

Uma abordagem da forma musical como elemento constitutivo da trama social

Magda de Miranda Clímaco

Resumo: O interesse básico neste trabalho foi a forma musical na sua interação com o contexto histórico-social. Tomou-se como exemplo um moteto do século XIV, com a intenção de estabelecer as possíveis relações entre a estrutura formal da obra e as estruturas da sociedade. A abordagem da estética e da história social possibilitaram a afirmação de que a composição musical tomada como exemplo pode ser considerada uma estrutura simbólica, um suporte representativo do imaginário coletivo com o qual interagiu, assim como das alterações do tempo a ele inerentes. Nessa condição, foi capaz de encarnar um “tempo múltiplo”, de apresentar três dimensões de significado: significados atuais, residuais e latentes. Constituiu-se em uma prática e em um meio de difusão de alguns elementos que seriam básicos para a instauração não só do seu tempo, mas também de outras épocas, sendo capaz de constituir o social.

Palavras-chave: Forma musical, imaginário coletivo, estrutura simbólica, tempo múltiplo.

Introdução

Como demonstrar a relação dialética entre a obra musical e a sociedade? Este questionamento, básico neste trabalho, esteve sempre ligado à nossa atuação na área da Música, marcada por uma busca constante do significado relacionado ao fazer musical do homem, incontestavelmente um ser histórico-social. Partimos do pressuposto de que a obra musical interage com seu contexto histórico.

Nosso questionamento ganhou força maior quando tivemos contato com o texto *A história da música em questão – uma reflexão metodológica* (1994), da professora Vanda Lima Bellard Freire. Esse texto mencionava a questão do tempo múltiplo na música, cuja estrutura formal seria capaz de articular signos e significados atuais, residuais e latentes, ligados sempre à sociedade que a gerou, constituindo-se, portanto, em uma estrutura simbólica.

Essa leitura reforçou a nossa intenção de procurar outros subsídios teóricos que nos permitissem responder à questão inicial e fez com que buscássemos outro trabalho da autora, a sua tese de doutorado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior da música* (1992), no qual ela evidenciava diretamente a sua concepção de que arte e sociedade são conceitos inseparáveis e, conseqüentemente, música e sociedade também o são.

Buscou-se, sobretudo, pensar a música, não como uma abstração (no sentido de objeto de estudo isolado de relações) ou como um produto acabado, mas como um elemento determinado socialmente e determinante da sociedade na qual está inserido, num processo de constante interação dialética e recriação permanente. (FREIRE, 1992, p. 7)

Em relação ao questionamento inicial, tínhamos então, como ponto de partida, a concepção de música e sociedade, como conceitos inseparáveis (embasados em

Freire), e a própria forma da obra, que, concretizando-a, podia nos revelar através da configuração sonora a sua estrutura.

Este último fato constituiu-se em importante elemento para a investigação que começava a se fazer iminente, apesar de já reconhecermos nele uma limitação. Limitação advinda da especificidade da matéria-prima com a qual lida o criador ao fazer música – o som –, que tem característica essencialmente temporal, só durando enquanto assim o fizerem as vibrações das ondas sonoras no ar. Isto faz com que, em termos de obra musical concretizada pela forma – ou seja, uma configuração sonora –, não seja possível se ter contato com um objeto externo constante. E, tendo consciência de que a forma da música só pode ser percebida como configuração sonora, tivemos de fazer duas considerações: a possibilidade de levar em conta, em um primeiro momento, a percepção da forma através da audição e, em um segundo momento, através da partitura (um recurso auxiliar nesse caso), capaz de se constituir em um objeto externo mais constante para análise.

Apesar dessa limitação que não existe nas artes visuais e na arquitetura, foi com base nesse ponto de partida e nessa concepção de música e sociedade como conceitos indissociáveis que resolvemos estabelecer o nosso objetivo principal: demonstrar, através de um estudo de caso, a existência de uma relação dialética entre a obra musical e o grupo social no qual se acha inserida.

Acreditamos na probabilidade de a estrutura de uma obra, revelada através de sua forma, abranger elementos capazes de mostrar essa relação dialética e, conseqüentemente, um significado profundo da música e do fazer humano.

O referencial teórico

Buscamos um referencial teórico que nos conduziu a três concepções de forma, em termos da obra de arte: a forma como resultado de um processo complexo que envolve a interação de vários elementos, a forma como a configuração de uma estrutura simbólica e a forma entendida como uma estrutura dinâmica.

No primeiro caso, embasamo-nos sobretudo em Umberto Eco (1982), quando discute o processo formativo de Luigi Pareyson. Nesse enfoque, já pudemos detectar, como importante elemento desse processo, a experiência de um indivíduo criador forjado e engajado no social, ser histórico que vive em um grupo, espaço e tempo e que se coloca na obra a partir do “seu modo de formar”.

Ernest Fischer (1987) e Lucien Goldmann (1979) também fundamentam essa consideração, ao afirmarem que a obra de arte reflete a “visão de mundo” de um grupo específico, constituindo sua forma a melhor maneira encontrada para expressar essa visão.

E foram as implicações do indivíduo criador anteriormente contextualizado com as significações e os simbolismos encarnados pela obra, que nos fizeram levar em conta a segunda concepção de forma, entendida como a configuração de uma estrutura simbólica. Baseamo-nos para chegar a essa concepção, primeiro em Mikel Dufrenne (1972), quando diz que é o mundo que o homem revela através da obra de arte e, portanto, da música – “o mundo dos outros homens”, o mundo regido pelo tempo, que faz com que o homem sempre crie o novo. Para o autor, o “belo”, a relação

estética em termos de obra de arte, está em uma relação de significado, e este significado está sempre na representação de uma relação do homem com o mundo.

Cornelius Castoriadis (1995) também evidencia uma linha de pensamento ligada ao simbólico, quando afirma existirem suportes representativos do imaginário coletivo de uma sociedade, inseparáveis do tempo e da alteração a ele inerente. Esse imaginário diz respeito às “imagens”, figuras que fundamentam a rede de significados instituída por um grupo social. Significados que, sujeitos às alterações do tempo, emergem sempre do resíduo do passado para constituir o atual, o qual não existe sem a latência do futuro, do porvir. Castoriadis considera, inclusive, a música como um desses suportes. Refere-se a ela no seu texto, no entanto, cita a partitura musical e não a configuração sonora como suporte representativo do imaginário coletivo, o que atribuímos ao fato de levar em conta a limitação imposta pela característica essencialmente temporal do som.

O suporte representativo participável dessas significações – ao qual, é claro, elas não se reduzem e que pode ser direto ou indireto – consiste em imagens ou figuras, no sentido mais amplo do termo; fonemas, palavras, cédulas, estátuas, igrejas, instrumentos, uniformes, pinturas corporais, cifras, postos aduaneiros, centauros, batinas, partituras musicais. (CASTORIADIS, 1995, p. 277)

E foi embasada sobretudo em Castoriadis que Vanda Freire chegou à concepção do tempo múltiplo presente na música, às significações atuais, residuais e latentes expressas pela estrutura formal. Estrutura formal capaz de articular, segundo essa concepção, signos e significados de outras épocas que passam a “ressignificar”, de acordo com o momento atual em relação à obra, signos que foram criados para expressar significados ligados a esse momento, além de outros signos que ainda não expressam significados de acordo com o momento atual, mas que, a partir dele, já revelam a latência de novas ordens estruturais, tanto no que diz respeito à sociedade quanto à música.

Com essa concepção da forma musical como a configuração de uma estrutura simbólica, que pressupõe a figura de um fruidor capaz de lhe dar sentido, tornou-se possível vislumbrar a terceira concepção: a forma entendida como uma estrutura dinâmica, aberta a múltiplas interpretações, resultante de um processo criativo também dinâmico, do qual faz parte esse fruidor. Participando desse processo, interpretando a forma a partir de sua condição de ser histórico, portador de suas próprias experiências, esse indivíduo tem possibilidades de um novo acesso à obra, de chegar a novos significados.

O pensamento de Umberto Eco (1972), ao abordar o processo formativo e o processo interpretativo de Luigi Pareyson, constituiu-se no principal fundamento dessa terceira concepção, embora Fischer (1987), Castoriadis (1995), Freire (1994) e Dufrenne (1972) também tenham mencionado a questão que envolve o papel do fruidor, no processo de interpretação de uma obra aberta a diferentes interpretações.

Delineadas essas concepções da forma, pudemos aí constatar importantes indícios que poderiam nos ajudar na demonstração da música como um elemento constitutivo do social: a importância da experiência social e da atividade simbólica no processo criativo da obra musical, a existência de suportes representativos do imaginário coletivo social, a possibilidade de a estrutura formal da música encarnar o tempo múltiplo delineado por Freire etc. A partir dessas constatações, pudemos

considerar a forma musical como suporte representativo do imaginário de uma coletividade, em condições de nos revelar relações com a sociedade em que foi gerada.

A escolha do exemplo

Tínhamos em mente as seguintes questões: que relações seriam possíveis considerar entre as características formais da obra e as características da sociedade? A estrutura formal de um moteto teria condições de exemplificar essas relações?

Foi quando escolhemos para esta investigação a forma de um moteto, composto no século XIV. Optamos por esse gênero vocal, polifônico, porque ele apresenta uma série de estruturas formais diferentes, nos vários séculos em que predominou como o mais importante “estilo de composição” – expressão utilizada por Grout e Palisca (1994). Por se constituir em um gênero que revela uma organização sonora rica em elementos estruturais contrastantes, justapostos, matematicamente elaborados, que resultam um efeito sonoro intrigante, esse gênero sempre nos chamou a atenção, convidando-nos a descobrir-lhe o significado.

Além disso, o século XIV atraiu-nos pelo fato de representar, segundo muitos historiadores dos últimos séculos, um período que evidenciou uma crise profunda em todos os níveis estruturais da sociedade, articulados a uma mentalidade coletiva ligada ao transcendental, ao religioso, que nesse momento também mostrava novos direcionamentos.

E foi assim que, vivendo no final do século XX e início do XXI, optando por um “estilo de composição” como exemplo, delimitando um tempo, um espaço e participando de um processo criativo dinâmico enquanto fruidor, chegamos ao moteto de um dos maiores compositores da época em questão: Guillaume de Machaut.

A melhor maneira de responder a essas questões que formulamos seria investigar as características estruturais da sociedade medieval do século XIV e as características estruturais da obra de Machaut, buscando depois uma relação entre elas. Valemo-nos para isso da literatura atual, uma vez que, assumidamente, pretendemos lançar sobre as questões propostas um olhar do século XX/XXI, não passando necessariamente por uma revisão dos tratadistas da música na Idade Média.

Enfoques metodológicos

Em relação às características estruturais da sociedade, dedicamo-nos a investigar a sociedade medieval, a partir de uma abordagem histórica que privilegiou uma linha de convergência entre as condições materiais do social e a história das mentalidades – história que tem, como um dos seus focos, a apreensão do imaginário coletivo de uma sociedade específica. Valorizou-se, portanto, também o estudo da vida quotidiana de um povo, capaz de revelar suas instituições, seu modo característico de ver e vivenciar suas relações com o mundo.

Efetuamos, segundo essa linha de pensamento, a abordagem histórica dessa sociedade, tentando descobrir também nesse contexto social a presença dos três níveis de significado propostos por Freire: atuais, residuais e latentes.

Desvendamos as articulações principais entre os diversos níveis estruturais da sociedade (político, econômico, cultural etc.), tecidas de modo intrincado com elementos característicos da mentalidade coletiva medieval. Essa constatação

permitiu-nos perceber essa mentalidade atuando como se fosse um pano de fundo de todos os acontecimentos ligados a esse grupo social.

Com essa fundamentação, referente às características estruturais da obra, uma pergunta se fez presente: a obra de arte, levando em consideração as suas características específicas, nos permitiria um acesso mais abrangente, uma percepção mais profunda do imaginário coletivo de uma sociedade?

Embasados sobretudo em Le Goff e nos autores que nos levaram às três concepções de forma, percebemos que as manifestações culturais – e, dentre elas as obras de arte, tomadas como estruturas simbólicas – permitem esse acesso. Desse ponto de vista, elas podem ser consideradas como uma modalidade de linguagem específica, muitas vezes, a única maneira de expressar certas percepções profundas ligadas ao cotidiano de uma coletividade.

Assim embasados, partimos para uma abordagem das manifestações musicais dos últimos séculos da Idade Média. Com base nessas manifestações, verificamos as circunstâncias que favoreceram a organização sonora característica do moteto do século XIV. Focalizamos, principalmente, a estrutura polifônica de elaboração mais complexa do *organum* dos séculos XII e XIII e a estrutura do moteto franconiano do final deste último século, caracterizada pela intensa politextualidade e pela independência de vozes.

Por fim, já suficientemente fundamentados no tocante à realidade histórico-social dos últimos séculos da Idade Média, o que nos permitiu entender melhor o século XIV e conhecer as características formais das principais manifestações musicais dessa época, deparamo-nos com a obra de Machaut, pronta para ser interpretada.

Relação dos elementos estruturais da obra com os elementos estruturais da sociedade

E é exatamente essa estrutura formal, percebida no seu todo, mas que se apresenta como um mosaico, resultante também da colagem de elementos estruturais ligados ao resíduo do passado (elementos do moteto do século XIII) e à latência de novas ordens estruturais (o emprego de alguns elementos que seriam básicos no sistema tonal: tríade, certos pontos cadenciais, insistência na utilização dos modos jônico e eólio etc.), que poderemos tomar como o primeiro símbolo¹ (dentre outros que analisaremos a seguir) na interpretação desse suporte representativo do imaginário coletivo do século XIV – o moteto de Machaut.

Levando em conta a abordagem que fizemos desse momento histórico, estariam aí o símbolo e o significado de uma época conturbada, de crise, que convivia com uma série de direcionamentos em todos os níveis estruturais da sociedade e que não conseguia mais conciliar dois tipos diferentes de verdade: fé e razão, sacro e profano etc. Esses elementos contraditórios – e vários outros, como já tivemos oportunidade de constatar – começaram a se colocar lado a lado, desde o final do século XIII, cada um passando a valer e ser observado a partir de suas características e valores próprios. Porém, cada vez mais, essa observação e essa valorização passaram a ser feitas com base na vida do homem aqui na terra, descobrindo-se como indivíduo, capaz de raciocinar e pensar por si. E é por isso que no século XIV evidenciou-se o predomínio do elemento profano, junto a uma crescente valorização do racional e do individual.

Um dos símbolos que nos mostram a expressão dessa realidade nesse moteto, pode ser constatado ao observarmos o predomínio das duas vozes superiores (em francês – com textos ligados pelo sentido) em relação ao canto-chão (em latim – reduzido ao *incipit: Et gaudebit cor vestrum*), tocado muitas vezes por instrumentos e com texto, sem qualquer ligação com o sentido relacionado às outras vozes. Exemplo 1:

ET GAUDEBIT COR VESTRUM

Exemplo 1: Compassos 1 ao 10 – evidencia a estrutura formal da obra em três vozes. As vozes superiores com textos em francês, e a inferior (tenor) com texto em latim. Esta última mostra apenas o *incipit* do Canto-chão, com ritmo alterado.

Os textos predominantes – um poema cortês, no *triplum*, e outro poema, constituindo-se em seu comentário, no *duplum* –, assim como a utilização da canção profana que lhes dá suporte, também mostram a inserção de Machaut numa realidade social já voltada para os valores profanos, ligada à corte francesa do século XIV, com todos os seus feitos e implicações. Mostram também os efeitos dessa experiência social como um dos elementos integrantes do processo formativo que resultou nessa forma musical.

Esse mesmo símbolo revela ainda a latência da valorização do indivíduo, capaz de expressar seus sentimentos. A música de Machaut foi uma das primeiras desse período, em que já se esboçava a característica relacionada a uma linha melódica mais sentimental, mais expressiva, compatível com a valorização do sentimento do indivíduo, que vigoraria mais adiante.

Já o trabalho isorrítmico (repetição de uma mesma fórmula rítmica sobre uma melodia do Canto-chão) da segunda parte do tenor, cuidadosamente elaborado, que proporciona a percepção da mesma fórmula rítmica da primeira parte, sob uma outra perspectiva (Exemplo 2) e o trabalho que leva ao jogo da isorritmia do tenor com a isorritmia parcial das vozes superiores (Exemplo 3) mostram também uma elaboração racional, a partir da exploração dos elementos estruturais da música em si, independentes da palavra.

1ª parte: 3/2

2ª parte: 3/2

Exemplo 2: Isorritmia apresentada na voz inferior (tenor) – fórmula rítmica da 1ª parte semelhante à da 2ª parte (cada uma repetida mais duas vezes no transcórre da obra).

Exemplo 3: Compassos 28 a 32 e Compassos 43 a 47 – dois recortes da obra, colocados lado a lado, evidenciam a repetição de fórmulas rítmicas que aparecem nas vozes superiores, coincidindo sempre com o último compasso da fórmula isorrítmica utilizada pelo tenor e, na seqüência, com o primeiro compasso da mesma fórmula na sua repetição.

Esses elementos estruturais, no seu conjunto, constituem-se portanto, em símbolos – seguindo o conceito elaborado por Koellreutter –, que correspondem à latência de uma valorização do racional, importante no direcionamento do desenvolvimento científico e na autovalorização do indivíduo, prevaletentes nas épocas vindouras. No momento em que foi gerada a obra, no entanto, constituíram-se também em excelente exercício dessa racionalidade, num trabalho que revela e proporciona a ampliação e a profundidade não somente do espaço, mas também da percepção do homem.

Outro símbolo, nesse moteto, que podemos relacionar com a estrutura sócio-histórica da época é a métrica da peça. (Exemplo 4) O seu significado está relacionado à maneira como foi pensada e realizada. Mostra sobretudo a divisão métrica ternária, considerada perfeita, em razão das implicações religiosas relacionadas à Santíssima Trindade. No momento em que foi gerada a obra, prevalecia ainda o resíduo de uma mentalidade estreitamente ligada ao religioso, ao transcendental.

Exemplo 4 – Compassos 1 a 6 – O tenor está no compasso 3/2, e as duas vozes superiores no compasso 6/8. Apesar da divisão binária do compasso 6/8, este se mantém em grupo de três em relação a um compasso do tenor, o que acaba deixando prevalecer a divisão ternária. A subdivisão de cada tempo também é ternária.

Essa estrutura métrica que acabamos de mencionar não somente expressa as conquistas técnicas da atividade polifônica ou os significados ligados ao residual, mas também o resultado e a prática de um tempo medido, que se mostrava como latência de futuras conquistas científicas e sociais.

Um outro símbolo ainda ligado ao religioso, mas com um significado residual diferente nesse momento histórico, é o *incipit* do cantochão (isolado e alterado ritmicamente), que aparece no tenor (voltar ao Exemplo 1). Elemento estrutural

herdado como patrimônio cultural, nesse momento passa a “ressignificar” sua desintegração; mostra o direcionamento do homem medieval rumo a novos questionamentos religiosos, a uma nova posição diante de Deus e da Igreja.

Neste relacionamento dos elementos estruturais da obra com os elementos estruturais da sociedade medieval, devemos mencionar ainda o trabalho rítmico realizado pelas vozes superiores, utilizando ritmos que, no conjunto, lembram o efeito vibrante dos modos rítmicos utilizados sobretudo nos séculos XII e XIII (Exemplo 5), bem contrastantes com o fluir tranqüilo do canto-chão. Concordamos com Ernest Schurmann (1989), quando afirma que o efeito conseguido através do emprego desses elementos estruturais parece sugerir um júbilo diferente daquele expresso pela Igreja. Aliado à desintegração quase total do canto-chão, pode significar a euforia e o protesto de uma classe emergente – a burguesia – injustiçada por muitos séculos, mas naquele momento fortalecida pelo sucesso nas atividades comerciais.



Exemplo 5: O ritmo básico utilizado nas duas vozes superiores – subdivisão ternária da semínima pontuada – lembra o efeito vibrante dos modos rítmicos utilizados nos primeiros motetos.

Concordamos também com Schurmann, quando ele revela que esses elementos mostram a ideologia dessa classe, a latência do poder que viria a ter no futuro. Naquele momento, através da configuração global do moteto de Machaut, constituía-se um meio de comunicação que não só protestava mas também aglutinava indivíduos, em torno das mesmas idéias e valores.

Pudemos constatar também nesta obra um trabalho inovador realizado na sua dimensão vertical: acordes formados por terceiras e sextas, cadências que começavam a esboçar resoluções típicas de uma época posterior, revelando a latência de um outro sistema, o tonal.

Exemplo 6: Compassos 33 a 48 – Na dimensão vertical aparecem acordes formados por intervalos de terceiras e sextas. No compasso 46, uma sexta alterada, caminhando em movimento contrário, se resolve em uma oitava evidenciando um “movimento cadencial”.

Este sistema tonal, com seu jogo de tensão e repouso, com progressões de acordes dissonantes que caminham rumo a uma resolução na consonância – concordando ainda com Schurmann e com Wisnik (1989) –, constituiu-se no símbolo de um sistema econômico desenvolvimentista e progressista que, naquele momento, também se mostrava latente na sociedade medieval do século XIV: o capitalismo. Em termos de novas ordens estruturais da sociedade, a latência do capitalismo, simbolizada pela latência do tonal, ali estava.

Considerações finais

Ao sintetizar e focar a obra no seu todo percebemos que a politextualidade, a polifonia, a polidimensionalidade, a polimodalidade e o trabalho matemático constituem-se em símbolos – segundo o conceito de Koellreutter – que revelam a abertura, a ampliação e a profundidade na música e no espaço em que vivia o homem medieval. Esses mesmos elementos foram expressos pela perspectiva nas artes visuais e também pelos vitrais, pelas colunas delgadas e pelos arcos ogivais na arquitetura do mesmo período histórico, regido por um imaginário coletivo específico.

O mundo começava a descortinar-se diante desse homem, a partir do estudo de suas leis físicas e naturais, da consciência de seu potencial como indivíduo racional vivendo aqui na terra. E essa obra mostra isso: a formulação de novos conceitos, a ampliação dos horizontes e o direcionamento para uma mentalidade revestida de novas formas. Vale ressaltar que ela constituiu-se também, no momento em que foi gerada, em elemento capaz de contribuir para que essa abertura continuasse se processando através de inúmeras práticas e, dentre elas, a de uma música que proporcionava a vivência dessa multiplicidade de elementos, de símbolos estabelecidos, fundamentada em toda uma experiência social, plena de contato com o resíduo cultural, mas também de latências futuras, elementos fundamentais no processo formativo dessa obra.

Podemos constatar, nesse moteto de Machaut, aqui considerado um suporte representativo do imaginário coletivo do século XIV, a presença do tempo múltiplo, ou seja, a presença de signos e significados atuais, residuais e latentes que nos embasam na afirmação de que essa obra, além de expressar o momento em que foi gerada, também foi capaz de instaurá-lo, assim como foi capaz de preparar e lançar elementos importantes para a instauração de épocas vindouras.

Encarnando o tempo múltiplo, inerente ao imaginário coletivo da sociedade com a qual interagiu, esse moteto de Machaut teve condições de cumprir determinadas funções sociais, de desempenhar um papel ativo naquela sociedade. Nesse papel, considerado sobretudo como uma estrutura simbólica, um meio de comunicação, de integração social, evidenciou que não somente expressou esse momento mas também se consistiu num elemento de prática e divulgação de idéias, percepções e protestos ligados às condições atuais daquela coletividade. Foi capaz de aglutinar pessoas e grupos em torno dessas manifestações, tornando-se um elemento propositor de vivências básicas para futuros desenvolvimentos científicos e humanos, assim como, a partir deles, de novas ordens estruturais para essa sociedade e, conseqüentemente, para a música. Podemos dizer, enfim, que essa obra foi capaz de constituir o social.

Imersos no século XXI, ajudando a constituir nosso tempo, partimos para esta investigação. Sentimos necessidade de chamar atenção para a importância de se

compreender a possibilidade de uma relação dialética entre a obra musical e a sociedade. O exemplo analisado poderia ter sido qualquer um, pertencente a qualquer época, apesar dos motivos expostos no início deste trabalho, desde que nos permitisse lançar um olhar para a frente e outro para trás. A música atual não nos permite constatar ainda os caminhos a serem tomados pelas “latências”, entendidas sempre como “possibilidades” e não como “determinações”.

Mas foi pensando nessa música, embasados no que foi exposto até aqui, que formulamos as seguintes questões: a composição musical de hoje, analisada em sua estrutura, deixaria de revelar as três dimensões de significado propostas por Freire? Como sociedade ocidental, deixaríamos de constituir no século XXI uma estrutura cultural plena da convivência de um tempo múltiplo? Ou melhor, plena da convivência intrincada de elementos estruturais do passado, do presente e do futuro, com seus resíduos de outras épocas e suas latências de novas ordens estruturais? Teríamos deixado, hoje, de constituir novos suportes representativos da cadeia de significações – incluída aí, é claro, a música – que institui a nossa época, instalada pelo processo que Castoriadis chamou de imaginário coletivo?

Partimos do pressuposto de que a consideração dessa relação dialética, estabelecida pela música e pela sociedade, não somente pode nos possibilitar apreender o sentido e o significado das composições de outras épocas, mas também pode nos levar a entender o processo simbólico ao qual também estariam submetidas as composições mais atuais, contemporâneas, muitas vezes acusadas de excesso de formalismo. Composições essas, a nosso ver, plenas do tempo múltiplo, suportes representativos das cadeias de significações que instauram a estrutura social que ajudam a constituir, capazes de apresentar as três dimensões de significado propostas por Freire: atuais, residuais e latentes. Capazes, portanto, de constituir o social.

Abstract: Musical form in its interaction with the socio-historic context is the underlying theme of this work. A motet from the 14th century was taken as the prime example with the intention of establishing possible relationships between the formal structure of the work and the structures of the society. The aesthetic and socio-historic approach made possible the affirmation that the musical composition, taken as example, can be considered a representative support of the collective imagination with which has been interaged, as well as the changes of time inherent to that age. Under this condition, it was capable of supporting a “multiple time”, to present three dimensions of meaning: actual, residual and latent. It was a practice and a way of disseminating elements that would be basic to the starting of new ages. It was capable of constituting the social element.

Key words: Musical form, collective imagination, symbolic structure, multiple time.

Notas

1. Usamos o termo “símbolo” de acordo com Koellreutter (1987, p. 33), que define signo como “um sinal que se refere a alguma coisa fora de si mesmo, ou melhor, à própria função de se referir a alguma coisa”, e símbolo como “um signo que ‘coincide’ com o objeto a ser simbolizado (do grego *syμβalleim*; *syn* = com, juntamente e *balleim* = atingir, lançar, colocar). Um símbolo é, portanto, mais que um signo, já que nele estão latentes duas possibilidades fundamentais que, racionalmente vistas, estão contrapostas e que, psiquicamente vistas, formam um todo. O autêntico símbolo é sempre o conjunto de dois pólos que se completam mutuamente”.

Referências

- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FREIRE, Vanda L. Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. *Fundamentos da educação musical* 2. Porto Alegre: CPG Música/UFRGS/ABEM, p. 113-135, 1994.
- _____. *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. 1992. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1976.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *A história da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História – novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.
- SCHURMANN, Ernest F. *A música como linguagem – uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

Magda de Miranda Clímaco é mestre em Música e professora na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, onde atualmente leciona História da Música e coordena o Curso de Bacharelado em Música. magluiz@hotmail.com