

# Considerações a respeito do modelo de análise musical intertextual de Kevin Korsyn

XXXXXXXXXXXXX<sup>1</sup> & XXXXXXXXXX<sup>2</sup>

<sup>1</sup> XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

<sup>2</sup> XXXXXXXXXXXXXXXX [XXXXXXXXXX](#),XXXXXXXXXX

**Abstract.** *Intertextuality is a linguistic phenomenon that, in the plane of verbal language, is uncontested and academically assumed as a component part of the cognitive operations to the construction of meaning of the text .However, its application to the context of musical analysis is incipient and still lacks a more solid epistemological basis. This work aims to confront the texts Towards a New Poetics of Musical Influence by Kevin Korsyn and The New Poetics of Musical Influence: a Response to Kevin Korsyn by Martin Scherzinger,two basic articles of musicology that deal with the possibility of elaborating an analytical model that contemplates the intertextual operations between musical compositions.Our methodology consisted essentially in reading and writing the material.At the end of the research, we observe that the definition of this analytical methodology in music is still far from being consensual insofar as musicology, for this purpose, needs to divest itself of an entire structuralist historical charge and to strengthen its ties with the area of knowledge from which the concept of intertextuality originates, textual linguistics.*

**Keywords:** *intertextuality; Musical Analysis*

**Resumo.** *A intertextualidade é um fenômeno linguístico que, no plano da linguagem verbal, é inconteste e assumido academicamente como parte componente das operações cognitivas de construção de sentido do texto. Entretanto, a sua aplicação ao contexto da análise musical é incipiente e ainda carece de bases epistemológicas mais sólidas. Este trabalho tem como objetivo confrontar os textos Towards a New Poetics of Musical Influence de Kevin Korsyn e The 'New Poetics' of Musical Influence: a Response to Kevin Korsyn de Martin Scherzinger, dois artigos basilares de musicologia que versam a respeito da possibilidade de elaborar um modelo analítico que contemple as operações intertextuais entre composições musicais. Nossa metodologia residiu essencialmente na leitura e fichamento do material. Ao fim da pesquisa, observamos que a definição da referida metodologia analítica em música ainda está distante de ser consensual na medida em que a musicologia, para tal intento, carece de despojar-se de toda uma carga histórica estruturalista e de estreitar seus laços com a área do saber da qual o conceito de intertextualidade é oriundo, a linguística textual.*

**Palavras-chave:** *intertextualidade, análise musical*

## 1. Introdução

As aproximações e afastamentos entre a música e a linguagem são diversas e recorrentes na história da música, entretanto é no século XX que sistematicamente há a apropriação de modelos oriundos da linguística, no intento de melhor compreender o discurso musical. A

estética formalista de Edward Hanslick, que identificava o significado da música com a percepção da estrutura interna da obra, tornou-se insuficiente para explicá-la, de forma que foi oportuno inseri-la na problemática mais ampla da linguagem e da comunicação.

É nesse contexto que os estudos de intertextualidade emergem como um fator determinante na análise musical. A incorporação de tal elemento impele a musicologia à revisão de alguns paradigmas, como o entendimento do significado musical através de suas relações formais internas ou a noção de criação como produção de novo material melódico. A intertextualidade expande a significação de uma obra para além dela, da sua organização intrínseca, uma vez que entende por necessária a intersecção de conteúdos diversos

Antes de verificar seus desdobramentos na musicologia, cabe apresentar o conceito em seu ambiente original. A intertextualidade é um conceito cunhado nos anos 60, no âmbito da crítica literária, pela semioticista búlgara Julia Kristeva, como uma reformulação das ideias do filósofo Mikhail Bakhtin. Segundo a autora “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e a transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974 *apud* KOCH *et. al.* 2007). O discurso literário, de forma geral, antes de ser visto como um ponto, no sentido fixo, é uma intersecção, um cruzamento de superfícies textuais. Logo, seu sentido não pode ser apreendido com uma análise puramente formal, negando-lhe sua historicidade e seus aspectos relacionais, mas em um movimento circular que perpassa seu interior e exterior, sua estrutura e contexto.

A intertextualidade ocorre quando em um texto está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido (KOCH *et.al.* 2007). Não obstante, se ela é simplesmente o aparecimento de um texto noutra – por meio de citações, alusões e referências –, suas implicações são muito mais amplas e dela decorre que todo enunciado – tudo aquilo que é dito num espaço e tempo – se encontra num encadeamento de discursos correntes na sociedade, de obras produzidas dentro de uma tradição de pensamento humano e na interação com outros ditos, já que a própria natureza da linguagem é essencialmente dialética.

Dentre os trabalhos que vislumbraram a adaptação desse conceito à música, figura o artigo “*Towards a new Poetics of Musical Influence*” publicado em 1991 por Kevin Korsyn. O texto apresenta como objetivo a proposição de “um modelo para mapear a influência, a qual, por usurpar o espaço conceitual da crítica literária de Harold Bloom, também desvia-se em direção a uma nova poética retórica da música” (KORSYN, 1991, p.3, *tradução nossa*). Também é uma de suas pretensões interpretar o aparecimento de citações, alusões e paráfrases musicais como um elemento significativo na construção do sentido global de uma peça, mais do que catalogar ou apontar o aparecimento de casos intertextuais.

Apenas uma teoria da intertextualidade pode resolver essas questões (...) não é o bastante acumular informação observando similaridades entre peças; nós precisamos de modelos para explicar quais similaridades são significantes, enquanto também considere as diferenças entre obras. Modelos nos dizem onde olhar, o que observar, o que conta como fato. Isso não quer dizer que a seleção do modelo precede a observação; antes, deve haver uma reciprocidade entre dados empíricos e os modelos através dos quais interpretamos esses dados. (Korsyn, 1991, p5-6, *tradução nossa*)

O modelo sugerido pelo autor pretende integrar história, psicologia, teoria musical e crítica através de uma teia conceitual que perpassa a angústia de influência de Harold Bloom, a psicanálise freudiana e o modelo schenkeriano de análise musical. Uma empreitada tão ambiciosa não poderia passar incólume de críticas, é por isso que confrontamos o texto de Korsyn com o de Scherzinger, em que este expõe argumentos antagônicos à poética musical daquele e problematiza suas proposições.

## **2. Fundamentos teóricos do modelo analítico de Kevin Korsyn**

O opúsculo de Kevin Korsyn apresenta-se como uma exposição de “um novo método de análise, que integra história e crítica” (Korsyn, 1991,p.3). Fica claro desde o início sua preocupação em transcender os métodos tradicionais de análise musical baseados na ideia de composição “autônoma e auto-contida”. A premissa básica da intertextualidade – a ideia do texto como um cruzamento de várias superfícies textuais e do significado como oscilante entre as estruturas internas dele com o que está no seu entorno – é bem conveniente para os propósitos do autor, na medida em que propõe uma leitura que transcenda os limites do texto, em direção aos seus intertextos e também ao seu contexto. Sendo assim, ele lança mão da teoria da influência poética de Harold Bloom e se propõe a adaptá-la à música.

A exposição de seu método é feita por meio de um estudo de caso: o autor analisa a influência da obra de Chopin na de Brahms e exemplifica essa relação através de alguns casos de semelhanças na obra pianística desses compositores e de citações que este último compositor faz do primeiro. No entanto, fica explícita a pretensão de construir um modelo genérico de estudo da influência, de modo que mais do que colecionar casos de citações musicais, parencas entre obras ou como ele chama “ecos intertextuais”, o autor se pergunta “qual o significado devemos atribuir a eles? (...) devemos nós amplificar esses segredos ou ignorá-los? Ele são muito óbvios para serem comentados ou estão ocultando relações profundas?” É partir destes questionamentos que Korsyn defende a importância de se ter um método de qualificar a influência musical.

Em qualquer encontro intertextual, nós construímos uma narrativa histórica posicionando um texto mais novo e um mais tardio. (...)A intertextualidade impõe desafios para qualquer modelo,(...)o modelo deve incluir a história. Ainda, ele deve acomodar a originalidade, nós precisamos de um modelo que explique ao mesmo tempo a tradição e a singularidade, que explique como uma obra se torna original pelo conflito com outros textos. (Korsyn, 1991, p.6,*tradução nossa*)

Como dissemos, a principal referência teórica de Korsyn para a construção de uma teoria da intertextualidade em música é a obra do crítico literário Harold Bloom. Nos parágrafos seguintes empreendemos uma breve exposição a seu respeito.

A obra de Harold Bloom tem como objeto central a questão da influência na poesia. Segundo ele “todo poeta nasce da relação com outros poetas e todo poema é a leitura de um poema anterior” (MOLINA, 2003, p.1). Sendo assim, não há obra que não seja uma “desleitura” de uma outra e não há efebo que escape da angústia de ser influenciado por seus predecessores bem como da tarefa de propor uma leitura forte o suficiente de sua tradição poética, para que pareça ele ser o precursor de seus precursores.

Segundo Castro (2011, p. 5), “para Bloom, o sentido de um texto está sempre entre textos, fazendo com que cada texto seja uma figura para o texto maior, entendido aqui como a tradição”. Como se vê, as ideias desse autor se aproximam das discutidas acima; a influência de Bloom, entretanto, tem traços particulares que merecem destaque, um deles é a preocupação em entender o processo pelo qual um poeta novo, ou efebo – como ele costuma nomear aos poetas em formação –, pode se inserir dentro de um cânone literário e ao mesmo tempo conquistar alguma autonomia criativa. Num sentido mais amplo, trata-se de uma teoria que procura entender a relação entre tradição e inovação em arte. Segundo o autor, essa relação não é pacífica; pelo contrário, é marcada por um conflito constante entre aqueles que entram em cena depois de séculos tradição poética e o panteão dos grandes autores. Os primeiros sentem-se sufocados pela responsabilidade de continuar a tradição e pelo sentimento de que tudo já foi feito.

A essa sensação de que tudo já foi dito, e que não há espaço para novas criações, Bloom deu o nome de *belatedness* – expressão que tem sido traduzida como tardividade. Sendo assim, o poeta “descobre a poesia com um senso de tardividade, como um sentimento de culpa e débito para com seus predecessores” (KORSYN, 1991, p. 7, tradução nossa).

Para definir esse mal-estar defronte o temor do esgotamento de possibilidades criativas em um efebo e a sensação que ele experimenta de estar sendo contaminado pela voz de seus antecessores, Bloom propôs o conceito de *angústia da influência* e, respectivamente a ele, as suas seis razões revisionais, seis critérios para qualificar essa relação de influência entre gerações de artistas e os necessários desvios interpretativos que um poeta novo deve proceder para criar seu espaço de liberdade poética.

Tais desvios de interpretação é o que Bloom chama de desleitura. Para que a tradição se renove a cada geração é necessário o erro sobre o poema anterior, ou seja, sua desconstrução, que acontece através dos tropos, as figuras de linguagem. Para o autor, a interpretação literal – aquela que define, esgota o sentido do texto – é própria dos poetas fracos; os poetas fortes resistem a angústia da influência e como ele diz, criam seus precursores – interpretando-os a partir de seu olhar particular.

É importante observar que Bloom escreve sua teoria poética sob forte influência da psicanálise. Segundo Molina (2003), o conceito de angústia da influência, vem da noção freudiana desse termo onde ele remonta a um momento supressão da respiração durante o parto; analogamente, para Bloom o nascimento de um poeta ocorre em semelhantes condições de sufocamento. Ainda sob égide da psicanálise Bloom conecta cada uma de suas razões revisionais aos mecanismos de defesa psicológica.

As razões revisionais foram as categorias que Bloom propôs para analisar e qualificar esse processo de desleitura. Os nomes, ele empresta da antiguidade clássica, são eles: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*. Elas completam um ciclo em que poeta passa deslendo seus precursores – deslocando seus significados – ao fim do qual, a presença desses passa a ser benigna e o efebo ganha autonomia poética, sua voz passa a ecoar nos poemas anteriores na mesma medida em que os poetas consagrados ganham sua imortalidade na voz do poeta novo.

A apropriação que Korsyn faz de Bloom, assim como este mesmo propõe, deve ser também uma desleitura; segundo o primeiro, e para adaptar tais ideias à música é preciso “entendê-las figurativamente.”

Nós devemos reinterpretar a teoria musical existente, como se nós estivéssemos sintetizando o modelo intertextual de Bloom com modelos de estrutura musical. Bloom pretende enriquecer a crítica retórica, pelo uso de um conceito ampliado de tropo. Como nós temos visto, cada razão revisional é enraizada em um tropo em particular; se nós estamos para aplicar essas razões para explicar relações musicais entre textos musicais, nós devemos encontrar analogias musicais para estes tropos, dessa forma continuando o método analógico pelo qual Bloom ligou cada tropo às defesas freudianas. (KORSYN, 1991, p.14, *tradução nossa*)

### 3. Comentários sobre a aplicação do modelo na obra de Brahms e Chopin

O autor se dedica a exemplificar o modelo com base na comparação da Berceuse Op. 57 de Chopin com seu intertexto, o Romanze Op. 118 nº5 de Brahms. Ele aponta algumas semelhanças na escrita dos dois temas com variações: a construção melódica de 4 compassos sobre um ostinato, o final suspensivo, a diluição do “enredo episódico” característico dessa forma musical, além de uma citação literal de um motivo de Chopin. Estas seriam, segundo Korsyn, as semelhanças mais superficiais que se percebem antes de uma análise mais profunda baseada nas razões de Bloom.

Esta citação literal é realizada não só no nível superficial mas engendra a estrutura fundamental da peça, expandindo-se assim, por toda obra. Isso caracteriza, para Korsyn, a predominância da *Tessera* ou complemento antitético, razão revisional análoga ao tropo da sinédoque em que o efebo pretende, através da relação entre parte e todo de sua obra, mostrar que seu discurso é mais orgânico e que o precursor falhou em ir longe o bastante.

Chopin, por sua vez, também pretendia completar antiteticamente a forma estabelecida do tema com variações, estabelecendo uma conexão fluída entre cada variação a fim de que se prevalecesse a unidade mais do que a forma episódica; logo, o texto de Brahms é uma *Tessera* de outra *Tessera*.

A segunda razão revisional identificada por Korsyn é a chamada *Clinamen*, que por sua vez é associada ao tropo da ironia e caracteriza-se pelo desvio de sentido que uma obra estabelece em relação à sua predecessora ao dizer uma coisa e querer dizer outra. O termo, encontrado em Lucrécio, diz respeito ao necessário desvio que os átomos sofrem em seu movimento descendente que garantiria a variedade das coisas e a liberdade.

Para Korsyn, a adaptação do conceito de ironia, que segundo o autor é dizer uma coisa que significa outra, se dá pela ambiguidade e divergências entre os níveis estruturais de uma peça. Logo, a ironia na música, ocorre quando, por exemplo, uma unidade é consonante num nível estrutural, mas é dissonante em um outro mais profundo. O Romanze de Brahms insere as reminiscências da Berceuse de Chopin por via semelhante. Brahms remete à Berceuse em uma seção central, “cercando” a presença de Chopin por duas seções originais. O uso da tonalidade de ré maior, um #IV, contrasta como a arpegiação de ré menor que ocorre na linha fundamental da peça ;ainda,a preparação para a seção central também contribui para o enfraquecimento da presença de Chopin: a instabilidade harmônica do trecho central,em relação ao contexto faz percebê-lo como algo “que não pode durar” (Korsyn, 1991, p. 40) e o ouvinte anseia pelo retorno à harmonia das seções extremas da peça, subordinando a presença de Chopin à escrita de Brahms.

O autor propõe uma digressão sobre os estudos sobre temporalidade na música. Segundo ele, cada estado de ânimo tem uma estrutural temporal análoga, e a experiência musical se dá por diferentes modos de organizar a percepção do tempo e este elemento age como uma articulação entre a estrutura da obra e os seus consequentes efeitos anímicos. A música não representa sentimentos ou imagens e tampouco é uma linguagem puramente abstrata, antes, é uma expressão mediada pela temporalidade

O autor cita a importância dos estudos de David B. Greene *Temporal Processes in Beethoven Music* e Mahler, *Consciousness and Temporality* na exposição dessa teoria e sugere que tal abordagem pode ser interessante para explorar a estrutura da Berceuse de Chopin. Korsyn conclui a partir de Greene e do título da obra, que a experiência temporal predominante Berceuse – uma sensação intensificada do presente através do equilíbrio entre memória e antecipação – seria uma metáfora à experiência do tempo infantil. Por essa via argumentativa ele irá afirmar que Brahms, ao desviar o sentido do texto de Chopin, julga ser impossível tal retorno e ingênua sua pretensão.

Segundo Korsyn há uma ambiguidade entre o parâmetro rítmico e o harmônico na figuração do ostinato: no primeiro parâmetro há um fechamento, uma completude da ideia que induz à recapitulação, ao passado; no segundo parâmetro, o harmônico, há uma sensação de antecipação e continuidade uma vez que terminando a célula no V, tem-se um clima suspensivo e a necessidade de se seguir adiante.

O autor analisa que essa ambiguidade entre memória e antecipação, no ostinato de Chopin, induza uma escuta que se dá sempre no presente, fato que, como vimos, seria uma analogia à evocação do universo infantil e seu modo particular de percepção do tempo. Sendo assim, os desvios que Brahms faz dela, são uma negação da possibilidade do retorno à infância e sua experiência não mediada do tempo. As referências à música anterior ao classicismo<sup>1</sup> em ambas as peças reforçam a intenção de tal retorno.

#### 4. Contra-argumentos à poética musical de Korsyn

Passaremos, agora, a considerar o texto de Scherzinger. A primeira ressalva que esse autor aponta na teoria de Korsyn, diz respeito às dificuldades que se encerram na apropriação de um modelo concebido para poesia à música. Segundo o primeiro, Korsyn deslê deliberadamente Bloom, interpretando sua teoria como se esta tratasse de música, não de poesia. Uma adaptação de tal ordem torna-se ainda mais problemática se considerarmos a noção de significado, que é referencial e – na medida do possível – definido na arte poética, conquanto se expressa verbalmente, e é inexistente ou altamente subjetivo no caso da música, uma vez que esta não dispõe do recurso da referencialidade para efetuar uma comunicação efetiva e inequívoca.

Scherzinger considera tal apropriação forçosa e deliberada e se propõe a expor algumas de suas lacunas; o autor declara como seu objetivo, entretanto, antes apontar algumas contradições internas do modelo do que questionar sua aplicabilidade, segundo suas próprias palavras, sua réplica teria como objetivo:

(...) esboçar, primeiramente certos aspectos dos modelos de Bloom da forma como ele foi entendido por Korsyn, acrescentar, em segundo lugar, a sua aplicação para música. As observações finais vão avaliar o modelo apenas em termos de certas contradições internas que parecem articularem alguns de seus limites ideológicos mais do que em termos de seu potencial para a prática de análise musical *per se*. (Scherzinger, 1994, p. 209, tradução nossa)

Um primeiro ponto em que o replicante se opõe à Korsyn é o apelo deste à dados

---

<sup>1</sup>Korsyn aponta o pedal de tônica sobre a progressão V<sup>7</sup>-IV-V<sup>7</sup>-I, que aparece tanto na Coda de Chopin como no final da seção intermediária de Brahms, como uma referência à música barroca visto que ela aparece com frequência em inícios e final de músicas desse período, notadamente em prelúdios de Bach.

biográficos e históricos que conectam Brahms e Chopin, como condição ou etapa prévia da análise puramente objetiva, seja textual ou intertextual. Recorrer ao “*traditional survey of historical facts*” (Scherzinger, 1994, p. 302) que Korsyn predica tantas críticas não seria apenas uma contradição epistemológica, mas comprometeria a autonomia do método proposto.

A seguir, o detrator direciona sua crítica especificamente ao modo como Korsyn aplica as chamadas razões revisionais. Como vimos, Korsyn argumenta que o Romanze de Brahms realiza um *Tessera* na medida que pretende se mostrar como um discurso mais completo e orgânico, através da ênfase nas relações parte/todo da obra. Brahms quereria nos persuadir que foi mais longe que Chopin na tentativa de superar o modelo de “*episodic Plot*” (enredo episódico) típico da forma musical tema com variações.

Scherzinger alerta, em oposição, que na acepção original de Bloom as razões revisionais são empregadas intertextualmente, não intratextualmente como o faz Korsyn. Os gráficos Schenkerianos nos apresentam hierarquias dentro de um único texto. Se a *Tessera* – tropo análogo à sinédoque – designa uma relação entre parte e todo entre diferentes textos, como é possível demonstrá-la a partir de um modelo essencialmente estrutural focado sobre uma única obra? Nas palavras do próprio crítico: “Se os níveis estruturais intratextuais de Schenker são análogos musicais da sinédoque, qual é a relação intertextual parte/todo que fundamenta a *Tessera*?” (Scherzinger, 1994, p. 303, tradução nossa)

Uma segunda crítica do opositor, aponta que ao interpretar a organicidade da Berceuse de Chopin, como uma tentativa de resolver os impasses formais do tema com variações, Korsyn reproduz o mesmo pensamento que ele mesmo pretende derrocar:

Korsyn caracteriza a tentativa de Chopin em se impor na tradição como uma tentativa de nos persuadir que sua obra é ‘mais completa, mais orgânica [do que a de seus predecessores] na solução dos problemas formais do tema com variação’. A seleção de uma metáfora organicista como constituinte dos termos de uma ‘complementação antitética’ parece assumir, embora em um mais profundo (estrutural) nível de argumentação, o formalismo que ele buscou transcender em seus objetivos iniciais (Scherzinger, 1991, p. 303, tradução nossa)

A fim de expor a diferença entre uma leitura forte e outra fraca, Korsyn compara a Berceuse de Chopin com outro intertexto, a *Traume am Kamin* Op. 143 nº 12 de Max Reger. O seu crítico questiona a legitimidade da comparação e sustenta que, ao afirmar que Reger “*failed to hear*” (Korsyn, 1991, p. 46) uma tensão dialética na obra de Chopin e que suas variações parecem “*flaccid, meandering, directionless*” (ibidem), ele constrói um arranjo de argumentos que “*warrant a closer inspection*” (Scherzinger, 1994, p. 305). Sua aplicação da ideia de desleitura forte ou fraca parece carregada ideologicamente, de modo que é possível questionar: “se toda composição é uma desleitura intertextual, como é possível a Reger falhar em ouvir um aspecto do texto precursos?” (ibidem, tradução nossa)

Se nos cabe interferir nas discordâncias entre os dois musicólogos, a respeito deste ponto, diríamos que, se os contra argumentos apresentados por Scherzinger são apropriados, visto que de fato é impossível assegurar qual aspecto de uma obra deve ser reformulado ou atualizado, devemos conceder com Korsyn que a obra de Brahms se apropria de Chopin de uma forma mais sutil e perspicaz. Nos próprios termos deste último, ele não se resume a aludir à outra peça num nível superficial ou consciente, mas interiorizar a referência incorporando-a num discurso autônomo de seu intertexto, de modo que a peça de Brahms nos impele a uma leitura ou audição independente, enquanto a de Reger a uma leitura comparativa ou “espelhada”.

Esse fato decorre, ao nosso ver, da aglutinação que Brahms impõe ao seu intertexto – localizando-o como um trecho intermediário entre duas sessões autorais – como se o subordinasse a uma vontade expressiva mais imperiosa, a sua própria. Reger, por outro

lado, capta toda a estrutura formal e até fraseológica de Chopin, apenas inserindo outro conteúdo; sua peça soa mais como uma manifestação específica de um arquétipo mais amplo passivamente assimilado.

A opção de demonstrar sua teoria de análise intertextual a partir do confronto entre peças específicas, denotaria, segundo Scherzinger, mais uma contradição interna. Se a angústia da influência é inerente à criação artística, e ainda, se todo texto é um cruzamento de uma miríade deles, qual é a necessidade de recorrer à conteúdo específico, cuja relação já estava assinalada por citações aparentes e conexões históricas entre seus autores que já os pareavam?

Cabe intervir mais uma vez, e sugerir que a distinção entre um tipo de intertextualidade específica e outro generalista, que são definidos por Koch *et.al* (2007) como intertextualidade *Stricto Sensu* e *Latu Sensu*, respectivamente, seria esclarecedora na discussão aqui mapeada. Ademais, nos parece que ambos os autores descuidaram da diferença evidente entre os conceitos de intertextualidade e influência, diferença que implica toda “atitude epistemológica” divergente: se estamos vislumbrando uma metodologia de análise intertextual em música, a empreitada se desdobra para os domínios da linguística textual, das operações de construção de sentido e coerência. Se, por outro lado, pretende-se compreender como se dá a influência em música, a discussão se insere nos estudos históricos e estilísticos de um contexto estético determinado. É evidente que os dois conceitos são irmanados e com frequência se manifestam juntamente; porém, se admitimos a distinção proposta por Koch, concluímos que em toda obra intertextual há alguma influência – mesmo que seja pela negação – mas a recíproca não é verdadeira.

O crítico também aponta como uma incoerência metodológica o uso dos gráficos e do vocabulário Schenkeriano, para sustentar uma análise intertextual:<sup>2</sup>

*Como uma teoria da influência poética, como pode as descobertas analíticas de Korsyn serem concebidas como fundadas em um modelo intertextual, mais do que em um puramente Schenkeriano, quando este último é o meio pelo qual o primeiro se articula? A natureza abertamente intratextual da análise Schenkeriana faz menos para moderar sua ramificação metodológica. Ademais, tendo em mente clarear a divisão entre uma ‘desleitura’ forte e fraca dos precursores não é o critério Schenkeriano que em último lugar(...) ao invés das razões revisionárias se torna a unidade de medida na qual o julgamento de valor está fundado? Se esse é o caso, o modelo pode estar carregando o mesmo formalismo analítico ao qual ele pretende incutir novo sopro de vida. (Scherzinger, 1994, p.307, tradução nossa)*

A aplicação das ideias sobre temporalidade musical de David B. Greene também é alvo de ressalvas. Segundo Scherzinger, o autor toma conclusões diferentes a partir das mesmas premissas, ao interpretar a mesma configuração temporal como a experiência de “uma consciência unificada ou não dividida” (Korsyn, 1991, p. 42,) na Berceuse e “caráter de memória mais do que presença imediata” na Romanza (ibidem).

Concluindo, Scherzinger destaca que considerar como objetivo da peça de Chopin a superação dos “problemas” formais do tema com variações é inserir, mais uma vez, em

---

<sup>2</sup>Se fosse dado a Korsyn o direito à tréplica, ele acudiria que o seu artigo versa a respeito dos últimos dois pontos: sobre praticar uma análise intertextual focada em peças específicas. Ele explica: “Restringir o estudo da intertextualidade a um intercâmbio entre dois textos não é uma estratégia inocente (...). Não obstante, se os textos são escolhidos cuidadosamente, pode se ter uma tática produtiva, porque a influência na arte é sempre pessoal (...). Esta posição explicitamente rejeita a recente crítica francesa que atribui a produção de obras a uma máquina geradora de textos impessoal, enquanto proclama a morte do autor.” (Korsyn, 1991, p. 21, *tradução nossa*). Já a respeito do uso da análise Schenkeriana o autor esclarece que “no infinito intercâmbio entre identificação e oposição de níveis estruturais que a teoria de Schenker revela, vejo possibilidades poderosas para a construção de um sistema de retórica, mesmo que Schenker raramente explorasse essas implicações de seu método.” (ibidem, p. 27, *tradução nossa*)



sua leitura, os mesmos paradigmas organicistas/formalistas que ele se propõe a reformular.

## 5. Considerações Finais

Realizar este confronto de ideias nos permitiu observar as dificuldades que engendram a criação de novos modelos analíticos, sobretudo quando estes intentam uma integração entre diferentes áreas do saber, cada qual com seus métodos, postulados e problemas respectivos.

Como vimos, o estabelecimento de uma teoria de análise musical intertextual está longe de ser consensual. As críticas que Scherzinger dispensa à poética musical de Korsyn são sintomáticas a esse respeito. O primeiro entende que o outro não logrou uma apropriação satisfatória da teoria da influência de Bloom, desaprovando notadamente a inclusão de dados históricos e dos gráficos e conceitos Schenkerianos, e conclui que ele acaba por reproduzir os mesmos paradigmas que pretendia reformular.

A despeito dessas ressalvas, entendemos que, mesmo com suas brechas, a proposta de Korsyn é interessante na medida em que evidencia a necessidade de tornar significativo o aparecimento de citações e alusões, inserindo-as numa interpretação geral e subjetiva sobre a peça ao invés de empreender um processo mecânico de catalogação e referencialismo.

Ao nosso ver, a inclusão da teoria Bloom, principalmente na sua faceta psicanalítica, representa alguns problemas. O autor estabelece um pensamento centrado sempre no eu, no sujeito, e lhe escapa que a música enquanto discurso se estabelece sempre numa relação entre interlocutores, sendo que a estética e a técnica de um compositor, na medida que são idiossincráticas, também são históricas e genéricas. O literato, nos parece, carrega um ranço novecentista ou romântico que o impele sempre a procurar a figura do artista inatingível, o gênio que figura acima de todas as coerções sociais. Esta carga ideológica pode ser um entrave para a compreensão dos casos de intertextualidade em contextos onde inexistente a ideia de autor, como nas diversas citações e colagens de material diverso e anônimo nos motetos e nas “*parody masses*” da renascença, ou nos *organi* medievais, até nos mais recentes temas com variações e na música folclórica.

Também notamos, como apontado acima, que há uma certa confusão entre os conceitos de intertextualidade e influência, que são utilizados muitas vezes como análogos, o que tem graves implicações teóricas. Nesse ponto, é lícito o estreitamento com os estudos de intertextualidade desenvolvidos no campo da linguística, por autores como Kristeva (2005), Genette (1982), Koch (2007), Fiorin (2016), para citar alguns.

Por último, sugerimos que a influência do pensamento formalista pode ser mais ampla do que a imaginada. Ela incide inclusive nessa necessidade inelutável que a análise musical tem por modelos e constructos teóricos, dos quais espera-se extrair, muitas vezes maquinicamente, alguma verdade sobre a música. Aqui concedemos à Bloom que o significado literal é negativo e que a definição de um modelo pode significar a formatação de nosso senso interpretativo. Concordamos com Kramer (1992, p. 27), quando este afirma que “*todos os apelos por um solo firme em que se possa embasar nossa interpretação são em vão. A prática sempre ultrapassa tais tentativas de controle. Para entender o que criamos ou fazemos é preciso andar em areia movediça*”. Sendo assim só nos cabe interpretar como positivo todo tipo de embate que impele a análise musical a novos problemas e à revisão de seus procedimentos.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Daniel Fraga de (2011). *A complexidade da angústia da influência de Harold Bloom*. Ed. Puc-RS, Porto Alegre.

Greene, David B. (1982). *Temporal Processes in Beethoven's Music*. Nova York,

Gordon and Breach

FIORIN, José Luiz (2016) *introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2º edição, São Paulo

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degree*. Paris: Éditions du Seuil.

KORSYN, Kevin (1991). *Towards a new poetics of musical influence*. *Music Analysis*, Vol. 10, n. 1/2 (mar-jun).

KRAMER, Lawrence (2015). *Em busca da música: linguagem, análise e cuidado*. Traduzido por Alex Pochat, in: *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*, Ilza Nogueira e Fausto Borém (editores), Salvador: UFBA.

KRISTEVA, Julia. (2005) *introdução à semánlise*. ( Trad: Lúcia Helena França Ferraz), São Paulo Perspectiva.

SCHERZINGER, Martin (1994). The 'new poetics' of musical influence: a response to Kevin Korsyn. *Music Analysis*, Vol.13, n. 2/3, Twentieth-Century Music Double Issue (Jul-Oct), pp. 298-309.

MOLINA, Sidney (2003). *Mahler em Schoenberg: Angústia da influência na sinfonia de câmara n.1*. São Paulo: Rondó.

KOCH, G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães (2007). *Intertextualidade: Diálogos Possíveis*. São Paulo: Cortez.