas à capacidade de sustentação sonora e variedade de articulações, apesar das claras distinções de registros e suas respectivas extensões de tessitura. Sobre estes aspectos, nos aprofundamos em um dos elementos técnicos dos instrumentos de cordas friccionadas, notadamente quanto às questões de performance das cordas duplas ou múltiplas vozes. Neste sentido, Pilger (2013, p. 205-207) discorre com clareza sobre este recurso tão rico, harmonicamente falando, e seu respectivo impacto no resultado sonoro, e as nuances da execução referentes à digitação. Aspecto sobre o qual Villa-Lobos, por sua formação como violoncelista bem conhecia — e porque não colocar aqui também a sua capacidade quanto violonista, instrumento harmônico que certamente contribuiu para o extensivo emprego de cordas duplas nesta obra, bem como no Segundo Concerto para violoncelo —, notadamente quanto aos desafios de suas execuções. Assim, afirma Pilger:

É uma maneira de aumentar as possibilidades harmônicas das peças. No violoncelo, podemos friccionar duas cordas ao mesmo tempo, e a dificuldade vem do controle da afinação e sonoridade dessas duas notas. Observamos esse recurso usado especialmente em seus quartetos de cordas, nos quais ele [Villa-Lobos] imprime uma sonoridade quase orquestral [...] a cada mudança de posição, a distância entre os dedos muda, ou seja, a distância entre o 1º e 4º dedos é maior por exemplo, na primeira do que na quarta posição. Um intervalo muito explorado por Villa-Lobos é o de quinta justa (Pilger, 2013, p. 205).

Neste contexto, Pilger dialoga com Chakalov (2004), sobre a solução prática na execução desse acorde tão apreciado pelo compositor, e que curiosamente também se encontra inserido em momentos da Sonata-Fantasia. Neste caso, a relação intervalar se dá tanto pela execução de pestana, sobrepondo um dedo à duas cordas simultaneamente, ou com o uso de dois dedos adjacentes, a fim de se alcançar as notas paralelas. Esta segunda solução é sugerida por Pilger (2013, p. 207), preferencialmente, quando alcançamos regiões mais altas no registro do violoncelo — sendo necessário um ajuste na angulação do braço para tal, a partir do posicionamento do cotovelo esquerdo. Neste sentido, utilizamos ambas as possibilidades em situações distintas, conforme exemplificadas nas figuras a seguir.



Figura 1: Exemplo extraído de *Première Sonate-Fantaisie - Desespérance*

Fonte: elaborada pelo autor

Neste exemplo específico, comp. 92, temos um gesto que, apesar de não escrito integralmente em notas reais, soa de fato como acorde — que, por opção nossa, não é realizado em uma região fixa. Dessa forma, nas notas da *apoggiatura*, estamos na meia posição do registro, ao tempo em que as notas reais, são executadas na quinta posição, com a pestana realizada por dedos adjacentes (2-3), conforme exemplo acima. A escolha, neste caso, é justificada pelo nosso interesse na ressonância da corda Sol, solta (indicada pelo “0”), bem como em sua capacidade de reverberação.

Aspectos interpretativos da Sonata-Fantasia à luz da Teoria da Expressividade Métrica

A partir dos princípios da Teoria da Expressividade Métrica de Aquino (2021, 2024), compreendemos que elementos métricos podem ser articulados para além da estrutura rítmica *per se*. Na verdade, o autor desenvolve a ideia de um sistema capaz de gerar tensões, relaxamentos, articulações e impulsos, este último como uma força motriz capaz de produzir direcionamento mais preciso para as frases musicais, enquadradas a partir de diferentes níveis métricos.

Segundo John Cloer, Starker frequentemente insistia na importância da relação entre a contagem rítmica e a manifestação da métrica e do pulso. Neste

sentido, um trecho poderia ser tocado em quatro, em dois ou até mesmo em um, conforme o contexto musical — mantendo o mesmo andamento —, percepção que está relacionada ao uso adequado da respiração [...]. Certamente, o tipo de pulso que temos discutido é estabelecido pela colocação adequada dos impulsos musicais. Em diversas situações, esses impulsos são antecipados ou estabelecidos pela respiração, às vezes até mesmo durante o silêncio que precede nossa entrada ou um ataque musical. Por exemplo, no início do Primeiro Concerto para violoncelo de Shostakovich, o solista começa sem qualquer introdução orquestral. Nesse caso, o violoncelo tem um compasso completo, iniciado com uma pausa de semínima — com uma respiração de igual valor — a fim de estabelecer o carácter musical e, além disso, criar uma sensação de anacruse com o famoso motivo DSCH (Aquino, 2024, p. 15).²

Figura 1: Excerto da *Première Sonate – Désespérance*, versão para violoncelo e piano

Fonte: elaborada pelo autor

² No original: “According to John Cloer, Starker would often stress the importance of the relationship between rhythmic counting and the manifestation of meter and pulse. In this sense, a 4/4 time would be played in for, in two, or even in one, according to the musical context — while maintaining the same tempo, a perception that is connected to the use of proper breathing [...]. Certainly, the kind of pulse that we’ve been discussing is established by the proper placement of musical impulses. At several instances, those impulses are either anticipated or established by breathing, sometimes even during the silence that precedes our entrance or a musical attack. For instance, in the beginning of Shostakovich’s first cello concerto, the soloist starts without any orchestral introduction. In that case, the cello has a full measure, starting with a quarter-note rest. The musical impulse, in that case, is placed exactly in this quarter-note rest—with a breath of the very same value—in order to establish musical character and, moreover, to create a sense of upbeat with the famous DSCH motive” (Aquino, 2024, p. 15).



A partir do exposto — com marcações em amarelo referente às anacruses e vermelhas aos pontos de impulsos —, observamos que os conceitos da expressividade métrica de Aquino (2021, 2024), já se manifestam nos primeiros gestos fraseológicos, na primeira seção da *Sonata-Fantaisie – Desespérance*, que traz uma ideia inicial de frases equivalentes a um agrupamento binário, com um caráter anacrústico, indicação de dinâmica “*f*” e o impulso que não se limita à primeira nota do quarto compasso, mas já se anuncia na mudança de posição Sol-Sol, este último uma oitava acima, conforme o exemplo. A melodia segue com intensidade até uma tensão cromática já no quinto compasso. Atentamos aqui à relação entre os compassos 6 e 7, a partir da indicação expressiva do *Allargando* e os acentos expressivos que beneficiam a agógica através do senso de resistência, o que, por sua vez, nos possibilita o agrupamento de dois compassos, — alternâncias de compassos de tempo forte e compassos de tempo fraco — estabelecendo um gesto musical mais amplo. Adiante, as indicações de “*sfz*” nos sugerem uma leitura mais segmentada — ainda que possamos considerar sob uma perspectiva hipermétrica. Dessa forma, organizamos os impulsos em unidades maiores, de contagem em um (um impulso por compasso), de maneira a contribuir para o que parece ter sido idealizado intencionalmente por Villa-Lobos, com vistas a se estabelecer uma dramaticidade construída de forma progressiva ao longo dos comps. 8-10.

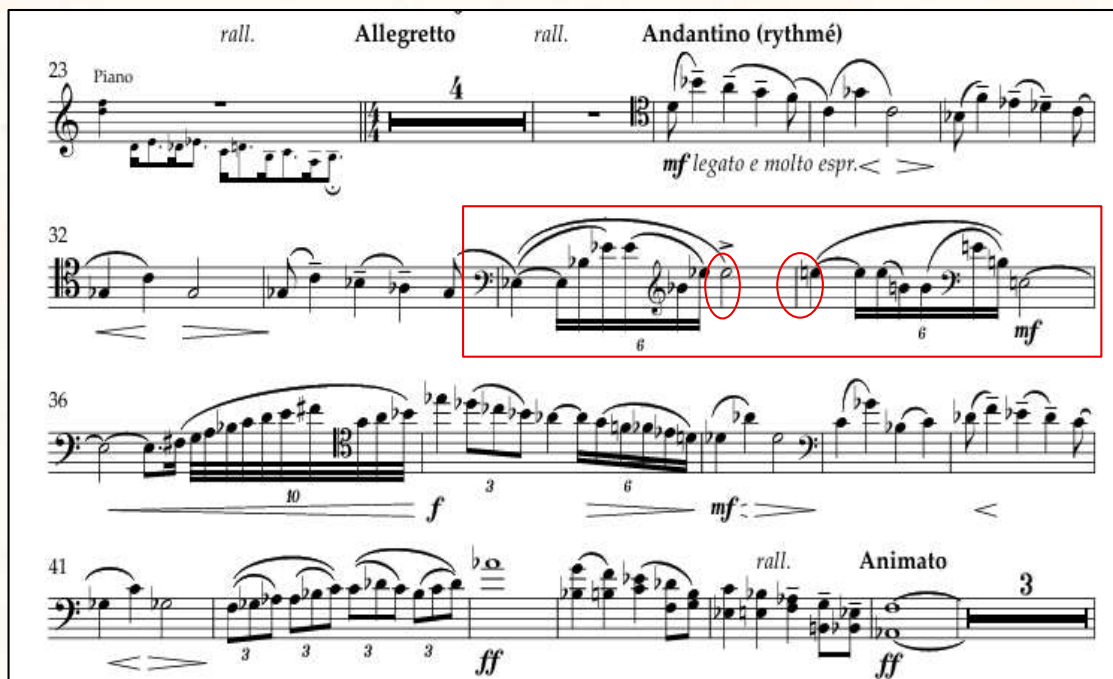
A agógica, aqui aplicável, se traduz no peso do arco aplicado nos finais de compasso (comps. 7 e 10), somados ao efeito sonoro do vibrato, que estabelece uma sensação de contratempo expandido, o que vai perfeitamente ao encontro do que é exposto por Aquino (2024, p. 14) e Starker (2004, p. 76) quando discorrem sobre a troca de acento situacional da primeira nota de compasso para o último contratempo, o que fornece senso motor como ferramenta para se evitar a uniformidade tediosa — para usar a expressão de Starker — e criar maior senso de fluxo musical.

A seguir, a segunda seção também tem seu tema apresentado inicialmente pelo piano, reexposto logo em seguida na voz do violoncelo. Aqui, novamente, temos uma reconfiguração da métrica no *Andantino (rythmé)*. Neste caso, o motivo de cinco notas — conforme previamente discutido no capítulo anterior, enquanto ferramenta composicional — altera a ideia de apoio na primeira nota, ao mesmo tempo em que gera protagonismo às mudanças de posição ascendente, em relação intervalar de sexta menor, cuja nota de destino, Sib, que tem maior intensidade harmônica, ao mesmo tempo em que funciona como impulso da frase, a partir do deslocamento da nota anterior. Neste caso, a melodia articulada em *legato* e *molto espressivo* traz inflexões em saltos de quintas ascendente e descendente, consecutivamente, nas



terminações dos motivos desse tema, como uma ideia dúbia. De maneira que, para não incorrermos totalmente em uma ideia subjetiva, interpretamos como uma incerteza quanto ao direcionamento da melodia (comps. 30 e 32). Dessa forma, o tratamento dado pelo compositor a esse fragmento *motívico*, quebra nossa expectativa quando aponta o que parecia ser um segundo impulso métrico.

Figura 2: Excerto da *Première Sonate – Desespérance* para violoncelo e piano (comps. 29-46)



Fonte: elaborada pelo autor.

Desta forma, no comp. 34 encontramos um novo elemento relevante, à luz da Teoria da Expressividade Métrica. Neste caso, o arpejo ascendente em questão, se organiza não mais pela hierarquia apresentada anteriormente, mas pela organização harmônica. Neste sentido, a frase ascende em Mib, e descende em Mi, ambas sem a terça do acorde (nota sol), mas o que nos interessa aqui é a transição tonal e o quanto podemos extrair dela. No ápice do direcionamento do arpejo, temos uma forte concentração de energia, seguida de uma inflexão cromática: Mib-Mi. Dado o contexto, a questão agógica encontra justificativa no conflito harmônico e tensão intervalar. Conforme a distinção trazida por Aquino (2024), a partir de Starker, trata-se de uma agógica que enfatiza mudanças harmônicas com uma leve dilatação temporal, sem comprometer a estrutura da frase. A pequena mudança de posição no violoncelo, perceptível e expressiva, reforça esse deslocamento de impulso entre semitons

vizinhos, em outras palavras, migrando do apoio métrico para um ponto de maior intensidade na melodia.

Na sequência, observa-se, nos comps. 42 e 52, que Villa-Lobos traz agrupamentos em tercinas que podem produzir sucessivos impulsos capazes de fragmentar a frase. Contudo, se compreendidos de forma expandida, com ajuda do arco e a partir da hipermétrica, essas funcionam como preparação para o clímax em “*ff*”, em ambos momentos, adentrando em melodias tocadas em cordas duplas e com resolução ao final das mesmas.

No comp. 42, a indicação das articulações predefinidas pelo compositor nos sugere um compasso binário, com o agrupamento de dois grupos de tercinas (ver ex. seguinte). No entanto, dado ao contexto de cordas duplas nos comps. 44-46, verifica-se que a relação entre mãos direita e esquerda aqui, permitiria maior fluidez e sustentação do senso métrico.

Portanto, elaboramos um dedilhado que vem a ser favorável para tal, com o uso do polegar, o que nos permite, por vezes — mantendo-se a mão esquerda em uma mesma posição do registro, facilitando o uso de vibrato contínuo, para uma melhor fluidez da frase — executar dois ou três acordes em sequência, conforme exemplificado na figura abaixo.³ Ademais, no comp. 54 em diante, sugerimos também o dedilhado selecionado com vistas a enfatizar a fluidez do discurso.

Figura 3: Exemplo extraído de *Première Sonate-Fantaisie – Desespérance* (comps. 41 – 60)

Fonte: elaborada pelo autor

³ Ver dedilhados de nossa autoria.



Nesse contexto, a presente pesquisa culminou na transcrição da *Première Sonate-Fantaisie – Desespérance*, de Heitor Villa-Lobos, para violoncelo e piano, fundamentada em aspectos idiomáticos do novo meio instrumental e orientada pela preservação das características estruturais e estilísticas da obra original. As soluções adotadas para registro, dedilhados, cordas duplas e articulações confirmam a viabilidade do discurso musical da obra através dos elementos técnicos e vocais do violoncelo. Paralelamente, a aplicação da Teoria da Expressividade Métrica mostrou-se determinante para a construção interpretativa da nova versão, sobretudo quanto a organização de impulsos, agrupamentos métricos, agógica e direcionamentos fraseológicos ao longo da Sonata-Fantasia.





Conclusão

O presente artigo, articulou o exercício da transcrição musical associado a estruturação fraseológica a partir de pressupostos teóricos, neste caso, a Teoria da Expressividade Métrica, com vistas a preencher uma lacuna presente na literatura brasileira do violoncelo deixada a partir do desaparecimento da Sonata Nº 1 para violoncelo e piano de Heitor Villa-Lobos.

Os recursos metodológicos foram aplicados de forma inerente, e apesar dos registros audiovisuais da obra para violino — que pertence à mesma família no sentido instrumental, do violoncelo, — à nossa disposição como referência interpretativa, é necessária a adaptação do discurso musical e exploração do novo meio. Entendo que qualquer obra transcrita para outro instrumento adquire características próprias, mesmo quando essa transcrição é realizada pelo mesmo autor da obra. Além disso, quando nos utilizamos da transcrição musical, teoricamente mais rígida que o arranjo musical, é de suma importância entendermos o conjunto de recursos relacionados a timbre e articulação que um instrumento musical nos proporciona e como podemos buscar extrair suas qualidades e lidar com os possíveis desafios de uma transição idiomática.

Dessa forma, este trabalho busca a ampliação do repertório brasileiro para o violoncelo por meio de uma composição que compartilha contexto histórico e estilístico da fase composicional inicial de Villa-Lobos. Espera-se, por fim, que essa transcrição amplie o alcance da *Première Sonata-Fantaisie – Desespérance*, dadas as novas possibilidades.





Referências

APPLEBY, David P. **Heitor Villa-Lobos: A life (1887-1959)**. Lanham; London: The Scarecrow Press, 2002.

AQUINO, Felipe Avellar de. **Villa-Lobos and the cello: A voice for Brazil**. The Strad, Londres, v.132, n. 1572, julho de 2021.

AQUINO, Felipe Avellar; AQUINO, Sandra K. Martins Cabral. Questão de timing: Manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta do interpretativa. **Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, João Pessoa, 2021.

AQUINO, Felipe Avellar de. **Metric Expressivity: An Introduction**. Music & Musical Performance: An International Journal. Issue 5, article 4 (March 2024): 1–29. Disponível: <https://scholars.unh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1049&context=mmp>

MUSEU VILLA-LOBOS, **Villa-Lobos Sua Obra**, Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus, 2009.

PILGER, Hugo. **Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e o seu idiomatismo**. Curitiba: CRV, 2013.

STARKER, János. **The World of Music According to Starker**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

TARASTI, Eero, **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)**. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo e Claudia Sarmiento. São Paulo: Contracorrente, 2021.