

## O USO DA INTERTEXTUALIDADE NA *BACHIANAS BRASILEIRAS N<sup>o</sup>4* DE HEITOR VILLA-LOBOS

Ana Carolina Manfrinato

Universidade Federal do Paraná- UFPR

Curso de Mestrado em Teoria e Criação Musical

*SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação Musical/ Teoria da Música*

**Resumo:** O presente artigo é uma síntese da pesquisa que estou realizando no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná. Com esta pesquisa, através de elementos musicais relevantes que possam ser comparados entre si, busco exemplificar as referências que Heitor Villa-Lobos faz a música de Johann Sebastian Bach e a música brasileira nos quatro movimentos que compõem a *Bachianas Brasileiras n<sup>o</sup>4*. Tais referências, por sua vez, são interpretadas como intertextualidades utilizadas por Villa-Lobos na composição dessa obra, logo, essas intertextualidades são classificadas e discutidas sob a ótica de categorias intertextuais atreladas a estudos tradicionais de análise musical; isto porque, de acordo com Salles (2009, p. 245), “a abordagem analítica tradicional, baseada no conceito de lógica formal clássica, pouca utilidade terá não só para a música de Villa-Lobos, como para grande parte da música do início do século XX.” Desta maneira, o uso da análise musical ligada a intertextualidade é a ferramenta analítica utilizada para suprimir a necessidade de se ter argumentos concretos e uma classificação sólida a respeito dos elementos e estruturas musicais observados, ou seja, a pesquisa se realiza por meio de uma análise musical intertextual. Devido a limitação de espaço deste artigo, foi necessário fazer algumas escolhas em relação ao conteúdo da pesquisa em andamento; desta forma, o objetivo do presente trabalho é demonstrar algumas das *citações, alusões e estilizações* feitas à obra de J. S. Bach, a estética barroca e a música popular do Brasil do início do século XX presentes na *Bachianas Brasileiras n<sup>o</sup>4* de Heitor Villa-Lobos.

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

### The use of intertextuality in the *Bachianas Brasileiras No. 4* by Heitor Villa-Lobos

**Abstract:** This paper is a synthesis of research that I have been developing in the Music Graduate Program in Federal University of Paraná. With this research, through relevant musical elements that can be compared, I seek to show references that Heitor Villa-Lobos made to the music of Johann Sebastian Bach and Brazilian music in the four movements from *Bachianas Brasileiras No. 4*. Such references are interpreted as intertextualities used by Villa-Lobos in the composition of this work and these intertextualities are classified and discussed from the perspective of intertextual categories linked to traditional studies of musical analysis, because, according to Salles (2009, p. 245), "the traditional analytical approach, based on the concept of logic classical formal, not only will have little use for the music of Villa-Lobos, as for much of the music of the early twentieth century." For this reason, the use of musical analysis connected with the intertextuality is the analytical tool used to eliminate the need to have arguments and classifications to explain the musical elements and structures that were been observed. Due to space limitations of this paper, I made some choices regarding the content of ongoing research, thus the aim of this paper is to demonstrate some of the *quotations, allusions and stylizations* to the work of J. S. Bach, the baroque aesthetic and Brazilian popular music from the early twentieth century present in the *Bachianas Brasileiras No. 4* by Heitor Villa-Lobos.

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

## 1. Introdução

Entre 1930 e 1945 Heitor Villa-Lobos compôs uma série de nove suítes intitulada *Bachianas Brasileiras*. Elas são organizadas através de uma sequência de um a nove; cada suíte é constituída por dois, três ou quatro movimentos, sendo que para cada movimento Villa-Lobos atribuiu dois nomes. O primeiro nome faz referência à ideia da suíte barroca associada à obra de Johann Sebastian Bach, assim diversos movimentos apresentam designações como Prelúdio, Giga, Fuga, Ária, etc., enquanto o segundo alude a canções e danças do universo popular brasileiro, como Embolada, Modinha, Quadrilha Caipira e Ponteio. Percebe-se que essa ligação nominal é estendida para o próprio nome da série: *Bachianas*, referindo-se a Bach; *Brasileiras*, associando-se ao Brasil.

Este trabalho atenta-se somente à versão original para piano<sup>1</sup> da *Bachianas Brasileiras n°4*, composta em quatro movimentos:

1. *Prelúdio- (Introdução)*, de 1941, dedicado a Tomás Terán;
2. *Coral- (Canto do Sertão)*, de 1941, dedicado a José Vieira Brandão;
3. *Ária- (Cantiga)*, de 1935, dedicado a Sylvio Salema e
4. *Dança- (Miudinho)*, de 1930, dedicado a Antonieta Rudge Müller.

A partir desse objeto de estudo apresentam-se, portanto, duas questões principais:

1. Essas referências são apenas nominais ou podemos observá-las enquanto aspectos musicais?
2. Como um compositor faz referências a outro compositor ou estética musical?

Para responder a tais questionamentos, considera-se que durante a época da composição das *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos estava desenvolvendo projetos educacionais e nesse contexto, a obra de Bach possuía, para ele, um caráter pedagógico (ARCANJO JR, 2007, p. 84). Entretanto,

---

<sup>1</sup> Em 1942, o próprio Villa-Lobos orquestrou a *Bachianas Brasileiras n°4*.

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, p. 68).

Como então fazer com que o “povo inculto” se embebede da “fonte sagrada” – J. S. Bach –, sendo que este povo não possui 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.

## 2. Breve<sup>2</sup> Análise Intertextual da *Bachianas Brasileiras n<sup>o</sup>4*

Kristeva (1974, p.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 textos<sup>3</sup>. 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, p. 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 *estilização*<sup>4</sup>.

A *citação* é a ocorrência mais explícita de intertextualidade. De acordo com Zani (2003, p. 123), a *citação* traz um trecho, ou mesmo trechos, de outros textos incorporados ao novo texto. Em música, percebe-se que a *citação* está diretamente relacionada a algum tema, motivo ou a variações destes. Nóbrega (1976, p. 16) afirma que em toda a série de *Bachianas Brasileiras* somente dois temas populares foram utilizados e estes estão presentes no terceiro

<sup>2</sup> O termo breve é aqui utilizado devido ao fato de o presente trabalho ser um compilado de informações e exemplos resumidos de uma pesquisa ampla e ainda em andamento a respeito deste tema.

<sup>3</sup> 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).

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

e quarto movimentos da *Bachianas Brasileiras n.º4*. Na *Ária (Cantiga)* encontra-se a citação da canção popular *Ó mana deix'eu ir* e, a partir dos estudos realizados para este trabalho, percebe-se que esta citação é uma citação literal da canção *Itabaiana*<sup>5</sup>, datada do mesmo ano do terceiro movimento e também composta pelo próprio Heitor Villa-Lobos. No quarto movimento, *Dança (Miudinho)*, há a citação, por meio de variação temática, do tema popular *Vamos Maruca*<sup>6</sup> que também foi publicado por Villa-Lobos em um arranjo para três vozes e piano em seu *Guia Prático*. Contudo, contata-se que o motivo inicial do primeiro movimento, o *Prelúdio (Introdução)*, é também uma citação do motivo inicial do tema da *Oferenda Musical* de J. S. Bach (figura 2), conhecido como *thema regium*, tema real, ou tema do rei.



Figura1. Motivo principal do *Prelúdio (Introdução)* de Villa-Lobos



Figura 2. *Thema regium* utilizado por J. S. Bach.

<sup>5</sup> A canção *Itabaiana* (ou *Itabayana*), segundo o catálogo digital atualizado em 2009: *Villa-Lobos: sua obra*, faz parte do ciclo de *Canções Típicas Brasileiras*; tal ciclo é composto por 13 canções baseadas no folclore brasileiro, entretanto três delas não foram impressas no ciclo, dentre elas está *Itabaiana* que, segundo esse catálogo, foi retirada de um tema sertanejo de origem indígena da Paraíba chamado *Ó mana deix'eu ir*.

<sup>6</sup> *Vamos Maruca* foi publicada dois anos depois de *Dança (Miudinho)* no *Guia Prático* de 1932. Porém, muitas das 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 do próprio 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.º4*.

Comparando-se o motivo utilizado por Villa-Lobos ao motivo inicial do *thema regium*, percebe-se que existe uma mesma ideia musical: o motivo utilizado por J. S. Bach é formado por uma terça menor e uma terça maior ascendente, uma segunda menor ascendente e uma sétima menor diminuta, enquanto que o motivo utilizado por Villa-Lobos é formado pelos mesmos intervalos, diferenciando-se apenas pela sétima, que é menor. Em Bach vemos isso em uma única linha melódica com figuras rítmicas de mesmo valor; Villa-Lobos, embora altere a tonalidade e a fórmula de compasso, começa com a mesma ideia intervalar respeitando a proporcionalidade rítmica através de figuras de menor valor, porém, no terceiro tempo, o último intervalo do motivo, a sétima descendente, é deslocado para a voz secundária (nota circulada da figura 1). Auditivamente isso se torna mais claro, visto que escutamos a mesma configuração de alturas, o mesmo desenho melódico, a mesma *gestalt* sonora, porém, transposta para Si Menor; isso se deve ao fato de as vozes começarem em uníssono e nesse momento a melodia, que até então se deslocava, freia por meio da ligadura de valor e dá espaço para que a nota da voz inferior tenha destaque, nota esta que está ritmicamente localizada onde esse intervalo, em comparação à melodia de Bach, deveria estar.

Segundo Dudeque (2008, p. 139), “uma característica frequentemente observada na música de Bach diz respeito a uma técnica utilizada em que os mesmos elementos constituintes são reorganizados e reordenados”. Como exemplo para esse procedimento técnico/composicional, o autor traz o *Prelúdio n°5* do primeiro livro do *Cravo Bem Temperado*, entretanto esse procedimento é recorrente em outros prelúdios dessa mesma obra. A figura 3 traz os três primeiros compassos do *Prelúdio n°2*, cujo motivo *a*, elemento principal, é reutilizado e reordenado por meio de variação de alturas nos motivos *a1* e *a2*.



Figura 3. *Prelúdio n°2* de *O Cravo Bem Temperado*- reutilização reordenação de um mesmo elemento. c.1-3

A figura 4 mostra que o *Prelúdio (Introdução)* é composto a partir dessa mesma técnica de reutilização e reordenação de um único elemento, ou seja, aqui há uma *alusão* ao procedimento composicional de Bach. Sobre *alusão*, entende-se que ela é uma forma de intertextualidade que faz uma leve referência a um texto já conhecido. Segundo Zani (2003, p.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”.



Figura 4. “Prelúdio (Introdução)” da *Bachianas Brasileiras nº4*- reutilização e reordenação de um mesmo elemento. c. 1-4.

Aludindo ao *thema regium*, percebe-se que após a primeira seção do *Prelúdio (Introdução)* – que é o movimento que faz *citação* do motivo inicial desse tema –, inicia-se no compasso 19 uma seção modulante em Mi menor que logo se transforma em um trecho politonal e contrapontístico. Nessa seção, as vozes agudas nos três primeiros tempos de cada compasso estão em tonalidade maior um tom acima do baixo contínuo e da voz secundária que estão em tonalidade menor. O quarto tempo das vozes agudas soam uma sexta em relação aos acordes com quinta diminuta dos terceiros tempos do baixo de cada compasso, essa sexta é uma marca do colorido sonoro desse movimento que logo no motivo inicial já é apresentada como pode-se notar no Sol em relação ao Si da figura 1. A figura 5 traz cada compasso da seção politonal e as tonalidades presentes nela. A terceira coluna mostra os dois acordes que estão no baixo e na voz intermediária de cada compasso, atentando-se somente a ela, constata-se que o grave descende cromaticamente fazendo *alusão* ao motivo cromático do *thema regium* (figura 2). Observando o uso desse tema na primeira peça da *Oferenda Musical*, o *Ricercare*, percebe-se que o tema transita entre as vozes; a figura 6 mostra um trecho dessa peça em que esse cromatismo, assim como no *Prelúdio (Introdução)*, está no baixo.

Compasso	Vozes agudas	Baixo e voz intermediária
23	E <sub>b</sub>	D <sub>b</sub> e C <sub>m</sub> 5-
24	D <sub>b</sub>	C <sub>bm</sub> e B <sub>bm</sub> 5-
25	B	A <sub>m</sub> e G <sub>#m</sub> 5-
26	A	G <sub>m</sub> e F <sub>#</sub> 5-
27	F <sub>#</sub>	E <sub>m</sub> e D

Figura 5- Tabela de tonalidades sobrepostas na seção politonal do *Prelúdio (Introdução)*.c. 23-27.



Figura 6. Baixo cromático no *Ricercare* da *Oferenda Musical*. c. 24-29

Fazendo *alusão* à música brasileira, encontra-se o baixo contrapontístico e melódico que Kiefer (1990, p. 15) classifica como “baixo cantante”. Esse baixo

tão característico do choro, foi e é amplamente utilizado no maxixe e no samba. Funcionando como uma segunda melodia, a linha de baixo do choro, além de dialogar com a melodia principal define a harmonia conectando os acordes. É um tipo de linha muito ornamentada, com grande quantidade de notas, fazendo uso constante de semicolcheias e de tercinas [...]. Este tipo de linha ficou conhecido como “baixaria do choro”, ou apenas “baixaria”. (CARVALHO, 2006, p. 74).

No primeiro movimento há a utilização desse procedimento de “baixaria” através de pequenos contracantos ao final de algumas frases que ocorrem com a intenção de definir, enfatizar a harmonia e conectar as frases. Como ilustração de uma dessas ocorrências, a figura 7 mostra a utilização desse procedimento para transpor o tema para Mi menor no início da seção 2 desse movimento.



Figura 7. Contracanto no baixo interligando seções e transpondo a harmonia no *Prelúdio (Introdução)*. c. 18-19

Como outro exemplo de *alusão* a música brasileira, destaca-se a reapresentação do tema em terças dobradas no compasso 49 do movimento *Dança (Miudinho)*. Inicialmente, o tema é exposto em uma única linha melódica, sendo que o tema utilizado na composição desse movimento é uma citação de *Vamos Maruca*, que no *Guia Prático* Villa-Lobos classifica como uma catira<sup>7</sup>, dessa forma compreende-se que a utilização da melodia dobrada em terças está diretamente relacionada à sonoridade típica interiorana de alguns gêneros

<sup>7</sup> De acordo com o Dicionário Musical Brasileiro (1989, p. 120; 122), catira é o mesmo que cateretê: dança encontrável nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás.

musicais do sudeste e centro-oeste do Brasil. Nesse movimento, percebe-se também uma *alusão* a rítmica brasileira por meio de agrupamentos de três semicolcheias em compassos binários, o que causa o deslocamento do acento métrico e isso é muito recorrente na música brasileira. De acordo com Seixas (2007, p.102), as derivações do padrão 3+3+2 (primeiro compasso da figura 8) encontrados na música popular e folclórica do Brasil podem ser consideradas um signo de brasilidade e, segundo ele, elas foram empregadas por vários compositores nacionalistas. Os círculos na figura 8 mostram o início desses agrupamentos e, conseqüentemente, os deslocamentos métricos; as demarcações maiores são a acentuações anacrústicas causadas pelos *sforzandos*.

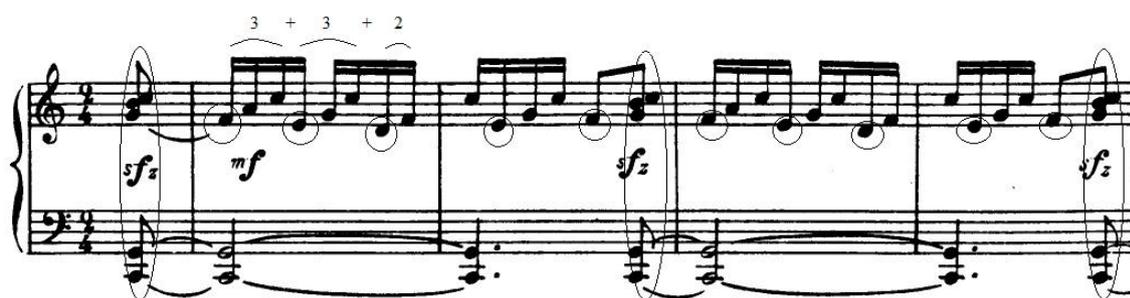


Figura 8. Utilização de agrupamentos de semicolcheias para deslocar os acentos métricos em *Dança (Miudinho)*. c. 1-4.

Outro processo intertextual a ser considerado é o uso da *estilização*. Como exemplo, percebe-se que na primeira seção do *Prelúdio (Introdução)* Villa-Lobos se utiliza da harmonia tradicional para compor suas frases; nesse trecho há a *estilização* do baixo cifrado do período barroco por meio de notas oitavadas no registro grave que sustentam a melodia, sendo trabalhadas inicialmente pelo ciclo de quintas e depois em graus conjuntos descendentes. Aqui, a *estilização* ocorre devido ao uso do baixo cifrado barroco sob um novo tratamento composicional: no *Prelúdio (Introdução)*, o baixo contínuo é utilizado em textura de melodia acompanhada e sem as notas que completam o acorde, o que é diferente do baixo contínuo original, ou seja, há uma “estilização” de um padrão estabelecido *a priori*. Para Zani (2003, p. 123), “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”. Desta maneira, compreende-se que o próprio formato da *Bachianas Brasileiras n°4* – e também as outras *Bachianas Brasileiras* que compõem a série – pode ser considerado uma *estilização*, visto que ela é composta na forma de uma suíte, fazendo referência a suíte barroca, porém diferenciando-se da forma de suíte barroca original.

### 3. Conclusão

De acordo com Salles (2009), o uso de politonalidade em planos texturais é um dos processos composicionais utilizados na poética villalobiana ao longo de sua trajetória. Tal processo, desconsiderando-se a obra e analisado somente como técnica, pode ser comparado e considerado influência de outros compositores como, por exemplo, Igor Stravinsky. Contudo, quando ouvimos o trecho politonal no *Prelúdio (Introdução)* não escutamos Stravinsky relido por Heitor Villa-Lobos, mas sim Villa-Lobos reafirmando: aqui estou eu, Villa-Lobos compositor, ainda reutilizando e reordenando um mesmo elemento como Bach faria, porém sobre outra perspectiva composicional. Desta forma, embora o presente trabalho esteja baseado em conceitos da linguística, a pesquisa também se fundamenta na 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. Sendo assim, através desta pesquisa, é possível perceber que as referências a música de Bach e a música brasileira ultrapassam o campo nominal da *Bachianas Brasileiras n°4* e os títulos de seus movimentos. Essas referências podem realmente ser observadas enquanto aspectos musicais concretos por meio de *citações* a temas ou motivos musicais, *alusões* a técnicas e procedimentos composicionais e *estilizações* de padrões preexistentes em Bach, no período barroco e, também, na música urbana do Rio de Janeiro do início do século XX; isto é, as referências se constataam por meio de ocorrências intertextuais presentes na *Bachianas Brasileiras n°4*.

### Referências

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (Org.). 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*. Belo Horizonte, 2007. 162 f. Dissertação (Mestrado em História: Tradição e Modernidade). Universidade Federal de Minas Gerais.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Arthur Nastrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Campinas, 2006. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas.
- DUDEQUE, Norton. Revisando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n.5 (1938) de Villa-Lobos. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. I, n. 2, p. 131-157, out. 2008.
- FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. A Lingüística Textual. In: FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça (Orgs). *Lingüística 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. 29-36.
- 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.
- KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. 3.ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. 2.ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.
- 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. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. 1. Volume: estudo folclórico musical. Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa (Org.). Rio de Janeiro: ABM: Funarte, 2009.
- 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](http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf)> Acesso em: 25/02/2012.
- ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n.1, p. 121-132, jan./jun. 2003.