



A dialética da influência: a historicidade do conceito em música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-6. Musicologia

Luís Felipe Finelli

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

luis.felipe.finelli@gmail.com

Edite Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

editerochaufmg@gmail.com

Resumo. O presente trabalho analisa a historicidade e as implicações metodológicas do conceito de influência, analisando as transformações na relação dos músicos com a tradição a partir da consolidação da modernidade entre os séculos XVIII e XIX. Pautado pela valorização da originalidade, da autonomia estética da música, do gênio criador e da formação do cânone, a emergência do pensamento romântico transformou o legado histórico de um repertório de práticas compartilhadas em uma instância geradora de ambivalência e tensão artística. Adotando como lente analítica a teoria da *Angústia da Influência* (1973) de Harold Bloom, o trabalho problematiza as abordagens historiográficas tradicionais que reduzem o fenômeno à mera identificação linear de fontes, empréstimos ou semelhanças intertextuais ou formais. Para tanto, examina-se como os mecanismos de revisionismo criativo e os discursos biográficos operam na negociação com o passado musical, manifestando-se tanto na dimensão da criação quanto na reconfiguração estrutural e da poética (*poiésis*) das próprias obras. Em suma, este trabalho identifica que a influência musical não constitui uma categoria analítica historicamente estável ou de transmissão passiva, mas sim um campo de disputa simbólica e de revisão criativa (*misreading*), exigindo um deslocamento metodológico que reconheça as complexas operações de assimilação, distorção e diferenciação estética que moldam a criação musical.

Palavras-chave. Influência Musical, Angústia da Influência, Harold Bloom, Historiografia Musical.

Title. The Dialectic of Influence: The Historicity of the Concept in Music

Abstract. This paper examines the historicity and methodological implications of the concept of influence, analyzing the transformations in musicians' relationship with tradition following the consolidation of modernity between the 18th and 19th centuries. Guided by the valorization of originality, the aesthetic autonomy of music, the creative genius, and the formation of the canon, the emergence of Romantic thought transformed the historical legacy—once a repertoire of shared practices—into an instance that generates ambivalence and artistic tension. Adopting Harold Bloom's theory of the Anxiety of Influence (1973) as an analytical lens, this study problematizes traditional historiographical approaches that reduce the phenomenon to a mere linear identification of sources, borrowings, or intertextual and formal similarities. To this end, it examines how the mechanisms of creative revisionism and biographical discourses operate in negotiating with the musical past, manifesting both in the dimension of creation and in the structural reconfiguration and poesis of the works themselves. In short, this paper identifies that musical influence does not constitute a historically stable analytical category or a passive transmission, but rather





a field of symbolic dispute and creative revision (misreading), demanding a methodological shift that recognizes the complex operations of assimilation, distortion, and aesthetic differentiation that shape musical creation.

Keywords. Musical Influence, The Anxiety of Influence, Harold Bloom, Musical Historiography.

Introdução

A tentativa de identificar possíveis vínculos genealógicos entre músicos, obras, escolas ou tradições constitui uma das atividades recorrentes da historiografia musical. Nesse contexto, o conceito de *influência* aparece como um importante elemento interpretativo, mas também como um desafio metodológico para o campo, pois é através dele que se tenta estabelecer linhagens, filiações e os caminhos evolutivos de uma poética (*poiésis*) musical no decorrer da história. Todavia, apesar de sua ampla utilização nas pesquisas, o conceito tende a oscilar entre duas abordagens distintas. De um lado, há aqueles que o empregam de maneira mais ou menos acrítica, sem delimitação conceitual rigorosa, pressupondo um entendimento tácito por parte do interlocutor e uma certa estabilidade histórica do próprio conceito. De outro, há aqueles que, cientes das dificuldades conceituais e metodológicas envolvidas, especialmente em razão de sua dimensão psicológica e de difícil mapeamento quantitativo, evitam sua utilização parcial ou integralmente, substituindo-o por categorias mais delimitadas, como intertextualidade, dialogismo, recepção, citação ou alusão, entre outras.

A partir do reconhecimento dessa complexidade, o presente trabalho tem por objetivo analisar a historicidade do conceito de influência e as transformações ocorridas na maneira como os músicos da tradição ocidental passaram a se relacionar com seus predecessores, particularmente a partir da consolidação da modernidade entre os séculos XVIII e XIX. Parte-se da hipótese de que as profundas mudanças ocorridas nesse período — entre elas a valorização da originalidade artística, a crescente autonomia estética da música, a construção do cânone e a centralidade adquirida pela figura do gênio criador — alteraram significativamente a forma como a influência passou a ser concebida e problematizada no pensamento artístico. Tomando como embasamento a teoria da *Angústia da Influência* (*The Anxiety of Influence*) de Harold Bloom, busca-se discutir algumas das implicações conceituais e metodológicas decorrentes dessa transformação, problematizando abordagens que reduzem a influência à simples identificação de fontes, empréstimos ou semelhanças formais e intertextuais (seja na dimensão da escrita musical ou sonora) entre obras. Com isso, pretende-se contribuir para uma compreensão mais crítica do conceito e de sua utilização nas pesquisas em música.





A historicidade do conceito

Durante séculos, a atividade musical esteve fundamentada em um conjunto relativamente estável de práticas compartilhadas, incluindo modelos de composição formais, técnicas contrapontísticas, esquemas harmônicos, o ensino do partimento, realização de baixo contínuo e o domínio de um repertório comum. Nesse contexto, a apropriação desses procedimentos legados pela tradição não apenas era socialmente aceita, como também constituía um dos principais critérios de legitimação de um músico (Rocha, 2011), tendo em vista que a própria noção de autoria não se encontrava plenamente estabelecida (Figueiredo, 2010). Porém, a partir da consolidação da modernidade e da ascensão de um *ethos* romântico entre o final do século XVIII e o decorrer do século XIX, desenvolveu-se uma nova compreensão da tradição musical. Se, por um lado, esse novo paradigma elevou a originalidade, a expressão individual e a singularidade subjetiva à condição de valores centrais da experiência artística, por outro, contribuiu para uma valorização sem precedentes do passado musical (Rosen, 2000). A formação do cânone, o estabelecimento da própria musicologia (*musikwissenschaft*) enquanto campo de conhecimento, a sacralização da arte e a construção da figura heroica dos compositores como modelos exemplares transformaram a tradição em uma presença cada vez mais onipresente e incontornável (Blanning, 2010; Dahlhaus, 1983). O artista moderno passou, então, a ocupar uma posição ambivalente: impelido a afirmar sua individualidade e força subjetiva e, simultaneamente, confrontado com o peso de um legado histórico cuja autoridade se tornava cada vez mais difícil de evitar.

Uma perspectiva particularmente fecunda para pensar essa questão é oferecida pelo crítico literário Harold Bloom em seu livro *A Angústia da Influência*¹ (Bloom, 1997), publicado originalmente em 1973. Em contraste com abordagens que analisam a continuidade da tradição e a assimilação do legado artístico a partir de um olhar positivo — como ocorre, em certa medida, no ensaio “Tradição e Talento Individual”², de T. S. Eliot (Eliot, 1919) —, Bloom desloca o foco de análise para a dimensão agonística e dialética da relação entre o jovem poeta (*ephebe*) e seus predecessores. Para o autor, a constituição de uma voz artística própria depende de um processo contínuo de revisão criativa, deslocamento e desleitura (*misreading*) da tradição herdada. Tal processo é descrito por meio de seis movimentos, denominados Razões Revisionárias (*Revisionary Ratios*): *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* e

¹ *The Anxiety of Influence*, 1973

² Tradução autoral do título original: “Tradition and the Individual Talent”



apophrades, através dos quais Bloom procura explicar, a partir da análise das obras, os mecanismos de defesa mobilizados por esse jovem poeta na negociação da presença de seus predecessores em sua própria linguagem (Bloom, 1997). Posteriormente, em seu livro *Um Mapa da Desleitura*³ (Bloom, 2003), originalmente publicado em 1975, o autor aprofunda essa formulação ao estabelecer uma correspondência entre cada um dos movimentos revisionários a determinados tropos retóricos: *clinamen* e ironia, *tessera* e sinédoque, *kenosis* e metonímia, *daemonization* e hipérbole, *askesis* e metáfora, e *apophrades* e metalepse (Bloom, 2003, p.84). Sob essa perspectiva, a influência deixa de ser compreendida apenas como um fenômeno linear e passivo de transmissão estilística para ser entendida como uma experiência marcada por tensões, disputas simbólicas e estratégias de diferenciação estética.

No campo musicológico, uma visão que se articula com essa perspectiva de pensar a influência como um campo de disputas é a de Charles Rosen. Ao identificar esse paradoxo como um projeto impossível dos compositores românticos do século XIX, os quais tentavam conservar a tradição musical ao mesmo tempo em que buscavam eliminar ou subverter as convenções que a sustentavam, refere que: “A geração que sucedeu Beethoven — Chopin, Schumann, Liszt, Mendelssohn, Berlioz e Wagner — encontrava-se dividida entre a necessidade de dominar as convenções clássicas e o desejo de ignorá-las.”⁴ (Rosen, 2000, p. 375). Se a música do século XVIII se organizava a partir de um conjunto de elementos formulaicos — “enchimentos” (*stuffing*) — que estruturavam a forma, ampliavam as dimensões da obra e proporcionavam momentos de “relaxamento intelectual” ao público, com escalas e arpejos funcionando como materiais relativamente intercambiáveis entre diferentes obras, o século XIX rompe com essa lógica ao buscar um tipo de “significante natural” (*natural signifier*) do som. A geração romântica tende, assim, a eliminar esse material convencional de preenchimento e a constituir um novo paradigma no qual as passagens virtuosísticas deixam de exercer uma função meramente cadencial ou de transição, passando a ser tratadas como elementos intrinsecamente temáticos, reelaborados segundo um princípio de originalidade que busca obscurecer os vestígios da convenção (Rosen, 1998). Essa transformação altera profundamente a experiência de escuta: aquilo que no século XVIII poderia funcionar como um convite ao reconhecimento e ao repouso no familiar torna-se, no século XIX, um desafio interpretativo, uma vez que a música passa a produzir a impressão de uma linguagem que se

³ A referência remete à versão original *A Map of Misreading*.

⁴ Tradução autoral de “The generation that followed Beethoven—Chopin, Schumann, Liszt, Mendelssohn, Berlioz, Wagner—was torn between the need to master the classical conventions and the desire to ignore them.”



autoengendra continuamente, rejeitando clichês que não estejam diretamente vinculados à expressão dramática da obra (Rosen, 2000).

Mas as transformações descritas por Rosen ultrapassam uma simples alteração da linguagem musical ou das convenções estéticas e apontam para uma mudança mais ampla no próprio *ethos* da criação artística a partir do romantismo. Ao longo do século XIX, a música deixa progressivamente de ser concebida como uma prática vinculada a funções sociais específicas para adquirir um estatuto de crescente autonomia estética. Paralelamente, a figura do compositor passa por um processo de profunda revalorização simbólica. Conforme observa Tim Blanning, o avanço do secularismo no Ocidente contribuiu para uma transferência gradual da sacralidade anteriormente associada à religião para a esfera da arte. Essa transferência se materializou tanto na elevação do artista à condição de intérprete privilegiado de verdades superiores, quanto da arte como uma noção de revelação materializada (Blanning, 2010). Nesse contexto, a figura do gênio adquire uma centralidade sem precedentes na cultura europeia do século XIX:

Ao final do século XIX, o gênio criador era exaltado como a mais elevada forma de realização humana, substituindo figuras ideais anteriormente veneradas, como o sábio, o santo, o *uomo universale* ou mesmo o herói militar. Mais do que uma qualidade ou atributo, o gênio passou a definir a própria identidade do indivíduo: possuir gênio significava deter um talento excepcional; ser um gênio, porém, significava transcender os limites ordinários da condição humana.⁵ (Blanning, 2010, p.96)

Blanning também aponta como esse processo foi determinante na atribuição de valor que se dava às obras musicais. Diferentemente da relação de efemeridade que caracterizava a música dos períodos anteriores, nos quais uma composição era executada poucas vezes e depois era comumente descartada e se demandava uma próxima, o gênio romântico recusava cada vez mais tais práticas e atribuía um forte sentido de eternidade à suas criações, reforçando o caráter sacralizado apontado anteriormente. O resultado disso no século XIX foi uma diminuição notável no número de composições por músico, pois a nova aspiração dos criadores era que suas obras pudessem se tornar parte permanente do repertório canônico. O caso de Brahms (1833-1897) (ilustrado como exemplo por Tim Blanning) (Blanning, 2010, p.111) é particularmente significativo nesse sentido: sua identificada demora em concluir a Primeira

⁵ Tradução autoral de: “By the end of the century, the creative genius was being hailed as the highest type of human, replacing such earlier ideal types as sage, saint, *uomo universale* or even military hero. Moreover, genius ceased to be an attribute and became the whole person: to possess genius was to have an exceptional talent, but to be a genius was to be superhuman.”





Sinfonia, associada ao sentimento de compor sempre sob a sombra de Beethoven (1770-1827), evidencia como a tradição deixava cada vez mais de funcionar apenas como um conjunto de recursos e convenções disponíveis para tornar-se também uma instância de comparação e angústia.

Um indício dessa mudança fundamental foi a acentuada redução na quantidade de música produzida por um compositor individual. Antonio Vivaldi (1678–1741) escreveu cerca de quinhentos concertos; Mozart (1756–91), cerca de cinquenta; Beethoven (1770–1827), oito. Haydn (1732–1809) escreveu 104 sinfonias; Mozart, quarenta e uma; Beethoven, nove; Brahms (1833–97) fez os primeiros esboços de uma sinfonia em 1855, mas só a concluiu em 1876. Esse atraso parece ter resultado de sua sensação de estar ofuscado por Beethoven. Como escreveu a Hermann Levi: “Você não pode imaginar como é para alguém como eu ouvir constantemente os passos de um gigante como esse atrás de si.” Ele certamente não deve ter ficado satisfeito ao saber que Hans von Bülow havia se referido à sua criação como a “Décima de Beethoven” (embora, aos meus ouvidos, ela soe mais como a “Quinta de Schumann”.⁶ (Blanning, 2010, p.111)

A consolidação da musicologia como campo disciplinar, em especial no mundo germânico, e a busca pela formação progressiva de um cânone, também majoritariamente germânico, contribuíram (também) para essa valorização crescente dos compositores, frequentemente articulados a projetos políticos de construção de identidades nacionais e à monumentalização de figuras heroicas do passado. Nesse âmbito, os interesses dos novos estados nacionais em produzir para si um cânone de grandes gênios e uma narrativa de unificação, fez com que os grandes músicos do passado fossem ser reinterpretados como heróis da pátria, herdeiros de um legado capaz de converter um grupo de pessoas mais ou menos heterogêneas em cidadãos de uma nação imaginada. Os músicos na modernidade, diferentemente dos artesãos que eram até então, subordinados irremediavelmente às vontades e caprichos de patronos da aristocracia ou da Igreja, agora elevavam seu ofício e sua arte como um dos principais pilares da unificação das identidades, substituindo em grande medida um espaço simbólico anteriormente ocupado pela religião.

⁶ Tradução autoral de: “One indication of this fundamental change was the sharp reduction in the amount of music created by an individual composer. Antonio Vivaldi (1678–1741) wrote around five hundred concertos; Mozart (1756–91) wrote about fifty; Beethoven (1770–1827) wrote eight. Haydn (1732–1809) wrote 104 symphonies; Mozart wrote forty-one; Beethoven wrote nine; Brahms (1833–97) made his first sketches for a symphony in 1855 but did not complete it until 1876. The delay appears to have stemmed from his sense of being overshadowed by Beethoven. As he wrote to Hermann Levi: ‘You can have no conception’ how it feels to someone like myself always to hear the tread of a giant like this at one’s back’. He cannot have been pleased to learn that Hans von Bülow had referred to his creation as ‘Beethoven’s Tenth’ (although to my ears it sounds more like ‘Schumann’s Fifth’).





Esse novo *ethos* da criação artística se relaciona diretamente ao que Carl Dahlhaus define como o estabelecimento da “autonomia estética” da música do século XIX (Dahlhaus, 1989). Para o autor, a modernidade musical implica a passagem da obra como função para a obra como “texto”, isto é, como objeto dotado de coerência interna e passível de interpretação, o que aproxima a música da proposta intelectual própria da literatura e da filosofia. Nesse processo, consolida-se aquilo que Dahlhaus chama de um “museu imaginário” da tradição: um repertório de obras canonizadas que permanece simultaneamente presente e normativo, impondo aos compositores posteriores não mais a simples reprodução de modelos, mas a necessidade de uma constante relação de emulação e diferenciação. É nesse contexto mais amplo de autonomização da música enquanto forma artística e de sacralização do cânone que a rejeição das convenções descrita por Rosen deixa de ser um gesto meramente estilístico para se tornar um problema estrutural da própria linguagem musical moderna. O trabalho motivico-temático rigoroso, característico do século XIX, substitui as fórmulas herdadas da prática artesanal anterior, de modo que a unidade da obra passa a depender diretamente da singularidade de sua ideia composicional (Dahlhaus, 1989).

A influência como problema metodológico

Se esse conjunto de transformações associado à modernidade alterou profundamente a relação dos músicos com a tradição herdada, ele também redefiniu o próprio significado da influência e a maneira pela qual essa relação passou a ser compreendida. Em um contexto no qual a originalidade se torna um valor estético central e a tradição assume a forma de um cânone cada vez mais onipresente, a relação com os predecessores adquire um caráter marcadamente ambivalente. Não se pretende sugerir, evidentemente, que conflitos dessa natureza estivessem ausentes em períodos anteriores, visto que a noção de autoria, talento individual e genialidade já circulavam, ao menos parcialmente, desde o século XVI (Figueiredo, 2010). Contudo, a configuração histórica delineada pelo psicologismo do período romântico ao longo do século XIX intensificou e interiorizou esse problema de maneira inédita, transformando a relação com a tradição em uma questão central para a constituição da subjetividade artística.

É precisamente dessa ambivalência que emerge a necessidade de repensar certos pressupostos metodológicos das análises de influência. Quando Harold Bloom formula uma teoria da influência fundamentada na noção de angústia (*anxiety*) e de leituras revisionistas (*misprision*), o que está em disputa é a rejeição da ideia de que a relação entre um criador e seus



predecessores possa ser plenamente explicada por meio da simples identificação de empréstimos, alusões, semelhanças estilísticas ou contatos documentados. Se a influência envolve também uma série de tropos defensivos voltados à reinterpretação criativa das obras precursoras, então uma genealogia não pode ser estabelecida apenas a partir da acumulação de evidências intertextuais ou de relatos, como se houvesse uma correspondência sempre positiva entre maior semelhança e maior influência. Essa dificuldade torna-se ainda mais evidente quando se considera que os próprios agentes envolvidos nesse processo nem sempre são observadores autocríticos de suas influências, como observa Sidney Molina (2003) em sua adaptação da teoria bloomiana ao campo musical.

Se os mecanismos de desleitura atuam de fato, os próprios músicos serão talvez os primeiros a idealizarem suas obras; capazes de detectarem e assumirem influências explícitas, recusarão e até camuflarão — de si mesmos, se possível for — toda referência à real paternidade poética dos antecessores...” (Molina, 2003, p. 29)

Também atento a esse problema, Charles Rosen investiga, em seu ensaio “Influence: Plagiarism and Inspiration” (Influência: Plágio e Inspiração) (Rosen, 1980), a complexa gradação no fenômeno da influência, estabelecendo um espectro que se estende desde o plágio deliberado e a citação explícita até formas de inspiração muito mais profundas e difíceis de detectar. O autor observa que os estudos tradicionais de fontes tendem a alcançar seus resultados mais seguros justamente nos casos de empréstimos evidentes, apropriações deliberadas ou referências facilmente rastreáveis. Paradoxalmente, porém, são essas as situações menos significativas apontadas do ponto de vista artístico. Segundo Rosen, os casos mais interessantes de influência seriam justamente aqueles em que o material herdado é tão profundamente assimilado e transformado pelo compositor que os vestígios da fonte original se tornam praticamente irreconhecíveis. Nesses casos, a influência não desaparece; ao contrário, manifesta-se precisamente através de sua capacidade de ocultar-se sob a aparência da originalidade (Rosen, 1980).

Esse anseio de ocultar-se dos predecessores, porém, pode atingir um grau tão elevado que acaba por se converter em mecanismos de defesa psíquica, levando alguns artistas a acreditar em uma espécie de autogênese: a ilusão de terem gerado a si mesmos, artisticamente falando. Heitor Villa-Lobos (1887–1959), por exemplo, declarou: “Na minha música não existem as assim chamadas influências. É completamente americana [...], não pertencendo a escolas ou a correntes específicas [...]. Quando escrevo, é de acordo com o estilo de Villa-





Lobos” (apud COLI, 2008)⁷. O caso de Villa-Lobos é particularmente revelador porque evidencia a dissonância que pode ser identificada nas declarações de um compositor sobre sua própria obra. Ademais, a reverberação em determinadas narrativas biográficas podem contribuir para reforçar retrospectivamente essa imagem de autonomia criativa e incorporar as próprias estratégias de ocultação da presença de predecessores. Em *Villa-Lobos: o Homem e a Obra* (MARIZ, 2018) - biografia publicada originalmente entre 1946 e 1947, ainda em vida do compositor por seu amigo pessoal o historiador e diplomata Vasco Mariz, e posteriormente revista em diversas ocasiões pelo próprio Villa-Lobos -, constrói-se a imagem de um artista quase predestinado à criação da série *Bachianas Brasileiras*. Nessa narrativa, suas realizações mais importantes aparecem como o desdobramento natural de uma vocação manifesta desde a infância, ao mesmo tempo em que se reforça a ideia de que suas influências decisivas teriam se restringido, essencialmente, a J. S. Bach e à música caipira brasileira, minimizando ou relegando a segundo plano a presença de outros compositores cuja influência sobre sua obra tem sido amplamente apontada pela literatura, como César Franck, Wagner, Debussy, Stravinsky e Alberto Nepomuceno, dentre outros.

Data de seus oito anos a adoração por Bach. A explicação é dupla e não implica necessariamente em qualquer genialidade: o garoto estava farto daquela música banal que o assaltava por todos os lados e queria agarrar-se a algo diferente. Duas coisas pareciam-lhe incomuns: Bach e a música caipira. Uma força irresistível impeliu-o para Bach. Sua idade impedia-o de compreendê-lo imediatamente, mas isso, no momento, pouco se lhe dava - aquela música era diferente. Responsável por esta nova predileção foi a tia Zizinha, boa pianista, grande entusiasta do Cravo bem temperado. E o pequeno Heitor extasiava-se diante dos prelúdios e fugas que a tia lhe tocava. Como vemos, desde criança Heitor Villa-Lobos recusava-se instintivamente a aceitar a rotina: tinha uma moldura preferencialmente polifônica. O acorde perfeito para Villa-Lobos tinha, e ainda tem, o efeito dos acordes dissonantes para uma pessoa normal. Dissemos um pouco acima que Bach e a música caipira pareciam-lhe incomuns. Na verdade, o menino pressentiu até uma certa relação entre estes gêneros de música tão pouco afins, pelo menos aparentemente. (Mariz, 2018, p.29 e 30)

Se, nos exemplos anteriores, os mecanismos de desleitura e do revisionismo criativo bloomiano puderam ser observados sobretudo a partir de discursos biográficos e de narrativas documentais, nas quais a própria voz do compositor ou de seus intérpretes tende a reorganizar retrospectivamente a relação com a tradição, tais mecanismos não se restringem a esse nível de formulação. Eles dizem respeito, de modo mais fundamental, às próprias características

⁷ Esta referência procede de um encarte do respectivo LP.



poéticas da obra musical, não se limitando necessariamente à dinâmica entre um jovem artista e um predecessor específico, mas podendo envolver também a revisão de um estilo ou de um sistema formal como um todo. O caso de Igor Stravinsky (1882-1971) é particularmente pertinente nesse sentido. Mesmo em sua fase neoclássica, que vários de seus críticos coevos interpretaram como um pastiche de formas do passado, o compositor russo foi capaz de mobilizar mecanismos de reinterpretação e releitura da tradição que, ao mesmo tempo em que incorporam elementos formais do classicismo, evitam que isso resulte em uma simples regressão estilística ou em uma repetição caricatural do passado.

Nesse sentido, a análise realizada por Joseph N. Straus em “The ‘Anxiety of Influence’ in Twentieth-Century Music” (1991) identifica alguns desses aspectos. Ao analisar especificamente o primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* de Stravinsky, Straus destaca como a obra se organiza a partir de uma tensão fundamental entre os centros de Dó maior e Mi menor, o que substitui a lógica tonal clássica baseada na relação funcional entre tônica e dominante. Essa polaridade não se resolve ao longo do movimento, mas estrutura sua totalidade como um conflito permanente, no qual o desenvolvimento formal não conduz à síntese, mas à manutenção da diferença (Straus, 1991). Dessa perspectiva, analisa-se não apenas uma reconfiguração técnica da forma sonata, mas uma revisão de seu próprio fundamento dialético: se o modelo clássico pressupõe um percurso de tensão e resolução, Stravinsky recusa precisamente o momento de síntese, impedindo o fechamento orgânico do material. O desfecho do movimento, em vez de resolver essa tensão, apenas a condensa em um gesto final que cristaliza a ambiguidade tonal, tornando impossível qualquer reconciliação conclusiva. Nesse sentido, Straus interpreta a obra como um caso exemplar de reescrita crítica da tradição, em que a forma sonata é reconfigurada a partir da suspensão de sua lógica teleológica.

Considerações finais

Os exemplos apresentados ao longo do texto não pretendem constituir uma aplicação exaustiva de uma teoria da influência ou da intertextualidade. Seu estatuto é antes tangencial e exemplificativo, na medida em que servem a um propósito essencialmente argumentativo: o de demonstrar como o conceito de influência não é uma categoria estável nem do ponto de vista histórico nem do ponto de vista conceitual, variando de acordo com as formas pelas quais os músicos se relacionam com a tradição em diferentes contextos. Nesse sentido, o percurso aqui desenvolvido partiu da hipótese de que as transformações ocorridas entre o final do século XVIII e o decorrer do século XIX constituem um ponto de inflexão decisivo na maneira como



a tradição passa a ser percebida no pensamento musical ocidental, em função da consolidação da autoria individual, da valorização da originalidade, da formação do cânone e da emergência da figura do gênio criador.

É nesse horizonte que a formulação de Harold Bloom se mostra particularmente produtiva como lente analítica. Ao deslocar o problema da influência para o campo da desleitura (misreading) e da angústia (anxiety), Bloom permite compreender a relação com a tradição não como transmissão neutra de materiais, mas como um campo agonístico de revisão criativa e disputa simbólica. Dessa perspectiva, o conceito de influência deixa de operar como categoria meramente descritiva de relações de semelhança ou dependência, passando a designar um conjunto de operações interpretativas pelas quais a tradição é simultaneamente assimilada, tensionada e reconfigurada. Trata-se, portanto, de um deslocamento metodológico e histórico, que implica reconhecer tanto a instabilidade dos critérios de identificação da influência quanto a transformação do próprio estatuto da tradição na modernidade musical, uma vez que seus vestígios nem sempre são acessíveis de forma direta, seja na análise documental, estilística ou histórica, já que podem ser ativamente reorganizados pelos próprios agentes envolvidos nesse processo.

Referências

BLANNING, Tim. *The triumph of music: The rise of composers, musicians and their art*. 1. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2010. 416 p.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1997. 157 p.

BLOOM, Harold. *A Map of Misreading*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2003. 206 p.

COLI, Jorge. Encarte do CD Choros – Vol. 2. Rio de Janeiro: Biscoito Fino/BIS, 2008.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Tradução de J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-century music*. Tradução de J. Bradford Robinson. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1989. (California studies in 19th century music, 5). Tradução de: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*.

ELIOT, T. S. *Tradition and the individual talent*. In: ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1920.





FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *O conceito de autoria no Ocidente e seus reflexos na música*. Revista Brasileira de Música, v. 23, n. 1, p. 21-38, 2010.

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 13ª ed. 2018. 337 p.

MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n.1*. São Paulo: Rondó, 2003.

ROCHA, Edite. *Obras e Flores de Música: Contribuições para um estudo comparativo..* Revista de Musicología, p. 357-373, 2011.

ROSEN, Charles. *Influence: Plagiarism and inspiration*. 19th-century Music, v. 4, n. 2, p. 87-100, 1980.

ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Harvard University Press, 1998.

ROSEN, Charles. *Tradition without Convention: The Impossible Nineteenth-Century Project*. In: The Tanner Lectures on Human Values. Salt Lake City: University of Utah, 11 de abril de 2000, p. 353-388

STRAUS, Joseph N. *The "Anxiety of Influence" in Twentieth-Century Music*. The Journal of Musicology, v. 9, n. 4, p. 430-447, 1991.

