

A intertextualidade presente em *Dança (Miudinho)* da *Bachianas brasileiras* n. 4, de Heitor Villa-Lobos

Ana Carolina Manfrinato (UFPR)
Norton Dudeque (UFPR)

Resumo: Neste trabalho, através de elementos musicais relevantes que possam ser comparados entre si, tem-se a intenção de mostrar as referências feitas a obra de J. S. Bach, a estética barroca e a música popular do Brasil do início do século XX presentes em *Dança (Miudinho)* da *Bachianas Brasileiras n.4*, de Heitor Villa-Lobos. Para isso, este trabalho é baseado em conceitos e definições da teoria da intertextualidade atrelada a estudos tradicionais de análise musical. Com isso, verifica-se a presença de citações, alusões e estilizações nessa peça.

Palavras-chave: *Bachianas Brasileiras*. Villa-Lobos. Análise Musical. Intertextualidade em Música.

The Intertextuality in *Dança (Miudinho)* of *Bachianas Brasileiras n.4*, by Heitor Villa-Lobos

Abstract: In this paper, through relevant musical elements that can be compared, has been intended to show references from work of J. S. Bach, baroque aesthetics and Brazilian popular music from the early twentieth century that can be observed in *Dance (Miudinho)* from *Bachianas Brasileiras n.4*, by Heitor Villa-Lobos. To this, this work is based on concepts and definitions of the intertextuality theory tied to traditional studies of musical analysis. Thus, there is the presence of quotations, allusions and stylizations in this movement.

Keywords: *Bachianas Brasileiras*. Villa-Lobos. Music Analysis. Intertextuality in Music.

Durante a época da composição das *Bachianas Brasileiras*, Heitor Villa-Lobos estava desenvolvendo projetos educacionais e nesse contexto,

o público brasileiro, “inculto” musicalmente não estava preparado para compreender um compositor tão “erudito”, “civilizado” e complexo quanto Bach. Desta forma, na sua concepção, a música bachiana poderia ser um instrumento pedagógico que, misturado a tradição musical “primitiva” do Brasil, por meio de “pequenas dosagens” como nas *Bachianas Brasileiras*, poderia produzir o efeito desejado para uma cultura em “desenvolvimento.” (ARCANJO JR., 2007: 69).

Como então fazer com que o “povo inculto” se embebede da “fonte sagrada” – J. S. Bach – não possuindo ferramentas suficientes de escuta musical para assimilar tamanha

preciosidade? Coube a Villa-Lobos o papel – por ele mesmo auto-atribuído – de intermediar esse acesso através de composições que remetessem a Bach, mas que também fossem acessíveis ao universo musical da nação brasileira. Para essa intermediação Villa-Lobos se utiliza, dentre outros procedimentos, de diversas relações de intertextualidade, como se pode perceber por meio da análise musical realizada neste artigo, sobre a versão original para piano¹ do quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n.4, Dança (Miudinho)*, de 1930, dedicado a pianista Antonieta Rudge Müller².

Análise musical intertextual de *Dança (Miudinho)*

Kristeva (1974: 64), autora que definiu o conceito de intertextualidade, diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto”, ou seja, nada é gerado do zero, os textos preexistentes sempre influenciam os novos textos³. Porém, enquanto nenhum texto pode evitar ser influenciado pelo passado, alguns o fazem de modo mais explícito que outros, a essas explicitações dá-se o nome de intertextualidade. Fiorin (1994: 30), em outras palavras, afirma que “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”; de acordo com ele, as ocorrências intertextuais acontecem por meio de três processos: o da citação, o da alusão e o da estilização⁴ e é tomando como base esses processos que a presente análise musical se fundamenta.

O quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n.º4, Dança (Miudinho)*, tem caráter virtuose e foi escrito em andamento *muito ritmado e animado*⁵, o que é característico da dança miudinho⁶, que é uma espécie de samba de roda em andamento acelerado. Este movimento inicia-se com uma introdução vigorosa de baixos atacados firmemente e sustentados na mão esquerda enquanto a mão direita se ocupa de semicolcheias em um registro médio agudo em uma figuração de *ostinato*. No décimo segundo compasso o tema aparece destacado em uma região abaixo dessa figuração. A peça toda se baseia nesse *ostinati* e nos ressurgimentos do tema, ou fragmentos dele.

¹ Em 1942, o próprio Villa-Lobos orquestrou a *Bachianas Brasileiras n.4*.

² Antonieta Rudge Müller foi pianista brasileira, amiga e intérprete de Villa-Lobos. Ela participou da “Excursão Artística” organizada por Villa-Lobos que percorreu 54 cidades brasileiras entre janeiro e abril de 1931. (GUÉRIOS, 2009, p. 202).

³ Neste trabalho a obra musical é considerada um texto musical: “*Texto*, em sentido *lato*, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado a partir de um sistema de signos”. (FÁVERO; KOCH, 1983, p.25).

⁴ Há várias terminologias para as diferentes ocorrências intertextuais e essas variam de autor para autor. Entretanto, após o estudo dessas diferentes abordagens, este trabalho é baseado nos três processos descritos por Fiorin (1994, p. 29, 36): a citação, a alusão e a estilização.

⁵ Indicação de andamento feita por Villa-Lobos no início da partitura.

⁶ Dança individual brasileira muito dançada no séc. XIX nas salas burguesas. (ANDRADE, 1989, p. 338).

Os *ostinati*, ora aparecem como “figura”, ora como “fundo”. O Ex. 1 mostra o início desse movimento em que o *ostinato*, na introdução, aparece como “figura” e quando o tema se inicia, no compasso 11, surge como “fundo”. As notas circuladas mostram o término das frases e a polarização da nota Fá que ocorre na introdução.

MUITO RITMADO e ANIMADO

Ex. 1- *Ostinato* com função de “figura” na introdução e “fundo” na apresentação do tema, c. 1-19.

De acordo com Salles (2009: 69), os “músicos do século XX estavam buscando outros modelos de composição musical, que, embora até possam ter material gerado a partir da improvisação, envolvem uma elaboração criteriosa da *montagem*, como um cineasta faz com o filme”. Isso quer dizer que

o ato de harmonizar uma melodia nem sempre é encarado por Villa-Lobos de um ponto de vista tradicional, em que a harmonização implica a escolha de acordes que conduzam a melodia num plano subalterno. Em muitas das suas peças com temas folclóricos o que seria um “pano de fundo” para a melodia ganha contornos extremamente expressivos. (SALLES, 2009: 102)

Dessa forma, entende-se o porquê da quantidade de seções distintas nessa peça. A Tab. 1 é representativa da forma de *Dança (Miudinho)* com suas respectivas seções e principais características.

Parte A	Seção 1- Comp. 1- 10 Introdução- Polarização em Fá
	Seção 2- Comp. 11-28 Apresentação do Tema
	Seção 3- Comp. 29-34 Ênfase na sonoridade da escala Dó menor diminuta
	Seção 4- Comp. 35- 42 Cromatismo descendente
	Seção 5- Comp. 43-48 Ênfase na nota Sol (Dominante) por 6 compassos
	Seção 6- Comp. 49- 64 Tema reexposto em terças dobradas
Parte B	Seção 7- Comp. 65- 74 Teclas pretas <i>versus</i> brancas
	Seção 8- Comp. 75- 88 Transição para a sonoridade clássica
	Seção 9- Comp. 89-110 Início de dinâmicas- Sonoridade clássica- Retorno da nota Fá
	Seção 10- Comp. 111-128 Nota contra nota até se defasar em polirritmia
	Seção 11- Comp. 129- 139 Tempo contra tempo até se desasar em sincopes
Parte A'	Seção 12- Comp. 140- 150 Reapresentação da introdução
	Seção 13- Comp. 151-174 Reapresentação do tema
	Seção 14- Comp. 175-180 Ênfase na sonoridade da escala Dó menor diminuta
	Seção 15- Comp. 181-189 Cromatismo descendente
Coda	Seção 16- Comp. 190-195

Tab 1 - Forma da *Dança (Miudinho)*.

Partindo da tabela acima, percebe-se que a peça tem forma ternária ABA', entretanto ela se difere do que tradicionalmente se conhece como forma ternária, visto que cada parte se subdivide em várias seções. Assim, em relação à forma desse movimento, há uma estilização da forma ternária. Sobre estilização, Zani (2003: 123) afirma que ela "é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo". Isto é, há a "estilização" de um padrão estabelecido *a priori*.

Outra estilização que ocorre nesse movimento também está relacionada a forma. *Dança (Miudinho)* faz parte de uma suíte denominada *Bachianas Brasileiras n.4*, ou seja, Villa-Lobos estiliza a forma de suíte barroca original por meio da organização de seus movimentos. *Dança (Miudinho)* é último movimento da *Bachianas Brasileiras n.4* e o único

rápido; isso se compara a forma de suíte barroca em que o único movimento rápido também é o último: a giga⁷.

Tomando como base a tabela 1, percebe-se que há a polarização da nota Fá (notas circuladas Ex. 1) na seção 1, que é a introdução. Depois da introdução, essa nota Fá só é retomada com destaque no compasso 107, como se pode ver no Ex. 2. O Fá soa enfático devido aos *sforzandos* feitos sobre essa nota. Isso se torna mais claro ao se ouvir a peça, porque

uma forma curiosa de chamar atenção sobre um determinado som é excluí-lo durante certo tempo para então voltar a ele. Se a eficácia dessa técnica pode ser discutível para quem escuta a obra, especialmente se houver estruturas harmônicas muito densas, ela pelo menos revela uma forma de dispor os sons ao longo do tempo, de conduzir o fluxo sonoro até determinado objeto. (SALLES, 2009: 151).



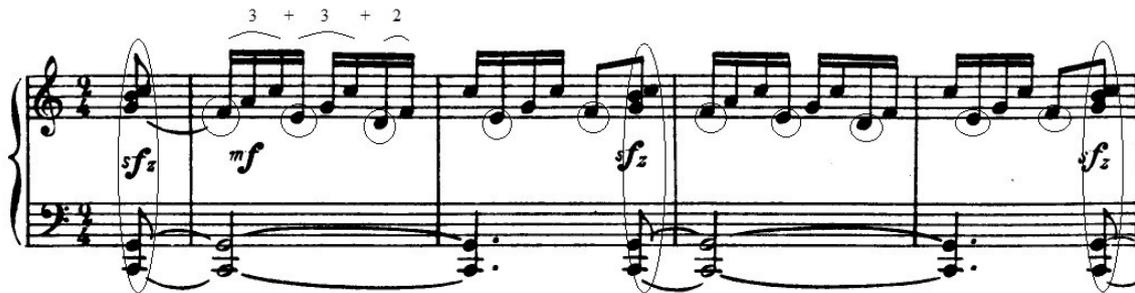
Ex. 2- Ressurgimento enfático da nota. c. 107-110.

Como dito, este movimento inicia-se com uma introdução vigorosa de baixos atacados firmemente. Para Salles (2009: 227) um elemento harmônico que dá sustentação harmônica e interliga seções e *ostinatos*, é a nota pedal. Para ele, os pedais são um aspecto característico da técnica villalobiana em várias obras. Entretanto, além de ser um aspecto característico de Villa-Lobos, esses ataques também são enfatizados por meio de *sforzandos* que fazem alusão a sonoridade do cravo barroco em que os acordes executados nesse instrumento, naturalmente soam *sforzados*. Sobre alusão, entende-se que ela é uma forma de intertextualidade que faz uma leve referência a um texto já conhecido. Segundo Zani (2003: 123), “a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral”. Sendo assim, também aludindo a sonoridade de músicas barrocas, percebe-se que a peça, até a seção 8, não sofre variação de dinâmica, ou seja, todas as seções até o compasso 88 soam *mezzo-forte* como se fossem executadas por um cravo. A seção 8, entretanto, alude ao classicismo, além da variação de dinâmicas, recorrente nesse período, Villa-Lobos se utiliza de uma melodia, acima dos *ostinatos*, com uma sonoridade de caráter clássico devido a rítmica e ao contorno

⁷ Dança popular barroca que, tradicionalmente, é o último movimento de uma suíte.

melódico que possui. Resumindo, nota-se que Villa-Lobos inicia a peça aludindo a sonoridade sem dinâmica do barroco, passa por um trecho que alude à sonoridade clássica e termina sintetizando e fundindo essas duas sonoridades.

A respeito do *ostinato* aplicado em toda a peça, percebe-se que é um meio adaptado à rítmica brasileira através do agrupamento de três semicolcheias em compassos binários, o que provoca o deslocamento do acento métrico. De acordo com Seixas (2007: 102), as derivações do padrão 3+3+2 – como se pode observar no Ex. 3, em que o primeiro compasso é o padrão e o segundo uma derivação deste – encontradas na música popular e folclórica do Brasil, podem ser consideradas um signo de brasilidade, usada por compositores nacionalistas. Os círculos no Ex. 3 mostram o início desses agrupamentos e, conseqüentemente, os deslocamentos métricos que geram uma base rítmica de 3+3+3+3+2; as demarcações maiores são a acentuações anacrústicas causadas pelos *sforzandos*. Para Salles (2009: 170), “o método de acentuação irregular tornou-se prática comum de vários compositores modernos, e é explorado por Villa-Lobos na construção de vários *ostinati*”.



Ex. 3- Utilização de agrupamentos de semicolcheias para deslocar os acentos métricos em *Dança (Miudinho)*.
c. 1-4.

Sobre o tema utilizado na composição dessa peça, Nóbrega (1976: 16) afirma que ele é uma citação literal do tema popular *Vamos Maruca*⁸. Sobre citação entende-se que ela é a ocorrência mais explícita de intertextualidade. De acordo com Zani (2003: 123), a citação traz um trecho, ou mesmo trechos, de outros textos incorporados ao novo texto. Ou seja, em música, a citação está diretamente relacionada a algum tema, motivo ou a variações destes. Porém, diferente de Nóbrega que considera essa citação uma citação literal, nesse trabalho dizemos que a citação ocorre por meio de uma variação temática. Pois por citação

⁸ *Vamos Maruca* foi publicada dois anos depois de *Dança (Miudinho)* no *Guia Prático* de 1932. Porém, todas as canções do *Guia Prático*, segundo Villa-Lobos (2009, p. 27; 31-32), são um aglomerado de trabalhos de Frederico Santa-Anna Nery, Guilherme de Melo, Mário de Andrade, Alexina Magalhães Pinto, João Gomes Júnior, João Batista Julião e o Cancioneiro pessoal de Villa-Lobos, trabalhos esses que são anteriores a tal data. Por essa razão, acredita-se que o arranjo de *Vamos Maruca* para três vozes e piano tenha sido composto antes do quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n.4*. Além disso, anteriormente a Villa-Lobos, encontra-se uma gravação de 1918 de Orlando Silva de *Vamo Maruca Vamo*, uma canção carnavalesca composta a partir dos temas folclóricos *Vamos Maruca* e *Có-có-có*, cuja autoria é atribuída a Juca Castro e Paixão Trindade.

literal entende-se que é feita uma cópia idêntica ao original⁹, contudo o tema em *Dança (Miudinho)*, Ex. 4, está transposto¹⁰ em relação a *Vamos Maruca* do *Guia Prático* (Ex. 5); as síncopas características da catira foram tiradas, porém o que nos remete à canção é o contorno melódico intervalar que foi mantido por toda a frase como se pode observar através das demarcações dos exemplos, ou seja, ocorre uma variação temática. Para melhor visualização das semelhanças intervalares estão suprimidos o baixo e o ostinato da mão direita no Ex. 4 e no 5 estão omitidas as outras duas vozes e o acompanhamento de piano.



Ex. 4- Tema *Vamos Maruca* presente em *Dança- (Miudinho)*.c. 11- 26.



Ex. 5- Tema *Vamos Maruca*. Extraído da voz soprano do *Guia Prático*. c. 1-8.

Esse tema resurge fragmentado ao longo de toda a peça, contudo, destaca-se a reapresentação do tema em terças dobradas (Ex. 6) que ocorre no compasso 49, seção 6. *Vamos Maruca* foi categorizada como uma catira¹¹ por Heitor Villa-Lobos em seu *Guia Prático*. Desta forma compreende-se que a utilização da melodia dobrada em terças está diretamente relacionada a sonoridade típica interiorana de alguns gêneros musicais do sudeste e centro-oeste do Brasil, ou seja, Villa-Lobos faz uma alusão a essa sonoridade.

Sobre as especificidades de cada seção da peça, após a introdução (seção 1) e a apresentação do tema (seção 2), percebe-se que a seção 3 enfatiza a sonoridade da escala de Dó menor diminuta por meio de uma linha melódica acentuada que na seção 4 descende cromaticamente até o Sol natural – Dominante – que é estendido na seção 5 por 6 compassos. A seção 6 é a reapresentação do tema em terças dobradas cadenciando a parte A por meio de uma figura rítmica sincopada que alude a cadências de choro, maxixe e samba. A parte B é contrastante em todas as suas seções; a primeira, seção 7, é desenvolvida sobre o que Oliveira (1984: 33-47) explica em seu artigo *Black key versus white key: A Villa-Lobos device*, para ele Villa-Lobos recorrentemente, em suas obras para piano, utiliza-se de tocar, simultaneamente, notas brancas em uma mão e pretas na outra. A seção

⁹ No terceiro movimento da *Bachianas Brasileiras n.4, Ária (Cantiga)*, tem-se uma citação, realmente, literal. Villa-Lobos copia na íntegra uma partitura anterior chamada *Itabaiana* baseada na canção popular *Ó mana deix'eu ir*.

¹⁰ A transposição não descaracteriza uma citação, visto que o ouvido humano escuta a mesma *gestalt*, o mesmo desenho melódico, independentemente da tonalidade que esteja.

¹¹ De acordo com o Mário de Andrade (1989, p. 120; 122), catira é o mesmo que cateretê: dança encontrável nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gêrias, Mato Grosso e Goiás.

8 é uma transição para a seção 9, esta, por sua vez, é a seção que traz a maior quantidade de novas informações da peça, nela inicia-se a utilização de dinâmica, alude-se a sonoridade do período clássico e traz de volta o Fá polarizado na introdução. A seção 10 tem relação de nota contra nota até se defasar em polirritmia por meio de tercinas executas ao mesmo tempo que semicolcheias como se pode observar no Ex. 7. O Ex. 8 traz o início do *Prelúdio n.2* do primeiro livro de *O Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach em que ele também se utiliza dessa sonoridade de nota contra nota, percebendo-se, assim, mais uma alusão a sonoridade bachiana.

Início da reexposição do tema em terças

Fim da reexposição

Ex. 6- Tema reapresentado com terças dobradas. c. 48-66.

Ex. 7- Nota contra nota até a defasagem em polirritmia. c. 115-118.



Ex. 8- Nota contra nota no *Prelúdio n.2* de J. S. Bach. c. 1-3.

Outra alusão a Bach, é a seção 2 em relação a seção 6, que são a apresentação e a reapresentação do tema. Na apresentação, o tema é exposto abaixo do *ostinato*, enquanto que na seção 6 o tema é exposto acima dele. Essa troca de registro entre o *ostinato* e a melodia também ocorre no *Prelúdio n.3* de Bach (Ex. 9).

A seção 11 enfatiza o tempo um e o tempo dois do compasso binário por meio de *sforzandos* acentuados em cada tempo que depois se defasam em síncopes numa espécie de atraso sonoro até se estabilizarem em um acorde sustentado por três compassos e fermata, o que cadencia a parte B.



Ex. 9- *Prelúdio n.3* de J. S. Bach. Troca de registro entre melodia e ostinato. c. 1- 15.

A parte A', formada pelas seções 12, 13 e 14, é a repetição de A com variações de dinâmica e dois compassos diferentes na seção 14 para fazer ligação com a coda, seção 16. A coda é uma reexposição do início do tema citado como se pode observar no Ex. 10, em que o início do tema é dobrado em oitavas para cadenciar o movimento.

Meno

Ex. 10- Coda de *Dança*- (*Miudinho*)- exemplo de utilização do fragmento do tema, c. 190- 195.

Conclusão

Embora o presente trabalho esteja baseado em conceitos intertextuais da linguística, considera-se também a Teoria da Influência de Bloom e seus seguidores no campo musical – Joseph Straus e Kevin Korsyn. Para Bloom (1991, p. 33) “os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação”. Ou seja, apesar das referências a Bach e ao Brasil, percebe-se a presença do próprio Villa-Lobos como compositor “forte” que fora na história da música ocidental. Para Salles (2009, p. 204), “podemos falar que o processo resulta da soma de vários *procedimentos* composicionais. Portanto, a *complexidade* de Villa-Lobos não reside na dificuldade isolada de seus procedimentos criativos, mas sim na sobreposição combinatória desses elementos”, e é isso que percebemos em *Dança (Miudinho)*.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. (Org.) Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ARCANJO JR., Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BACH, Johann Sebastian. *Das wohntemperierte Klavier I, BWV 846- 869*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866. Domínio Público.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. A Linguística Textual. In: FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. *Linguística Textual: Introdução*. São Paulo: Cortez, 1983. p. 11-26.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-37.

- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: O Caminho Sinuoso da Predestinação*. 2.ed., Curitiba: Edição do autor, 2009.
- KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. Introdução à Semanálise. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 61-90.
- NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. 2.ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.
- OLIVEIRA, Jamarly. Black key versus white key: a Villa-Lobos device. *Latin American Music Review*, v. 5, n. 1, p. 33-47, spring-summer 1994.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SEIXAS, Guilherme Bernstein. Guerra-Peixe e o nacionalismo dodecafônico vistos pelo *Divertimento nº1*. *Cadernos do Colóquio 2004-2005*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 95- 106, maio 2007.
- VILLA-LOBOS, Heitor. Dança – (Miudinho). In: *Bachianas Brasileiras n. 4*. New York: Consolidated Music Publishers, 1948.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. 1. Volume: estudo folclórico musical. (Org.) Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. Rio de Janeiro: ABM: Funarte, 2009.
- VILLA-LOBOS, Heitor. Vamos Maruca. In: *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. 1. Volume: 3. Caderno. (Org.) Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. Rio de Janeiro: ABM: Funarte, 2009. p. 50-51.
- VILLA-LOBOS, SUA OBRA. *Catálogo*. Versão 1.0 baseada na versão de 1989. Museu Villa-Lobos, 2009. Disponível em: <http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf> Acesso em: fev. 2012.
- ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n.1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

.....

Ana Carolina Manfrinato é graduada em Licenciatura em Música pela Universidade Estadual de Londrina e Mestre em Teoria e Criação Musical pela Universidade Federal do Paraná, onde estudou os aspectos intertextuais presentes na *Bachianas Brasileiras n.4*, de Heitor Villa-Lobos sob a orientação do Professor Norton Dudeque e coorientação de Daniel Quaranta. Seus principais temas de interesse são: Teoria e Análise Musical, Intertextualidade em Música e Música Brasileira do início do século XX. carolmanfrinato@gmail.com

Norton Dudeque possui pós-doutorado no Kings College London, Grã-Bretanha. Doutorado pela University of Reading, Grã-Bretanha. Mestrado em musicologia pela USP. Mestrado em performance pela University of Western Ontario, Canadá. Graduação pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Ocupa o cargo de Professor Associado do Departamento de Música e Artes Visuais da Universidade Federal do Paraná onde atua na área de Teoria e Análise Musical. Participa dos grupos de pesquisa: Arte e cultura: estudos transdisciplinares (UFPR) e PAMVILLA - Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos (USP). É editor da Revista Música em Perspectiva e membro de Corpo Editorial das seguintes revistas: Revista Per Musi, Revista Opus. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, Teoria e análise musical. nortondudeque@gmail.com