

## A EXPLORAÇÃO DE ASPECTOS DE REFERENCIALIDADE NA COMPOSIÇÃO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA

**Alessandro Goularte Ferreira**

Universidade Federal do Paraná – UFPR  
Curso de Pós-Graduação em Música – Mestrado  
Teoria e Criação Musical  
*SIMPOM: Subárea de Composição*

### **Resumo**

Este artigo tem como objetivo apresentar uma reflexão teórica e uma revisão de conceitos e termos de compositores e teóricos de conhecida importância no âmbito da música eletroacústica, com foco nas relações de referência ou remissão intrínseca e extrínseca dos sons. Inicialmente são abordadas questões que dizem respeito à significação e à escuta. São analisadas as relações entre composição eletroacústica, teoria musical pós-schaefferiana, e a crescente valorização, no terreno musical, da referencialidade externa, das referências sonoras (e não-sonoras) do mundo. É investigada ainda a relevância do fenômeno da percepção sonora como ferramenta e suporte para a criação de estratégias composicionais que tenham como objetivo a exploração dos aspectos internos e externos de referencialidade. Posteriormente são abordadas noções, técnicas, conceitos, e processos que podem auxiliar a criação e exploração de diferentes níveis de referencialidade na composição de música eletroacústica.

**Palavras-chave:** referencialidade; música eletroacústica; composição; estética.

### **Introdução**

Abordagens recentes sobre significação na música eletroacústica têm trazido à luz questões cruciais para o estudo dos aspectos internos e externos de referencialidade, e para um melhor entendimento da escuta acusmática enquanto ato interpretativo. Estas abordagens se distanciam da visão tradicionalista do significado musical como primariamente auto-referencial devido à importância dada ao contexto de fora da obra (do mundo exterior). Este fato é observado por Atkinson (2007, p. 120) que comenta a mudança gradual de foco que a teoria musical pós-schaefferiana vem demonstrando desde algum tempo, passando de uma maior consideração das relações interativas de escuta (aspectos sintáticos, internos ao discurso da obra musical), para uma valorização crescente das relações indicativas (aspectos externos ao discurso).<sup>1</sup> Esta mudança de foco também tem sido observada em diversas composições eletroacústicas nos últimos tempos, acontecimento que foi denominado por Emmerson (2007) de interpenetração aural e mimética<sup>2</sup> nos discursos musicais eletroacústicos. De acordo com Emmerson, há uma “[...] forte presença de obras compostas nos anos recentes (dentro da tradição pós-schaefferiana) que misturam estes dois mundos (aural e mimético)” (2007, p. 15).



Embora a exploração do dualismo entre os aspectos intrínsecos do som e o significado referencial extrínseco não seja algo novo no repertório eletroacústico, percebe-se, particularmente nas últimas duas décadas, a ocorrência de um aumento do interesse dos compositores pelo potencial que os sons possuem para remeter às suas origens ou fontes do mundo real (YOUNG, 2007). A atual cultura *sampler*<sup>3</sup>; a hibridização ocasionada pela combinação de estratégias que são presentes na música e nas artes visuais (como ocorre, por exemplo, na arte sonora)<sup>4</sup>; e a convergência de gêneros que relacionam música e tecnologia, os quais estão confluindo, segundo Landy (2007, p. 228), para o estabelecimento de um novo paradigma musical<sup>5</sup>; compreendem, no terreno da música, desdobramentos recentes, relacionados a uma crescente valorização da referencialidade externa, das referências sonoras (e não-sonoras) do mundo. Como cenário futuro, Landy (2007, p. 230) presume ainda um aumento do trabalho criativo envolvendo sons do mundo real relacionados com a nossa experiência vivida.

Uma idéia semelhante a esta de Landy (2007) colocada acima, é encontrada também na descrição daquilo que Truax (1994) identifica como sendo o terceiro de três níveis de deslocamentos de paradigmas, os quais partem de modelos tradicionais em direção ao que ele chamou de modelos de complexidade. O terceiro nível é o que diz respeito às relações da música com o mundo externo, e, neste nível, o deslocamento do paradigma promove uma mudança que representa “o fim da obra de arte abstrata” (“*the end of the abstract work of art*”) (TRUAX, p. 178)<sup>6</sup>.

A exploração dos aspectos de referencialidade interna e externa dos sons possibilita segundo Harrison (1996), que além da *escuta reduzida* schaefferiana, o compositor vivencie o que ele chama de “escuta expandida” com relação aos materiais sonoros, lembrando ainda que no trabalho em estúdio, o compositor testa os resultados com o “[...] mais potente órgão discriminatório de percepção — o ouvido” (HARRISON, 1996). Com base nessa mesma idéia, Young (2004) destaca que o processo de julgamento do compositor, tanto em relação à escuta quanto em relação à música, não pode ser menosprezado, e explica que dentro do domínio concreto da música eletroacústica, ao menos na composição acusmática de tradição anglo-francesa, o compositor tende a se envolver em um discurso analítico-auditivo com os materiais, sendo o compositor, de fato, um ouvinte. Assim, no trabalho em estúdio, além do potencial oferecido pela fixidez dos sons em suporte, o que possibilita com que eles sejam parados ou repetidos, o compositor tem ao seu dispor uma gama de ferramentas analíticas sob a forma de *softwares* que podem servir como uma espécie de extensão dos ouvidos, estreitando as relações entre intenção e recepção dos eventos sonoros. Young (2004) afirma ainda que, devido ao fato de que na música eletroacústica o compositor e os ouvintes se encontram em um envolvimento auditivo direto com os sons, é possível que seja estabelecida uma teoria baseada nos mecanismos de escuta.

É importante dizer, no entanto, que o conhecimento das atitudes, dos hábitos ou experiências de escuta na música eletroacústica, pode ser de grande auxílio para os compositores, não como diretrizes prescritivas, mas como suporte para o desenvolvimento de novas estratégias composicionais e de argumentos musicais mais voltados ao perceber do que ao reconhecer, tal como é proposto por Zampronha (2000, p. 277-283).

### **Explorando o continuum entre referencialidade interna e externa**

A manipulação de diferentes níveis de referencialidade, entre a estrutura intrínseca, puramente espectromorfológica<sup>7</sup>, e a dimensão extrínseca da obra, é uma estratégia composicional que oferece um grande potencial para a construção do discurso ou argumento musical.

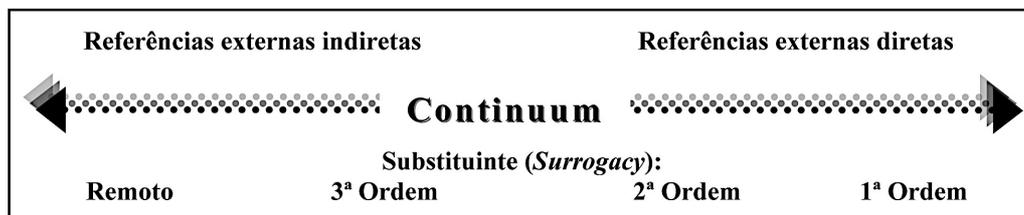
Com a questão fenomenológica em mente, e com foco na percepção dos atributos internos e externos dos sons, podemos criar camadas distintas de referência, mais próximas ou mais distantes da realidade física das fontes ou dos eventos sonoros do mundo, e assim estabelecer um percurso audível que intercala e/ou justapõe realidade e imaginação (YOUNG, 2004). Este percurso pode ser estabelecido levando-se em consideração a transição entre as diferentes ordens (ou diferentes níveis) que compreendem a noção de *substituente (surrogacy)*<sup>8</sup>, conceito elaborado e posteriormente revisto e ampliado por Smalley (1986, 1997) para descrever a percepção de afastamento progressivo dos sons em relação às suas fontes e aos gestos físicos. O *substituente de primeira ordem* é aquele no qual a fonte material e a causa são reconhecidos como sendo provenientes da ação direta do gesto humano, é a apreensão do gesto inicial (*primal gesture*) que ocorre fora da música. Os substituintes de primeira ordem podem ser, por exemplo, os gestos realizados com objetos de metal ou madeira, onde tanto a fonte quanto a causa são conhecidas. O *substituente de segunda ordem* é o gesto dos instrumentos musicais convencionais. O *substituente de terceira ordem* ocorre quando um gesto é inferido ou imaginado na música. Neste caso, a trajetória de energia e movimento das espectromorfologias pode ser ambígua, mas o gesto humano ainda pode ser presumido a partir do som. O corpo sonoro ou a fonte material pode ser de difícil identificação, devido ao fato de sua ressonância se comportar de maneira inesperada, ou então, pela impossibilidade de correlação exata entre a sua qualidade sonora e a qualidade sonora de algum objeto ou evento conhecido. O *substituente remoto*, por sua vez, diz respeito aos vestígios deixados pelo gesto (SMALLEY, 1997, p. 112) [grifo do autor]. Neste substituinte, tanto a fonte quanto a causa estão ocultas, mas “[...] a ligação indicativa pode ser forjada através apenas da trajetória energia-movimento, sem referência a um gesto físico real ou conjectural ou a uma fonte identificável” (SMALLEY, 1996, p. 85).<sup>9</sup>



Ampliando o alcance destas diferentes ordens de substituição para uma noção mais geral, não ligada tão somente, ou de maneira tão específica, aos gestos físicos, obtemos uma importante ferramenta analítica, baseada na percepção do fenômeno sonoro, que pode ser útil no processo composicional para a criação de materiais e de estruturas com diferentes níveis de referencialidade.

Utilizando a noção de *substituente* neste sentido mais amplo, Young (1996), por exemplo, explica que o *substituente de primeira ordem* é aquele nos quais objetos e causas reais podem ser reconhecidas; o *substituente de segunda ordem*, por sua vez, pode decorrer de qualidades incomuns ou exageradas provenientes de um som com fonte e causa ainda reconhecível. No *substituente de terceira ordem* o reconhecimento dá lugar à analogia, ativando a construção de parentescos familiares entre fontes; enquanto que no *substituente remoto*, as fontes são distinguidas apenas em um nível mais profundo, e devido a isso, imagens sonoras<sup>10</sup>, ou outros tipos de referência, podem ser sugeridas.

As técnicas de *transformações sonoras*<sup>11</sup>, realizadas em estúdio através dos procedimentos de *tratamento sonoro* (processamento espectral de sons gerados previamente), *re-síntese*<sup>12</sup>, e processos de *síntese* (geração eletrônica de sons), possibilitam a alteração gradual da referencialidade externa dos materiais, e deste modo, a exploração de um continuum que compreende desde o reenvio direto às fontes sonoras, ou objetos do mundo real, (*substituente de primeira ordem*) até as alusões, ou associações mais indiretas (*substituente remoto*). Neste tipo de contexto<sup>13</sup> (formado por referências externas diretas e indiretas) os aspectos intrínsecos dos sons (atributos espectromorfológicos) servem como veículo para o impacto das remissões extrínsecas (SMALLEY, 1997) (Fig. 1).



**Figura 1.** Continuum entre *referências externas* diretas e indiretas.

Estes diferentes níveis de referencialidade externa, de que tratamos acima, são correspondentes às noções de representação e re-representação musical<sup>14</sup> elaboradas por Emerson (2007). Este autor relaciona diferentes possibilidades de referência externa à composição por meio de duas linhas com direções opostas: uma linha que emerge a partir da metáfora<sup>15</sup>; e outra linha que segue em direção à metáfora, conforme demonstrado nos esquemas a seguir:

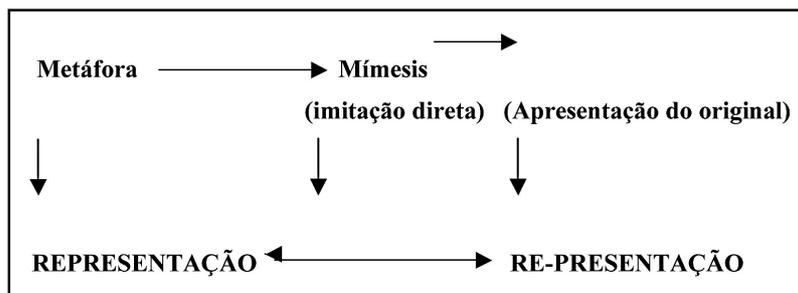


Figura 2. Movimento a partir da metáfora.

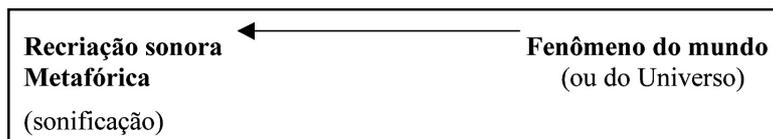


Figura 3. Movimento em direção à metáfora.

Podemos verificar facilmente a correspondência anteriormente mencionada, entre os diferentes níveis de referencialidade externa e os conceitos de representação e re-representação musical elaborados por Emmerson (2007), pela justaposição das figuras 1 e 2 (Fig. 4).

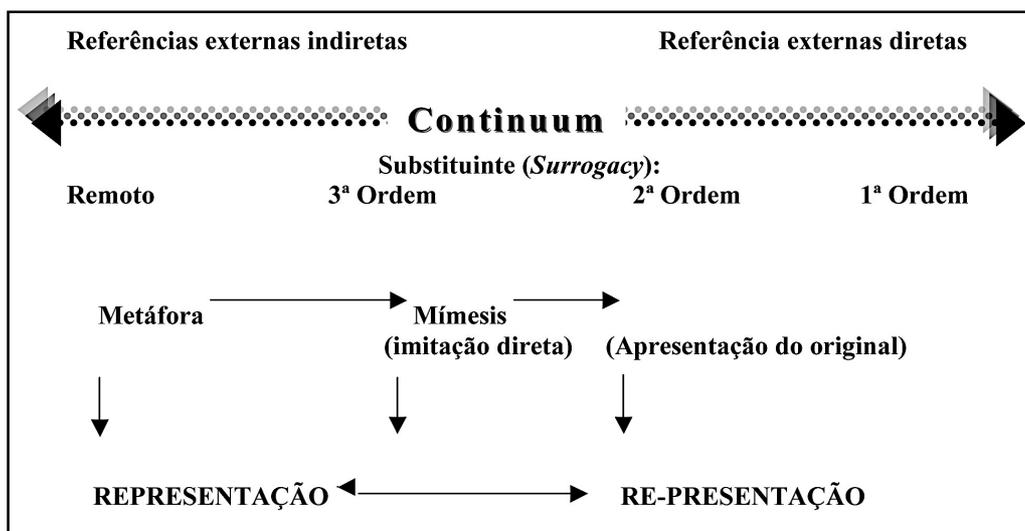
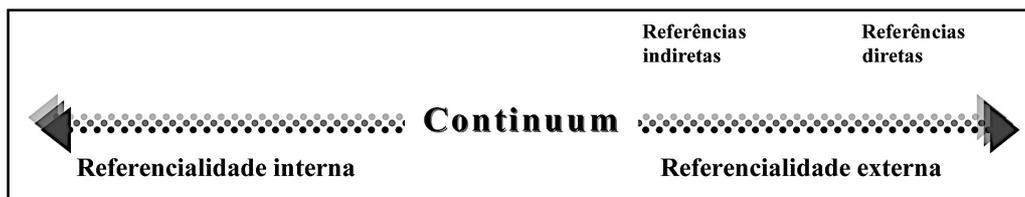


Figura 4. Justaposição das figuras 1 e 2: níveis de referencialidade externa.

Note-se, entretanto, que, mesmo um contexto formado apenas por referências externas diretas e indiretas pode, gradativamente, ceder seu lugar a um contexto puramente espectromorfológico<sup>16</sup>, passando a abranger todo o percurso entre referencialidade interna e externa (Fig. 5).



**Figura 5.** Continuum entre referencialidade interna e externa

### Considerações finais

A abordagem apresentada neste artigo compreendeu a investigação de conceitos e termos de compositores e teóricos de conhecida importância no âmbito da música eletroacústica, com foco nas relações de referência ou remissão intrínseca e extrínseca dos sons, e também em várias possibilidades de exploração composicional destas relações. Este texto, como parte integrante da dissertação de mestrado “Aspectos de Referencialidade na Composição de Música Eletroacústica” — defendida em junho de 2010 —, é componente de um trabalho de pesquisa amplo, que integrou em sua abrangência: reflexão teórica, composição musical, e experimentação, envolvendo a criação e análise de duas obras eletroacústicas — uma mista, e outra acusmática — nas quais foram explorados, composicionalmente, diferentes níveis de referencialidade, e utilizados, por exemplo, processos metafóricos e referências miméticas.

As várias possibilidades de exploração dos aspectos de referencialidade que foram apresentadas neste artigo podem ser úteis para o desenvolvimento de novas estratégias composicionais, bem como para a adequação de procedimentos ou técnicas desenvolvidas por outros compositores às necessidades estéticas ou poéticas particulares. Assim, espera-se, com este artigo, contribuir para os estudos relacionados diretamente ao campo teórico e técnico-composicional da música eletroacústica; e por intermédio das reflexões teóricas e composicionais realizadas na abrangência da pesquisa de mestrado, auxiliar no aprimoramento e no crescimento da literatura sobre composição musical, referencialidade e música eletroacústica.

### Notas

1. As relações interativa e indicativa de escuta são noções desenvolvidas por Smalley (1996).
2. ‘Discurso aural’ (abstrato e não obviamente referencial à fonte sonora), ‘Discurso mimético’ (imitativo e referencial de alguns aspectos do mundo) (EMMERSON, 2007, p. 14).
3. Termo utilizado nos estudos sobre cultura contemporânea para designar as práticas de reutilização, apropriação e reciclagem de mídias ou de produtos culturais. No universo musical, o termo está relacionado às práticas de manipulação de amostras (*samples*) sonoras, cujas raízes remontam à *musique concrète* francesa, sendo também comumente empregada por alguns autores em referência à prática do *remix* e ao gênero *hip-hop*. Para uma introdução esclarecedora ao assunto ver o texto “Cultura sampler” por Bastos (2003).
4. Ver Campesato (2007) para uma discussão detalhada sobre a arte sonora.

5. Denominado por Landy de *sound-based music paradigm*, este conceito foi desenvolvido a partir da noção de “paradigma eletroacústico” de François Delalande (LANDY, 2007, p. 228).
6. O primeiro nível compreende a mudança no conceito de som, sendo descrito por Truax como “o fim da era Fourier” (“*the end of the Fourier era*”); e o segundo nível representa o declínio da notação, isto é, o afastamento em relação à alfabetização musical tradicional, baseada na escrita de partituras.
7. O termo *espectromorfologia* foi criado por Smalley para descrever a maneira pela qual a forma do espectro de frequências de um material sonoro, ou de uma estrutura sonora, se modifica e se perfila no tempo (SMALLEY, 1986). O termo *espectromorfologia* também é utilizado como sinônimo da *abordagem espectromorfológica*: ferramenta analítica e descritiva baseada na experiência da escuta, e que foi desenvolvida por Smalley (1986) para descrever a espectromorfologia dos sons.
8. Destacado como *substituente gestual* (*gestural surrogacy*) em Smalley (1997).
9. “[...] the indicative link can be forged through the energy-motion trajectory alone, without reference to real or surmised physical gesture or an identifiable source” (SMALLEY, 1996, p. 85).
10. O conceito de imagem sonora (*sound image*) é definido por Young (2007) como sendo relativo tanto aos aspectos referenciais extrínsecos diretos do som (como por exemplo, o reconhecimento de objetos e ações reais), quanto aos aspectos associativos possibilitados por figuras e formas ilusórias decorrentes de transformações dos materiais sonoros.
11. Landy define as transformações sonoras “[...] como uma *metamorfose tímbrica* (ex. a ida, de maneira aparentemente natural, do ponto ‘A’ ao ponto ‘B’) dentro de um único evento ou gesto sonoro” (1991, p. 2) [grifo do autor] “[...] as a *timbral metamorphosis* (i.e. from point ‘A’ seemingly naturally to point ‘B’) within one single sound event or sonorous gesture”.
12. Método que permite a manipulação de dados sonoros. Nos *softwares* de re-síntese, após o arquivo de áudio ser carregado, o dado sonoro é analisado (*via* FFT), permitindo assim a sua transformação. As técnicas mais utilizadas de *transformação sonora* são: interpolação espectral; mudança de altura (*shifting*) (de parciais específicas à totalidade do espectro de frequências); mudança de duração espectral (*stretching*); adição e/ou subtração de parciais.
13. Smalley denomina este tipo de contexto de *transcontexto*, e o define como sendo uma situação onde “[...] um som é utilizado porque possui um significado alheio ao contexto musical presente” [grifo do autor] “[...] a sound is used because it has a meaning outside the present musical context” (1991, p. 7)). Por sua vez, a *transcontextualidade* (*transcontextuality*), termo criado originalmente por Linda Hutcheon, pode ser entendida como uma espécie de transferência de referência, e ocorre nos casos onde o significado, além de estar atrelado ao reconhecimento das fontes e ao conhecimento do contexto onde elas se originaram, é também reinterpretado em um novo contexto musical. (SMALLEY, 1997).
14. Re-presentação significa uma repetição, uma nova apresentação; diferente de representação, que é mais indireta, e que possui implicações metafóricas (HOOPEN, 1994). Re-presentação também pode ser entendida como a apresentação de uma representação (ZAMPONHA, 2000).
15. Metáfora é discutida em Emerson (2007) como uma forma de representação que estabelece algum tipo de deslocamento, ou como tradução de alguma coisa em outra.
16. Do mesmo modo que o inverso também é possível.

## Referências bibliográficas

- ATKINSON, Simon. *Interpretation and musical signification in acousmatic listening*. In: Organised Sound, v. 12, no. 2, p. 113-122. Cambridge: Cambridge University Press, ago. 2007.
- BASTOS, Marcus. *Cultura sampler*. In: Revista Trópico. 30 de abr. 2003. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1626,1.shl>> Acesso em: 02 de outubro de 2008.
- CAMPESATO, LÍLIAN. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. Dissertação (Mestrado em Música)- ECA/USP, 2007. Disponível em: <[www.teses.usp.br/tese/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/](http://www.teses.usp.br/tese/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/)>. Acesso em: 14 de abril de 2009.
- EMMERSON, Simon. *Living electronic music*. London: Ashgate: 2007. 220 p.
- HARRISON, Jonty. *Articles indéfinis* (CD): liner notes. 1996. Disponível em: <[http://www.electrocd.com/en/cat/imed\\_9627/notices/](http://www.electrocd.com/en/cat/imed_9627/notices/)> Acesso em: 27 de junho de 2009.



HOOPEN, Christiane ten. *The music of François Bayle from one listener's point of view: re-presentation versus representation*. Lien, François Bayle parcours d'un compositeur. Ohain: Musiques et Recherches, p. 128-129, 1994.

LANDY, Leigh. *Sound Transformations in Electroacoustic Music*. York, 1991. Disponível em: <<http://www.composersdesktop.com/landyeam.htm>>. Acesso em: 19 de julho de 2008.

\_\_\_\_\_. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge: MIT, 2007. 319 p.

SMALLEY, Denis. *Spectro-morphology and scrtuturing process*. In: Simon Emmerson (ed.): *The language of electroacoustic music*. London: MacMillan Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *The listening imagination: listening in the electroacoustic era*. In: *Contemporary Music Review*, vol. 13, parte 2, p. 77-107. London: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. In: *Organised Sound*, vol. 2, no. 2, p. 107-126. Cambridge: Cambridge University Press, ago. 1997.

TRUAX, Barry. *The Inner and Outer Complexity of Music*. In: *Perspectives of New Music*, v. 32, no. 1, p. 176-193, 1994.

YOUNG, John. *Imagining the Source: The Interplay of Realism and Abstraction in Electroacoustic Music*. In: *Contemporary Music Review*, vol. 16, no. 1, p. 73-93. London: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sound morphology and the articulation of structure in electroacoustic music*. In: *Organised Sound*, v. 9, no. 1, p. 7-14. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Reflections on sound image design in electroacoustic music*. In: *Organised Sound*, vol. 12, no. 1, p. 5-33. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000. 298 p.