

A intencionalidade na canção de câmara

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COGNIÇÃO INCORPORADA E CRIAÇÃO MUSICAL

Achille Picchi

UNESP/SP – Instituto de Artes

achillepicchi@gmail.com

Resumo: Este artigo discute e coloca, sucintamente, a intencionalidade, a partir da intenção, como fator da analítica para o entendimento da canção de câmara, fator esse aliado ao texto-música, ao pianismo e à vocalidade enquanto elementos pertinentes de uma Teoria da Canção de Câmera, em andamento, a qual se divide em três grandes áreas: Contexto, Análise e Interpretação.

Palavras-chave: Canção de Câmera. Intenção. Intencionalidade. Interpretação.

The Intentionality in the Art Song

Abstract: This paper discuss and states, shortly, intentionality, stemmed from intention, as an analytical factor for the art song understanding. This factor is summoned to text-music, pianism and vocality as belonging elements of an Art Song Theory, which is currently being developed, and is divided into three major sections: Context, Analysis and Interpretation.

Keywords: Art Song. Intention. Intentionality. Interpretation.

1. Introdução

Trata-se, neste trabalho, de discutir e propor a intencionalidade como um fator da analítica para o entendimento – e, daí interpretação – da canção de câmara.

Canção de câmara, aqui como objeto de estudo dentro do amplo campo do gênero vocal, delimita-se como sendo uma linha vocal com texto apostro e um piano. Ou seja, é um todo inalienável, personalização íntima do que seja uma amplificação do poema escolhido para ser musicado por meio de uma melodia ou linha. É uma realização de ressignificação que passa pelo crivo de entendimento e maestria de um compositor que lê e mostra sua leitura musical através da obra. Uma totalidade, voz e piano, que conta indiscriminadamente com o que este último produz enquanto suporte dessa amplificação processual: ambiência, psicologia, representação, simbolização, comentário, crítica.

O cerne da canção de câmara está naquilo que reflete sua constituição assim como sua importância objetiva: o texto-música. Essa importância reside tanto no tratamento dado a ele pelo compositor, como também na resultante execução interpretativa, advinda de uma interpretação, naturalmente devida a uma análise, e que redundará numa performance.

O texto-música, campo vasto de investigação e de afirmação dentro da canção de câmara, pode ser visto, sucinta e geralmente, como sendo a relação indissociável entre o texto a ser musicado, lido pelo compositor com intenção musical e sua musicalização, ou seja, a

aposição dessa leitura com intenção composicional de realizar um texto musical enquanto canção de câmara. A leitura a que procede o compositor, previamente à existência dessa totalidade chamada canção de câmara (texto-música, pianismo e vocalidade imbricados indivisivelmente), traduz-se não somente pelo revestimento musical, mas também pela adaptabilidade entre música e texto. Em suma, uma terceira via, que não se reduz tão somente à parte vocal, mas envolve igualmente (e necessariamente) o piano como partícipe, sem o qual a própria definição do objeto canção de câmara ficaria truncada e, mesmo, sem sentido.

Dessa forma, amplia-se o espectro texto-música no que diz respeito à canção de câmara, enquanto objeto já definido como linha vocal, texto e música, para texto-música, pianismo e vocalidade.

Entretanto, dentro desse universo indissociável assim visualizado, há um fator importante, seja para a realização composicional como para a interpretativa, que é a intencionalidade. Compreender intenção e intencionalidade na criação musical e, conseqüentemente, na canção de câmara, comporta passar por três questões básicas, à guisa de hipóteses:

Primeiro: sempre é possível saber a intenção do compositor, por meio da análise, já que há a intencionalidade do texto musical.

Segundo: a intencionalidade composicional, expressa no texto, vai da escrita à escritura, dependente das escolhas.

Terceiro: a interpretação é a possibilidade da mediação da intencionalidade composicional a partir das descobertas analíticas em relação à intenção, realizadas como intencionalidade no texto e, a partir daí, enquanto execução interpretativa, cristalizada autoral e individualmente, numa performance.

2. Intenção e Intencionalidade

2.1. É possível saber a intenção do compositor.

Segundo um consenso entre filosofia e psicologia, um tanto raro, a intenção se traduz por uma ação sobre escolhas. No entanto, é preciso distinguir entre as escolhas de ação física e escolhas de ação mental.

Como entende John Searle (1983, p.103), “uma ação intencional é simplesmente a realização de condições de satisfação de uma intenção”. Essas condições de satisfação vão repousar sobre a vontade, ou a vontade de ação. Alguém que faz algo intencionalmente está ciente de sua ação e o faz empregando a escolha de fazê-lo, isto é, por volição. A partir do fato de que escolhas existem e devem (ou querem) ser feitas, há uma relação intencional sobre

elas e esta relação implica num conteúdo de vontade. Ou seja, a volição tem um conteúdo e agir intencionalmente significa satisfazer esse conteúdo volitivo.

No caso da música – e, especialmente, da canção de câmara – essa realização de condições de satisfação de uma intenção, que relaciona volição e ação, é o êmulo para a escrita, sobre e dentro da qual pode-se, por meio de recursos hermenêuticos e principalmente analíticos, perceber quais tenham sido.

Uma ação é muitas vezes definida como alguém fazendo algo intencionalmente. O fenômeno da ação humana deve sua importância tanto a questões de *status* metafísico dos agentes quanto a questões legais e éticas sobre a liberdade e a responsabilidade humanas.

Uma pessoa fazendo alguma coisa intencionalmente (pode-se argumentar) sempre resulta nessa pessoa acreditando e desejando algo, o que se conjuga a ela o ter, definitivamente, uma razão para fazer esse algo. Alguém fazendo algo intencionalmente pode definir a ação como evento. Eventos poder ser tomados como acontecimentos particulares que podem ser descritos diferentemente.

Na composição musical o evento que a escrita aponta e estabelece para a decodificação de quem o ler, traduz o evento finalmente escolhido como crença de verdade individual, aquela que o compositor realiza enquanto registro.

Assim, essa razão para fazer algo, o evento da escrita, fica, pelo viés da intenção, indiscutível, já que partido de uma realização por volição através de uma escolha para satisfação dessa intenção. A definição das ações, então, pode ser parte de um ponto de vista segundo o qual certo tipo de história causal distinga ações de outros eventos e as individualize. Por isso “as atividades psicológicas, como intencionais, possuem um ‘significado’ para a pessoa em questão. O significado, para mim, é a descrição do objeto intencional que eu posso reconhecer como sendo aquilo que eu estava pensando ou sentindo, ansiando por, desejando, etc.” (MATTHEWS, 2007, p.132).

O fato, porém, de haver uma razão para fazer algo, e daí vontade de satisfação de algum desejo de realização que leva à ação intencional, explica a escolha em fazer, mas não explica o porquê daquela e não de outra escolha, o que em composição musical parece ser crucial quando do estudo analítico de uma partitura registrada por esses tipos de escolha – e talvez seja o caminho de entrada das escolhas a partir da interpretação para a execução interpretativa. Isso introduz, entre escolha e realização, um dado importante: a consciência. Husserl já dizia que a intencionalidade é característica fundamental da consciência, baseando-se principalmente na distinção entre fenômenos psíquicos e fenômenos físicos, já enunciada por Franz Brentano em seu livro escrito em 1874, *Psychologie von Empirischen Standpunkten*.

A psicologia tradicional coloca na consciência as imagens ou representações que através dos sentidos levam à significação: os estados de consciência. Benedito Nunes (1991, p. 84) diz que para compreendermos bem a intencionalidade deveremos “afastar as noções comuns de intenção voluntária ou de atividade biológica e psíquica e enfatizar, juntamente com a ideia de nexos, orientação, direção, a de ato de consciência. A consciência existe visando a algo, dirigindo-se para” (grifos do autor).

Visto assim, percebe-se que a intencionalidade artística (e musical, naturalmente) se mostra como consciente e mental. Considerando-se como ação mental, ação sobre escolhas e atribuição de significação individual, todo compositor tem uma intenção composicional e apenas uma a cada composição.

A ação sobre escolhas, no caso da música, é mental. Como envolve razão para a ação, atribuição de significado e satisfação de condições de verdade individual, muitas vezes está em conexão com uma akrasia. A akrasia, segundo a filosofia, é um dilema entre a razão e a emoção. Traduz-se, na observação socrática, de que se estivermos diante de dois caminhos e escolhermos o melhor ou o pior, estamos agindo pela razão ou pela emoção. Não muito distante da ética dualista, pode-se pensar, em música, no dilema técnico e na individualidade estilística. Até mesmo conhecimento técnico e gosto. No momento do registro, então teremos a decisão akrásica se tornando intencionalidade, já que a intenção tem uma gama mais vasta, mais ampla como desejo de ação e satisfação deste desejo para o compositor até o momento da transformação em registro.

Segundo Searle (1983, pp.15-17), intencionalidade e intenção estão inter-relacionadas, mas não são exatamente iguais. A intencionalidade não pertence a todos os estados ou eventos mentais, mas somente a alguns dentre eles. Dessa forma, estados de crença ou de desejo que não se remetam a algo não se revestem de intencionalidade. Nesse caso é preciso dirigir a intenção para que a intencionalidade exista. Isto quer dizer que na tomada de decisão e respectiva ação de realização do texto musical o compositor se relaciona diretamente com o objeto de sua intenção, porém com a devida mediação relacionada às decisões akrásicas.

Diz Searle (1983, p.17) que a classe dos estados mentais conscientes e a classe dos estados mentais intencionais se interpenetram, mas “não são idênticos e um não está incluído no outro”. Isto quer dizer que ter consciência do que se deve ou se quer fazer e ter intenção de o fazer são coisas diferentes e diferem pela direção ao fazer. Ou seja, a intencionalidade é o direcionamento por ação e ter a intenção de fazer qualquer coisa é apenas uma forma de ação que a intencionalidade transforma em objetivação.

O compositor, que sempre tem uma intenção composicional e a dirige para o registro consciente dessa intenção como forma de ação, deixa o rastro, o caminho de seu estado mental intencional numa intencionalidade: a partitura. Até aqui parece que a intencionalidade, enquanto rastro reconhecível da intenção, não diz respeito à fenomenologia como um todo, já que para esta a intenção significa “uma relação de consciência que nós temos com um objeto” (SOKOLOWSKI, 2004, p.18). Porém quando aqui afirmado que o compositor sempre tem uma intenção composicional, confirma-se uma intenção fenomenológica, isto é, relacionada ao fenômeno enquanto consciência dele, e, para além disso, também que essa intenção composicional, no nosso caso em especial, é a de realizar uma canção de câmera. Essa, a relação com o objeto. Daí que continua válido que sua ação é o registro dessa relação de consciência como forma de ação, como caminho de seu estado mental intencional, o qual se materializa na partitura; porém, como escolha e, daí a intencionalidade no texto.

2.2. A intencionalidade está expressa no texto musical.

A partitura, essa intencionalidade primeira composicional, o texto musical, abarca naturalmente duas instâncias: a escrita, ou seja, a realização do código que será decodificado por quem quer que o domine; e a escritura, ou seja, o que jaz por detrás do código, talvez por entre o código e o som dele: a música.

Percebe-se, no entanto, que escrita e escritura são duas facetas da mesma moeda, isto é, como coloca Zampronha (2000, p.15), “a escrita não pode ser entendida como simples código secundário que registra a intenção composicional”, mas sim, “o próprio ambiente das possibilidades de construção dessa organização musical, de geração de escrituras”. De modo que a escritura, o que jaz atrás da escrita, no fundo é aparente pela escrita, deixa suas marcas na escrita para que se atinja a escritura como portal.

Esta conceituação aqui também está sendo largamente adaptada da filosofia de Jacques Derrida, em especial de sua “Gramatologia”, onde trata extensivamente do signo e suas duas fundamentais facetas, a sonora-fonética e a significante, emergentes do escrito à escritura, como rastro devido essencialmente à presença: “A ‘essência formal’ do signo pode ser determinada apenas a partir da presença” (DERRIDA, 2008, p.22). Assim, é o cerne ideal que aqui se está tomando como escritura de uma escrita musical. Essa adaptação que cometemos nos faz pensar que a música, embora tendo significação, mas não significados, comportaria tal recolocação conceitual em sua essencialidade poiética.

Há, ainda, a palavra texto. Usa-se aqui texto para a música, como em grande parte da teoria musical faz, emprestado da linguística. O texto é o local dos fenômenos que se estudam, ou seja, é, num sentido amplo, a reunião de signos que realiza linguagem com fins comunicativos. Na verdade, o empréstimo da linguística para a palavra texto aplicado à música está por designar o local dos fenômenos musicais notados, enunciados, ideados e realizados, que estabelecem diálogos externos e internos.

Na verdade, o texto é um gênero de discurso do qual ele é o traço; assim, todo gênero de discurso produz um texto, uma sequência de eventos que forma um todo coerente. Isto é, a partir do desejo do registro consciente de uma intenção composicional, que realizará a intencionalidade, há produção de texto. Os sinais da escrita (código) assim realizados são representações de estados intramentais e constituem descrições desse estado (escrituras).

Brentano (1977) diz que representações não têm por objeto a coisa representada, isto é, a referencialidade imediata ainda que arbitrária em essência. A representação é ela própria e não a própria coisa. Mas ao dizer objeto, quer dizer objeto imanente, ou seja, o campo próprio da intenção a ser representada. O objeto imanente de Brentano é a ação sobre a intenção instrumental e a ela dirigida, e, portanto, manifestamente realizada.

A escolha akrásica no momento da leitura, empreendida pelo compositor, para musicar o texto poético leva também às escolhas akrásicas de registro, como toda ação/intenção dirigida a uma intencionalidade, do texto musical geral, direcionando escolhas dentro dele como estado mental artístico (eventualmente estilístico), tornando-se ontologia no sentido composicional. Essas escolhas podem e serão retraçadas via análises, de forma a criar conteúdos coerentes. Nos rastros assim partiturados, há formação e informação para, após a interpretação (análise), a execução interpretativa (adequação instrumental e/ou vocal) e o embasamento argumentativo, realizar uma performance autoral individuada (síntese), o que nos leva à ideia de que é sempre possível conhecer a intenção primeira do compositor, já que expressa no texto musical.

A performance assim resultante envolve, por sua vez, necessariamente as possibilidades de mediação, como ação intencional, transformada pela interpretação, ou seja, o estudo e conhecimento da intencionalidade textual.

2.3. A interpretação é a possibilidade da mediação da intencionalidade composicional.

O que significaria dizer, agora, a intermediação do intérprete, diga-se performance, enquanto ação intencional *após* o conhecimento, via interpretação e execução interpretativa, do texto musical?

Searle (1983, p.113) diz que a atribuição de significação é sempre feita *a posteriori*. Remete-se à constituição textual, à hermenêutica e/ou à análise. Não há, portanto, mediação sem texto e será a partir dele que a principal tarefa da interpretação para a execução interpretativa e posterior performance será mediada, qual seja, a atribuição de significação pelo intérprete. É preciso considerar, agora, que a intenção composicional pode ser vista através de dois processos metafóricos essenciais musicais, a representação e a simbolização. Percebe-se, no entanto, seja no texto-música como no pianismo e na vocalidade, a responsabilidade direta por eles, em medidas diferentes, conforme sejam desvendadas, via interpretação (análise), as escrituras da canção de câmara. Vê-se um ou outro processo através da escritura, especialmente por utilização akrásica do compositor, onde o texto-música indica escolha de leitura realizada por este, seja na linha, seja no pianismo e mesmo na vocalidade.

Retraçadas as escolhas akrásicas do compositor, como já se indicou, um texto musical pode ser tratado, ao ser interpretado, segundo a tradição, de duas formas: a *subtilitas aplicandi*, ou processos de conhecimento aplicado aliados ao repertório, que já obtenham eco de significação no intérprete e, assim, possam ser manipulados; e a *subtilitas intelligenti*, ou processos de conhecimento já manipulados criativamente, a partir do mesmo repertório, mas com largueza de significações e mesmo aplicações. Guardadas as proporções, poder-se-iam relacionar essas formas como escrita e escritura, igualmente, ampliadas para um amplo espectro, ecoando a categorização de Jacques Derrida em “Da Gramatologia “ (2008).

No caso da tradição, veremos também acrescer à *subtilitas aplicandi*, o cânone, quer dizer, uma linha, digamos assim, aliada a algum historicismo de procedimentos que foram aplicados e resultaram num conhecimento comum, ou seja, sabendo que o texto pertence, desde seu início, a um cânone que está fechado em seu ponto de vista enquanto repertório prévio. Ordinariamente assumimos, na interpretação de um texto, que o autor cujo texto interpretamos disse o que queria dizer. Mas o texto pode esconder (ou evitar) dizer o que realmente parece querer dizer, pois parece que o único traço das intenções autorais que o autor queria dizer é o texto que estamos interpretando.

Esse, então, é o caso da aplicação ao texto da chamada *subtilitas explicandi*, ou análise, que, se por um lado “elucida” o não explicitado para o intérprete, também abre as possibilidades de manipulação akrásicas dele próprio em relação às “descobertas”.

Nesse caso, ao processo de considerar cânone ou não, reconhecer que há entendimento através da intenção feita intencionalidade (texto) de dizer algo, poderá o intérprete assignar significações através do preenchimento analítico, especialmente justificadas sob o ponto de vista das próprias conclusões analíticas demonstradas a ele. Destarte, convencido da verdade delas, trilhando hipostasiadamente o caminho que talvez tenha trilhado o compositor, as porá em prática quando da execução interpretativa assim embasando uma performance.

Toda obra musical tem a possibilidade da mediação com a intenção do compositor através da intencionalidade expressa no texto musical. Porém, não se pode deixar de observar que, desde sempre, duas posições assaltam o intérprete – e foram muito bem colocadas e estudadas por Umberto Eco em *Limites da Interpretação* (1995). Sua tese confronta o fato de que não há limitações para o texto mas há para a interpretação, por haver a clássica oposição da interpretação como intenção do autor e como intenção do leitor. À primeira, que ele chama de *intentio auctoris*, sempre se posiciona como absoluto o que o autor quis dizer. Já a segunda, a *intentio lectoris*, é o que o leitor encontra relativamente ao seu sistema de significação, fazendo assim um processo circulante entre a busca no texto daquilo que o autor quis dizer, bem como a busca no texto das intenções (e, musicalmente, através da intencionalidade), mas que são do texto (cf. ECO, 1995, pp.6-7). “Entre a defesa do caráter autotélico de um texto e a defesa da recepção do leitor, Eco escolhe uma via intermediária, a saber, a do respeito à *intentio operis*, a intenção da própria obra” (RABENHORST, 2002, p.9). Garante-se, assim, a ilimitada profundidade do texto e a limitada da interpretação, a cada interpretação que passará a ser execução interpretativa e consolidada, num momento, numa performance que poderá, noutro momento, se voltar a outra interpretação e outra execução interpretativa. Ainda assim limitadas ao intérprete, mas não ao texto.

Considerações Finais

Aponta-se, com as colocações todas feitas acima, justificativas para interpretação/execução interpretativa, que resultam em performance, advindas da junção de ideias de abordagem do objeto canção de câmara. Essas ideias que se podem traduzir metodologicamente em contexto, análise musical, análise textual, pianismo e vocalidade, e montam uma visão em perspectiva e em detalhe da totalidade que é a canção de câmara. Assim posiciona-se a intencionalidade como um recurso indispensável na analítica do entendimento da canção de câmara, cujo fundamento de performance, entronizado em uma

execução interpretativa, embasa-se nas análises e no repertório do intérprete para preenchimento das descobertas analíticas justificadas.

Aponta-se, também, que tudo, entretanto começa no texto, espaço das intenções composicionais do compositor, inegavelmente ali registradas sob intencionalidade do texto musical e expressas nele, mesmo que não explicitadas.

Para além disso jaz uma ainda incipiente Teoria da Canção de Câmera, ainda em construção, na qual se propugna que contemple o entendimento analítico, contextual e processual, de forma que o estatuto do objeto canção de câmara seja da mesma ordem que o de outros formatos e produções da música vocal como gênero fundamental na história da cultura musical ocidental.

Referências:

- SEARLE, John. R. *L'Intencionalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Paris: Les éditions de Minuit, 1983.
- BRENTANO, Franz. *Die Abkern von Nichtrealen*. Hamburgo: Felix Meiner, 1977.
- BRENTANO, Franz. *Psychologie vom empirische Standpunkt*. Leipzig: Verlag von Felix Meiner, 1874.
- MATTHEWS, Eric. *Conceitos-Chave em Filosofia*. Tradução: Michelle Tse. Porto Alegre: ArtMed, 2007.
- NUNES, Benedito. *A Filosofia Contemporânea. Trajetos Iniciais*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 1991. Série Fundamentos, nº79.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Da Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição. Um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 2000.
- RABENHORST, Eduardo R. Os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida. IN: *PRIM@FACIE*, ano 1, nº1, jul/dez 2002.
- SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à Fenomenologia*. Trad: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Loyola, 2004.