

Referencialidade extrínseca como parâmetro de análise em música acusmática: uma proposta metodológica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-7. Teoria e Análise Musical

Gustavo Arima
UNESP
gustavo.arima@unesp.br

Resumo. Este trabalho tem como objetivo sugerir aspectos relevantes para uma metodologia de análise que considere a referencialidade extrínseca como parâmetro. O conceito de referencialidade extrínseca será definido a partir de Jakobson (1973) e Nattiez (1990), posteriormente, serão discutidos alguns trabalhos que servirão de apoio para a elaboração da metodologia, como Emmerson (1986), Garcia (1998) e Truax (2008) e, ao final, serão apresentadas quatro etapas analíticas que visam analisar três aspectos concernentes à referencialidade extrínseca. A definição desses aspectos partirá dos autores já mencionados, bem como de Barrett (2002) e Smalley (2007), enquanto as etapas analíticas terão como ponto de partida a análise paradigmática de música eletroacústica proposta por Roy (2003).

Palavras-chave. Análise musical, Música acusmática, Referencialidade extrínseca, Música eletroacústica.

Title. Extrinsic Referentiality as an Analytical Parameter in Acousmatic Music: a Methodological Proposal

Abstract. This paper aims to suggest relevant aspects concerning an analytical methodology which considers extrinsic referentiality as a parameter. The concept of extrinsic referentiality will be defined through Jakobson (1973) and Nattiez (1990). Afterwards, some works that form the basis of the proposed methodology will be discussed, such as Emmerson (1986), Garcia (1998) and Truax (2008). Finally four analytical phases intended to analyse three aspects regarding extrinsic referentiality will be presented. These aspects will be delineated based on Barrett (2002) and Smalley (2007) in addition to the aforementioned authors, while the analytical phases will have the paradigmatic analysis of electroacoustic music, as proposed by Roy (2003), as a starting point.

Keywords. Musical analysis, Acousmatic music, Extrinsic referentiality, Electroacoustic music.

1. Introdução

O presente trabalho é um resultado parcial da pesquisa de mestrado em curso, que obteve financiamento da CAPES e, posteriormente, da FAPESP (processo nº 2022/02741-7).

A referencialidade extrínseca, entendida, de maneira abrangente, como a relação entre um objeto – no nosso caso, a música – e algo externo a ele, tem grande relevância no repertório

eletroacústico, particularmente na música acusmática, uma vez que o registro sonoro se configura como parte essencial e dado de linguagem dessa música.

Apesar de diversas contribuições para a análise desse componente terem sido feitas, principalmente por três autores que serão discutidos neste trabalho, constatamos a falta de uma metodologia analítica estruturada para essa finalidade. Proporemos, deste modo, quatro etapas de análise que visam analisar três facetas da referencialidade extrínseca na música acusmática. A aplicação desta metodologia analítica está sendo realizada por este autor, no contexto de sua pesquisa de mestrado.

Abordaremos, inicialmente, o conceito de referencialidade extrínseca, traçando sua genealogia a partir do conceito de semiose extroversiva de Jakobson (1973), apresentando sua adoção por Nattiez (1990). Posteriormente, discutiremos acerca de alguns autores que propuseram elementos que convergem com o tratamento da referencialidade extrínseca como parâmetro analítico, realizando, assim, uma transição de um ponto de vista semiológico para um analítico, levantando elementos quantitativos e qualitativos analisáveis. Proporemos, por fim, as etapas analíticas que julgamos pertinentes para a verificação da estruturação desse parâmetro, tendo, como ponto de partida, alguns procedimentos sugeridos por Stéphane Roy (2003).

1.1. Referencialidade extrínseca

O termo referencialidade extrínseca diz respeito à característica que um significante tem de referenciar algo externo a si. Ele é oposto, portanto, à referencialidade intrínseca, que define um significante autorreferencial.

A noção de referencialidade extrínseca é algo comum a uma grande quantidade de tipos de significantes, que têm, no geral, algo externo como seu significado. A música, no entanto, é normalmente tida como um caso excepcional, no qual os significantes são majoritariamente intrinsecamente referenciais.

Roman Jakobson afirma que existem três tipos principais de relações entre significante e significado: “uma contiguidade efetiva, uma contiguidade atribuída e uma similaridade efetiva” (JAKOBSON, 1973, p. 100), correspondendo, respectivamente, na semiótica pierceana, a índice, símbolo e ícone (JAKOBSON, 1973, p. 94). Tais relações podem ser descritas como resultantes de dois pares de oposições, a saber, “contiguidade/similaridade e efetivo/designado” (JAKOBSON, 1973, p. 100). O autor deduz disso uma quarta possibilidade

de combinação desses pares, uma similaridade designada, que ele afirma ser dominante na música e em outras linguagens não figurativas. A essa quarta combinação ele dá o nome de semiose introversiva, uma vez que o significado só pode ser novamente convertido em seu significante.

A semiose introversiva, para Jakobson, está intimamente ligada à função poética da linguagem, que tem a própria mensagem como seu foco e que “projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação” (JAKOBSON, 1963, p. 220), ou seja, ao invés da escolha de um significante, entre outros cujo significado é o mesmo, há aqui uma equivalência em aspectos da mensagem em si, tais como o número de sílabas para métrica poética e as terminações para o esquema de rimas. No caso da música, podemos pensar nas equivalências de um mesmo acorde orquestrado de diferentes maneiras, de uma mesma melodia transposta ou de uma mesma relação rítmica em tempos distintos.

Jean-Jacques Nattiez retoma a distinção jakobsoniana entre semiose extroversiva e introversiva, mas adota, a partir de Wilson Coker, a divisão desta última em “referencialidade *intramusical* e *intermusical*” (NATTIEZ, 1990, p. 116, *grifos do autor*), afirmando que Jakobson manteve-se no âmbito da referencialidade intramusical, no qual determinado elemento ou momento de uma obra aponta para outros elementos ou momentos da mesma obra. A referencialidade intermusical, por outro lado, é “aquilo através do qual nós associamos uma música particular com um universo musical maior, ao qual ela pertence.” (NATTIEZ, 1990, p. 117). O autor sintetiza seu pensamento a esse respeito da seguinte maneira:

A música pode referir de duas maneiras diferentes — intrinsecamente e extrinsecamente. Nisso, ela representa uma sobreposição de dois sistemas semiológicos. Para usuários de música, compositores, *performers* e ouvintes, todos participantes em um “fato musical total”, o material musical estabelecerá conexões com sua experiência vivida e com o mundo exterior. Esses interpretantes semânticos serão divididos entre o poético e o estético, e a análise semântica de uma obra musical deve estar apta a verificar se o significado [*meaning*] que um compositor investe na obra é percebido e entendido por *performers* e ouvintes — e, se sim, como. Mas o jogo de formas do material musical é em si um sistema semiológico, uma vez que funciona e se desenvolve de maneira independente dos significados extrínsecos dados [...]. Em oposição à linguagem humana, o discurso musical não consegue produzir mensagens conceitualmente claras e articuladas de maneira lógica. (NATTIEZ, 1990, p. 126-127)

Desta forma, a referencialidade extrínseca está ligada à vivência prévia dos participantes no fato musical e ao compartilhamento, ainda que parcial, da experiência no mundo.

Sumariamente, podemos afirmar, portanto, que o termo ora empregado, no caso específico da música, visa definir uma miríade de aspectos do material sonoro que o relacionam, não apenas com os sons do mundo, mas também com aspectos culturais, espaciais, visuais e corporais, conforme veremos adiante. Sendo a referencialidade extrínseca uma propriedade que pode existir no material sonoro em maior ou menor grau e sob diferentes aspectos, entendemos que ela pode ser tratada como um parâmetro analítico e composicional, o que se coaduna com o pensamento dos autores dos quais trataremos a seguir.

2. A Referencialidade extrínseca como parâmetro analítico

Trataremos de três autores que contribuíram para a possibilidade de uma metodologia analítica centrada na referencialidade extrínseca: Simon Emmerson, Denise Garcia e Barry Truax.

Emmerson propõe a classificação de obras de acordo com a intersecção de um eixo que trata da sintaxe e outro que trata do discurso. O primeiro tem em seus extremos a sintaxe abstrata [*abstract*] e a sintaxe abstraída [*abstracted*]. Nesta, a sintaxe deriva do mundo, enquanto naquela, a sintaxe é construída de maneira abstrata. O eixo do discurso tem como polos o discurso mimético e o discurso aural, sendo o primeiro relacionado ao uso de materiais retirados do mundo real – seja através do que o autor chama de mimese ‘timbrística’ [‘timbral’ mimesis], que consiste na “imitação direta do timbre (‘cor’) do som natural” (EMMERSON, 1986, p. 18), seja através da mimese ‘sintática’ [‘syntactic’ mimesis], que “imita a relação entre eventos naturais” (EMMERSON, 1986, p. 18) – e o segundo, ao uso de materiais que não têm fontes reconhecidas.

O autor destaca que há um *continuum* em ambos os eixos, mas divide cada um em três: dessa maneira, forma-se um quadro subdividido em nove, uma vez que há três possibilidades de sintaxe e três de discurso e que os dois polos podem ser combinados sem restrições.

Reputamos excessivamente generalista essa classificação de obras, mas admitimos que ela pode servir de ponto de partida para a análise da referencialidade extrínseca em obras acusmáticas, dado que essa classificação pode determinar previamente parâmetros que sejam mais ou menos pertinentes do ponto de vista analítico.

Em sua tese, de 1998, Denise Garcia discute a respeito do que ela chama de modelos perceptivos na música eletroacústica. Tais modelos serviram como base para a forma musical, uma vez que, com a decadência das formas associadas ao sistema tonal, o modo de organização macrotemporal precisava ser reformulado. Para tal fim, a autora aponta três pontos de vista: o de Carl Dahlhaus, o de Pierre Boulez e o de François Bernard Mâche. Este último, cuja concepção de forma é adotada – não sem críticas – por Garcia, concebe a forma ligada “ao pensamento mítico, como um conjunto de arquétipos que deu origem à música” (GARCIA, 1998, p. 15), esse autor, segundo ela,

embora aponte o percurso da música ocidental para um esquematismo mais e mais acirrado, ao longo dos últimos séculos, vê, no caminho de compositores como Debussy, Messiaen e Xenakis, não propriamente uma via de individualização da forma musical, mas a busca de modelos que estejam ligados aos arquétipos inconscientes dos homens e que se refletem nos modelos sonoros naturais (GARCIA, 1998, p.16)

Garcia distingue quatro modelos perceptivos: modelos sonoros, visuais, espaciais e do corpo. No que se refere aos primeiros, ela trata da tipo-morfologia de Schaeffer e de seus desenvolvimentos realizados por Pierre Henry, François Bayle e Bernard Parmegiani, além de retornar a Mâche, aproximando sua concepção de origem mítica dos modelos ao conceito de *i-son* de Bayle: “o que ele [Mâche] chama de fonte mítica é, portanto, o repertório de imagens mentais conclamado por Bayle” (GARCIA, 1998, p. 94). A autora afirma que Mâche distingue entre um “modelo reduzido a leis abstratas, que extrapolam o domínio do sonoro, e o modelo que é fruto da percepção, da escuta” (GARCIA, 1998, p. 95). Quanto ao uso de registros sonoros, Garcia afirma, lamentando que esse tema não tenha sido mais desenvolvido pelo autor, que ele aponta quatro possibilidades de trabalho: formalismo, passividade, metonímia e metáfora, dentre as quais as duas primeiras são vistas negativamente por ele. A partir das outras duas, Garcia desenvolve três possibilidades de trabalho com modelos, sendo a primeira delas subdividida em três.

A primeira subdivisão da primeira operação metafórica diz respeito ao “modelo como uma maquete externa a ser traduzido, transposto por outro material ou instrumental” (GARCIA, 1998, p. 100), a autora afirma no entanto que esse modelo pode existir apenas na “imagem mental do compositor” (GARCIA, 1998, p. 101), caso para o qual a abordagem analítica que

propomos, de caráter estésico indutivo,¹ não terá qualquer utilidade. Para outros casos, nos quais a existência do modelo transparece para o ouvinte e se inscreve de forma evidente no registro – como no exemplo dado por Garcia de sons de tipo percussão/ressonância em “*incidences/résonances*” que faz parte da obra “*De natura sonorum*” (1975) de Parmegiani –, esse tipo de operação com modelos deverá ser levado em consideração na primeira etapa da metodologia que proporemos a seguir, quando da análise qualitativa dos objetos sonoros.

A segunda subdivisão da primeira operação parte do código musical tradicional, mas lança mão de materiais de outra natureza. Trata-se de um caso de referencialidade intermusical, conforme já abordamos.

A terceira subdivisão diz respeito à paisagem enquanto modelo, quer seja de maneira mais evidente, com a construção de uma paisagem natural, quer seja de maneira mais escamoteada, o que a autora classifica como modelo sonoro ambiental. Trata-se de uma “fonte consciente ou não de inspiração, [...] sua tradução é criada com um material que nada tem em comum com o som ambiental” (GARCIA, 1998, p. 104). Quanto à análise desses elementos, há de se levar em conta questões relativas ao espaço e ao conceito de paisagem, que discutiremos a seguir e que fará parte da segunda etapa da metodologia analítica que propomos.

A segunda categoria das operações metafóricas, “o modelo como objeto original que vai gerar muitas variantes e versões” (GARCIA, 1998, p. 105) é uma particularização de um procedimento muito comum na música acusmática, que a autora divide entre “construção de material (quando [...] o modelo é como uma matéria-prima bruta e os objetos gerados a partir dele não guardam mais com ele uma relação auditiva)” (GARCIA, 1998, p. 105) e “construção onde o modelo ou seu traço é mantido com o propósito de ser reconhecido na obra” (GARCIA, 1998, p. 105). Essa operação metafórica – aqui em âmbito poético, mas que será considerada, como já afirmamos, sob um ponto de vista estésico – será fundamental para nosso procedimento analítico, fazendo parte da primeira etapa da metodologia proposta neste trabalho. Propomos que ambos os casos mencionados se inserem em um *continuum* no qual a reconhecibilidade do modelo é mais ou menos possível, de acordo com tipo de objeto que é variado – a voz humana, por exemplo, mantém sua reconhecibilidade mesmo quando submetida a manipulações que

¹ A situação analítica chamada por Nattiez de estésica indutiva diz respeito a uma relação que parte do traço, da análise do nível neutro, em direção a processos estésicos: “aqui, um musicólogo ou musicóloga baseia seu ou sua afirmação em uma análise da obra, então descreve o que ele ou ela acha que é a percepção da passagem pelo ouvinte” (NATTIEZ, 1990, p. 142)

tornariam outros objetos sonoros irreconhecíveis –, e o nível de variação, entendido como distanciamento do modelo.

A terceira categoria diz respeito ao “modelo como um primeiro objeto, a partir do qual o compositor vai buscar ou construir outras amostragens de objetos que tenham uma relação com o primeiro – seja uma relação de semelhança morfológica (de granulação, de vibração, etc), de timbre, etc.” (GARCIA, 1998, p. 105-106). Trata-se aqui, primeiramente, de uma referencialidade intramusical, de uma questão de ligações entre objetos sonoros. No caso de um objeto referencial que é relacionado com um outro, se houver um alto grau de contiguidade ou semelhança espectromorfológica, esse segundo objeto pode ser também tido como uma variação do primeiro, o que aproxima essa operação do segundo tipo. Há também a possibilidade, como na obra "*Red Bird: A Political Prisoner's Dream*" (1973-1977) de Trevor Wishart, de que um objeto com alta referencialidade extrínseca seja relacionado a um outro também altamente referencial, mas que não guarda relação direta com o primeiro. Nessa peça, por exemplo, a sílaba “ble” da palavra “reasonable”, se transforma em bolhas na água.

O compositor canadense Barry Truax, expoente da chamada *soundscape composition* – termo cunhado, segundo o autor, por “compositores trabalhando com o World Soundscape Project (W.S.P.) na Simon Frasier University para designar peças que eles compuseram com material gravado por membros do projeto” (TRUAX, 1984, p. 207) –, define quatro características principais desse gênero:

(a) a reconhecibilidade do material fonte é mantida pelo ouvinte, mesmo que ele subsequentemente sofra transformações; (b) o conhecimento do ouvinte acerca do contexto ambiental e psicológico do material da paisagem sonora [*soundscape*] é invocado e encorajado para completar a rede de significados atribuídos à música; (c) ao conhecimento do compositor acerca do contexto ambiental e psicológico do material da paisagem sonora, é permitido que influencie a forma [*shape*] da composição em cada nível; e idealmente, (d) a obra aumenta nosso entendimento do mundo e suas influências são levadas aos hábitos perceptivos quotidianos. (TRUAX, 2008, p. 106)

O compositor distingue essa prática da música acusmática, pelo foco maior dado ao que o autor chama de complexidade externa (TRUAX, 1994). Ele afirma que entre um fonograma (gravação de campo com pouquíssima ou nenhuma manipulação) e a música acusmática, que “reconhece os aspectos abstraídos de sua linguagem enquanto reconhece seu movimento em direção a algum ponto de absoluta abstração” (TRUAX, 2008, p. 107), está localizada, como um meio-termo, a *soundscape composition* ou a paisagem sonora abstraída

[*abstracted soundscape*], termo que visa distinguir essa prática daquela da fonografia, também chamada de *found soundscape*.

Nossa posição é a de que a música acusmática, devido à progressiva abertura de sua prática ao longo de seu desenvolvimento, permite a incorporação de aspectos da paisagem sonora, sem que necessariamente os quatro aspectos da *soundscape composition*, mencionados acima, sejam seguidos. Especialmente se levarmos em consideração a definição de música acusmática de Bayle, ou seja, de que se trata de “uma música que se volta, se desenvolve em estúdio, se projeta em sala, como o cinema.” (BAYLE, 1993, p. 181).

Truax apresenta, no entanto, alguns conceitos que podem, segundo ele, servir para a análise de obras acusmáticas em geral, sobretudo aquelas que não tendem muito à abstração, no que diz respeito aos materiais ou à sintaxe. São eles: *keynote sounds*,² que dizem respeito a sons de segundo plano, que permitem certa continuidade; sinais, que são sons de primeiro plano, com informações interpretáveis, que “podem virar *keynote* se escutados com certa frequência” (TRUAX, 2008, p. 106); e marcos sonoros [*soundmarks*], “sons reconhecidos como tendo uma importância cultural e simbólica dentro de uma determinada comunidade” (TRUAX, 2008, p. 106). Tais conceitos servirão de apoio para que, na quarta etapa, possamos verificar a proeminência de determinados objetos sonoros extrinsecamente referenciais em relação ao todo da obra.

Consideramos que o sinal tem maior destaque para a escuta do que um *keynote*, uma vez que aquele está em primeiro plano, enquanto este, em segundo. Um marco sonoro tem uma proeminência ainda maior, dada a importância simbólica do objeto ao qual ele referencia.

3. Etapas de uma metodologia analítica voltada à referencialidade extrínseca

Tendo apresentado algumas das bases a partir das quais pretendemos elaborar uma metodologia analítica que tenha como foco a questão da referencialidade extrínseca, constatamos a falta de uma metodologia bem delineada que trate a referencialidade extrínseca como parâmetro analítico, sujeito a articulações no nível neutro.

Desta forma, faz-se necessário delinear primeiramente os aspectos que contribuem para a formação da referencialidade extrínseca, para que seja possível analisá-los

² Dada a dificuldade de traduzir esse termo, preferimos mantê-lo em inglês, trata-se de um princípio central em um discurso. Traduzir “*keynote*” para “motivo” ou “tema” poderia gerar confusões uma vez que esses termos são amplamente utilizados, com outras conotações, em música.

separadamente, visando uma construção analítica que permita uma interpretação a respeito da articulação intrínseca desse parâmetro, eminentemente extrínseco.

O primeiro aspecto diz respeito aos materiais sonoros propriamente ditos. Propomos que os objetos sonoros – se retirarmos do conceito as conotações próprias da escuta reduzida schaefferiana, bem como seu caráter normativo – podem ser localizados dentro de um *continuum* que vai do mais extrinsecamente referencial, que seria equiparado ao real, até o menos extrinsecamente referencial. Ambos os polos são apenas ideais, uma vez que por mais fidedigna que seja uma gravação, a tecnologia jamais é transparente: aspectos de posição do microfone, ruídos de *dithering*, resposta frequencial e demais aspectos técnicos e psicoacústicos diferenciam uma gravação de um som escutado *hic et nunc*, e que, no polo oposto, todo som tem uma relação, ainda que negativa, com aspectos proprioceptivos, espaciais e acústicos do mundo real.

Os objetos sonoros, uma vez que são localizáveis nesse *continuum*, são passíveis de estruturações a partir desse aspecto em particular. Um exemplo evidente desse tipo de estruturação é a obra “*I am sitting in a room*” (1969) de Alvin Lucier, que tem uma direcionalidade rigorosamente linear, que se afasta progressivamente da referencialidade extrínseca.

O segundo aspecto diz respeito à espacialidade, incluindo aí o grau de observância das leis acústicas concernentes à acústica natural do som, conforme já apontado por Natasha Barrett, quando de sua distinção entre ilusão e alusão espaciais: “Na ilusão espacial, o espaço percebido parece real, mas estamos ouvindo uma ilusão em um espaço estéreo ou multicanal produzido através das imagens fantasmas de dois ou mais alto-falantes.” (BARRETT, 2002, p. 313). Para tanto, é necessário que se sigam alguns aspectos do que ela chama de leis espaciais: “(1) O efeito da transmissão do som [...] (2) As propriedades do campo reverberante [...] (3) Tamanho da imagem do objeto e relações entre múltiplos objetos [...] (4) Efeito Doppler e definição gestual-espacial” (BARRETT, 2002, p. 131). A autora afirma que nem todos esses aspectos precisam ser rigorosamente seguidos para que se tenha a ilusão espacial, uma vez que nossa percepção compensaria pequenas inconsistências em relação às leis acústicas.

A alusão espacial, por outro lado, ocorre quando “o espaço é implicado sem uma direta ilusão, ou sem uma conexão direta com as leis acústicas inter-relacionadas de objetos soando nos espaços” (BARRETT, 2002, p. 315). Um caso de alusão espacial se dá com o uso de objetos dotados de forte referencialidade extrínseca: ainda que as leis espaciais não sejam seguidas, se

alude aos espaços originais desses sons. Vemos portanto, que os aspectos espaciais tem direta relação com o primeiro aspecto que mencionamos, podendo estar em maior ou menor grau de concordância, o que será também objeto de análise na segunda etapa que será proposta.

Um terceiro aspecto diz respeito à gestualidade, evidenciando aspectos proprioceptivos ou de caráter natural. Para Denis Smalley, esse aspecto está ligado ao espaço. Os aspectos proprioceptivos estão ligados àquilo que o autor denomina espaço performado, que tem como base a relação de gestos de alguém que age sobre um corpo que produz som, o autor reitera, portanto, que “nossa percepção de tal atuação agencial é transmodal, particularmente enfatizando a energia proprioceptiva e ação necessária para a produção e controle do som, que é vividamente transmitida pelas espectromorfologias acusmáticas” (SMALLEY, 2007, p. 41). O autor fala ainda a respeito dos espaços naturais, nos quais não há vestígio da ação humana.

Um som sintético pode evidenciar aspectos proprioceptivos, por exemplo, em sons com alterações de alguns parâmetros provenientes da manipulação de parâmetros de sintetizadores.

Uma análise completa deve ter em conta também os graus de coerência entre esses três aspectos, culminando em uma definição da estruturação dos graus de referencialidade no decorrer da obra.

Assim, propomos que uma análise centrada na referencialidade extrínseca seja dividida em quatro etapas, sendo as três primeiras focadas em cada um dos aspectos mencionados acima e que a última busque articular os resultados das demais.

A primeira etapa, concernente à proveniência do objeto sonoro, deverá incluir um apanhado de todos os objetos sonoros da obra em questão – idealmente na forma de uma transcrição e segmentação, nos moldes do que propõe Stephane Roy (2003) – e, a partir disso, uma classificação binária dos objetos sonoros quanto à proveniência de cada um, seguida de uma análise da densidade dos objetos sonoros extrinsecamente referenciais, na forma de proporções de objetos extrinsecamente referenciais em relação àqueles que não o são, a cada unidade de tempo a ser definida de acordo com o contexto da obra. Esses dados podem ser dispostos na forma de um gráfico. Trata-se, portanto, da quantificação de um dado qualitativo.

A partir da transcrição, pode ser realizada uma análise paradigmática, como também conforme propõe Roy (2003)³, e a partir desta, será possível analisar o quanto cada objeto

³ Trata-se de uma adaptação, voltada para o repertório eletroacústico, da análise paradigmática proposta por Nicolas Ruwet. Esse tipo de análise tem como objetivo segmentar a obra a partir de relações de equivalência entre unidades.

sonoro se afasta ou se aproxima do polo extrinsecamente referencial do *continuum* que propusemos, tendo como apoio o que discutimos acerca das duas últimas operações metafóricas apontadas por Garcia (1998), quais sejam, o modelo como objeto original sujeito a variações e o modelo como referencial para outras amostragens a partir de semelhanças.

Ao final desta etapa teremos dados quantitativos acerca da densidade de objetos extrinsecamente referenciais e dados qualitativos acerca das transformações às quais esses objetos foram submetidos no decorrer da obra, de modo a afastá-los ou aproximá-los dos sons do mundo.

A segunda etapa, que abrange questões do espaço e das leis acústicas, tem por objetivo verificar, em função do tempo, o quanto são respeitadas as leis acústicas, as movimentações típicas dos objetos extrinsecamente referenciais no espaço e o quanto esses fatores convergem para a construção de uma paisagem sonora.

Nesta etapa, verificaremos qualitativamente aspectos como as ressonâncias dos objetos sonoros e seus aspectos dinâmicos e espectrais, observando sua verossimilhança de acordo com parâmetros da física acústica. Assim, sons nos quais a ressonância tenha parciais mais agudos que durem mais do que os mais graves, ou cujo espectro indique maior distância – através, por exemplo, da atenuação de bandas de frequências agudas –, mas cuja dinâmica se comporte de maneira contrária, serão considerados menos extrinsecamente referenciais do que sons que se comportem de maneira mais natural. Com isso, poderemos retornar à análise paradigmática, revisitando as transformações e verificando a concordância do que fora observado quando da análise da proveniência dos objetos sonoros com o que foi observado nesta etapa.

Na terceira etapa, observaremos a presença de gestos que gerem a percepção de um caráter proprioceptivo ou natural, descrevendo qualitativamente os gestos da obra e buscando aproximações possíveis com gestos humanos ou da natureza, verificando a densidade de gestos com essa característica.

Finalmente, na quarta etapa, retornaremos à análise paradigmática, alterando-a conforme os resultados obtidos nas demais etapas, adicionando a referencialidade extrínseca como critério analítico, apontando os locais onde se encontram sinais e marcos sonoros e verificando a concordância entre os resultados anteriormente obtidos. Estes procedimentos podem culminar na necessidade de alterar as unidades paradigmáticas, abrindo caminho para outra compreensão da obra em questão.

4. Considerações finais

Este trabalho buscou definir o conceito de referencialidade extrínseca, propondo-o como parâmetro analítico relevante, através da discussão de parte da bibliografia acerca do tema. Propusemos alguns passos que podem ser adotados para a análise do componente referencial em três de suas facetas. Com isso, pretendemos expandir o leque de estratégias analíticas possíveis para o repertório acusmático, permitindo avaliar a pertinência da referencialidade extrínseca e seu modo de estruturação em uma obra ou um *corpus* de obras.

Cabe ressaltar que a metodologia proposta será pouco efetiva em obras que apresentem um baixo grau de referencialidade extrínseca, ou seja, obras que, de acordo com Emmerson (1986), possuam uma sintaxe abstrata e um discurso aural. Nesses casos, apenas a segunda e a terceira etapa poderiam trazer alguma contribuição relevante.

Nos demais casos, os resultados obtidos a partir da aplicação desta metodologia de análise poderão ser confrontados com aqueles que provém de outros processos metodológicos, no intuito de avaliar as relações entre o aspecto da referencialidade extrínseca e os demais parâmetros, de forma a avaliar, caso a caso, a relevância desse aspecto para uma obra específica.

O confronto dos resultados, obtidos a partir a aplicação do método em diversas obras, com a percepção do analista e com análises de caráter poético e estésico externo, de acordo com a classificação de Nattiez (1990, p, 140-142), poderá oferecer dados que permitam o aprimoramento do método apresentado neste trabalho.

Referências

BARRETT, Natasha. **Spatio-musical composition strategies**. In: Organised Sound, v. 7, no. 3, p. 313-323. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BAYLE, François. **Musique acousmatique: propositions... ..positions**. Paris: Buchet/Chastel, 1993.

EMMERSON, Simon. **The relation of language to materials**. In: The language of electroacoustic music, org: Simon Emmerson. Londres: MacMillan Press, 1986.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. **Modelos perceptivos na música eletroacústica**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

JAKOBSON, Roman. **Essais de linguistique générale**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

_____. **Essais de linguistique générale: Rapports internes et externes du langage.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse.** Trad. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

ROY, Stéphane. **L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions.** Paris: L'Harmattan, 2003.

SMALLEY, Denis. **Space-form and the acoustic image.** In: Organised Sound, v. 12, no. 1, p. 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication.** Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984.

_____. **The inner and outer complexity of music.** In: Perspectives of New Music, v. 32, No. 1, p. 176-193. Seattle: Perspectives of New Music, 1994.

_____. **Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape.** In: Organised Sound, v. 13, No. 2, p. 103-109. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Gravações de obras musicais

DE NATURA SONORUM. Bernard Parmegiani (Compositor). Paris: INA-GRM, 1978. LP.

I AM SITTING IN A ROOM. Alvin Lucier (Compositor). Nova York: Lovely Music Ltd., 1981. LP.

RED BIRD: A Political Prisoner's Dream. Trevor Wishart (Compositor). York: York Electronic Studios, 1978. LP.