

## Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade

Ana Carolina Manfrinato (UFPR)

Daniel Quaranta (UFPR)

Norton Dudeque (UFPR)

**Resumo:** Através de levantamento bibliográfico, no presente artigo, tem-se a intenção de conceituar os termos influência e intertextualidade; para isso, autores da linguística e de estudos literários dão suporte a discussão. Partindo do entendimento de tais conceitos, tem-se o objetivo de sugerir categorias intertextuais, a fim de que estas possam ser utilizadas em análises musicais comparativas entre obras e estéticas composicionais; pois, como nos alerta Plaza (1987: 2), “a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos [...] As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos”.

**Palavras-chave:** Influência. Intertextualidade em música. Categorias intertextuais. Análise musical.

### **Time and Music: Considerations about Influence and Intertextuality**

**Abstract:** In this paper, there is the intention to conceptualize the terms influence and intertextuality, for this, authors of linguistic and literary studies are support the discussion. Based on the understanding of these concepts, it has been the aim of suggesting intertextual categories, so that they can be used in comparative music analyzis between musical works and compositional aesthetic because, as alert Plaza (1987: 2), "the art does not occur in a vacuum. No artist is independent of predecessors and models [...] The artistic achievements of the ancestors trace paths of today's art and his waywardness. "

**Keywords:** Influence. Intertextuality in Music. Intertextual categories. Music Analysis.

As discussões a respeito da intertextualidade estão em constante desenvolvimento no campo da Linguística Textual e da crítica literária que são, originalmente, a base de todo o estudo intertextual. Essas discussões, todavia, difundiram-se para as mais diferentes áreas – artes visuais, cinema, *design*, propaganda e música – por estas serem manifestações culturais e, conseqüentemente, não serem algo isolado de construção, mas sim, terem estreita ligação com toda a criação anterior; contudo, essas áreas não são capazes de explicar com suas próprias terminologias esse fenômeno, ou seja, faz-se necessário recorrer aos estudos linguísticos e literários. Dessa maneira, adentrando a essas questões, percebe-se que o estudo da intertextualidade é tomado de uma gama de confluências e divergências

entre autores. Nesse artigo, o aprofundamento nessas discussões se tornou algo secundário; o que aqui será levantado é a intertextualidade como fenômeno textual, abrindo, assim, possibilidades de como percebê-la em campo musical; para isso, serão focalizados autores que estudaram as fontes primárias – por exemplo, autores que estudaram Bakhtin, Kristeva ou Bloom – a fim de se ter as informações necessárias ao entendimento dos conceitos abordados a seguir. Este artigo, na verdade, é excerto de uma dissertação, realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, a respeito desse assunto.

### Influência e intertextualidade

Os estudos acerca da intertextualidade inspiraram-se nas ideias dos teóricos Iuri Tynianov<sup>1</sup> (1894- 1943) e Mikhail Bakhtin<sup>2</sup> (1895- 1975) por volta dos anos de 1920. Entretanto, foi a pesquisadora Júlia Kristeva<sup>3</sup> (nascida em 1941), que na década de 1960, introduziu a expressão intertextualidade, em seu trabalho *Introdução à semanálise* (1969), termo desenvolvido a partir das noções de dialogismo e polifonia formuladas por Bakhtin em *Problemas da obra de Dostoiévski*, publicado em 1928. (GOMES, 2010: 1-2, 8).

Resumidamente,

Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. (...)

O dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto. (...)

Concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Exemplificam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que **nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz.** (BARROS, 1994: 2-3, grifo nosso)

Emprega-se o termo polifonia, por sua vez, para caracterizar

um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso.

Em outras palavras, **o diálogo é a condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos** (...). No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a

<sup>1</sup> Escritor, crítico literário e membro do formalismo russo que surgiu na década de 1910-1920 introduzindo um novo conceito de história literária e novas técnicas de leitura do texto poético e da prosa. O formalismo russo é o berço do estruturalismo, que se configura nos anos 50 e 60, sobretudo na França. (SANT’ANNA, 2003, p. 92).

<sup>2</sup> Filósofo russo e pesquisador da linguagem humana. Seus escritos, em uma variedade de assuntos, inspiram trabalhos de estudiosos em diversas áreas, por exemplo: marxismo, semiótica, estruturalismo e crítica religiosa. Foi líder intelectual de estudos científicos e filosóficos desenvolvidos por um grupo de estudiosos russos que ficou conhecido como o "Círculo de Bakhtin".

<sup>3</sup> Búlgara que vive na França desde os anos 60 se tornando uma das representantes do estruturalismo (corrente de pensamento que apreende a realidade social como um conjunto formal de relações). É professora e seus trabalhos abordam intertextualidade, semiótica, teoria e crítica literária, psicanálise e análise política e cultural da sociedade.

aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentidos decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. **Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem no entanto, produzir efeitos de polifonia**, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, **ou de monofonia**, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS, 1994: 6, grifo nosso).

Dessa forma, o conceito de polifonia, “é apenas um outro termo para dialogismo e para o conceito das diferentes vozes instauradas num discurso” (BRAIT, 1994: 22). Na visão de Kristeva, Bakhtin desenvolveu as suas observações e categorizou o discurso como dialógico, ou seja, todo o discurso monológico, conseqüentemente tornar-se-ia dialógico. (CORRALES, 2010: 6-7)

De acordo com Christofe (1996: 61- 62), o que diferencia os estudos de Bakhtin de Kristeva é o “eu”. Segundo ela, em Bakhtin o sujeito perde a unicidade, há um “desmantelamento do eu”; já em Kristeva, o “eu” desaparece.

Em *Introdução à Semanálise* (1969), Kristeva propõe a intertextualidade como trabalho de transposição e absorção de vários textos na constituição de todo texto literário. Apresenta o texto como um mosaico de citações, trabalho de absorção e transformação de um texto em outro. A linguagem poética surge como um diálogo de textos, sendo que toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro corpus. A proposta de Kristeva se opõe ao que até então era conhecido como “crítica das fontes”, o estudo da gênese literária, da psicologia da criação. Procurava-se descobrir a obra anterior que forneceu ao escritor a ideia ou tema de sua obra, através de levantamento biográfico e da correspondência entre a obra em questão e as demais obras lidas pelo escritor. Enquanto a crítica das fontes se voltava para o escritor, **a intertextualidade se volta para o texto**, num quadro de indeterminações históricas e sociais onde **a noção de sujeito não tem lugar**. (CHRISTOFE, 1996: 62, grifo nosso).

Em contraponto à intertextualidade de Kristeva, tem-se *A Angústia da Influência* formulada em 1973, por Harold Bloom<sup>4</sup>, que parte da ideia de que a história da poesia é traçada a partir da desleitura<sup>5</sup> que os poetas fortes<sup>6</sup> fazem da obra de seus precursores. (DUARTE, 2010: 21).

Dessa forma,

enquanto a teoria de **Kristeva prioriza o aspecto textual**, o que aparece na obra, despersonalizando o processo criador, a teoria de Bloom, ao focalizar a influência poética, deixa de contemplar os aspectos formais dos textos e volta a sua atenção para as relações psíquicas entre os escritores. Desse modo, **Bloom recupera o autor**. (DUARTE, 2010: 22, grifo da autora)

<sup>4</sup> Professor e crítico literário estadunidense cujo estudo é voltado para a influência literária.

<sup>5</sup> De acordo com Bloom (1991), a desleitura (no original: *misreading*) é um processo de “correção criativa” feito pelos poetas fortes dos poemas de seus precursores. Bloom (1991: 43- 45) considera *Seis Razões Revisionárias* para essas desleituras, que são: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonização*, *Askesis* e *Apophrades*.

<sup>6</sup> Os poetas fortes são aqueles que conseguem abrir um espaço próprio de fabulação na história (BLOOM, 1991: 33).

Percebe-se que ambos os autores falam da relação entre textos. Kristeva, enfatizando o texto pelo texto e Bloom, embora trate da relação entre textos, dá enfoque aos autores como sendo figura de papel fundamental nesse processo. Nesse sentido, os autores tratam de uma intertextualidade em sentido amplo, o que Koch, Bentes e Cavalcante (2012: 85-86) denominam intertextualidade em sentido *lato sensu*, que está relacionada a todo e qualquer discurso.

Assim, a intertextualidade *lato sensu* abarca questões referentes a influências estilísticas, como por exemplo: a influência da obra de determinado autor na obra de outro, a influência de fatores sociais e políticos em um autor ou grupo de autores, práticas comuns de uma determinada época, dentre outras. (GOMES, 2010: 18).

A este tipo de fenômeno discursivo e textual, Fiorin chama de interdiscursividade. Segundo ele (1994: 29- 30), o pensamento de Bakhtin chegou empobrecido ao Ocidente e a rica e multifacetada concepção do dialogismo de Bakhtin foi substituído pelo conceito pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade de Kristeva. Para Fiorin, o conceito de intertextualidade, ao contrário da interdiscursividade, concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido, ou seja, o que Koch, Bentes e Cavalcante (2012) denominam intertextualidade *stricto sensu*.

Klein (2005), que dedica um livro à questão da intertextualidade musical baseada na teoria de Harold Bloom afirma que a intertextualidade é, com frequência, sinônimo de influência – como apresentado neste artigo. Para ele faz-se necessário haver uma diferenciação entre “influência” e “intertextualidade” – como também proposto neste artigo; contudo, para Klein (2005: 139), a influência é uma forma estrita de intertextualidade, enquanto que a intertextualidade é a relação ampla entre textos. Percebe-se que a proposta de Klein é o sentido inverso dos estudos de Koch, Bentes, Cavalcante e Fiorin apresentados anteriormente; para eles, a intertextualidade, passível de análise comparativa de intertextos<sup>7</sup>, acontece em sentido estrito. Contudo, todos esses teóricos da linguística não se baseiam em Bloom, conseqüentemente, desconsideram a importância do autor, ou compositor<sup>8</sup>, na criação de um texto. Em contrapartida, um argumento que apoia a visão estrita do termo intertextualidade – e não influência como propõe Klein – é o apresentado por Arthur Netrovski na apresentação da edição brasileira de *A Angústia da Influência* de Harold Bloom. Netrovski (1991: 20- 21) afirmando que “a teoria da influência não é uma teoria da alusão. O reconhecimento e identificação de alusões de um poema a outro poema não é, em si, de interesse para Bloom”. Todavia, a própria utilização dos padrões de apropriação, ou melhor, desapropriação<sup>9</sup> (BLOOM, 1991, p. 19) de uma obra em outra – que Bloom faz em seus exemplos – pode ser entendida como estrita, assim como as análises musicais do próprio Klein (2005).

<sup>7</sup> O texto absorvendo outro(s) texto(s). (DUARTE, 2010, p. 27).

<sup>8</sup> Como o presente trabalho tem foco musical, o “autor” do texto é o “compositor”.

<sup>9</sup> Para Bloom os poetas fortes buscam se distanciarem de seus precursores.

Dessa forma, compreende-se que essas terminologias não são fechadas em si, tanto a intertextualidade como a influência são passíveis de duas interpretações: tanto macro, como micro. O que justifica as suas utilizações é o contexto no qual são aplicadas e, conseqüentemente, a justificativa dos autores que as usam.

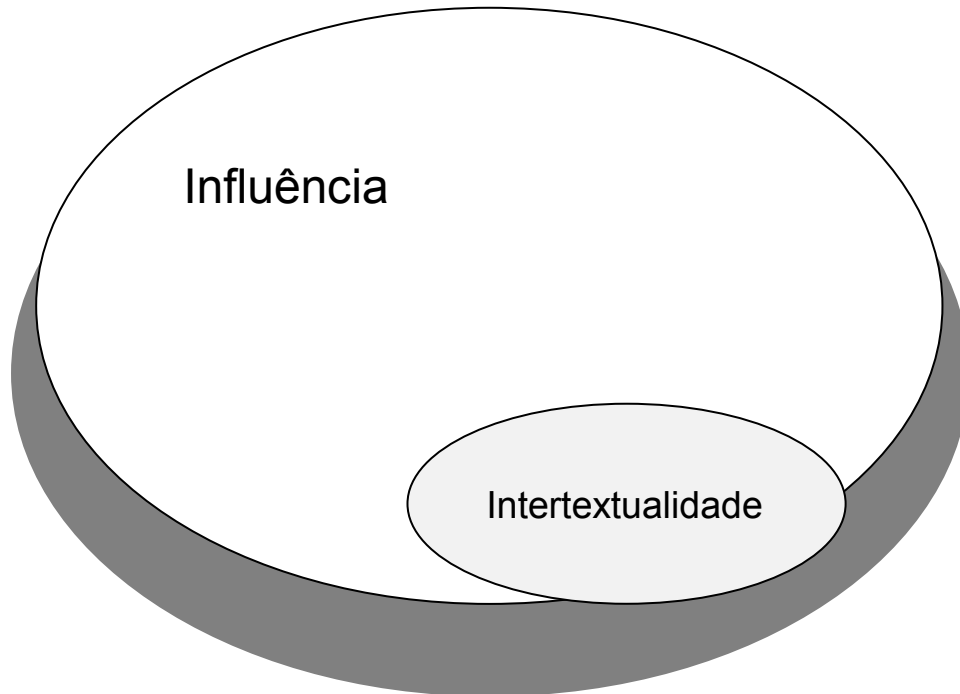


Fig. 1- Relação entre influência e intertextualidade.

Sugere-se, neste trabalho, que o termo intertextualidade seja utilizado para reconhecer e identificar semelhanças comparativas em sentido estrito. Para a intertextualidade *lato sensu*, ou interdiscursiva como chama Fiorin; neste trabalho, propõe-se o termo “influência”, devido a relação com o autor que esse termo traz consigo e que é desconsiderada na visão da interdiscursividade, ou intertextualidade *lato sensu*.

A Fig. 1 mostra a relação entre influência e intertextualidade aqui proposta. O espaço denominado influência compreende as relações entre os textos, dos quais não se pode escapar, pois todos estão englobados nessa esfera; os poetas fortes, entretanto, são os únicos que conseguem um espaço próprio, ou seja, aqueles que, por alguma razão, alcançam a faixa escura da figura. A intertextualidade – *stricto sensu*, por sua vez, ocorre dentro do campo da influência e o uso desta pode ou não – pois depende do agente manipulativo: o poeta/compositor – chegar à faixa escura que representa o espaço atingido apenas pelos poetas/compositores fortes.

### **Categorias intertextuais e suas utilizações em música**

Se na linguística há controvérsias no modo de se usar o conceito de intertextualidade, no campo musical as diferentes abordagens se multiplicam. No Brasil,

como exemplo, tem-se a abordagem de Barbosa e Barranechea (2003) que se baseiam em Harold Bloom, Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991) e Charles Rosen (1980). Barbosa e Barranechea (2003) propõem um modelo analítico com terminologias próprias a fim de reconhecer a intertextualidade em música.

De acordo com Escudeiro (2012: 44), “o objetivo do seguinte modelo é viabilizar uma classificação e análise musical de elementos e sistemas fundamentais, que são utilizados posteriormente para averiguar uma intertextualidade musical com a adoção de terminologia própria”.

Partindo de entidades comparativas, Barbosa e Barranechea (2003) sugerem algumas categorizações intertextuais. O Quadro 1 traz essas categorias que foram resumidas no estudo de Escudeiro (2012).

1. <b>Motívica ou Entidades orgânicas elementares:</b> intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou o seu efeito sonoro.
2. <b>Extrato:</b> intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
3. <b>Idiomática:</b> intertextualidade em que será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.
4. <b>Paráfrase:</b> citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
5. <b>Estilo:</b> entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
6. <b>Paródia:</b> intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.
7. <b>Reinvenção:</b> tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

**Quadro 1-** Tipos de intertextualidades descritos por BARBOSA e BARRANECHEA (2003).

Fonte: Adaptação: ESCUDEIRO, 2012, p. 45 (Baseado em: BARBOSA; BARRANECHEA, 2003, p. 133-134)

Nogueira (2003), em seu artigo *A Estética intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas*, propõe categorizar diferentes intertextualidades de acordo com o linguista Affonso Romano de Sant’Anna. De acordo com Nogueira (2003: 3-4, grifo nosso), as descrições das categorias propostas por Sant’Anna são:

A **apropriação** é uma técnica de articulação de textos alheios num contexto diverso, como numa colagem ou montagem. Desvinculados de seus contextos originais, tratados como material, os textos apropriados estão sujeitos a uma nova leitura. Ao contrário do que acontece nos outros modelos de trabalho intertextual, não há inserção do apropriador no objeto apropriado.

A **paródia** é o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado, geralmente efetivando a crítica, a contestação. O deslocamento entre o texto original e o texto paródico é, portanto, completo. Com o deslocamento, temos um produto com a memória de dois; ambíguo, portanto. Libertada do código e do sistema paradigmáticos, a paródia estabelece novos padrões sintáticos,

uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É o texto do filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. Podemos defini-la, portanto, como a intertextualidade das diferenças.

Já a **estilização** anda na mesma direção do objeto estilizado, pois se mantém fiel ao paradigma inicial, sem trair a organização ideológica do sistema, como ocorreria na paródia. Inovando sem subverter, perverter ou inverter o sentido, possibilita a introdução de um tratamento pessoal no discurso, uma reforma, sem modificação essencial da estrutura. Há, portanto, numa atitude criativa.

Quanto à **paráfrase**, é a reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido de uma obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais. Ocultando-se atrás de uma linguagem já estabelecida, de um velho paradigma, pode-se dizer que a paráfrase é o recalque da linguagem própria, um discurso sem voz, pois quem está falando está dizendo o que o outro já disse, revalidando um discurso oficial. Define-se portanto, como intertextualidade das semelhanças.

Estes são alguns exemplos resumidos de como algumas categorias intertextuais são trabalhadas em música no Brasil<sup>10</sup>. Nota-se que essas categorias ora se complementam, ora se contradizem e podem até ser usadas concomitantemente. Este trabalho, por sua vez, sugere a aplicabilidade das categorias intertextuais propostas pelo linguista José Luiz Fiorin (1994: 29-36). Para ele, as categorias intertextuais podem<sup>11</sup> ser a citação, a alusão e a estilização. Resumidamente,

A **citação** firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. Por sua vez, a **alusão** não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a **estilização** 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. (ZANI, 2003: 123, grifo nosso)

## Conclusão

Através desse artigo, se pôde perceber que a intertextualidade é, de fato, uma ferramenta para a análise musical quando se tem a intenção de comparar peças, estilos, semelhanças e diferenças entre obras e compositores. A intertextualidade nos dá suporte para classificar e conceituar elementos musicais que não teriam classificação com as ferramentas da teoria e análise tradicional da música. Em meio a tantas possibilidades de categorias intertextuais, a sugestão de se utilizar da citação, alusão e estilização propostas por Fiorin (1994), se devem a clareza e objetividade desses conceitos que tornam a visão do analista menos subjetiva se comparadas a outras propostas. Entretanto, uma consideração

<sup>10</sup> Para exemplos mais detalhados de outras abordagens analítico-musicais, sugerimos a leitura dos levantamentos bibliográficos realizados por Gomes (2010) e Escudeiro (2012).

<sup>11</sup> O autor se utiliza da expressão: “Há de haver três processos de intertextualidade” (FIORIN, 1994: 30). Ou seja, o autor abre espaço para outras abordagens; entretanto, para ele, a intertextualidade ocorre por meio desses três processos básicos.

importante de Sant'Anna deve ser aproveitada: a intertextualidade é um fenômeno que depende do receptor (leitor, ouvinte ou apreciador). Se o receptor não tiver a informação *a priori*, não reconhecerá o texto original; logo, não poderá apreciar um recurso intertextual como tal (NOGUEIRA, 2003: 4).

## Referências

- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, 2003.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 1- 9.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- BRAIT, Beth. As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 11-27.
- CHRISTOFE, Lilian. *Intertextualidade e plágio: questões de linguagem e autoria*. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- CORRALES, Luciano. A intertextualidade e suas origens. In: 70 anos : a FALÉ fala. 10ª Semana de Letras, 2010, Porto Alegre. *Recurso eletrônico...* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- DUARTE, Carina Marques. *Do criador de civilização ao eu-abismo: uma leitura palimpsestosa de Fausto de Fernando Pessoa*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Aporia: um caminho para a composição musical intertextual*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.
- GOMES, Tarcísio Filho. *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed., São Paulo: Cortez, 2012.
- NOGUEIRA, Ilza. A Estética intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas. *Brasiliана*. Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2-12, jan. 2003.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.



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

**Daniel Quaranta** é professor da Universidade Federal de Juiz de Fora, nível: graduação e pós-graduação, e professor permanente da Universidade Federal do Paraná, nível: mestrado. É editor da Revista Eletrônica de Musicologia e dos Anais do Encontro Internacional de Música e Artes Sonoras - EIMAS. Em 2009 criou o festival EIMAS -Encontro Internacional de Música e Arte Sonora- que desde então se realiza a cada ano na UFJF. É consultor Ad Hoc da Capes. As suas obras foram apresentadas em diferentes concertos tanto da cena nacional quanto internacional. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: composição, teoria musical, música e multimeios, análise musical e tecnologia musical. danielquaranta@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