

O título como força polissêmica da obra artístico musical: um estudo do nome e suas interações significativas

Eduardo Barbaresco Filho

Mestrando em Música

Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás

e-mail: universoed@hotmail.com

Sumário:

Abordaremos nesse artigo a contextualização do título, sua interface na música, como elemento da obra com potencialidade significativa, segundo o desconstrucionismo de DERRIDA (1973). Para ele, o nome é uma representação de um outro nome, um significante de outro, criando um mundo de “possíveis”: um espaço correlacional que desvenda a polissemia da obra artístico-musical - sendo neste, que o título, marca representativamente caminhos de uma significação.

Palavras chaves: música, título, significação polissêmica.

“Mais que um, desculpe, é preciso sempre ser mais que um para falar, é preciso que haja várias vozes...”
(Derrida, 1995, p. 7)

A música e sua natureza interacional é produto sensível que media no homem possibilidades de sentido, ou realidade. Se observado a epistemologia de sua criação, o momento de uma performance, ou uma tradução, pode-se dizer que há um espaço mágico de significados que revela a extensão de sua potencialidade sonora. Neste, a relação *título, obra e som*, se faz presente.

O título tem força representativa de “dizer” algo à obra, sugerir, motivar, envolver estruturas que possibilitam uma interpretação¹ num dado momento vivencial, podendo ser um elemento intencional se observado a relação som, escrita, e indivíduo. Nesse ínterim, a linguagem verbal se unifica a sonora, cada uma com suas propriedades adjacentes, no entanto, entrelaçadas a fim de nomear, caracterizar e presentificar uma obra artístico-musical.

Tem-se aqui uma estrutura que engendra outra estrutura por meio de idéias e conceitos que se coadunam em direção a um significado. O título, que faz parte da obra, é marca definidora de caminhos interpretativos, potencializado ainda mais nas semioses entre palavra e música, som, obra e intérprete. É importante citar que as estruturas mencionadas são entendidas como elementos contextualizados e contextualizantes, numa mensagem que envolve circunstância² e vivência sonora (Béhague, 1998).

O discurso musical assim estabelecido possui resquícios de indução, persuasão, no que diz respeito à sua interação polissêmica. Ou seja, o título e a obra aludem referências externas a eles mesmos, e possibilitam significados que se adequam a uma dada realidade, coletiva, individual.

¹ Num sentido amplo referente não somente à performance, mas também ao ouvinte.

² Um momento histórico, por exemplo.

Derrida (1973) defende que os significados, são encontrados numa relação entre os significantes. A expressão verbal de um título tem seu “efeito” quando interagida com um outro contexto, outras expressões, e com o próprio som, um devir potencial entre forma e conteúdo, propiciando a transformação de um texto em outro texto: um jogo metafórico norteado pela interpretação, aludindo à obra em si e suas possibilidades significativas.

Nesses termos, o signo artístico formado possui natureza inter-relacional, mas está diante de uma univocidade primeira: a pura qualidade. Estado de existência fenomenológica que gera outros signos a todo instante, de forma que, o conjunto de aparências sensíveis possíveis constituintes do ser da obra, comportado no próprio plano existencial da obra, propõem um universo de seres e coisas, segundo Soriau (1983, p. 68).

Não que a arte/música signifique meramente algo externo, mas tem potencial de suscitar outras estruturas para compor o sentido que está nela mesma. O seu existir é carregado de adjetivações qualificativas que entrelaçam o ser interno e o externo de sua significação. Derrida (1971) chama esse caminho interpretativo de desconstrucionismo, na medida em que os signos são representações e funcionam sob um duplo aspecto, como a relação entre fala/escrita, artista e obra. Para ele, o primeiro termo do par é um caso especial do segundo, “não se trata de duas coisas realmente distintas, mas sim de uma só coisa, que no jogo das remissões sgnicas parece como se fossem duas” (Zampranha, 2000, p. 34).

Assim, o título é uma estrutura lingüística, mas, ao entrar em contato com a obra, torna-se ele a própria obra, sendo um significante de outro significante. Um exemplo para melhor elucidar a questão seria o entendimento entre significado e significante na relação entre o ar (um significante) e brisa (outro significante que se coloca como significado do primeiro). A brisa antes de ser ela mesma é o próprio ar. Desta maneira, “um significado não é mais que um significante posto de uma certa forma por outros significantes: não existe significado, ou sentido, só há efeitos” (Bennington e Derrida, 1991, p. 34).

Essa primazia pelo significante não anula o significado, e sim reforça a *diférance*³, o jogo das marcas que culminam numa significação. A materialidade da arte/música como corporeidade é tida nesse plano, onde se distinguem signos específicos, a saber, a música e o som, a palavra e a fala/escrita, ambos se estabelecendo como sistemas de representações de outras re-presentações, equivalente à transformação de um enunciado em outro, num continuo ao infinito.

O título por si só já é significativo por tratar-se da linguagem verbal. Um indivíduo, por exemplo, ao ver o nome de uma música e sendo este de seu aparato de conhecimento⁴, já traz consigo possíveis significados, aliando-se a obra (palavras do título) e o som. De forma análoga, o título, “*Sonata op. 14 n.º 1*” de Beethoven, por exemplo, nada diz a um intérprete, se este não conhecer o que seja a forma que o nomeia; outro exemplo, em “*Fogos de artifício*” de Debussy, por mais que saibamos o que o nome queira dizer, não encontramos literalmente o significado do signo lingüístico aí empregado, pois se tratam de linguagens distintas. No entanto, em ambos os casos, é elucidada a força que a construção sonora pode refletir no significado da palavra, ou reciprocamente.

³ Derrida chamou de *différance* a fusão da palavra *différence* (diferença, representação) e *deferment* (deferimento, re-presentação), segundo Zampranha (2000, p. 35).

⁴ Referente ao que ele conhece como signo lingüístico e vivencial.

É certo, segundo Calabresse (1995, p. 10), que o signo artístico não é servil, quanto à comunicação verbal, e por isso o conteúdo de uma obra não é puramente exprimível em palavras, pois, por mais qualidades adjetivas que possam transmitir, essas apontam somente marcas de uma possível significação. Daí a natureza polissêmica da música mediada por um espaço destinado à imaginação criativa⁵ num dado intérprete, caracterizando um devir constante de recriações e tornando possíveis conceitos de outras linguagens, identificáveis na estrutura musical. Podemos falar em metáforas e metonímias.

Metáforas são caracterizadas por determinar representações, para as quais não se encontra um designativo adequado, se operando por transferência, transposição de um plano para outro, relacionando a obra em si e um possível efeito produzido. “Passagem de um sendo a outro, ou de um significado a outro, autorizado pela inicial submissão e pela deslocação analógica do ser sob o sendo” (Derrida, 1971, p. 48).

Metonímias são usadas na substituição de um termo por outro, uma palavra por outra equivalente, ou mesmo a reutilização de um termo na sua representação simbólica, por exemplo: hoje toquei Beethoven; ouvi Lizt. Tais expressões aludem ao próprio conceito de obra de arte, na medida em que possui uma interação entre os seus significantes, de acordo com o desconstrucionismo da linguagem verbal e da arte. Ou seja, tocar a “Sonata Op. 27 n° 2.- Sonata ao luar” de Beethoven é mergulhar nas idéias do compositor, é “tocar Beethoven”, num processo de constante geração sígnica, em que representações são formadas, criadas, a todo instante.

Quando diríamos numa aplicabilidade conceitual, “a música possui um colorido cristalino”, “é triste”, entre outros, não que seja cristalina, triste, mas possui qualidade de ser, caráter de adjetivação, de inter-relação associativa. A “Marcha Fúnebre” da Sonata de Chopin, por exemplo, tem um caminho interpretativo que remete à idéia de morte, dor, ao sentimento de tristeza. Não que ela o seja, mas alude por força de sua expressão a esses ideais⁶. A música possui vida representativa no signo em si mesmo e natureza relacional, se observado a congruência da palavra no som. Há nesse sentido, uma *possibilidade* de fato de encontrarmos o significado da palavra⁷ nessa relação, ao se verificar o título “Marcha Fúnebre”, com a estrutura sonora num momento vivencial. Um sentir música unido à palavra, a música que se encontra como significante da palavra, um significante associado a outro, mas que na verdade, é o primeiro na relação obra e título.

Neste pensar, a música tem reflexo nas “palavras”, e a palavra, nome da obra, tem seu significado possível quando interagida com o musical. Em decorrência dessas

⁵ Transportemos esse termo a um sentido amplo nas artes/música, a saber que para Derrida (1971) voltava-se principalmente à linguagem verbal, “para aprender mais de perto a operação da imaginação criadora, é preciso portanto virar-nos para o invisível da liberdade poética. É preciso separar-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra. Essa experiência de conversão que instaura o ato literário (escritura ou leitura) é de uma espécie tal que as próprias palavras separação e exílio, designando sempre uma ruptura e um caminho no interior do mundo, não conseguem manifestá-la diretamente mas apenas indicá-la por uma metáfora, cuja genealogia mereceria por si só a totalidade da reflexão. Pois se trata de uma saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um não lugar, nem um outro mundo, nem uma utopia nem um alibi. Criação de um universo que se acrescenta ao universo” (p.19).

⁶ Um nível entre o real, como sonoro, e a imaginação, como representação simbólica, é observado no imaginário, “é uma noção muito complicada por que está no entrecruzamento de dois pares. O imaginário não é o irreal, mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal. Os dois termos não se correspondem, eles permanecem distintos, mas não cessam de trocar sua distinção” (Deleuze, 1992, p. 84,85).

⁷ Como aproximação da realidade.

interações, questionamentos podem ser levantados: como se entrelaça o verbal no não verbal e reciprocamente? Como se correlaciona obra-som e nome? Seria o título elemento envolvente ou aleatório no processo de criação e de tradução/interpretação? A obra em si teria elementos “traduzidos” em seu nome? O título seria uma mera convenção ou muito mais que palavras?

Essas questões ganham intenção comprobatória ao tomarmos conhecimento de alguns conceitos que trazem força impulsionadora para o presente trabalho. Quando Garroni (1981, p.148, apud Calabresse, 1995, p. 8), afirma que o processo interpretativo revela imagens psíquicas; o título, nesse sentido, tem possível *corpus* de imagem reveladora da obra, auxiliando uma interpretação. Sobre essa temática Deleuze (1992) afirma:

A imagem é uma figura que não se define por representar universalmente, e sim, por suas singularidades internas (p.84) [...] Ela o é por si, por sua qualidade, propicia na sua existência o jogo do “dito e não dito”, dependendo não apenas da materialidade somente, mas da ação do observador diante do objeto (p. 156).

Laplantine (1996) faz uma associação entre esse ideal de imagem e a figura representacional originária numa significação:

Conceito de representação engloba toda tradução e interpretação mental de uma realidade exterior percebida e está ligado ao processo de abstração, e a idéia é uma representação mental que se configura em imagens que temos de uma coisa concreta ou abstrata. A imagem se constitui como representação configurativa da idéia traduzida em conceitos sobre a coisa exterior dada (Laplantine, 1996, p.77).

Mediante essas citações, é no espaço do imaginário que se operam marcas além do que se lê puramente na expressão verbal de um título. As palavras, como nome da obra, são construções de linguagem, que podem se estruturar no contexto musical e marcar representativamente uma possível tradução do inefável. Adentrando nessa temática, como poderíamos fazer essa tradução, sendo que o inefável é justamente o que não é dito em palavras?

É interessante citar que essa inferência representativa por palavras, correlata traduções de sentido, efeitos do nome na obra, enquanto que ao inverso, a obra em si, é geradora de várias outras qualificações, não somente aquilo que se põem a representar em seu título ou perante uma visão singular de um intérprete. Há, por exemplo, numa “Marcha Fúnebre”, um efeito da palavra “fúnebre”, com referência à música e sua estrutura sonora sensível. Verificamos, porém, o fator quase que ilimitado de adjetivações como qualidade de ser da obra num campo extenso de devires possíveis na linguagem verbal. As palavras funcionam como marcas possíveis de um significado na obra, ou seja, em uma “Marcha Fúnebre”, as qualidades representadas no nome, remetem à obra, e esta, a outros signos, outras palavras, expressões, por mais significativo que seja seu título.

Diante disso, o fato que permeia e entrelaça o título, como nome, e as adjetivações que a obra permite é que todas as relações são estabelecidas por meio de representações, geradas por outras e que formarão outras. Trata-se aqui de um jogo de metáforas, aludidas em experiências, das mais diversificadas, em que o tradutor,

intérprete, e sua linguagem particular re-significa a obra rumo à origem⁸ do título, retratado em algumas possibilidades: na formação de uma idéia, na interpretação, na imaginação criativa. Seja como for, no momento existencial da obra já não são mais dois corpos isolados de significados, mas, contudo um significante do outro no mundo dos possíveis.

A palavra encontra-se contextualmente como coadjuvante a serviço da arte/música, mas ao tempo, esse signo lingüístico na obra, adquire um status de obra, o que permite um afastamento e uma aproximação diante do intérprete. Um processo cíclico: “El círculo e el abismo, este sería o título” (DERRIDA, 2001, p. 35). Esse caráter dualista e dinâmico faz do enunciado, título da obra, metáfora do círculo dos círculos⁹ em que a obra artística é revelada mediante sua intencionalidade representacional.

Isso nos diz, que seja de maneira explícita ou não, o nome, sobre o qual as palavras são “reféns”, é caracterizado pela adjetivação, garantindo memória, e assim a possibilidade de situarmos a obra no tempo. Por mais indicativo, descritivo, sugestivo, que seja um título, afirmá-lo com única e universal qualidade, seria negá-lo, atribuindo outros caracteres sensíveis que a obra em si comporta. Daí um caráter polissêmico, plural, “contrapontual”. O caminho a se percorrer é tortuoso, longínquo, um labirinto de qualificações representativas...¹⁰

Referências Bibliográficas

- Arrojo, Rosemary. (1999). *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Ática.
- Béhague, Gerard. (1998). *Discurso Musical e Discurso sobre Música: sistemas de comunicação incompatíveis? Conferência realizada na Anpom VIII*. Campinas, 122 – 129.
- Bennington, Geoffrey e Jacques Derrida. (1991). *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Calabresse, Osmar. (1995). *A linguagem da arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. (1992). *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- Derrida, Jacques. (1971). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- . (1973). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- . (1995). *Salvo o nome*. Campinas: Papirus.

⁸ Como idéia do compositor que pode apenas ser transferida, num resgate assim parcial, no processo interpretativo. “Nenhuma tradução pode ser fiel ao original, por que o original não existe como objeto estável, guardião implacável das intenções originais do seu autor. Se apenas podemos contar com interpretações de um determinado texto, leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção” (Arrojo, 1999, p. 19).

⁹ “¿Por que és um círculo? Esquema del argumento: buscar a origen de una cosa, es buscar aquello a partir de lo cual y por donde es lo que es, es buscar su procedencia esencial, que nos es su origen empírico. La obra de arte proviene del artista, se dice. ¿Pero qué es un artista? El que produce obras de arte, el origen del artista es la obra de arte, el origen de la obra de arte es el artista, ninguno existe sin el otro. A partir de entonces, artista e obra existen em si mesmos y em su reciprocidad em virtude de um tercero que es en realidade el primero, a saber: el arte, de donde se extraem su nombre artista y obra de arte” (Derrida, 2001, p. 43).

¹⁰ Essa temática é parte de uma discussão maior, que abrange experimentos, entrevistas com compositores, aspectos históricos/musicais do título, tratando-se aqui apenas de um relato de pesquisa em andamento.

———. (2001). *La Verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.

Laplantine, F. e L. Trindade. (1996). *Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos

Soriau, Étienne. (1983). *A correspondência das artes: elementos da estética comparada*. São Paulo: Cultrix.

Zampronha, Edson. (2000). *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume.