

## O TÍTULO DA OBRA MUSICAL: um cânone artístico

Mestre. Eduardo Barbaresco Filho<sup>1</sup> (UFG)

**RESUMO:** Abordaremos nesse artigo a contextualização do título, sua interface na música, como elemento da obra com potencialidade significativa. Segundo Derrida (1973) o nome é uma representação de um outro nome, significante de outro: um cânone, espaço co-relacional que desvenda a obra artístico-musical e suas significações. O comportamento de um título assim interage com linguagens distintas, sendo ao mesmo tempo elemento da obra e estrutura lingüística, com significante e significado. Para melhor elucidação utilizaremos alguns exemplos de obras, como peças de Vila Lobos, Beethoven, e seus respectivos títulos buscando averiguar a interação entre o sonoro e o verbal, a arbitrariedade sônica do processo, ou seja, a palavra que ora distancia ora aproxima do que se propõem a representar.

**Palavras-chave:** título, significação, verbal e não verbal.

### Introdução

Hoje acordei e logo cedo vi propagandas sobre um concerto temático com obras de Vila Lobos num teatro da cidade. Resolvi assistir. Na primeira audição deparei-me com obras descritivas, onde cada som escutado ora parecia ser dito por palavras ora somente sentido. Fiquei intrigado e curioso ao perceber que esse som conduzia-me a uma sensação temporal única, ao mesmo tempo livre diante a possibilidade da música como potência de multiplicidade significativa. No decorrer do concerto lendo os títulos das peças executadas observei a congruência da palavra no sonoro-musical, ou de forma recíproca, no entanto, ouvinte astuto que sou, fiz reflexões além do texto, pensando em impasses que perduraram na história de muitos dos grandes autores. Questionei-me como se correspondiam linguagens de escritas distintas numa mesma escritura, como uma voz falada verbalmente, estaria situada num espaço não-verbal?

Estudei as possibilidades argumentativas: a palavra e o musical podem situar-se no universo das linguagens, o **som** é um elemento em ambas, a palavra se distancia do que se põem a representar e parece marcar efeitos de uma significação. Chegou a hora da peça - O Trenzinho Caipira - e percebi que de fato se tratava de uma locomotiva e não outra coisa, um **trem musical**, não aquele visto vagando numa trilha, contudo, o que circula num campo poético onde são passadas notas, melodias, ritmos orquestrados, num vai e vem, vem e vai, em que o som e a palavra se perdem, e se tornam amigos na obra de arte.

A palavra do título presencia em certos aspectos a música, quando fala de uma forma estrutural, ou de uma emoção direcionada, mas, parece existir um espaço mágico que não possui significação, justamente por que esse mesmo **trem** de Vila Lobos somente existe na música, no icônico, inefável, e aquele outro num lugar mais distante. A palavra empresta seu significado ao musical e nada pede em troca, pois, ambos se tornam um só, a obra com todas suas singularidades. Um momento de interação entre linguagens é construído e traduz o próprio lugar do cânone artístico...

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Goiás; Mestrado em Música; universoeed@hotmail.com

## 1. Da palavra significante ao seu efeito musical

A palavra pode motivar a música, e ser retratada num título de uma obra? Começamos nossa reflexão com um exemplo: a expressão **O Trenzinho Caipira**. Certamente cada palavra tem seu significante, que é justamente a organização da palavra, e um significado que é o conceito apresentado. No entanto, essas mesmas palavras, como título de uma obra musical, se comprometem em função de que não existe um “trem” na música, ou ainda o adjetivo “caipira”, há apenas efeitos possíveis dessas configurações.

Adentrando nessa temática, para Derrida (1973, p. 17), “a exterioridade do significante é a exterioridade da escritura no geral [...], sem essa exterioridade, a própria idéia de signo arruína-se”. Os conceitos de significante e significado são apresentados de modo que o signo é uma folha de dois lados, diferidos e inconfundíveis. Derrida vê essa relação de maneira inseparável e misturada em si mesma, como se fosse o mar e uma onda, na medida em que a onda, antes de sê-la em sua qualidade, é o próprio mar. O significado é um efeito possível de um significante, na verdade é o significante do significante. Dessa forma, há privilégio da escritura, sob a qual o significante ganha força como realidade significada. O conceito de escritura condensa a tela da palavra e excede o de linguagem:

Não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictórica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita, e a seguir além da face significante a face significada; e a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz, cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também escritura pictural, musical, escultural etc. (DERRIDA, 1973, p. 11).

O signo lingüístico aqui colocado é heterogêneo, pois a palavra não é vista unicamente na experiência fonética, sobretudo, tendo como referencial a escrita. Derrida (1973) coloca a escrita em destaque, dizendo não somente da escritura fonética, mas da não fonética, criticando todo o fonocentrismo da filosofia clássica, de Platão a Hegel. Escrever é retirar-se, ir além da linguagem abandonando a palavra, deixando-a ir sozinha, desmunida.

A escrita retrata o movimento de significantes, um jogo onde as palavras são exploradas para se ter um significado, “a identidade própria do significado se esconde incessantemente e está sempre em movimento” (DERRIDA, 1973, p. 79), o que na verdade nos diz que o significado já é um outro significante, pois está primeiramente inscrito na mente de alguém. A escrita mental (arqui-escrita) é pré-condição de qualquer significação e deve ser entendida numa experiência total, não compreendendo apenas gestos, ações, pensamentos, implícitos ou não em dada grafia.

A figura do traço (ou rasto) instituído é um elemento central que entrelaça esse pensar, formado antes da existência e corporificação de um significante, precedendo qualquer ato de comunicação, qualquer linguagem, pois será sempre inscrito no cérebro de um intérprete. Derrida remete a Saussure, quando diz da arbitrariedade do signo, afirmando essa mesma qualidade ao traço, pois se distancia de seu objeto real e, mesmo que instituído mentalmente, difere da realidade por ele posta a significar. Mas afirma ser essa arbitrariedade um elemento que dificulta a distinção entre a oralidade e a grafia sígnica na linguagem. Os conceitos de imagem, de figuração e do traço então são levantados: “portanto deve-se recusar, em nome do arbitrário do signo, a definição saussuriana da escritura somente como imagem – logo como símbolo natural – da língua” (DERRIDA, 1973, p. 55).

Nesse sentido, o signo revela-se a si mesmo, na medida em que é lido e traduzido numa interioridade, sendo sua essência determinada somente a partir da presença. É apenas no momento em que o traço gera o significante, que não depende da livre escolha do que fala, que o ato de **ser palavra** adquire *status* existencial, na congruência de seu próprio sentido à experiência individual.

O traço está num constante vir a ser signo e palavra e tem reflexo no reconhecimento do título de uma obra.

Por outro lado, esse reflexo pode remeter-se a um **não ser** da própria palavra, a favor do arbitrário do signo, como diz Gil (2007), é um significante flutuante, pois muitas vezes nele não está relacionado um significado direto, ou o conceito se distancia tanto, que como diz a expressão **flutua**. Para Derrida (1973) a formação do significante, gerado pelo traço, é uma experiência de movimento em detrimento ao significado. Nisso a desconstrução e a *différance* são figuras importantes.

### **1.1 Desconstrução**

Seguindo o pensamento de Derrida, todo discurso sobre a escrita é gerado porque este antes seria um discurso interno, de dentro da própria escritura, precursor de possibilidades de significação. Assim, é garantida uma significação, ou ainda a polissemia de um processo.

Cabe-nos levantar até que ponto está essa polissemia, visto que qualquer idéia, tida num significante, já estaria na posição de um significado, que na verdade é outro significante. Pode-se falar em conceitos como o de indeterminação, incerteza, imprevisibilidade, pois, nesse contexto, estão além da qualidade de gerar significados, de mostrar sentido ao significante. Derrida chama esse processo de desconstrucionismo, ou seja, a justa inversão do significado no lugar do significante, para fugir da metafísica do logos da presença e “[...] da consciência que reflete a escritura como sua morte.” (DERRIDA, 1973, p. 90).

Para melhor entendermos o conceito, Derrida questiona os valores clássicos da filosofia e propõe uma visão crítica sobre os mesmos, partindo da noção de representação, em especial sobre o conceito de escrita. A noção que a escrita é mera representação da fala e colocada em segundo plano, é revertida em detrimento de uma escritura central da linguagem, o que seria justamente a valorização do significante. O significado estaria no mesmo plano do significante, sendo desconstruída a noção do signo em dois níveis. Os movimentos de desconstrução são processados e se operam no interior das estruturas:

Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam essas estruturas. Se as habitam de uma certa maneira, pois se habita sempre e principalmente quando nem se suspeita disso. Operando necessariamente do interior, emprestando da estrutura antiga todos os recursos estratégicos e econômicos da subversão, emprestando-os estruturalmente, isto é, sem poder isolar seus elementos, o empreendimento de desconstrução é sempre, de certo modo, arrebatado pelo seu próprio trabalho. (DERRIDA, 1973, p. 30)

Assim, o autor se refere à escrita com o objetivo de desconstruir a própria metafísica, metafísica da presença<sup>2</sup> – modo de pensar sobre o mundo e de expressar ou ocultar as idéias – e o logocentrismo – razão soberana sobre todo o pensamento. O termo desconstrução seria uma espécie de neologismo à desmontagem, desconfiguração de um sistema, de modo a por um novo olhar, reaproveitando suas mesmas idéias. O que se busca então é a troca, não entre o significado, mas entre o significante, a exploração ao máximo do que o texto escrito possui. Eco (1997, p. 278) comenta que Derrida nos convida a não reduzir a obra a jogos de signos estruturados, mas, deixá-la levitar em todas as suas determinações possíveis. Isso deixa-nos aparente que a intenção não é a

---

<sup>2</sup> Derrida não desconsidera a importante relação para a metafísica tradicional entre a presença e o ser, presença e consciência. O que faz é colocar essas questões de forma não matricial absoluta, mas sim num jogo de efeito causal. Propõem um sistema que tem por base tanto a forma passiva e ativa, quanto a determinação e a indeterminação da causa e do efeito.

busca de significados claros, reais, mas o do próprio não-dizer e, até mesmo, a não-realidade. A crítica literária Perrone-Moisés (1995, p. 5-6) diz:

A questão maior da desconstrução é a do sentido da linguagem. Mas o sentido não faz sentido para Derrida, porque falar do sentido, no singular, seria estar dentro do idealismo que ele combate. A escrita não tem sentidos unívocos; ela produz sentidos os quais, mais do que múltiplos (polissemia), são sempre relacionais, incertos e não sabidos, diferentes e diferidos. Os conceitos desconstruídos por Derrida são os de significado, verdade, ser, essência.

Para a desconstrução é essencial o abandono do olhar científico, e o estar pronto a remexer o texto, a frase, e redescobrir suas possibilidades de maior abrangência de produtividade, no sentido de interações não apenas semânticas, mas, sobretudo, entre os significantes. Desta maneira, nenhum significado é considerado mais importante, verdadeiro ou mais transcendental que os outros. Tudo o que existe está em constante jogo e movimento, energia submetida à consciência, sob o efeito da arque-escritura, do traço.

O conceito de inconsciente e consciente é trabalhado em Derrida no movimento de significantes no processo desconstrucionista de um dado fenômeno. Assim, a realidade é afetada, desconstruída:

Para Derrida, mesmo a nossa mais aparentemente imediata experiência não é uma reflexão direta do mundo exterior, mas, um contato feito com aquilo que já está inconsciente na memória. E, assim (ocorre) com a presença, assim também com o presente temporal. Nós jamais podemos emparelhar com o momento exato de nosso contato com o mundo exterior, estaremos sempre chegando atrasados para o agora de nossa própria experiência... O conceito fenomenológico do momento presente absoluto, juntamente com o conceito fenomenológico das coisas em si mesmo, é desconstruído com uma ilusão pela teoria da Escrita de Derrida. (HARLAND, 1987, p. 144).

O traço inscrito na mente é o que movimenta o jogo dos significantes numa desconstrução, como se o sujeito e sua percepção de mundo fossem resultado de uma soma múltipla de interações, aliando-se ao que ele chama de *différance*, termo grafado por ele, justamente referindo-se a um efeito temporal, dinâmico, do processo de uma significação.

O signo, no processo desconstrucionista, é visto como, além de polissêmico, marcado pelo jogo de significantes, pela arque-escrita, caracterizando a palavra, ou qualquer outra escritura, como marca definidora de um caminho perceptivo ligado a uma dada interpretação.

Assim, falarmos de desconstrução é justamente propor um olhar abrangente sobre a estrutura sintático/gramatical de um título, colocá-lo inserido num movimento que entrelaça o verbal e o não-verbal rumo à produção de um significado ou significados possíveis.

## **1.2 *Différance* e o processo de significação**

Derrida (1971) coloca o termo *différance* como definidor do processo de significação. Refere-se, pois, à noção de espaçamento, de temporalidade, condizente a afirmação de que os atos significantes de um fenômeno numa dada consciência são de origem remota. *Différance* é colocada como um adiantamento, um prazo que engloba o processo de significação, não é nem palavra nem conceito, e sua escrita comporta o movimento do jogo que produz diferenças e efeitos da diferença. O sentido comporta, ao mesmo tempo, o diferencial e o diferido num jogo incessante dentro da linguagem.

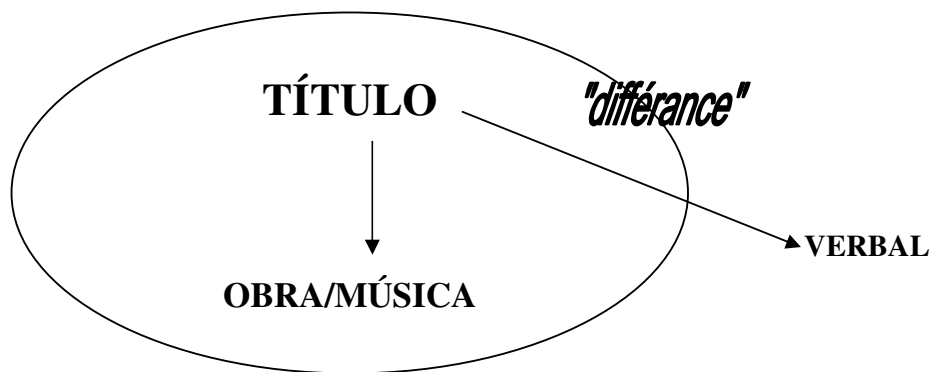
Diferir (verbo latino *differre*) tem dois sentidos: o primeiro, de discernibilidade, distinção, afastamento, espaçamento; e o segundo, de desvio, demora, reserva, temporização. Para maior clareza dessa terminologia, remetemos ao conceito de signo e à escrita. Segundo a semiologia tradicional o signo representa, coloca-se, em lugar da **coisa mesma**, “o signo representa o presente na sua ausência” (DERRIDA, 1991, p. 40). Pode-se dizer que o signo seria a presença diferida. Nessa perspectiva, a substituição da coisa pelo signo ganha um caráter secundário e provisório, respectivamente, porque o signo deriva de uma presença original, visto o movimento de mediação num processo sógnico.

A crítica de Derrida é que a *différance*, levando em consideração o secundário e o provisório, não pode ser compreendida debaixo do conceito de signo, visto que esse se liga à presença. Daí a necessidade de uma temporização, de um espaçamento, ligado ao que Saussure já chamava de o arbitrário e o diferencial do signo.

*Différance* engloba o movimento das diferenças, uma contínua prorrogação de significados. Daí a afirmação do termo **efeitos**, pois o que se tem é uma volta contínua ao significante. Esse movimento é marcado em conjunto por outros vestígios: como traços, rastros de todos os sistemas que a escrita compartilha, constantes voltas temporais a outros lugares, como a ausência. Assim, funciona como um conjunto de marcas numa cadeia significante “que excede e perturba a economia clássica da linguagem e da representação”. (NORRIS, 1987, p. 15). Tem-se um conceito de linguagem que enfoca essa terminologia, uma escrita de traços diferidos e diferenciados, um espaçamento pelo qual os significantes entram em constante relacionamento dinâmico uns com os outros (COWARD e ELLIS, 1977, p. 126).

Expandindo esse referencial, adentremos metaforicamente na temática proposta. O título está além do lingüístico constituindo a obra como um todo. Está na obra em posição diferencial, diferido da escritura não-fonética e, por conseqüência, do sonoro musical. A *différance* é a marca diferenciadora que faz o título aludir ao musical, ao sonoro, ao extra-verbal, tendo sempre o jogo como mecanismo de possibilidades incontrolláveis de criação de significados. Ressalta-se que essa busca não é o objeto primordial da música (sentida, vivida, apreendida, manifestada), mas faz dizer de sua potência, sua amplitude e seu mundo co-relacional.

Em um diagrama<sup>3</sup> teríamos:



É justamente no movimento dos significantes e pelas possibilidades diversas dessa interação que se tem o título como parte da obra. O significado do signo musical, de maneira ampla, se encontra diferido, dependente de um infinito processo de adiamentos e remissões. Daí afirmarmos um caráter de indeterminação referente à própria obra e, principalmente, da relação obra e título, pois mesmo que se remeta a uma gama de outras formas de escritura ainda permanece quase que não dita, ou pouco dita, vagando no mundo dos significantes e no mundo dos possíveis.

<sup>3</sup> Relação título e obra, fonte: próprio autor.

## 1.2 O título e a metáfora do “Círculo e do abismo” de Derrida

“O mundo é o manuscrito de um outro, inacessível a uma leitura universal e que somente a existência decifra.”  
(DERRIDA 1973, p. 20).

É necessário que façamos algumas perguntas: e a obra musical cujo título não é mostrado e pode ser até mesmo negado? Como são estabelecidas as relações entre as palavras, as idéias, os conceitos e os significados?

Partimos, pois, da coexistência do caráter adjetivo no pensar sobre arte/música/palavra e da negação do título como dialética na obra. O não-nomear, assim, prediz nomeares possíveis traduzidos com sentido de afirmação de realidade para um intérprete. Na música, esse processo é bem acentuado, graças a sua natureza onipresente. O título da obra, “Sonata op. 14 n. 1”, de Beethoven, nada diz a um intérprete se este não conhecer o que é a forma que o nomeia. Da mesma maneira, “Fogos de artifício”, de Debussy, não traduz o censo comum que conhecemos desse signo lingüístico, no entanto, marca a força que a construção sonora pode refletir no significado da palavra. Dessa maneira, ao negar o nome de uma música, outras formas representativas são associadas, gerando qualidades, signos, a todo instante, diante da imaginação criativa<sup>4</sup> de um tradutor e da força indutora da obra.

Há um espaço aberto criado com profundidade significativa, visto que a obra adquire **aspecto de liberdade**, não somente referente a si mesmo, contudo, a seu *corpus* inter-relacional. Trata-se de um jogo de metáforas, aludidas em experiências, das mais diversificadas, em que o tradutor e sua linguagem particular re-significam a obra rumo à **origem do título**, retratado em algumas possibilidades, como a formação de uma idéia e a interpretação, e revelado numa imaginação. Seja como for, no momento existencial da obra já não são mais dois corpos isolados de significados, mas um significante do outro no mundo dos possíveis. O intercâmbio entre o sensível e o inteligível ocorre em forma de representações sígnicas, não somente aquelas que são possíveis aos sentidos, sobretudo, as que interagem ao fato de se conhecer o que não é conhecido.

Isso nos diz que, por mais indicativo e descritivo que seja um título, na música ele é sempre um espaço de possível significado, referindo-se a elementos da própria obra ou de fora dela, porém ambos coagindo à força representacional do signo artístico.

Um círculo assim media a metafísica da obra, no título como força representativa da arte/música, que indica um caminho direcionador num indivíduo-artista que, ao produzir arte, se correlaciona sensivelmente. Nessa visão, particularizada pelo ideal de união, de liberdade, todos os aspectos possíveis de apontamento voltam-se referencialmente à **coisa em si**, a arte em sua totalidade:

*¿Por qué es un círculo? Esquema del argumento: buscar el 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*

<sup>4</sup> Transportemos esse termo a um sentido amplo nas artes, a saber, que, para DERRIDA (1971, p. 19), voltava-se 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 do mundo, em direção a um lugar que nem é um não lugar, nem um outro mundo, nem uma utopia nem um álíbi. Criação de um universo que se acrescenta ao universo”.

*existe sin el outro. A partir de entonces, artista y obra existen en si mismos y en su reciprocidad en virtud de un tercero que es en realidad el primero, a saber: el arte, de donde se extraen su nombre artista y obra de arte. (DERRIDA, 2001, p. 43)<sup>5</sup>.*

Observa-se, assim, a necessidade da representação, posto a mediação de um outro: a “arte” é apenas uma palavra, que outrora encontra efeito em uma forma representativa. Todos os aspectos externos são transportados a ela mesma, como se um círculo engendrasses outro, mas que seria antes de tudo um grande círculo de **ser arte**. “O enunciado mesmo pode fazer parte do todo” (DERRIDA, 2001, p. 39) tendo a subordinação da palavra à arte ou vice-versa. O ponto em comum é a fundamentação no círculo, que está para si mesmo.

Nesse pensar, a palavra encontra-se como coadjuvante a serviço da arte, ao mesmo tempo, esse signo lingüístico, na obra, adquire um status de obra, o que permite um afastamento e uma aproximação diante do intérprete. O título situa-se neste espaço. “O círculo e o abismo, este seria o título” (idem, p. 35). Esse caráter dualista e dinâmico faz do enunciado, título da obra, metáfora do círculo dos círculos e do abismo, mediante sua capacidade representacional.

O círculo criado se presentifica numa relação em que um destinatário é mais que amigo da obra, e sim a própria obra, “Amigo já basta, se quiseses ler além, vai, e torna-te tu mesmo o escrito e tu mesmo a essência” (ANGELUS SILESIUS, 1888, apud DERRIDA, 1995, p. 17).

Esse “amigo” é o tradutor que precisa ir além da leitura, além do simples contato entre enunciado e escrita musical, fazendo-se obra, “o devir, o devir-amigo, o devir escritura e a essência seriam aqui a mesma coisa” (DERRIDA, 1995, p. 18), o que valoriza a figura do intérprete como co-participante da obra num momento vivencial.

Abismo de efeitos significativos entre a obra e um tradutor, num círculo em que a arte é o referencial para uma interpretação: as palavras desconstruídas, como nome, se fazem obra artística, ou seja, elementos musicais, mediando a pluralidade de conceitos, de idéias e induzindo, ou remetendo ao imaginário criador, revelando a força polissêmica do ser da obra e suas qualidade.

### **1.3 O cânone artístico: música, palavra, título - um pensamento desconstruído**

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

Ao se falar em título se observa a questão do nome, a potencialidade significativa tida ao nomear algo. Assim, dado um tipo de arte, no caso a musical, uma possível tradução pode ser realizada com a análise da representação do signo lingüístico e sua correlação com a obra: forma análoga ao cânone, onde se tem várias melodias soando num mesmo espaço temporal, presentificando a obra e sua vivência.

Alia-se a este pensar a **palavra, o conceito e a coisa em si**, numa abordagem que segue a teoria de Derrida (2001, p. 32). A arte/música possui uma verdade sobre a qual se instauram esses

---

<sup>5</sup> Por que é um círculo? Esquema do argumento: buscar a origem de uma coisa é buscar a partir do que é e de onde é, é buscar sua essência, que não é sua origem empírica. A obra de arte provém do artista. Mas o que é um artista? É o criador, produtor da obra de arte, a origem da obra de arte está ligada a origem do artista, assim a origem da obra está na origem do seu artista. Ninguém ou ambos existem sozinhos. Sendo assim ou a partir de então, artista e obra existem em si mesmos e em suas reciprocidades em virtude de um terceiro que é na realidade o primeiro, a saber, ou a entender: A arte, de onde procede qual a razão de seu nome, do artista e vice-versa.

três termos, mediando significante, significado e referente: a palavra traz o conteúdo semântico e, através de conceitos, ganha um efeito representacional.

O termo **arte** é então visto como conceito, historicamente, e revela a si mesmo. A música se revela por si mesma. De maneira equivalente, o título contém palavras que são marcas expressas de conceitos e que, na verdade, aludem à obra em si. Nessa abordagem, é interessante citar a inferência do título na música ligado ao processo histórico. Na Idade Média, por exemplo, a relação título/obra era vista dentro da liturgia como “escritura de Deus” (DERRIDA, 1973, p. 18); no barroco e no classicismo valorizaram-se as formas como, por exemplo, o prelúdio, a fuga, a sonata, o rondó; no romântico, as formas acoplaram-se a descrição do ser humano, ao sentimento, até chegar na descrição de fatos ou acontecimentos e, até mesmo, a não-titulação da obra, como visto em parte da produção contemporânea.

Em analogia a pintura, a titulação sugere, motiva, envolve, indica um pensamento, trazendo uma realidade num dado momento a um intérprete, por meio de idéias e conceitos que se coadunam. As possibilidades de sentido do nome são produzidas diante uma apreciação em que os participantes, na inter-relação quadro e título, cores e formas, traços e palavras, se mostram na obra que comporta natureza artístico-polissêmica.

O nome é obliterado, não esquecido, mas apagado porque se torna, ele mesmo, obra, permitindo-nos, então, outras associações, como a imagens:

A imagem é uma figura que não se define por representar universalmente, e sim, por suas singularidades internas [...]. 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. (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 84; 156).

O nome traz consigo um jogo de imagens onde existem possibilidades de interpretação, potencialidades significativas, de maneira que há formação de idéias como representações:

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 e TRINDADE, 1996, p. 77).

É nesse espaço imaginário que se operam marcas além do que se vê, ou seja, caminhos de uma significação. A obra que remete a sua exterioridade, mas que se revela por meio da formação de outras imagens. Pensamentos numa linguagem canônica, tidos por uma dada leitura, desconstruída, e que mostra a pluralidade significativa da obra.

Em música a significação “obra e título” subentende-se uma natureza interativa: “A música é feita em dois momentos: o da notação e o da interpretação” (PLAZA, 1987, p. 51). Considera-se, aqui, o caráter icônico da música, vista como pura qualidade primeira, num momento único e vivencial; o som existente por ele mesmo, com potencialidade de relacionar-se a outras estruturas, possibilitando diferentes tipos de leituras. “É desse modo que a música se caracteriza como polissêmica, não se esgotando nunca, alimentando-se sempre de uma grande margem de ambigüidade [...], induzindo o prazer do novo” (SEKEFF, 1996, p. 30). Assim observado, fazem-se presentes conceitos da linguagem escrita identificáveis na estrutura musical, que são as 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 como em, por exemplo: **hoje toquei Beethoven; ouvi Lizt**. Tais expressões aludem ao próprio conceito de obra de arte, na medida em que este 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 sêmica, em que representações são formadas, criadas, a todo instante.

Se disséssemos, numa aplicabilidade conceitual, que a música possui um colorido cristalino, é triste, entre outros enunciados, isso não significa que seja cristalina, triste, mas que 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 ideais. A música possui vida representativa no signo em si mesmo e natureza relacional, se observado a congruência da palavra no som. Há, nesse sentido, possibilidade de fato de encontrarmos o significado como efeito da palavra nessa relação, ao se verificar o título Marcha Fúnebre, com a estrutura sonora num momento vivencial.

As palavras, como nome da obra, são construções de linguagem que podem ser estruturadas no contexto musical, marcando, representativamente, uma possível tradução do inefável. Adentrando nessa temática, como pode ser feito esse processo, sendo que o inefável é justamente o que não é dito em palavras?

Na música 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 põe a representar perante uma visão singular de um intérprete. Há, por exemplo, em uma Marcha Fúnebre, um efeito da palavra fúnebre, como alusão a 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 da linguagem verbal. As palavras funcionam como marcas possíveis de um significado na obra, ou seja, na Marcha Fúnebre as qualidades representadas no nome remetem à obra, e esta a outros signos, outras palavras, expressões, por mais significativo que o nome seja.

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. Dessa maneira, a alusão ao caráter representativo é feito num contexto, seja histórico, individual, coletivo, e que na verdade é mais um jogo entre significantes, como podemos observar na ilustração *Ceci n'est pas une pipe*, de René Magrite. Segundo Foucault (1973, p. 34), “em nenhum lugar há cachimbo”. O desenho não se coloca como aquilo que o texto quer dizer, mas, o significado da representação verbal remete a outra, um significante gera outro.

O efeito da palavra no quadro analisado por Foucault coloca-se de forma condizente na música. Com sua ubiquidade, revela potencialidade expressiva com “corpus para troca” (SORIAU, 1983, p. 56), seja na experiência interpretativa, no som em si que necessita de um meio para propagar-se, na utilização metafórica de outras linguagens, aludindo ao relacional como a própria obra.

Nesse sentido, o título, na música, é elemento de contextualização relacional na obra, e vice-versa. Seria o mesmo que afirmar a necessidade da representação das palavras, posto que sozinhas, não dizem nada, mas quando analisadas conjuntamente à obra tornando-se título, torna-se obra e fala da própria obra.

Por isso há inserção de vários signos, um pensar desconstruído entre linguagens, um cânone artístico. O título está além do lingüístico no movimento dos significantes e na *différance*, justamente por se tratar da marca representativa de uma adjetivação da obra, tendo na música espaço de possíveis significados.

## Conclusão

Estava em êxtase com reflexões filosóficas enquanto escutava as outras peças. Na última, **A valsa da dor**, sentia algo de triste e realmente doloroso, logo entendi a força da música no paratexto de um título, pois este me auxiliava numa imersão ao sonoro direcionando minha sensação e permitindo outras percepções das quais a palavra não diz.

Se a palavra motiva o **trem ou a valsa** de Vila Lobos ela mesma possibilita abertura e o aprisionamento da música, pois o som não se restringe a somente uma qualificação, ou ainda, numa maneira repetitiva, o significante escrito apenas potencialmente afirma o que a música traz ao intérprete. O título diz com palavras ou símbolos, o que a obra pode representar enquanto a música se apresenta como pura qualidade sensível. A palavra sente-se desconstruída, desnuda, outrora, não afirmada, sem sua vestimenta, seu significado, o que se tem são apenas efeitos possíveis num espaço presentificado pelo cânone artístico, um diálogo constante entre linguagens, onde há ou não uma mensagem. De repente toda a platéia de pé se lançava em fervorosos aplausos e todos pediam mais e mais...

## Referências Bibliográficas

- COWARD, R. e ELLIS, J. **Language and Materialism: development in Semiology and the theory of subject**. London: Routledge e Kegan Paul, 1977.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. **La Verdad en pintura**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Margens da filosofia**. São Paulo: Papyrus, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Salvo o nome**. Campinas: Papyrus, 1995.
- ECO, Umberto. **A escritura Ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FOCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- GIL, José. Metamorfose do corpo. Itália: **Ars Moriendi**. Disponível em: <http://ars--moriendi.blogspot.com/2007/02/o-significante-flutuante-surge-sempre.html>. Acessado em 10 de junho de 2007.
- HARLAND, R. **Superstructuralism, New Accents**. London: Methuen, 1987.
- LAPLANTINE, F. e TRINDADE, L. **Imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos)
- NORRIS, C. **Derrida**. London: Fontana Press, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, L. Outras Margens. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 dezembro, 1995. Caderno Mais, p. 5-6.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SEKEFF, M. de L. **Curso e dis-curso do sistema musical tonal**. São Paulo: Annablume, 1996.
- SORIAU, E. **A correspondência das artes: elementos da estética comparada**. São Paulo: Cultrix, 1983.