

Intertextualidade musical na perspectiva das proporções revisionárias de Harold Bloom

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Nina Queiroz

UFRJ

nina_paz88@yahoo.com.br

Liduíno Pitombeira

UFRJ

pitombeira@musica.ufrj.br

Resumo. Este trabalho investiga a teoria da influência literária formulada por Harold Bloom com foco na aplicação dessa teoria à composição musical. O objetivo é demonstrar como as seis “proporções revisionárias” — Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askesis e Apophrades — podem ser associadas a tropos retóricos, mecanismos de defesa psíquicos freudianos e, por fim, a procedimentos composicionais na música do século XX. A base teórica integra crítica literária, figuras retóricas e psicanálise, conforme articuladas por Bloom e Laplanche e Pontalis. O método consiste no exame conceitual de cada proporção, seguida de exemplos musicais para ilustrar a operacionalização composicional dos conceitos. Conclui-se que a teoria da influência de Bloom, apesar de oriunda da crítica literária, revela grande potencial heurístico para a análise e composição musical intertextual, ao permitir compreender a criação musical como campo de tensão psíquica, poética e estética entre tradição e inovação. O trabalho propõe, assim, um modelo interdisciplinar composicional.

Palavras-chave. Intertextualidade, Proporções revisionárias de Bloom, Composição musical.

Musical Intertextuality from the Perspective of Harold Bloom's Revisionary Ratios.

Abstract. This work investigates Harold Bloom's theory of literary influence, with a focus on its application to musical composition. The objective is to demonstrate how the six “revisionary ratios” — Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonization, Askesis, and Apophrades — can be associated with rhetorical tropes, Freudian defense mechanisms, and, ultimately, compositional procedures in twentieth-century music. The theoretical framework integrates literary criticism, rhetorical figures, and psychoanalysis, as articulated by Bloom and by Laplanche and Pontalis. The method consists of a conceptual examination of each ratio, followed by musical examples that illustrate the compositional implementation of these concepts. The study concludes that Bloom's theory of influence, although originally developed within literary criticism, possesses significant heuristic



potential for the analysis and intertextual composition of music, as it enables the understanding of musical creation as a field of psychic, poetic, and aesthetic tension between tradition and innovation. Thus, the article proposes an interdisciplinary compositional model.

Keywords. Intertextuality, Bloom's Revisionary Ratios, Musical Composition.

Contextualização

No contexto literário, Harold Bloom em seu livro *A angústia da Influência: uma teoria da poesia* (2002) propôs a teoria da “influência como ansiedade”, proporcionando uma nova compreensão da relação entre poetas e seus predecessores. De acordo com Bloom, a força poética não advém de um idealismo generoso e compartilhado, mas de uma luta ansiosa e intensa com as gerações de poetas anteriores. Ele emprega o confronto entre as figuras míticas de Laio (pai) e Édipo (filho) como símbolo da investida mortal entre poetas (antecessor e sucessor).

Cada obra literária se define pelo confronto interno entre o precursor e o sucessor, configurando-se essencialmente como um campo de batalha psíquico onde poetas fortes desafiam, reinterpretam e, deliberadamente, fazem leituras equivocadas das obras que vieram antes. Os “poetas fortes” são importantes porque são eles que fazem a história poética “distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (Bloom, 2002, p.55). Essa “leitura errada”, essa “desleitura”, proporciona uma maneira de afirmar uma perspectiva nova, permitindo aos poetas se distinguirem dos legados passados e transformarem intencionalmente esses legados para criar novos começos.

Strauss afirma que “a maioria das ideias centrais de Bloom não estão exclusivamente vinculadas à linguagem e se traduzem facilmente em um contexto musical. Em particular, a teoria de influência de Bloom é indispensável para a música do século XX” (Strauss, 1990, p.15-16).¹

Para demonstrar sua tese de que toda grande obra literária e imaginativa é um desvio, Bloom sugere suas “proporções revisionárias”, necessárias à compreensão de “como um poeta

¹ “Most of Bloom's central ideas are not exclusively bound to language and translate easily into a musical context. In particular, Bloom's theory of influence is indispensable for music of the twentieth century.”



se desvia de outro” (Bloom, 2002, p.61). As seis proporções revisionárias propostas por Bloom são: 1. *Clinamen* (guinada inicial do precursor), 2. *Tessera* (acabamento antitético), 3. *Kenosis* (movimento de descontinuidade com o precursor), 4. *Daemonização* (movimento em direção a um contra-sublime personalizado, em reação ao sublime do precursor), 5. *Askesis* (automutilação, separação do precursor) 6. *Apophrades* (retorno da morte).

Bloom integra às suas *proporções revisionárias*, de forma simultânea, referências à psicanálise e figuras de linguagem (denominadas *tropos retóricos*). De acordo com Klein (2005, p.18), o termo *tropo* possui múltiplas interpretações dentro do campo da retórica, mas invariavelmente está associado à noção de figura, ou seja, à utilização da linguagem de maneira figurada e não literal. Bloom (1975) analisa que os tropos são erros deliberados na linguagem que protegem contra os perigos do significado literal e facilitam novas interpretações discursivas, e sugere que os tropos podem ser vistos como análogos aos mecanismos de defesa psíquica de Freud. Tropos são mecanismos literários que transmitem significado, enquanto defesas psíquicas protegem o ego de conflitos internos. A proposta é que ambos possam ser vistos de forma intercambiável na crítica literária. Tropos literários funcionam como defesa contra o significado literal, que é comparável à morte. Assim, os tropos protegem a poesia da estagnação do sentido literal. O autor sugere que existem paralelos entre os mecanismos que a mente usa para se defender e os mecanismos literários usados para criar significado.

Os tropos retóricos utilizados por Bloom são seis: ironia, sinédoque, metonímia, hipérbole, metáfora e metalepse. Conforme definido por Bloom, todo tropo é a interpretação resultante de “um erro proposital” de leitura, “um tipo de falsificação” de escrita, “um engano” intencionalmente realizado pelo poeta forte contra seu modelo poético.

Esses tropos se articulam com mecanismos psíquicos descritos por Bloom em analogia às defesas psíquicas, embora ele reconheça que tal correspondência encontra pouca sustentação na teoria psicanalítica tradicional.

Korsyn (1991) propõe uma leitura integrada das proporções revisionárias de Harold Bloom com os tropos retóricos clássicos e os mecanismos de defesa psíquicos freudianos, sugerindo, ainda, interpretações musicais para cada proporção. A partir de uma hipótese intertextual, ele analisa como a *Berceuse*, Op. 57, de Chopin teria influenciado a *Romanze*, Op. 118/5, de Brahms, aplicando as proporções sob uma perspectiva analítica. Neste estudo, adotamos uma abordagem distinta, de cunho composicional. Embora Lima (2011) também



tenha realizado uma aplicação composicional das proporções, sua proposta baseia-se sobretudo nas interpretações de Korsyn. Aqui, retornamos diretamente aos textos de Bloom (1975; 2002) para desenvolver uma leitura mais aprofundada e autônoma. A seguir, apresentamos cada uma das seis proporções revisionárias, relacionando-as a um tropo retórico, a um mecanismo de defesa e a uma possível aplicação composicional.

Clinamen

Clinamen é um conceito emprestado do atomismo de Lucrecio e Epicuro, significando um pequeno desvio que gera uma nova trajetória. Para Bloom, refere-se à maneira como um(a) poeta se desvia levemente da influência de um(a) predecessor(a), reinterpretando-o(a) para abrir espaço para sua própria voz. O tropo retórico que se associa a essa proporção é a ironia, que “para os retóricos romanos (em particular Cícero e Quintiliano), denotava uma figura retórica e um modo de discurso, no qual, na maioria das vezes, o significado era contrário às palavras” (Cuddon, 1992, 458).²

Por sua vez, essa proporção também pode ser associada à defesa psíquica freudiana conhecida como *Reação-formação* ou *Formação Reativa* que é definida como: “atitude ou hábito psicológico de sentido oposto a um desejo recalcado e constituído em reação contra ele (o pudor opondo-se a tendências exibicionistas, por exemplo) (...)” (Laplanche; Pontalis, 1991, p.200).

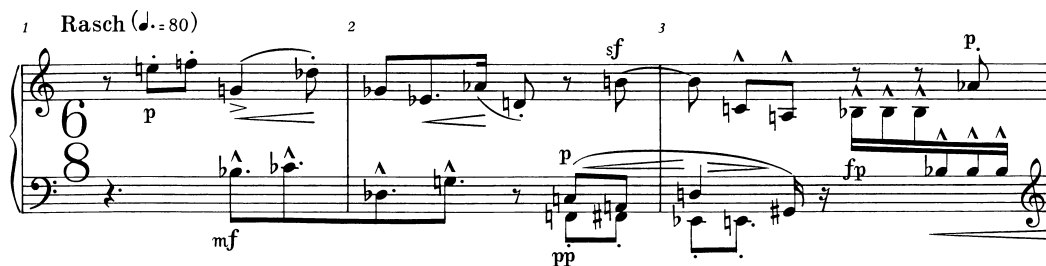
Como exemplo musical, tomamos um fragmento extraído do início do *Prelúdio* da *Suíte para Piano*, Op.25, de Arnold Schoenberg (Exemplo 1), sua primeira peça inteiramente dodecafônica (Roig-Francolí, 2021, p.165), e nos desviamos dessa obra ao recontextualizar a série dodecafônica para um ambiente tonal, o que se constitui como uma ironia, uma vez que essa obra poderia ser compreendida como o paradigma da música atonal organizada em termos seriais. Da mesma forma, essa ação se constitui como a revelação de uma reação-formação, uma vez que mostra o potencial tonal oculto a partir de uma série schoenberguiana. A implementação dessa proporção revisionária, foi realizada nas seguintes etapas: 1) A série de classes de alturas do *Op.25* de Schoenberg foi reescrita com novas configurações rítmicas no

² “For the Roman rhetoricians (in particular Cicero and Quintilian) ironia denoted a rhetorical figure and a manner of discourse, in which, for the most part, the meaning was contrary to the words. This double-edgedness appears to be a diachronic feature of irony”.



âmbito de uma nova métrica (4/4); 2) Foi proposta uma harmonia tonal, considerando-se a tonalidade de Si bemol maior; 3) O novo fragmento (Exemplo 2) foi orquestrado para uma nova instrumentação (trio de flautas: Flauta em Dó, Flauta em Sol e Flauta Baixo).

Exemplo 1. Início do *Prelúdio da Suíte para Piano, Op.25*, de Arnold Schoenberg (1968)



Fonte: Schoenberg (1968)

Exemplo 2. Novo trecho produzido a partir da aplicação de *Clinamem* no início do *Prelúdio da Suíte para Piano, Op.25*, de Arnold Schoenberg (1968)



Fonte: Autores

Tessera

Tessera significa um mosaico ou peça complementar. Aqui, um(a) autor(a) revisa um(a) predecessor(a) ao completar ou estender seu trabalho, muitas vezes reinterpretando-o como algo incompleto ou carente de um elemento essencial. Essa proporção relaciona-se ao tropo retórico sinédoque.

A sinédoque é um tropo retórico que envolve uma relação de inclusão. Isso significa que um termo é usado para representar algo maior ou menor do que ele mesmo, implicando



parte-todo ou todo-parte. Por exemplo, usar “velas” para se referir a um navio inteiro, isso representa uma sinédoque, pois as velas são partes representativas do navio completo.

A defesa psíquica freudiana relacionada a essa proporção é uma dupla: *Voltar-se contra si mesmo* e *Reversão*. Voltar-se contra si mesmo envolve redirecionar impulsos ou emoções negativas para si próprio. Isso pode resultar em autocrítica, culpa ou autossabotagem. É uma forma de lidar com sentimentos que, de outra maneira, seriam direcionados para outros ou para situações externas. A reversão, por sua vez, implica em transformar um sentimento ou impulso em seu oposto. Por exemplo, transformar o medo em bravura ou o amor em ódio. Essa defesa altera a natureza do impulso para torná-lo mais manejável ou socialmente aceitável. A reversão refere-se a alterar as metas, substituindo a ativa, como atormentar ou olhar, pela passiva, como ser atormentado ou ser olhado.

Como exemplo musical, utilizaremos novamente, como ponto de partida, o início do *Prelúdio* da *Suíte para Piano*, Op. 25, de Schoenberg, utilizado na proporção anterior e reapresentado no Exemplo 3. A intenção dessa vez será “corrigir” o procedimento schoenberguiano no uso simultâneo de duas formas da série, algo que será essencial em seu dodecafonismo maduro, através de uma técnica chamada *combinatoriedade*. Através dessa técnica, buscamos produzir, para cada grupo de seis classes de alturas, um agregado cromático. Dada uma forma da série qualquer, a combinatoriedade pode ser produzida de maneira trivial ao utilizarmos simultaneamente sua forma retrógrada, já que suas seis primeiras classes de alturas são totalmente distintas da forma original. Porém, Schoenberg buscava utilizar formas inversas que produzissem o mesmo efeito. Nem toda forma da série tem o potencial de realizar combinatoriedade por inversão. A série da *Suíte* tem esse potencial que não foi aproveitado por Schoenberg, uma vez que ele utilizou para a mão esquerda a forma P₁₀, que apresenta, no primeiro hexacorde, duas classes de alturas também presentes no primeiro hexacorde na série P₄ (utilizada na mão direita). Dessa forma, reescrevemos o início da *Suíte*, para trio de flautas, incorporando a combinatoriedade. A forma da série tocada pela primeira flauta é a mesma utilizada no Exemplo 2, ou seja, P₄ (veja matriz dodecafônica no Quadro 1). As outras duas flautas (em Sol e baixo) executam a forma I₁₁, distribuídas entre si. O novo fragmento é mostrado no Exemplo 4.



Exemplo 3. Início do *Prelúdio da Suíte para Piano, Op.25*, de Arnold Schoenberg (1968)

Fonte: Schoenberg (1968)

Quadro 1. Matriz dodecafônica do *Prelúdio da Suíte para Piano, Op.25*, de Arnold Schoenberg

	I ₄	I ₅	I ₇	I ₁	I ₆	I ₃	I ₈	I ₂	I ₁₁	I ₀	I ₉	I ₁₀	
P ₄	E	F	G	C#	F#	D#	G#	D	B	C	A	A#	R ₄
P ₃	D#	E	F#	C	F	D	G	C#	A#	B	G#	A	R ₃
P ₁	C#	D	E	A#	D#	C	F	B	G#	A	F#	G	R ₁
P ₇	G	G#	A#	E	A	F#	B	F	D	D#	C	C#	R ₇
P ₂	D	D#	F	B	E	C#	F#	C	A	A#	G	G#	R ₂
P ₅	F	F#	G#	D	G	E	A	D#	C	C#	A#	B	R ₅
P ₀	C	C#	D#	A	D	B	E	A#	G	G#	F	F#	R ₀
P ₆	F#	G	A	D#	G#	F	A#	E	C#	D	B	C	R ₆
P ₉	A	A#	C	F#	B	G#	C#	G	E	F	D	D#	R ₉
P ₈	G#	A	B	F	A#	G	C	F#	D#	E	C#	D	R ₈
P ₁₁	B	C	D	G#	C#	A#	D#	A	F#	G	E	F	R ₁₁
P ₁₀	A#	B	C#	G	C	A	D	G#	F	F#	D#	E	R ₁₀
	RI ₄	RI ₅	RI ₇	RI ₁	RI ₆	RI ₃	RI ₈	RI ₂	RI ₁₁	RI ₀	RI ₉	RI ₁₀	

Fonte: Autores

Exemplo 4. Novo trecho produzido a partir da aplicação de Tesseracta no início do *Prelúdio da Suíte para Piano, Op.25*, de Arnold Schoenberg (1968)

Fonte: Autores



Kenosis

Kenosis é um termo teológico que significa auto-esvaziamento. No contexto de Bloom, refere-se ao momento em que um autor se afasta da influência dominante de um predecessor ao se “esvaziar”, reduzindo a grandiosidade de sua inspiração original. A kenosis, é representado pelo tropo gramatical metonímia. Nessa figura de linguagem o significado é transferido com base em uma relação de contiguidade que pode ser espacial, temporal ou causal. Por exemplo, dizer “bebeu o copo inteiro” usa a metonímia para significar que alguém bebeu o conteúdo do copo, já que a relação é de proximidade.

O mecanismo de defesa é um trio: *Isolamento*, *Desfazimento*³ e *Regressão*. Essas defesas compartilham um tema comum de tentar “voltar atrás” ou simplificar experiências complexas ou dolorosas.

Segundo Laplanche e Pontalis, o isolamento é um “mecanismo de defesa, típico sobretudo da neurose obsessiva, e que consiste em isolar um pensamento ou um comportamento, de tal modo que as suas conexões com outros pensamentos ou com o resto da existência do sujeito ficam rompidas” (Laplanche; Pontalis, 1991, p, 258). No âmbito da teoria freudiana, “desfazimento” e “anulação” são termos intercambiáveis, pelo qual o sujeito busca “desfazer” simbolicamente um pensamento, sentimento ou ato considerado inaceitável, por meio de um novo comportamento ou ritual que anule o efeito psíquico do impulso original. Assim, as ações de anulação são caracterizadas por sua função reparadora e repetitiva ao lidar com conteúdos internos angustiantes.

A regressão é um mecanismo de defesa psíquica, descrito por Freud, pelo qual o indivíduo retorna a modos de funcionamento psíquico ou padrões comportamentais de fases anteriores do desenvolvimento frente a situações de conflito ou angústia. Esse processo pode manifestar-se, por exemplo, pela adoção de comportamentos infantis, fantasias primitivas ou dependência exagerada, mesmo em adultos. A regressão opera como uma tentativa do ego de obter alívio ou proteção ao buscar refúgio em estágios psicosssexuais ou modos adaptativos já

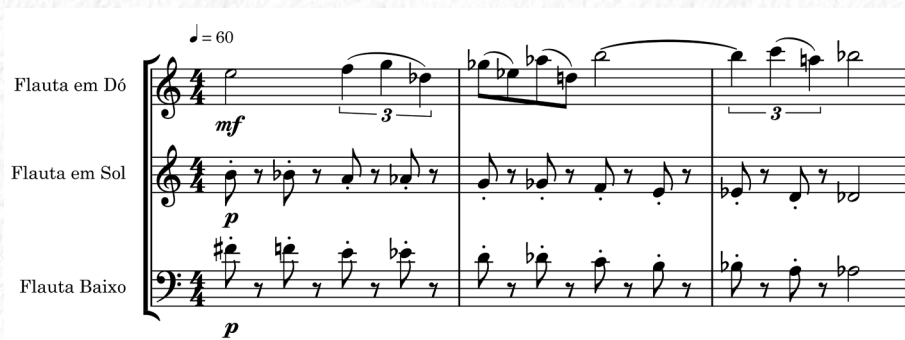
³ Em português, o termo “desfazimento” é frequentemente traduzido como “anulação” (do inglês *undoing*), ambos aparecendo nos glossários psicanalíticos como sinônimos para esse mecanismo descrito por Freud. A distinção entre “anulação” e “desfazimento” pode variar conforme a tradução e tradição teórica adotada, mas, classicamente, referem-se ao mesmo processo defensivo.



superados que, em contextos de sofrimento psíquico, são reativados como forma de enfrentamento do desconforto emocional.

Segundo Lima, a aplicação musical consiste no “isolamento de uma estrutura musical de seu contexto original (precursor), colocando-a dentro de um novo texto em um contexto diferente” (Lima, 2011, p. 52). Reforçando essa ideia com o conceito de ruptura das conexões ligadas à existência do sujeito, proposto por Laplanche e Pontalis, podemos tomar a série dodecafônica da mão direita do piano da mesma obra de Schoenberg utilizada nos exemplos anteriores (*Suíte para Piano*, Op. 25) e inseri-la em um contexto harmônico exógeno, isto é, elaborado de forma independente da série. Desta forma, a mesma linha melódica da Flauta em Dó do Exemplo 4 com alterações na oitava em quase todas as notas, foi trazida para um contexto harmônico em que as outras duas flautas executam um intervalo de quarta justa que se desloca descendente de maneira cromática. O resultado é mostrado no Exemplo 5.

Exemplo 5. Novo trecho produzido a partir da aplicação de Kenosis no início do *Prelúdio da Suíte para Piano*, Op.25, de Arnold Schoenberg (1968)



Fonte: Autores

Daemonização

Na Daemonização, o poeta tardio se inspira em algo além do predecessor imediato, conectando-se a forças mais profundas, frequentemente espirituais ou visionárias. Isso pode envolver um afastamento do predecessor em direção a uma fonte mais arcaica ou transcendente. A figura de linguagem neste caso é a Hipérbole. Segundo o *Diccionario de retórica, crítica y terminologia literária* (2000), a hipérbole é uma “figura lógica que consiste em empregar palavras exageradas para expressar uma ideia que está além dos limites da verossimilhança”



(Marchese; Forradellas, 2000, p. 198).⁴ De modo geral, a hipérbole possui um caráter enfático. Por exemplo a frase: “estou morrendo de fome”, o falante não está realmente morrendo, mas quer dizer que está com muita fome.

O mecanismo de defesa psíquica freudiano na daemonização e a *Repressão*. Na obra de Laplanche e Pontalis (1991), a repressão é descrita como um termo polissêmico, cujo uso na psicanálise carece de codificação rigorosa. Em sentido amplo, refere-se a qualquer tentativa psíquica de afastar da consciência conteúdos desagradáveis, o que incluiria tanto processos conscientes quanto inconscientes. No entanto, em seu uso mais preciso — e mais recorrente na teoria freudiana — designa operações conscientes que excluem representações do campo consciente, sem que estas se tornem inconscientes, distinguindo-se assim do recalque (*Verdrängung*), mecanismo central e inconsciente. Além disso, a repressão pode incidir sobre afetos, os quais não são recalçados, mas inibidos ou transformados. Os autores alertam para confusões terminológicas oriundas de traduções inglesas de Freud, nas quais *repression* é usada indevidamente como sinônimo de recalque. Assim, a repressão, em seu sentido técnico, difere estruturalmente do recalque, sendo menos profunda e atuando no limiar entre o consciente e o pré-consciente.

Para implementar composicionalmente essa proporção revisionária, utilizamos a forma P_0 da série da *Suíte para Piano*, Op. 25, de Schoenberg (ver Quadro 1) e preenchemos os espaços entre as classes de alturas com notas cromáticas. Essa linha foi designada para a Flauta em Dó. O material das demais flautas vem de contraponto imitativo iniciando em notas que formam no início um acorde (defasado) de Lá \cong maior e no final um acorde de Ré maior. Esses acordes diferem por um trítone, a mesma diferença que existe entre a primeira e a última classes de alturas da série. O resultado é mostrado no Exemplo 6 (as notas com cabeça em cor vermelha correspondem às classes de alturas da série P_0).

⁴ “figura lógica que consiste en emplear palabras exageradas para expresar una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud”.



Exemplo 6. Novo trecho produzido a partir da aplicação de Daemonização no início do *Prelúdio da Suite para Piano, Op.25*, de Arnold Schoenberg (1968)



Flauta em Dó
Flauta em Sol
Flauta Baixo
Fl.
A. Fl.
B. Fl.

$\text{♩} = 60$
mf
mf
mf
pp
pp
pp

6 5 3
6 5 3
6 5
3 6 3
6 3
3 6 3

Fonte: Autores

Askesis

Askesis refere-se a um processo de auto-limitação, no qual o criador renuncia a certas possibilidades para se definir de maneira mais rigorosa. Esse movimento pode envolver uma espécie de purificação ou distanciamento da influência de um predecessor. Está relacionada a figura de linguagem metáfora.

A metáfora é uma figura de linguagem que estabelece uma comparação implícita entre dois elementos diferentes, substituindo um pelo outro para dar maior expressividade ou significado. Diferente do símile, que compara usando “como” ou “tal qual”, a metáfora faz comparações diretamente, sem essas expressões. Exemplos de metáfora: “o tempo é ouro”. Aqui, o tempo é comparado diretamente ao ouro, sugerindo que é extremamente precioso e valioso. No *A reader’s Guide to literary terms* (1960) a metáfora é definida como “uma figura de linguagem na qual dois objetos dissimilares são comparados por identificação ou pela substituição de um pelo outro” (Beckson; Gaz, 1960, p.119).⁵


⁵ a figure of speech in which two unlike objects are compared by identification or by the substitution of one for the other



O mecanismo de defesa freudiano nessa situação é a *Sublimação*. De acordo com Laplanche e Pontalis (1991), a sublimação, conceito introduzido por Freud, designa o processo psíquico pelo qual a energia pulsional — notadamente de origem sexual — é desviada de sua meta original e redirecionada a objetivos não sexuais socialmente valorizados, como a criação artística ou a investigação intelectual. Trata-se de uma transformação que permite à pulsão manter sua intensidade sem produzir recalçamento. Freud recorreu a esse conceito para explicar atividades aparentemente desvinculadas da sexualidade, mas dinamicamente sustentadas por ela. Apesar de sua relevância teórica, a sublimação permaneceu pouco sistematizada, com imprecisões quanto à sua delimitação e mecanismos específicos. Freud propôs que ela incide preferencialmente sobre pulsões parciais e pode envolver uma retirada da libido para o ego, promovendo sua dessexualização.

Para Lima, a askesis é “um desvio do precursor, em direção a um diálogo prazeroso entre suas ideias e as do autor” (Lima, 2011, p. 42). No entanto, neste exemplo, demos maior ênfase à ideia de sublimação: desviamos o potencial dodecafônico da série da *Suíte para Piano*, Op. 25, de Schoenberg — metáfora da pulsão libidinal — transformando-a na base sustentadora (executada pela flauta baixo) de uma progressão tonal. O resultado é mostrado no Exemplo 7.

Exemplo 7. Novo trecho produzido a partir da aplicação de Daemonização no início do Prelúdio da *Suíte para Piano*, Op.25, de Arnold Schoenberg (1968)



The musical score is for three flutes: Flauta em Dó (top), Flauta em Sol (middle), and Flauta baixo (bottom). The time signature is 4/4, and the tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into three measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure begins with a crescendo (*cresc.*) and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third measure is marked with a *rall.* (rallentando). The Flauta em Dó and Flauta em Sol parts have a melodic line that rises and then levels off, while the Flauta baixo part provides a harmonic foundation with a similar melodic contour.

Fonte: Autores



Apophrades

A apophrades é o estágio mais paradoxal: o poeta tardio escreve de tal maneira que parece que seu predecessor o está imitando, em vez do contrário. A influência é assimilada tão completamente que a obra do autor tardio parece retroativamente alterar a tradição.

O tropo gramatical relacionado é a metalepse, uma figura de linguagem complexa e sofisticada que deriva da metonímia, caracterizada pela transposição indireta de ideias ou objetos através de associações implícitas. Ela envolve a evocação de um conceito não explicitamente mencionado, utilizando um termo intermediário que sugere este conceito por meio de referências culturais ou subentendidas. Um exemplo clássico pode ser encontrado na literatura de García Lorca, onde a expressão “*blanca sábana*” (lençol branco) é utilizada para sugerir a morte, referenciando sudários sem mencioná-los diretamente (Scarani, 2022). No *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, a metalepse é definida como “um tipo de metonímia em que a transposição de um termo para outro é realizada por meio de um elemento subentendido” (Marchese; Forradellas, 2000, p. 261).⁶

Bloom (1975), descreve a metalepse, também conhecida como “transunção”, como um conceito crucial em sua teoria da “má interpretação” ou “misprision” poética, especialmente na poesia pós-iluminista. A metalepse é definida como “o tropo de um tropo”. É uma substituição metonímica de uma palavra por uma palavra já figurativa. De forma mais ampla, é um esquema, frequentemente alusivo, que remete o leitor a qualquer esquema figurativo anterior. A metalepse é a sexta e última proporção revisionária, que o autor chamou de apophrades ou “retorno dos precursores”.

A apophrades está relacionada ao mecanismo de defesa psíquica *Introjeção, Projeção*. Essas duas defesas funcionam de maneiras opostas, mas estão interligadas porque ambas lidam com a forma como características emocionais são manejadas entre o interior e o exterior do eu. Enquanto a introjeção traz características externas para dentro do eu, a projeção move sentimentos internos para fora, para o ambiente ou outras pessoas.

Segundo Laplanche e Pontalis (1991) a introjeção designa um processo pelo qual o sujeito, de modo fantasioso, internaliza aspectos do mundo externo, fazendo-os passar

⁶ No original: “es un tipo de metonimia (V.) en el que la transposición de un término a otro se realiza por medio de un elemento sobreentendido. Ejem.: Un niño trajo la blanca sábana (García Lorca), en que se adivina la muerte a través de «blanca sábana» = «sudario»”.



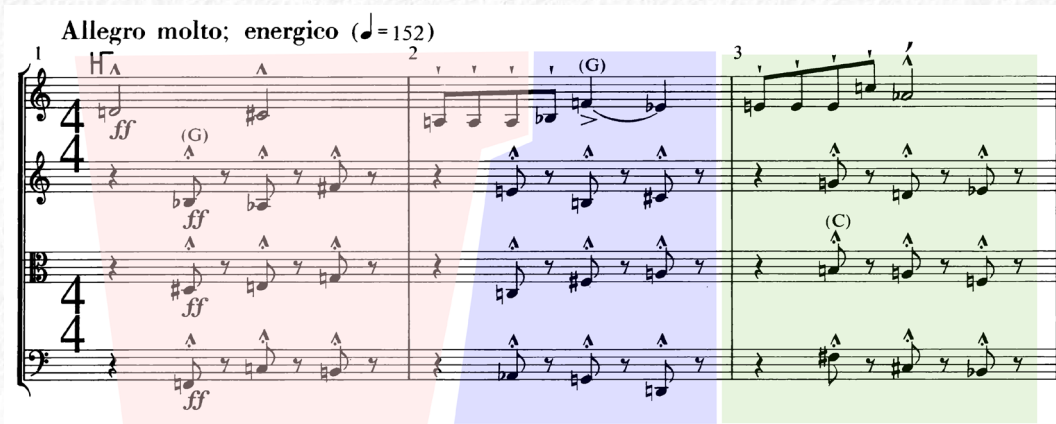
simbolicamente de “fora” para “dentro” de seu aparelho psíquico. Embora seu protótipo seja corporal — relacionado à incorporação oral —, a introjeção não se limita a esse nível; ela opera sobre instâncias psíquicas como o ego ou o ideal do ego, diferindo da incorporação propriamente dita por não depender diretamente do limite corporal.

De acordo com Laplanche e Pontalis (1991), no contexto psicanalítico freudiano, projeção é um mecanismo de defesa pelo qual o sujeito rejeita sentimentos, desejos ou qualidades inaceitáveis, atribuindo-os a outrem — pessoa ou objeto. Essa defesa, de origem arcaica, manifesta-se de forma nítida na paranoia, mas também está presente em comportamentos considerados normais, como a superstição. Freud a descreve como uma tentativa de lidar com conteúdos psíquicos intoleráveis, deslocando-os para o mundo externo, o que permite sua negação ou desconhecimento. A projeção contribui para o delineamento da fronteira entre o eu e o outro, sendo central tanto na gênese das patologias quanto em fenômenos cotidianos. Embora tenha aplicação em diversas áreas da psicologia, Freud restringe o conceito à expulsão do que é recusado no interior, destacando seu papel fundamental na constituição psíquica e na relação com o mundo real e social.

Na interpretação musical de Lima, a apophrades “é a internalização das ideias precursoras, tornando-as próprias do autor pela razão da alta qualidade das mesmas, dando um invólucro novo” (Lima, 2011, p.52). Para exemplificar a apophrades, ainda tomando como base o curto extrato da *Suíte para Piano*, Op. 25, de Schoenberg, construiremos agregados cromáticos para cada compasso, internalizando, desta forma, um recurso composicional que esse compositor utilizou no início de seu Quarteto de Cordas n.4, Op.37, uma obra dodecafônica madura. O trecho inicial desse quarteto de Schoenberg é mostrado no Exemplo 8, no qual os agregados são indicados por polígonos coloridos. O resultado da aplicação dessa técnica na série da *Suíte* Op.25 é mostrado no Exemplo 9.

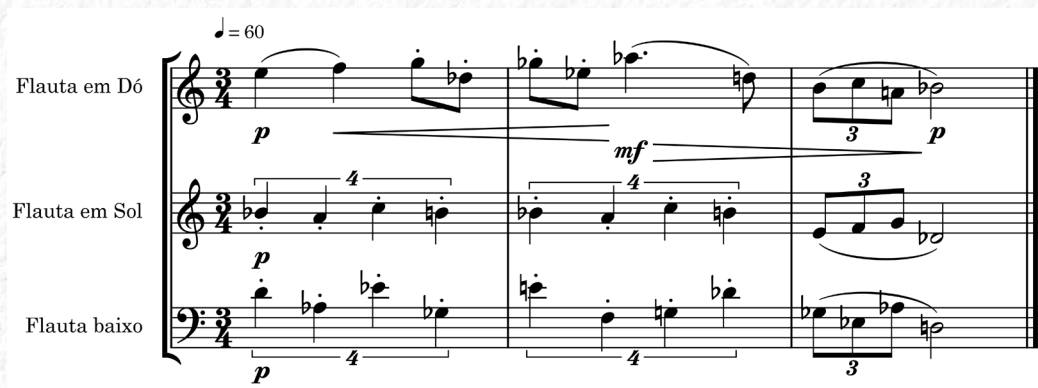


Exemplo 8. Início do Quarteto de Cordas n.4, Op. 37, de Arnold Schoenberg, com os agregados indicados pelos polígonos coloridos.



Fonte: Autores

Exemplo 9. Novo trecho produzido a partir da aplicação de Apophrades no início do Prelúdio da Suíte para Piano, Op.25, de Arnold Schoenberg (1968)



Fonte: Autores

Considerações finais

A aplicação das proporções revisionárias de Harold Bloom à música revela-se um instrumento teórico fecundo para a compreensão das dinâmicas intertextuais que permeiam a criação musical no século XX e além. Ao transpor para o domínio musical categorias originalmente formuladas no campo da crítica literária — como *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis* e *Apophrades* — este estudo demonstrou que tais proporções revisionárias podem ser interpretadas como estruturas psíquicas, retóricas e estéticas



subjacentes a processos composicionais que dialogam com a tradição de forma criativa e, por vezes, conflituosa.

A transposição da teoria de Bloom para a música, embora analiticamente potente, impõe discernimento. A analogia entre literatura, psicanálise e música demanda compreensão matizada, evitando excessos e as particularidades impõem limites à equivalência direta. A aplicação de defesas freudianas e tropos retóricos na música é um princípio heurístico e operacional, não literal.

A perspectiva adotada permitiu identificar como mecanismos de defesa freudianos, figuras retóricas clássicas e procedimentos musicais modernos se entrelaçam na construção de uma poética da influência, na qual o compositor não apenas herda, mas também reinterpreta, desloca ou combate os modelos anteriores. Essa tensão entre continuidade e ruptura, tão cara à obra de Bloom, pode se tornar particularmente visível quando analisamos peças musicais que lidam conscientemente com a memória estilística e a presença do “outro” na escritura sonora.

Concluimos, assim, que a teoria da influência literária, longe de ser exclusiva do texto escrito, oferece uma via original e produtiva para se pensar a criação musical como um campo de forças onde tradição e inovação coexistem em estado de conflito criativo. Propõe-se, portanto, um modelo de análise e composição que valoriza o gesto revisionário como estratégia estética, bem como a intertextualidade como princípio estruturante da experiência musical contemporânea.

Referências

BECKSON, Karl; GANZ, Arthur. *A reader's guide to literary terms: a dictionary*. New York: H. Wolff, The Noonday Press, 1960.

BLOOM, Harold. *A map of misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2ª ed., Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CUDDON, J. A. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1992.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.



LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. Sob a direção de Daniel Lagache. Tradução: Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LIMA, Flávio. *Desenvolvimento de Sistemas Compositivos a partir da Intertextualidade*. Dissertação (Mestrado em Música). João Pessoa: UFPB, 2011.

KORSYN, Kevin. Towards a new poetics of musical influence. *Music Analysis*, v. 10, n. 1/2, p. 3-72, 1991.

MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Editora Ariel, S.A., Barcelona, 2000.

ROIG-FRANCOLÍ, M. A. *Understanding post-tonal music*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.

SCARANI, Federico Rivero. Un análisis estilístico del poema “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca. *Nagari Magazine*. 2022. Disponível em: <https://www.nagarimagazine.com/un-analisis-estilistico-del-poema-llanto-por-ignacio-sanchez-mejias-de-federico-garcia-lorca-federico-rivero-scarani>. Acesso em 08 set 2025.

SCHOENBERG, Arnold. *Suite para piano, Op.25* (partitura). In: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. v.4. Viena: Universal Edition, 1968.

STRAUS, Joseph Nathan. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

