

Considerações iniciais sobre o conceito de referencialidade numa pesquisa em composição com meios acústicos.

Marcelo Villena¹

Resumo: O presente texto visa apresentar discussões iniciais sobre o conceito de referencialidade no contexto de uma pesquisa acadêmica em composição avaliando a possibilidade de seu uso como embasamento teórico para um trabalho com meios acústicos baseado na escuta de sons ambientais. Revisa-se, num primeiro momento, a aplicação do termo em discussões estéticas do século XX, dentro do ambiente da música eletroacústica, para posteriormente deduzir suas possíveis aplicações para composição com meios acústicos (instrumentos e objetos do cotidiano) em uma ampla gama de possibilidades performáticas. Destaca-se a maior abrangência do termo em relação a terminologias próprias da tradição (mímesis, música descritiva) pela sua aplicação em todas as categorias da tricotomia dos signos do semiólogo Charles Sanders Peirce.

Palavras-chave: Composição musical, meio-ambiente, referencialidade, semiótica.

Abstract: This paper aims to provide initial discussions on the concept of referentiality in the context of an academic research in composition evaluating the possibility of its use as a theoretical framework for work with acoustic means based on listening to environmental sounds. Revises at first, the application of the term in aesthetic discussions of the twentieth century, within the electroacoustic music, to then deduct their possible applications to composition with acoustic means (instruments and everyday objects) in a wide range of performing's possibilities. Highlights the greater scope of the term in relation to traditional terminology (mimesis, descriptive music) by the possibility of application in all categories of trichotomy of signs of the semiotician Charles Sanders Peirce.

Keywords: Musical composition, environment, referentiality, semiotics.

¹ Bacharel em composição musical pela UFRGS, mestre em música pela UFPR (Teoria e Criação). Cursa doutorado em música na UFMG (Processos Analíticos e Criativos). Email: marcelo.ricardo.villena@gmail.com

O termo referencialidade, apesar de poder ser relacionado a práticas musicais de diversos períodos e culturas, adquire um corpo teórico significativo no decorrer do século XX. Em períodos históricos anteriores, as práticas musicais que vinculavam os eventos sonoros de uma peça com fenômenos sonoros extramusicais eram referidas através de outras terminologias, como “mímesis” (barroco), “música descritiva” ou “música programática” (século XIX). O termo referencialidade veio cobrir lacunas de definição de procedimentos específicos, que criaram novas relações musicais.

Se observarmos o conceito de mímesis, por exemplo, a relação estabelecida entre música e som ambiental é especificamente uma relação de “semelhança”. O compositor de música (assim como o pintor, o autor teatral etc.) toma um objeto/fenômeno do mundo real que será *representado* em um meio artístico, obedecendo a certas regras formais (e de certa forma normativas) através das quais emulará a situação real num meio virtual. O espectador, consciente das divergências entre os meios, entende sua recriação, que é realizada principalmente obedecendo ao princípio da verossimilhança, que poderia ser sintetizado pela frase: “*se non é vero, é bem trovato*” (se não é verdade, pelo menos é um bom achado). Isto é, o meio virtual (artístico) cria uma *ilusão* momentânea no espectador, que assume com certo prazer o fato de “ser enganado” e acredita que o que vê ou ouve é “real”. A mímesis poderia ser compreendida como um jogo metafísico em que a arte expande as possibilidades mentais e espirituais de um indivíduo fazendo-o vivenciar eventos além das vivências do cotidiano, mas que reflete suas problemáticas. Na música programática e na música descritiva a situação é, de forma geral, semelhante. Nossa suspeita é que o conceito de referencialidade possibilita ir além da simples *representação*.

A referencialidade na discussão teórica da música eletroacústica

A maior abrangência do conceito pode ser intuída ao observamos o ambiente musical específico onde ele ganhou uma importância considerável. A partir da criação da música concreta, em fins da década de ‘40, pode-se dizer que a questão da referencialidade está presente no dia-a-dia da música eletroacústica. Isto se deve ao fato de que o meio eletroacústico não opera como os meios tradicionais, em que o evento real precisa ser *representado* através de recursos engenhosos do compositor para ativar a memória do ouvinte. Por meio de aparelhagem eletrônica pode-se simplesmente *gravar* o evento em questão e *reproduzi-lo*. Dependendo da qualidade dos aparelhos empregados, o som *reproduzido* oferecerá, a princípio, todas as características acústicas do evento natural, variando somente no fato de estar acontecendo dissociado do seu ambiente natural e inserido em um ambiente diferente.²

² Esta ideia de “dissociação” é emprestada de Murray Schafer (1992) que emprega o termo *esquizofonia* para se referir a este fenômeno, apresentando uma postura crítica em relação às suas consequências psicológicas e sociais. Se por um lado as tecnologias oferecem uma série de possibilidades novas à vida, por outro, podem estar limitando nossa percepção do

A influência dos meios eletrônicos na criação artística, pela fixação de dados concretos (ondas luminosas ou sonoras capturadas num meio ambiente) em algum tipo de mídia e sua posterior reprodução, é inquestionável, embora cada arte apresente seus desdobramentos particulares. Entender como o conceito de referencialidade fez parte desse processo histórico de construção de possibilidades estéticas na música eletroacústica permite aprofundar o conceito e, a partir daí, apontar as possibilidades que ele oferece para a composição de música instrumental.

As primeiras composições do núcleo original de música concreta, o *Groupe de Recherches Musicales* (GRM), apresentaram a novidade de se fazer música a partir de sons gravados, colocando a disposição do compositor todos os sons do mundo. Pierre Schaeffer, no entanto, enfrentou críticas em relação a questões estruturais de suas composições, que foram vistas como um fluxo um tanto “desconexo” de informações e que careciam, aparentemente, de uma “sintaxe” apropriada à organização do discurso musical,³ tal como era possível detectar no repertório tonal e era objeto de trabalho árduo, naquele momento histórico, entre os compositores seriais.⁴

Para fazer frente a essas críticas, Schaeffer propôs a eliminação de sonoridades referenciais extramusicais. Avaliando a fase pré-composicional, de definição dos materiais musicais a serem usados para a composição da peça, propôs uma *écoute réduite* (escuta reduzida)⁵ das amostras de áudio originais, atenta às propriedades acústicas e psicoacústicas do som, evitando a tendência espontânea à escuta referencial, isto é, a procurar reconhecer a origem de uma sonoridade em eventos do mundo real, extramusicais. Sua preocupação estava focada em construir o sentido musical a partir de valores abstratos, evitando que as alusões ao mundo extramusical estimulassem no ouvinte a construção de uma “narrativa” e que evocassem um contexto ambiental, já que a escuta referencial é o tipo de escuta do cotidiano, a que usamos para nos situar no meio ambiente, dada a sua capacidade de trazer informações importantes para decidir nossas ações.⁶

No decorrer dos anos '60, um dos integrantes do GRM, Luc Ferrari, foi optando gradualmente pela recuperação da referencialidade em suas composições, vislumbrando a possibilidade de construir o discurso atendendo a uma intencionalidade narrativa. O ponto final dessa transformação

entorno. No caso das mídias eletrônicas, como o rádio, por exemplo, toda uma cidade pode estar atenta a um meio ambiente específico (o estúdio da emissora) ignorando o que acontece em sua volta.

³ Um exemplo é a crítica feita por Boulez no livro *Apontamentos de aprendiz* (2008, p. 261-262).

⁴ Mesmo com diferenças substanciais, a tonalidade e o serialismo apresentam critérios de organização estrutural e uma lógica de continuidade dos eventos.

⁵ Michel Chion (1993) menciona 3 tipos de escuta: 1) a *escuta causal*, “que consiste em utilizar o som para colher informações sobre sua causa”, uma escuta, portanto, referencial; 2) a *escuta semântica*, que diz a respeito de um código ou linguagem (morse, por exemplo); e 3) *escuta reduzida*, aquela que “toma o som como objeto de observação, em lugar de atravessá-lo, procurando outra coisa através dele.”

⁶ Neste ponto cabe destacar a diferença substancial entre a abordagem preconizada por Schaeffer, eliminação da referencialidade para criação de um discurso musical abstrato, alheia a experiências do cotidiano e a relação entre escuta ambiental e trabalhos posteriores (Luc Ferrari, *soundscape composition*), que visam em definitiva uma integração entre a experiência de escuta de uma obra musical e uma escuta ambiental em procura de fruição estética. O que está em jogo é a divergência entre duas abordagens de criação artística: a partir de modelos concebidos internamente ou a partir de modelos deduzidos na percepção do meio ambiente em que estamos inseridos.

estética foi o ciclo de peças *Presque Rien*, que foi composto a partir da simples captação de sons do meio ambiente, editados quase sem alteração, preservando suas características de maneira não só a permitir que a fonte que originou o som seja reconhecida, mas também a situação global (ambiental) que foi captada pelos microfones. *Presque Rien* poderia ser entendido como uma “fotografia sonora” (sem muito tratamento da “imagem”) de um momento específico.

No início da década de '70, a *soundscape composition*, a partir das experiências iniciais do núcleo da SFU, incorporou a ideia de composição referencial já que, mesmo manipulando eletronicamente os áudios originais, tem seus fundamentos estéticos na recriação artística das situações sonoras que podem ser observadas no cotidiano, pretendendo que o ouvinte “evoque” uma paisagem sonora no momento de escuta da peça: os sons conservam características tímbricas e formas de organização textural e temporal que fazem com que a referencialidade a uma determinada situação observada no mundo real seja preservada e, porque não, ressaltada.⁷

A questão da referencialidade, a partir destas experiências, ficou inserida nas discussões teóricas sobre a música eletroacústica, como forma de oposição estética aos pressupostos empregados pela música eletrônica e a música concreta que, de certa maneira, preservavam a forma de trabalho tradicional na música erudita instrumental a partir de uma concepção abstrata. No ambiente atual da música eletroacústica observamos que a mistura dessas duas intencionalidades (a referencial e a abstrata-formalista) forma parte do vocabulário comum dos compositores, como uma sorte de dialética própria desse meio, sendo discutida por autores como Simon Emmerson (1986), Barry Truax (1984) e Trevor Wishart (1996).

A abrangência semiológica do conceito

Não é de estranhar, então, que o ponto de partida para definirmos o conceito seja um trabalho de música eletroacústica. Na dissertação *Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica* (2010), o compositor Alessandro Goularte Ferreira oferece uma definição de referencialidade a partir da sua etimologia, dividindo o termo nas seguintes partes: 1) re = “para trás”, 2) fero = “levar” e 3) idade = “qualidade”.

Assim, pode ser inferido pela análise de sua etimologia que o ato de remeter, a ação de conduzir algo entre dois pontos, a ação de impor o avanço em determinada direção, de indicar, de apontar o caminho; são significados que estão na origem da palavra *referencialidade*. (GOULARTE FERREIRA, 2010, p. 19).

Esta definição ampla, embora feita para fins de um trabalho de música eletroacústica, oferece possibilidades interessantes para a abordagem da referencialidade na música instrumental, já que dá uma

⁷ As possibilidades poéticas trabalhadas pelos compositores da SFU são abordadas por Truax no artigo *Genres and Techniques of Soundscape Composition* (2002).

dimensão das diversas possibilidades, dos caminhos a serem trilhados. A palavra remeter, por exemplo, tem como sinônimos “comunicar”, “enviar”, “expedir”, “legar”, “transmitir”. A definição denota também que a referencialidade se relaciona com a “condução” entre dois pontos, a ideia de “transformação” ou “desenvolvimento” (“impor um avanço em determinada direção”) e a sua capacidade como signo “indicativo” (*index*) de outros objetos ou processos.

Pode-se acrescentar que o termo aponta também a processos de memória. Se olharmos superficialmente a definição de Ferreira Goularte, pareceria que a referencialidade aponta sempre para o futuro, enquanto ela pode servir para trilhar os seguintes caminhos: a) presente → futuro, b) presente → passado e c) presente → presente. Um simples motivo musical, no contexto de uma composição pode remeter a um momento anterior, pode conter o germe de um momento posterior, pode estabelecer vínculos entre eventos simultâneos, conectar diversas seções, pode, enfim, estabelecer relações estruturais. Em outros casos, o compositor pode usar procedimentos que ativem a memória para apontar relações extramusicais criadas propositalmente no seio da obra: um *leitmotiv* wagneriano, por exemplo, faz referência a uma personagem, uma emoção, uma situação ou uma ideia. Neste ponto, devemos compreender a diferencia entre *remissões intrínsecas* e *remissões extrínsecas* que o musicólogo Jean Jacques Nattiez aponta no artigo *Etnomusicologia e significações musicais*:

[...] eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de “semântica musical” seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão “remissões extrínsecas” que acabo de empregar. (NATTIEZ, 2004, p. 7).

Estabelece, portanto, que as *remissões intrínsecas* são aquelas que aludem especificamente a “estruturas musicais”, enquanto que as *remissões extrínsecas* aludem a eventos extramusicais e, portanto, com as ideias da nossa proposta: estabelecer conexões entre eventos musicais e experiências sonoras do cotidiano. Leonard Meyer, por outro lado, dedica um capítulo à referencialidade extramusical em seu livro *Emotion and Meaning in Music* vinculando-a a processos mentais de criação de imagens, às conotações e às “disposições anímicas”.

Os processos mentais de criação de imagem também são objeto de estudo de Simon Emmerson no artigo *The relation of Language to Materials* (1986), vinculados ao conceito de mimesis, estabelecendo a polaridade entre *discurso mimético* e *discurso aural*. O primeiro seria guiado pela intencionalidade compositiva de ativar a criação de imagens, enquanto o segundo seria organizado a partir de modelos mais abstratos. Meyer, ao contrário, parece debruçado nos processos mentais em si. Os classifica como conscientes, inconscientes, individuais ou coletivos. Embora reconheça a importância dos processos individuais na experiência emocional do ouvinte, considera seu estudo inviável e de pouca utilidade para a compreensão do fenômeno. Já os processos coletivos, isto é, as associações compartilhadas por uma comunidade, seriam um possível objeto de estudo.

Por conotações, como algo diferente dos processos de imagem, entendemos aquelas associações que são compartilhadas por um grupo de indivíduos dentro de uma cultura. As conotações são o resultado de associações que se produzem entre certos aspectos da organização musical e a experiência extramusical. Dado que são interpessoais, não deve só ser comum o mecanismo da associação ao grupo cultural dado, senão que o conceito de imagem deve estar até certo ponto padronizado no pensamento cultural. (MEYER, 2005, p. 263).

O processo de *conotação*, então, significaria um acordo *estésico* no seio de um grupo cultural.⁸ Porém, nos casos em que a conotação não é tão claramente associada a imagens, mas relacionada a estados emocionais Meyer usa a expressão *disposição anímica*. Refletimos, a partir disso, que talvez a conotação possa ser vinculada a uma estética referencialista enquanto a disposição anímica a uma estética expressionista. Isto é, podemos crer na capacidade de produzir determinadas emoções no ouvinte (alegria, tristeza, raiva, nervosismo, serenidade etc.) sem necessariamente acreditar na possibilidade de ativar processos mentais de imagens por meio da música. Meyer aponta uma confusão comum que consiste em não distinguir as diferenças substanciais destas duas formas de pensamento musical, sendo que para um expressionista o conteúdo emocional da música não está necessariamente vinculado à referencialidade extrínseca, podendo perfeitamente ser causado por relações intrínsecas, isto é, pelas próprias estruturas musicais.

Partindo da base de que o presente trabalho se debruça sobre a referencialidade extrínseca (se não só a eventos extra-musicais, pelo menos a referências alheias ao seio da obra) devemos estabelecer meios de realizarmos as conexões. Neste sentido é interessante abordar, nem que seja superficialmente, algumas questões relacionadas a teorias dos signos. Fundamentando-nos no filósofo e semiólogo Charles Sanders Peirce, retiramos 3 categorias principais do seu corpo conceitual:

Ícone. “Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual, ou uma lei, será um ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele.”

Indicador. “É um signo que se refere ao objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele objeto.”

⁸ Relembremos a divisão analítica tripartida de Molino: “Nattiez, seguindo conceitos elaborados por Jean Molino (Molino 1975/1990), erige sua teoria a partir da distinção entre os níveis poético, neutro e estésico. [...] O nível poético analisa todos os aspectos da produção de uma peça musical, desde o processo criativo até o ato de escrita ou a influência do meio social em que o compositor estava inserido. A análise do nível neutro [...] cuida das configurações imanentes do *traço* – o resultado final do processo poético, isto é, a partitura e/ou o objeto sonoro, “a música em si mesma”. O nível estésico tem por objetivo investigar a recepção ou consumo da música, incluindo percepção, cognição, interpretação e recepção histórica. Tradução minha livre de: ABBATE, Carolyn. **NATTIEZ, Jean-Jacques. Music and Discourse: Towards a Semiology of Music. A translation and revision of Nattiez’s *Musicologie générale et sémiologie***. Princeton University Press. Princeton, 1990, p. 2.

Símbolo. “É um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, uma associação de ideias que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto.” (Pierce, 1995, p. 101-102).

Estes três conceitos chaves, que formam parte de uma teoria mais complexa, já bastam para argumentarmos em favor do nosso conceito-chave, como potencialmente mais abrangente que outros para o nosso trabalho compositivo. Pierce estabelece outras duas tricotomias: 1) quali-signo, sin-signo e legi-signo; 2) rema, discente e argumento. Porém, se observarmos atentamente elas não diferem substancialmente da tricotomia exposta. Tanto o ícone, o quali-signo e a rema são signos que tem a ver com *qualidade sensorial*. São signos que apresentam uma relação de *semelhança*. O indicador, o sin-signo e o discente apresentam relação de contiguidade, proximidade. São signos que *apontam*, mesmo sem apresentar necessariamente semelhança entre si. Finalmente, o símbolo, o legi-signo e o argumento, se relacionam com alguma convenção cultural que os torna referentes.⁹

Como exemplo de ícone podemos citar a mimesis, por ser um procedimento artístico que opera a partir de algum tipo de relação de *semelhança* entre representação e o objeto representado.¹⁰ Traduzindo a música: um conjunto de alturas, um continuum sonoro, uma textura, um gesto musical podem servir como forma de retratar algum evento sonoro do mundo real pelo fato de incorporar alguma característica típica do mesmo. Em relação ao índice (indicador, índice), como algo que *aponta* ao objeto ou fenômeno, é interessante o exemplo colocado pelo próprio Pierce, quando menciona uma pessoa hipotética a ponto de ser atropelada que recebe o grito de outra pessoa alertando-a do perigo. A expressão: “Cuidado!”, aqui, tem o sentido de “indicar” o perigo, de *apontar, direcionar* a atenção para o carro que está se aproximando. Já o símbolo, em sua própria definição leva implícita a ideia de que é aprendido culturalmente, que é uma convenção compartilhada por uma *lei* social, sendo discutido por muitos autores se o seu caráter é arbitrário ou se repousa em alguma relação mimética antiga.¹¹

Possíveis abordagens compositivas do conceito de referencialidade extrínseca com meios acústicos.

⁹ Podemos avaliar neste ponto que o processo de conotação, para Meyer, precisa de um meio simbólico. Isto é, para este autor, aparentemente, a relação de semelhança (icônica) não seria suficiente para ativar o processo coletivo, devendo necessariamente passar por um processo de codificação cultural.

¹⁰ Este ponto pode apresentar divergências. A mimesis em muitos casos é convencionalizada culturalmente, tornando-se, portanto, um símbolo. Mas ainda assim, a construção dessa convenção, tem origem em uma relação icônica.

¹¹ Muitos linguistas (a partir de Saussure, principalmente) consideram que as letras e palavras são signos (símbolos) de caráter arbitrário, algo por vezes contestado. Walter Benjamin, por exemplo, conjectura que as palavras podem ter se originado em sonoridades onomatopaicas (miméticas, portanto), já o musicólogo Eric Clarke (se apoiando em argumentos de Levi-Strauss), entende que as palavras podem ter sido um signo arbitrário na sua origem, mas, no momento em que são incorporadas a um acordo comum em uma comunidade, essa arbitrariedade se dilui. São incorporadas como dado perceptivo do meio ambiente onde a pessoa está inserida.

A partir destas observações surgem alguns indícios do conceito referencialidade sobre os quais podemos começar a delimitar o trabalho:

- 1) O tipo de referencialidade proposta neste trabalho é a referencialidade extrínseca, a referência às paisagens sonoras, que são o fenômeno motivador do trabalho de composição. Nestas paisagens há uma grande diversidade de eventos a serem referenciados: fenômenos naturais (chuva, vento, sons das ondas do mar), sons produzidos por animais, sons de atividades humanas (máquinas, música, vozes), assim como as próprias características acústicas (reverberação, por exemplo) do ambiente em questão, seja ele natural ou construído pela invenção humana.
- 2) Para alguns autores a referencialidade externa reside na intencionalidade compositiva de estimular processos de criação mental de imagens (conotação) através do estímulo auditivo.
- 3) Diferentemente do meio eletroacústico, em que a referencialidade icônica é conseguida facilmente pelo alto grau de similaridade entre o sinal acústico original e o reproduzido nos alto-falantes, na música instrumental é necessário estratégias apropriadas para ativar a “memória” do som ambiental. É necessário pesquisar características do som, seu comportamento interno e contextual.
- 4) A referencialidade é um termo que define processos musicais além da ideia de representação, por causa da multiplicidade de seu poder como signo: não se limita a relação *icônica* (semelhança) e *simbólica* (como convenção social ou regra compositiva) da mimesis, senão que incorpora possibilidades *indicativas*. E desta maneira, oferece um campo vasto de experimentação de formas de *performance* musical. A diferença reside, principalmente, em sua capacidade de apontar, na sua relação de proximidade, na sua possibilidade de realizar conexões.

Quando nos deparamos com este último item vem à tona a riqueza de possibilidades que o conceito referencialidade apresenta. Como posso aludir ao meio ambiente através de música instrumental? Como posso apontar para o meio ambiente? Como posso estabelecer ligações? O recurso da mimesis, já explorado pela tradição, apresenta um repertório limitado de ações possíveis, que de certa maneira (mesmo que teóricos da mimesis possam objetar) apresenta um caminho de única via: do objeto real ao objeto artístico. A referencialidade pode traçar de maneira direta também o caminho oposto. Se eu compuser uma peça, por exemplo, permeada de momentos de silêncio com o objetivo explícito de que o ouvinte preste atenção na paisagem sonora da sala de concertos eu não estou fazendo uma mimesis do silêncio: eu estou *apontando* com os silêncios à paisagem sonora da sala. Eu estou *dirigindo* a atenção do ouvinte numa determinada direção.

A ideia presente nesta relação *indicativa* do termo referencialidade é observar as possibilidades latentes em empregar procedimentos próprios das instalações sonoras e intervenções urbanas na composição de música instrumental. Não como ideia excludente, senão como possibilidade a mais. Em vez de usar o som ambiental exclusivamente como modelo para criação de sonoridades e estabelecer um jogo perceptivo entre compositor e ouvinte pelo qual se convida a reconhecer as semelhanças entre modelo e objeto reproduzido, pode-se também compor “no” meio ambiente e “com” o meio ambiente. Pode-se por um lado compor peças para serem interpretadas em ambientes específicos, considerando suas características acústicas, mas também é possível estudar a paisagem sonora do local para compor um diálogo sonoro com as suas sonoridades típicas. Esta ideia, que retrotraí às pesquisas de John Cage sobre indeterminação, é explorada pelo compositor alemão Peter Ablinger (que também desenvolve seu trabalho a partir da percepção do meio ambiente) no seguinte texto:

A execução das 18 horas de *Vexations* de Satie, o Anel de Wagner e o Bayeuther Festspielhaus – construído só para ele, a Casa de Sonho de La Monte Young: o conceito de uma música perceptiva e eterna – ou também projetos nos quais eu mesmo participei, como o projeto "Kunst der Klangzucht" em Linz, 1994, um mega-concerto de 3 dias composto de outros concertos; o projeto do amanhecer y entardecer realizado junto a outros 8 compositores em Rümelingen, 1997; ou o projeto da Igreja de Zions em Berlim que teve lugar na tarde de cada martes durante 3 anos.

Todas estas são transgressões de uma situação de concerto dada que nos permitem reconsiderar as condiciones da música y sua necessidade.

Deixar a sala de concerto e dar as costas aos aplausos. A sala e os aplausos são componentes de um ritual que já não se percebe. Mas, realmente isto não foi tudo o que supúnhamos que era a percepção?

Privar aos músicos da sala de concerto não é uma catástrofe maior do que tirar aos pintores sua tela. A pintura continua. Ainda existe a música. E de fato, uma música que percebemos junto a todos seus pressupostos fundamentais.

Só que estes pressupostos não são só notas.¹²

O conceito de referencialidade, portanto, aplicado a uma intencionalidade de estabelecer vínculos entre uma escuta estética de sons musicais e a percepção estética do meio ambiente oferece diferentes modelos performáticos:

¹² Tradução minha. No original: *La ejecución de las 18 horas de Vexaciones de Satie, El Anillo de Wagner y el Bayeuther Festspielhaus – construído sólo para éste, La Casa de Ensueño de La Monte Young: el concepto de una música perceptiva y eterna – o también proyectos en los cuales yo mismo pude participar, como el proyecto "Kunst der Klangzucht" en Linz, 1994, un mega-concierto de 3 días compuesto de otros conciertos; el proyecto del amanecer y atardecer realizado junto a otros 8 compositores en Rümelingen, 1997; o el proyecto de la Iglesia de Zions en Berlín que tuvo lugar en la tarde de cada martes durante 3 años. Todas éstas son transgresiones de una situación de concierto dada que nos permiten reconsiderar las condiciones de la música y su necesidad. Dejar la sala de concierto y dar la espalda a los aplausos. La sala y los aplausos son componentes de un ritual que ya no se percibe. ¿Pero realmente esto no fue todo lo que suponíamos que era la percepción? Privar a los músicos de la sala de concierto no es una catástrofe mayor que quitar a los pintores sus lienzos. La pintura continúa. Aún existe la música. Y de hecho, una música que percibimos junto con todos sus supuestos fundamentales. Sólo que estos supuestos no son sólo notas.* Texto disponível no website do compositor: <<http://ablinger.mur.at/docs/dejar-la-sala-de-concierto.pdf>>

1 - Peças para instrumentos acústicos tradicionais (por exemplo, da tradição erudita europeia) a serem executadas em salas de concerto convencionais e que contam (supostamente) com isolamento acústico a interferências sonoras externas.

2 - Peças para instrumentos acústicos tradicionais a serem executadas em ambientes específicos, considerando suas características acústicas e a paisagem sonora presente.

3 - Peças compostas para serem executadas com objetos encontrados no meio ambiente. Isto é, que explorem as possibilidades sonoras de objetos do cotidiano, objetos feitos sem finalidade musical.

No primeiro grupo o procedimento é principalmente mimético: a escuta dos entornos revela as características tímbricas, o impulso rítmico, a simultaneidade de eventos (que auxilia a construção de texturas), a sequência de eventos e as flutuações temporais (que oferecem sugestões de forma), o caráter expressivo, e a distribuição espacial dos instrumentos da sala.

Nas peças para ambiente específico são exploradas as possibilidades performáticas da relação entre os sons dos instrumentos e os sons característicos do entorno escolhido. Embora possam ser classificadas como peças “indeterminadas” é importante destacar que a composição pode ser feita a partir do estudo do entorno. A poética baseia-se no estabelecimento de “diálogos” entre um meio indeterminado (porém “familiar” ao compositor a partir do estudo) e um meio no qual o compositor coloca seus “traços”. A *performance* instrumental, destaca a necessidade de desenvolvimento, por parte do intérprete, de uma escuta estética do meio ambiente que aponta (orienta, estimula), como o olhar do ator no palco, a escuta estética ambiental do público. Uma escuta que pode também ser empregada como disparador de memórias sonoras.

As peças compostas para objetos do cotidiano trazem o meio ambiente para o palco, mas não como mimesis, não como a criação de um universo artístico (sonoro) evocativo do mundo real produzido com outros meios. Traz o objeto em si, o recorte do entorno, a relação afetiva material, como possibilidade de criação sonora que de qualquer forma, na concepção deste trabalho, parte da vivência pessoal do compositor no entorno onde o objeto foi encontrado. Que eventos sonoros acontecem no local onde os objetos foram encontrados? Como esses sons são afetados pelas forças da natureza (vento, chuva) e por seres vivos, produzindo sons?

Considerações finais

A partir destas reflexões, tentamos apontar algumas possibilidades latentes que o conceito de referencialidade pode oferecer para um trabalho compositivo relacionado à percepção ambiental.

Intuímos a abrangência do seu uso como ferramenta para concepção de procedimentos performáticos alternativos à peça de palco, apresentando abordagens musicais ambientais atentas a outras relações possíveis, um campo de pesquisa em aberto para a experimentação prática.

Bibliografia

ABBATE, Carolyn. **NATTIEZ, Jean-Jacques. Music and Discourse: Towards a Semiology of Music. A translation and revision of Nattiez's *Musicologie générale et sémiologie***. Princeton University Press. Princeton, 1990, p. 2.

ABLINGER, Peter. **Dejar la sala de concierto**. Texto disponível no website do compositor: <<http://ablinger.mur.at/docs/dejar-la-sala-de-concierto.pdf>> Acesso: 9 de novembro.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2008.

CHION, Michael. **La audiovisión**. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1993.

CLARKE, Eric. **Ways of listening**. New York: Oxford University Press, 2005.

EMMERSON, Simon. **The Language of Electroacoustic Music**. London: The Macmillan Press Ltd, 1986.

FERREIRA GOULARTE, Alessandro. **Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica**. Dissertação de mestrado. UFPR, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin**. In: *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86, 1993.

MEYER, Leonard. **La emoción y el significado en la música**. Alianza editorial. Madrid, 2005

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Etnomusicologia e significações musicais**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, 2004, p.5-30.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Editora Cultrix. São Paulo, 2005.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Editions du Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

TRUAX, Barry. **Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University**. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>> Acesso em: 21/03/2011