

A Estética do Intencional: Os Produtos da Composição Musical

Marcos Vinício Nogueira
Departamento de Composição - EM/UFRJ
E-mail: marcosnogueira@openlink.com.br

Sumário: A presente comunicação visa à discussão de uma das questões que fundamentam a pesquisa sobre o real da música e a "desrealização" promovida pelos atos de composição e interpretação musicais: a existência de *obra* musical. Essa questão vai se concretizar a partir da proposição de que nenhum objeto puramente intencional, tais como os produtos originados do ato de composição, é real, e de que nenhum objeto real é puramente intencional. Reconhecendo a diferença fundamental entre forma e modo de existência do objeto real e do objeto puramente intencional, pode-se questionar a existência da *obra* musical, enquanto idéia composicional constituída.

Palavras-Chave: 1.Composição. 2.Estética. 3.Discurso. 4.Semiótica. 5.Interpretação. 6.Recepção

O texto

O intérprete-executante é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o "autor empírico" concreto de um texto cujo autor (implícito), no instante presente da performance, menos importa, visto que aquele texto não é mais apenas texto e sim *obra* dos participantes da *performance* particular e incomparável. A performance musical, pois, é o resultado de uma *interpretação* das instruções (*texto*) do compositor e almeja, de alguma forma, *transmitir* uma "idéia original desse autor" — a *composição*, propriamente dita, a idéia virtualizada numa realização textual. No entanto, aquele *texto* original, agora sonorizado e revestido de todas as contingências de uma *mediação*, sofre, no ato de sua *recepção*, uma nova *leitura* por parte do *espectador-ouvinte*, que, por sua vez, opera num outro meio circunstancial.

As vanguardas tentaram levar o projeto de autonomização estética da arte da modernidade¹ ao extremo; buscaram, tanto pela via da plena ruptura

¹ Denomina-se aqui "modernidade" o período histórico que teve início na Europa Ocidental no século 17 a partir de um série de transformações sócio-estruturais e intelectuais, alcançando um primeiro momento de consolidação, como projeto cultural – com o crescimento do Iluminismo –, para depois chegar a um segundo estágio de maturidade como forma de vida social: a sociedade industrial. Portanto, o termo modernidade não é aqui confundido com *modernismo*, a tendência artístico-filosófica que alcançou seu apogeu no início do século 20 e que pode ser encarado, por analogia com o Iluminismo, como um estágio preliminar da condição pós-moderna.

com a cultura moderna quanto ao lançar o olhar ao passado e ao popular — mesmo que para fragmentá-los e desfigurá-los —, enveredar pelo que entendiam ser o último viés de originalidade: "*o descompromisso com o social se tornou, para alguns, sintoma de uma vida estética*" (Canclini, 1998:43). Contudo, as experiências da "música de vanguarda" hoje não passam muito de tênue herança daquelas tentativas inovadoras do passado moderno. Sua inserção social é notadamente débil. A produção musical se fixa então num "mito" não coletivizado, a representação de uma exploração individual do compositor que se distancia, em grande parte, do espetáculo, da interação com seu receptor.

Dessa forma, a realização artística prioriza a emancipação expressiva dos sujeitos em detrimento da suposta autonomia do campo da arte, que assim se dissolve. Promove-se assim uma permanente descontinuidade entre performance e recepção, uma vez que as novas convenções (normas estilísticas e comportamentais) estabelecidas se fixam, de modo geral, na materialidade dos textos e na sua forma, prescindindo da intencionalidade da interação com o espectador — propõe-se a supervalorização estética do imprevisível, do inusitado, do inaudito: "não se pode oferecer o já compartilhado, já codificado". Naturalmente, começa a haver a predominância da forma sobre a função e a conseqüente exacerbação da exigência de uma nova "disposição estética" específica dos receptores, estes que deverão ver na sua atuação como partícipes da atualização das obras uma experiência tão inovadora quanto a própria obra.

O discurso

O termo *discurso*, etimologicamente, guarda a idéia de curso, de percurso, de movimento. É, portanto, o "movimento de sentidos" na *execução* das linguagens humanas, assim tomada em seus processos de produção, circulação e consumo de sentidos. Desse modo, podemos entender uma *análise de discursos* em música como a busca da compreensão da "música fazendo sentido", enquanto trabalho simbólico com maneiras distintas de significar. A análise de discursos visa à descrição, à explicação e à avaliação crítica dos processos acima mencionados, vinculados a produtos culturais empíricos, criados, na sociedade, por eventos comunicacionais. E esses produtos culturais devem ser entendidos como *textos* ("tecidos de signos"), formas empíricas do uso de sistemas semióticos no seio de práticas sociais contextualizadas histórica e socialmente.

Um problema central para o entendimento do processo da significação na composição musical é que na sua manifestação seus elementos, em princípio, não se referem ao mundo dos objetos, eventos e idéias lingüisticamente codificados. E esse aspecto "abstrato" da música suscita ora a

idéia de ausência de sentido, ora de um sentido inteiramente distinto de todas as outras formas de sentido. O *simbolismo* musical é polissêmico, isto é, diante de um texto musical os significados por ele provocados e as emoções evocadas são múltiplos e confusos, objeto de uma *interpretação* sempre problematizada. Empregamos, portanto, a expressão “forma simbólica” tão-somente em seu sentido mais geral, como designando a capacidade da composição musical de, no ato da *leitura* (tanto de executantes quanto de ouvintes), provocar o desencadeamento de uma trama complexa e infinita de interpretantes¹.

Na experiência da música, porém, sucede uma interação na qual quem apreende “recebe” o sentido do objeto estético ao constituir-lo. Portanto, em vez de perguntarmos pelo significado dos objetos musicais, podemos analisar o que sucede com o receptor quando este dá vida aos objetos, no ato da sua execução: se a obra musical existe graças ao efeito que estimula nas nossas “execuções”, então deveríamos compreender a significação mais como o produto de efeitos experimentados — de efeitos atualizados —, do que como uma idéia que antecede a obra e se manifesta nela. A interpretação aqui adquire nova função: em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo objeto estético musical.

A significação é referencial, isto é, tem um caráter *discursivo*; o acontecimento do objeto estético, ao invés, antes se apresenta como uma fonte da qual se originam resultados. Por certo esse acontecimento acaba por constituir um sentido e esse sentido tem, em princípio, um caráter estético porque significa a si mesmo — uma vez que por ele advém algo ao mundo que antes nele não existia. No entanto, o sentido só começa a perder seu caráter estético e assumir um caráter referencial quando nos perguntamos por seu significado. Nesse instante, ele deixa de significar a si mesmo e não é mais efeito estético. Uma interpretação interessada na significação, oculta a diferença entre as estratégias de interpretação; desse modo, não percebe que o efeito estético se transforma em produtos não-estéticos.

A condição da linguagem é a incompletude: nem sujeitos, nem sentidos estão completos. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível. E o funcionamento de uma linguagem se assenta na tensão entre dois processos. O primeiro é aquele pelo qual em todo dizer persiste algo que se mantém — o dizível, a memória. No outro, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação.

¹ Na presente investigação entenderemos: Sentido como sendo o “Interpretante imediato” de Pierce (o efeito total que o signo é entendido poder produzir, e que produz imediatamente, na mente, sem qualquer reflexão prévia); Significado, como sendo seu “Interpretante dinâmico” (o efeito direto, realmente produzido no intérprete pelo signo, experimentado no ato da interpretação); enquanto Significação, estará para o “Interpretante Final” peirceano (o efeito total que o signo produz quando em condições ideais).

Portanto, todo discurso se mantém numa tensão entre a repetição e a diferença. O objeto estético, como observou Wolfgang Iser (1996), é assim necessariamente pontuado por *lugares vazios e negações* que têm de ser negociados no ato do reconhecimento: na *execução*. E se a estrutura desse objeto consiste em segmentos "determinados" interligados por conexões "indeterminadas", revela-se aí um jogo entre o que está expresso e o que não está. O que "falta", os vazios nas articulações da forma, incita o receptor a preenchê-los projetivamente. Como, entretanto, o signo que "falta" é a implicação do signo que é expresso, é por esta "ausência" que o expresso adquire seu contorno.

O aspecto decisivo do emprego de vazios nas obras de arte está na estrutura de comunicação a eles subjacente. Como interrupção da coerência do texto-objeto, os vazios se transformam na atividade imaginativa do receptor: marcam a suspensão da conectabilidade entre os vários segmentos do objeto, bem como formam a condição de seu relacionamento. Iser propõe chamar esse processo de eixo sintagmático da recepção. O eixo paradigmático será estruturado pelas negações que permeiam o objeto estético e que constituem um tipo de vazio, porque também indeterminadas, até certo ponto. As negações produzem um vazio dinâmico no eixo paradigmático no ato da execução. Elas cancelam a validade, a semântica dos campos de referência extra-objetivos.

O que possibilita uma abordagem analítica do discurso musical, sob o prisma da análise de discursos — que considera, diferentemente da "análise de conteúdos", que a linguagem não é transparente — é o deslocamento da pergunta "o quê significam" para "como significam" os textos — já prenunciado pelo formalismo russo — uma vez que a dimensão última da composição musical não é de natureza semântica; pode ser assim descrita como o imaginário: a origem do discurso ficcional. Esse deslocamento da pergunta propõe encarar os textos não como ilustração do que já é sabido, mas como algo que possibilita a produção de conhecimento, enquanto materialidades simbólicas concebidas em sua discursividade.

Como o discurso musical existe?

Resultado de um ato criativo do compositor, um *texto* musical pode culminar na materialização do registro escrito (a partitura ou outro modelo afim), numa performance imediata, normalmente entendida como improvisação, ou num registro fonográfico, resultante ou não de uma performance convencional. A partitura é tão-somente uma prescrição esquemática e incompleta para a performance, um roteiro de instruções parciais que determina somente certos aspectos considerados distintivos da obra. Não é, pois, um objeto estético pronto para ser fruído no seu próprio

modo de existência. Chamamos aqui a atenção para uma necessária distinção entre técnica notacional e seu uso. Como lembrou Paul Zumthor, “a escrita não se confunde nem com a intenção nem mesmo com a aptidão de fazer da mensagem um *texto*” (1993:96). Constitui, a notação da música, um nível particular de realidade, de sorte que exige a intervenção de decifreadores autorizados, sem a mediação dos quais só é virtualidade. Na ausência dessa mediação é simples coisa; pura técnica simulando utilidade, e que por vezes cria, dado o seu modo de existência, uma certa homologia com objetos estéticos.

Há, no texto escrito, lacunas (ou áreas de indeterminação) que serão preenchidas somente na performance. Roman Ingarden salientou que isso faz com que a obra determinada por sua partitura seja um objeto puramente intencional que tem origem no ato criativo do compositor e “cuja base ôntica repousa diretamente na partitura” (1986:117).

A partir do desenvolvimento de novas *mídias* — ou seja, formas de registro e circulação — os textos vêm assumindo novas configurações, e, com isso, passa-se a ter ao alcance um número muito maior de possibilidades e facilidades de acesso direto aos mesmos. É o caso, em especial, dos textos musicais em suportes fonográficos. A gravação assegura, ao menos em princípio, que a partitura, o “texto intencional” pode passar, com estatuto de identidade, à forma sonora. Contudo, a gravação de um texto musical performatizado pelo compositor poderá apresentar imperfeições em relação às próprias intenções originais desse compositor — que, muitas vezes, inclusive, não é um intérprete “ideal” de suas obras, pois, a execução empírica exige do executante certas qualidades tais como uma disposição especial no contato com a materialidade da música, que pressupõe uma habilidade técnico-ideativa congênita, espontânea e desenvolvida. Além disso, em muitos casos, há a participação necessária de inúmeros co-intérpretes, o que torna a performance ainda mais complexa e impossibilita, definitivamente, uma realização “ideal” do texto — se é que o compositor a teria realizada mentalmente.

Contudo, o produto fonográfico se restringe, inelutavelmente, à cristalização de uma única realidade da performance, esta que acaba por ser mais uma “obra em performance”, que uma obra em si. O que é gravado não é o texto em si, mas certos efeitos surgidos de ondas sonoras, emitidas dos instrumentos nos quais uma dada peça foi executada. Esses sons devem ser interpretados pelo ouvinte como *forma sonora* da obra. É somente através do entendimento — que Ingarden denomina “atos de consciência” — dessa forma, que ela designa o que restou de artisticamente significante da obra musical.

Assim, com os recursos tecnológicos acima discutidos, nada, de fato, é realizado, e sim *concretizado*. A idéia composicional em si permanece como um “limite ideal” ao qual a intenção do ato criativo do compositor e ao

qual o ato receptivo do ouvinte visam. Naquele limite ideal, a obra permanece uma e a mesma em contraste com as infinitas concretizações das performances individuais. Enfim, a indeterminação do texto musical como é proposto aos intérpretes-executantes só é resolvida na performance, e isso é razão suficiente para considerarmos a "obra" designada pelo seu texto (escrito, sobretudo) um objeto puramente intencional cuja origem está na profusão de atos criativos do compositor e cuja base ôntica repousa no seu texto.

Se, como Ingarden, aceitamos a proposição de que nenhum objeto puramente intencional é real, e de que nenhum objeto real é puramente intencional, estamos reconhecendo uma diferença fundamental entre forma e modo de existência do objeto real e do objeto puramente intencional. E, devido ao modo de existência dos objetos puramente intencionais, pode-se aceitar ainda que sua existência implica a existência de certos objetos reais, a saber, o compositor e seus atos mentais e físicos, que levam à criação de um dado "texto".

Portanto, a constituição de uma obra, como objeto estético intersubjetivo, demanda a realização de atos mentais e físicos por parte de compositores e leitores (executantes e ouvintes), que pode ser denominada "experiência estética". Nesse caso, *obra* musical, enquanto idéia composicional constituída, não há, mas sim uma operação permanente de "desrealização" que é seu modo próprio de ser.

Referências Bibliográficas

- CANCLINI, Néstor G. (1998). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- DAVIES, Stephen. (1994). *Musical meaning and expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- INGARDEN, Roman. (1986). *The work of music and the problem of its identity*. Berkeley: University of California Press.
- ISER, Wolfgang. (1993). *The fictive and the imaginary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____. (1996). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34.
- PEIRCE, Charles S. (1995). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- ZUMTHOR, Paul. (1993). *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. São Paulo: Companhia das Letras.