

A composicionalidade do material sonoro: fundamentos para a construção de uma noção de música da sonoridade a partir da improvisação livre

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Composição e Sonologia

Lucca Perrone Totti
Universidade de São Paulo
lucca.totti@usp.br

Resumo. Apresentamos os resultados parciais de uma pesquisa que objetiva articular Sonologia e improvisação livre para abordar a questão da *sonoridade* enquanto dimensão do material musical. Parte-se de uma abordagem crítica do chamado paradigma da nota, que funda a concepção musical ocidental enquanto discurso abstrato-linguístico, para contrapô-lo ao chamado paradigma do som, do qual emerge o conceito de *música da sonoridade*. O foco central desta comunicação está na fundamentação sólida desse conceito. Para tal, proporemos as noções de *agenciamentos do material* e *singularidade do sonoro* como ferramentas de aproximação às *questões da sonoridade*. Os resultados apresentam a conclusão de que a efetivação da sonoridade depende centralmente do agenciamento que determinada prática dispõe sobre seus materiais, processos composicionais e escutas. Assim, uma música da sonoridade singulariza-se não apenas ao propor um material musical outro, mas um outro agenciamento do fazer criativo em geral. A improvisação livre é então sugerida como exemplo particular capaz de endereçar impasses identificados na conceitualização abordada. Esta comunicação busca contribuir para os campos da Sonologia e dos Processos Criativos em geral.

Palavras-chave. Sonoridade, Improvisação livre, Sonologia, Processos Criativos.

Title. The Compositionality of Sound Material: Fundaments for Constructing a Concept of Music of Sonority through Free Improvisation

Abstract. We present the partial results of a research that articulates Sound Studies and Free Improvisation to address the question of *sonority* as a dimension of musical material. We start from a critical approach of the notion of a note-based paradigm, founding western musical conception as abstract-linguistic, opposing to it a notion of a sound-based paradigm from which emerges the concept of a *music of sonority*. The main focus of this communication is a solid formulation of this concept. For such, we propose the notions of *material assemblages* and the *singularity of sound* as tools for approaching the *questions of sonority*. We conclude that sound's singularity depends on the assemblages that a musical practice constructs for its materials, compositional practices and listenings. A music of sonority, thusly, is singular not only as it proposes another type of material, but another creative assemblage as a whole. We then suggest Free Improvisation as a particular example capable of addressing certain impasses identified in this discussion. This communication aims to contribute to the areas of Sound Studies and Creative Processes in general.

Keywords. Sonority, Free Improvisation, Sound Studies, Creative Processes.

Esta comunicação visa apresentar os resultados parciais de uma pesquisa de Mestrado em Sonologia – Processos Criativos pela Universidade de São Paulo (USP), que tem como objetivo propor uma articulação entre improvisação livre não-idiomática e teorias da Sonologia visando abordar a questão da sonoridade e do material musical em processos composicionais e criativos em geral.

Essa discussão é tratada tendo como ponto de partida a investigação teórica do conceito de material musical e suas transformações históricas. Em especial, debruça-se sobre a problemática do chamado *paradigma da nota*, tido como estrutura fundante da concepção musical ocidental através de uma delimitação particular e excludente do material adequado à música. A partir de Solomos (2020), traçaremos um processo histórico em que se contrapõe a esse paradigma tradicional um paradigma outro, fundado no som – e que, através de uma multiplicidade de práticas e tendências musicais, teria dado origem a uma *música da sonoridade*.

Esta chave de análise tem como pressuposto fundamental também a discussão de material musical e sonoro de Schaeffer (2017), no qual a sonoridade se dá como polo concreto em heterogeneidade à codificação abstrata dos sistemas musicais. Elaborar um conceito de música da sonoridade e suas problemáticas implica e necessita, assim, uma apreensão conceitual e sonológica das especificidades da dimensão entendida como sonoridade.

Buscaremos primariamente apresentar as questões pertinentes para uma fundamentação sólida e crítica da noção de música da sonoridade – o que chamaremos aqui das *questões da sonoridade*. Para isso, mobilizaremos conceitos que denominamos *agenciamentos do material e singularidade do sonoro*, como vias de reflexão sobre a posição da sonoridade nas práticas musicais abordadas. Em síntese, propõe-se que uma efetivação da singularidade do sonoro depende centralmente dos agenciamentos que determinada prática dispõe de seus materiais e processos composicionais; e que uma música da sonoridade o é não apenas em termos de seu material, mas conforme as transformações do agenciamento geral dessa música a partir da transformação de seu material rumo à sonoridade.

Nesse contexto, a improvisação livre é proposta breve e prospectivamente como um agenciamento particular desse processo transfigurativo, capaz de exemplificar potencialidades dessa via analítica e criativa. Dessa forma, esta comunicação propõe: 1) expor contextos, questões e linhas gerais da pesquisa; 2) aprofundar-se principalmente nos conceitos basilares para fundamentar uma noção de música da sonoridade; 3) por fim, esboçar a improvisação

livre enquanto processualidade que responde às questões da música da sonoridade traçadas anteriormente.

Considera-se que os questionamentos e resultados alcançados são de relevância não apenas para a prática da improvisação livre, mas igualmente para a área da Sonologia – pela elaboração crítica das potências do conceito de sonoridade –, e para a prática composicional e dos processos criativos em geral – pela articulação de questões pertinentes a práticas artísticas vinculadas à questão da sonoridade, que não se resumem exclusivamente à improvisação livre.

1 – Da nota ao som e o conceito de música da sonoridade

Como formulam autores como Schaeffer (2017), Kahn (1999), Silva (2012), Dyson (2014) e Bonnet (2021), o paradigma que fundamenta a prática e a teoria da música ocidental é baseado no modelo da *nota*, tomada como a unidade básica do funcionamento musical, seu material por excelência. Tais autores enfatizam o caráter delimitado e inflexível dessa definição de material musical: reduzindo o som exclusivamente a quatro dimensões – altura, duração, timbre, intensidade –, o paradigma tradicional reserva ao uso musical apenas os sons subsumíveis ao modelo da nota, excluindo o restante como som não-musical ou *ruído*. Essa dinâmica funda a noção tradicional de material musical como uma dimensão puramente abstrata da relação entre tons, excluindo a dimensão da produção sonora concreta e sua multiplicidade.

A redução do sonoro não impacta apenas o nível do material musical desse paradigma. Operando a partir da unidade abstrata da nota, o fazer criativo como um todo é estruturado em favor de um funcionamento discursivo, linguístico e codificado, que centraliza exclusivamente a disposição de estruturas de valores abstratos. Assim, a lógica da abstração domina por completo todos os níveis desse paradigma – seu material, sua forma de composição, sua escuta.

Esta breve figuração do paradigma tradicional permite-nos já introduzir e substanciar um conceito central para esta pesquisa, que denominamos de *agenciamentos do material*. Este busca apontar para a imbricação inerente entre os níveis do que se define, para cada prática musical determinada, como seu *material*, seu processo criativo (sua *composicionalidade*) e seu modelo de escuta (sua *relacionalidade*). O material musical nunca é configurado isoladamente, mas sempre em articulação com composicionalidades e relacionalidades almeçadas por tal prática. O paradigma da nota, como vimos, não está apenas em sua definição de um modelo de material, mas igualmente no elo deste com formas também

abstratas de composicionalidade e relacionalidade – composicionalidade fundada na organização abstrata das dimensões da nota, relacionalidade da escuta focada no desenvolvimento discursivo-funcional dessas dimensões.

Propomos que o conceito de agenciamentos do material é relevante especialmente por duas potências. Primeiro, por sua capacidade de abordar o nível do material de uma prática de forma não apenas particular – a pergunta central não seria somente ‘quais materiais são utilizados?’, mas sim a forma mais ampla que tal prática estrutura as relações do material em seu agenciamento como um todo. Segundo, e conseqüentemente, por sua capacidade de mapear as diferenças e singularidades que estruturam cada agenciamento específico, tratando-os em sua imbricação constituinte e fundante, avançando assim em direção a um aprofundamento da teorização do material musical.

Essa disposição crítica torna-se necessária pois, como traça Solomos, o agenciamento do paradigma tradicional não é essencial e imutável. Se, como diz o autor, os últimos 150 anos testemunharam uma emergente contraposição ao paradigma da nota na forma de um paradigma do som que culmina em uma música da sonoridade, cabe a uma elaboração crítica dessa trajetória dispor de ferramentas conceituais capazes de apreender as especificidades e diferenças concretas das práticas tratadas – i.e., no caso deste trabalho, *de que forma os agenciamentos da sonoridade seriam singulares perante os agenciamentos da nota?*

Passemos então pela trajetória histórica traçada por Solomos. Nesta, o autor busca explicitar um processo emergente de transformação radical do fazer musical em direção à centralização da sonoridade – como sintetiza, “o som se tornou uma das grandes apostas – senão a maior aposta – da música”, em uma “mudança de paradigma” que nos leva “de uma cultura musical centrada na nota para uma cultura do som” (2020, p. 5, t.n.)¹.

Para Solomos, a centralização do som teria se dado primariamente por seis vias ou tendências, compondo uma trajetória múltipla, heterogênea e mesmo contraditória entre si. Essa heterogeneidade enfatiza, de antemão, que a noção de música da sonoridade não deve ser proposta de forma essencialista nem enquanto trajetória histórica evolutiva, mas apenas como conceito que acolhe uma diversidade de práticas que, em suas variadas formas, enfatizam a dimensão da sonoridade – sendo, centralmente, a própria *definição de sonoridade* algo que participa dessa heterogeneidade.

¹ “sound has become one of the major wagers – if not the major wager – of music. Everything has happened as if music had begun a change of paradigm: we are going from a musical culture centred on the note to a culture of sound” (SOLOMOS, 2020, p. 5).

As seis trajetórias propostas por Solomos são, a partir de seus objetos, *timbre*, *ruído*, *escuta*, *imersão*, *material*, *espaço*. Expondo resumidamente essas trajetórias, interessa-nos captar como cada uma delas aponta para além do paradigma tradicional, reformulando-o em direção ao som. Esbarrando com os limites das noções musicais tradicionais, levam não somente a novas formas que seguem as noções do paradigma da nota, mas à elaboração de noções propriamente ligadas ao som, um movimento de superação de categorias musicais que será nosso ponto de partida na seção seguinte.

A trajetória do *timbre* se deu em dois desenvolvimentos principais: a *Klangfarbenmelodie*, ou melodia de timbres, que almeja que as características estruturais da nota possam ser realizadas pela dimensão timbrística; e a linha ‘colorística’ da harmonia-timbre, em que a harmonia abandona sua estruturação funcional para mover-se em direção ao timbre e à cor. Na “grande aventura do timbre” (*ibid.*, p. 7, t.n.)², a noção de timbre excede a posição secundária e adjacente que possui no paradigma tradicional.

A segunda linha elencada por Solomos trata da questão do *ruído* e sua gradual incorporação à música. Eliminando a oposição entre som musical e ruído, fundante do paradigma tradicional, a incorporação e centralização de sons ruidosos no fazer musical é central para o desenvolvimento do paradigma da sonoridade – a noção de música da sonoridade emergindo precisamente da superação da cisão entre nota e sons não-musicais, um agenciamento do material que se abre ao som em geral.

Já a *escuta* teria passado por uma “profunda mudança” que “permite a apreciação da inventividade morfológica sonora da música” (*ibid.*, p. 8, t.n.)³, indo além do modo de escuta do paradigma tradicional, cuja dependência de estruturas abstratas baseadas na nota tornava-a inapta para a apreensão de estruturações outras. A *imersão* no som, quarta trajetória, articula essa nova escuta para afirmar uma “vida interior do som”, uma abordagem da sonoridade em que, “ao contrário da noção da teoria musical da nota, redutível a um ponto, um som é dotado de certa ‘espessura’, que pode ser ‘auscultada’ ao nela ‘mergulhar’” (*ibid.*, p. 8, t.n.)⁴.

A tomada de consciência da ‘espessura’ do som está diretamente ligada a uma mudança fundamental na questão do *material*. No paradigma tradicional, a nota era tida como unidade básica e neutra, um átomo dado a partir do qual o trabalho composicional seria empreendido. O material, portanto, preexistiria o ato criativo enquanto elemento

² “This great adventure of timbre” (*ibid.*, p. 7).

³ “a profound change in listening, which, precisely, allows for appreciating the morphological sound inventiveness of music” (*ibid.*, p. 8).

⁴ “unlike the music theory notion of note, reducible to a point, a sound is endowed with a ‘thickness’, which can be ‘listened to’ by ‘diving’ into it” (*ibid.*, p. 8).

predeterminado e inalterável. A emergência da sonoridade toma o material como “susceptível de ser construído” (*ibid.*, p. 9, t.n.)⁵, i.e., o material deixa de ser predeterminado e passa a ser parte do próprio ato construtivo – uma mudança que atinge diretamente o *agenciamento* do ato criativo dessas práticas que passam a *construir* imanentemente seu material.

Por fim, a última linha apontada por Solomos diz respeito à *espacialização* do som, que passa a ser uma dimensão manipulável da criação musical, evidenciando que o espaço – assim como a presença, a fisicalidade, a corporeidade – é sempre já constituinte da experiência sonora e de escuta, algo escassamente explorado no paradigma musical tradicional.

É através dessas trajetórias que, para Solomos, emergiria historicamente o conceito de *música da sonoridade*. Devemos reiterar, primeiro, que a verdadeira pluralidade e heterogeneidade de movimentos que confluem para compor a emergência do foco na sonoridade não se porta a uma síntese unificada e generalizante. Assim, a noção de música da sonoridade – enquanto conceito genérico que aponta apenas para o foco na sonoridade por parte de determinada prática –, *pouco diz* sobre as *especificidades da sonoridade* nessas práticas, ou seja, sobre os *agenciamentos específicos da sonoridade*.

Concluimos dessa trajetória, portanto, que o conceito de música da sonoridade não pode ser utilizado como marcador inteiramente determinado da estrutura de uma prática musical, mas sim como ponto de partida para a investigação das figurações específicas que tal prática articula em torno da dimensão da sonoridade. Ao mesmo tempo, que essa dimensão seja centralizada nas diversas práticas elencadas aponta para uma tendência ampla de reconhecimento da sonoridade enquanto portadora de um potencial capaz de desestabilizar o paradigma tradicional e apontar para práticas outras. Como determinar, portanto, essa potencialidade da sonoridade frente à musicalidade sistematizada, i.e., *como formular a singularidade do sonoro?*

2 – Questões da sonoridade: o material sonoro e sua composicionalidade

A trajetória traçada por Solomos e brevemente resumida aqui pode ajudar-nos a elaborar criticamente uma via de formulação dessa singularidade do sonoro. Desprende-se de tal história dois focos centrais para essa formulação, ou duas *questões da sonoridade*: 1) em que medida as categorias musicais tradicionais poderiam ser aplicadas à sonoridade? Ou essa música se portaria ao desenvolvimento de novas categorias, propriamente sonoras? 2) haveria

⁵ “susceptible to being constructed” (*ibid.*, p. 9).

a partir disso a necessidade de reformulação do funcionamento musical usual, apontando para a estruturação de uma música outra? Questões, portanto, acerca da *generalidade* das categorias tradicionais e da *singularidade* do funcionamento musical baseado na sonoridade.

Esses dois pontos – das categorias adequadas à sonoridade, da forma de construção a partir do sonoro – serão as chaves norteadoras da nossa análise das ideias apresentadas por Solomos, assim como das práticas que abordaremos na sequência do trabalho. Novamente, comparecem nessas duas questões a ideia central elaborada até aqui: a interconexão entre a questão do material (*o que é o som e quais são as categorias da sonoridade?*) e a questão da criação (*o que é compor sonoramente e como estruturar a partir desta sonoridade?*).

O primeiro ponto aparece já na forma como Solomos mostra o desenvolvimento das categorias tradicionais, em um desenrolar histórico que as leva a tensionamentos crescentes, e por fim ao rompimento, quando da passagem de paradigma ao som. A categoria de ruído, por exemplo, mostra claramente esse movimento que acaba por superar seu próprio conceito em direção a uma noção mais abrangente do sonoro. Como vimos, a noção de ruído como elemento excluído é constituída pelo paradigma tradicional em oposição ao som musical. No movimento de crescente incorporação de sons ditos ruidosos, i.e., de sons para além da nota, revela-se a progressiva limitação e inadequação das categorias do paradigma da nota para lidar com essa multiplicidade de sons – ‘altura’ e ‘timbre’, por exemplo, se mostram inapropriados para descrever e operar certos sons desse novo material, como mostra Schaeffer (2017).

Assim, o movimento pelo qual o ruído passa de um processo de exclusão, em uma determinação negativa que reforça a primazia da nota enquanto som musical, para um processo de incorporação, torna-o via de acesso à sonoridade propriamente – “a crescente falta de diferenciação entre os sons ditos ‘musicais’ e o ruído escancara a porta para o som apreendido em sua completa generalidade”, mostra Solomos (*ibid.*, p. 8, t.n.)⁶.

Uma mesma dinâmica é apontada por Solomos acerca da categoria de timbre – se este é tradicionalmente definido como a distinção entre dois sons de mesma altura tocados por instrumentos diferentes, a noção de timbre estaria constitutivamente ligada à sua secundarização frente às dimensões primárias da nota. Incorporando sons para além da nota e para além da identificação instrumental, os movimentos da música da sonoridade acabam por

⁶ “the increasingly intensive lack of differentiation between the so-called ‘musical’ sound and noise opens wide the door of sound apprehended in its full generality” (*ibid.*, p. 8).

levar mesmo a uma “dissolução do conceito de timbre” (*ibid.*, p. 20, t.n.)⁷, novamente em direção ao som de forma geral.

Assim, mostra-se como as categorias tradicionais são incapazes de tratar adequadamente a sonoridade, necessitando o desenvolvimento de categorias outras. Esse movimento, portanto, não apenas redefine o material musical em sua particularidade, mas transforma as próprias categorias e coordenadas que constituem essa dimensão – mais que apenas as categorias tradicionais, um material de sonoridades rompe com a própria constituição que definia a posição e agência do material no fazer musical.

Portanto, não sendo mais tratável adequadamente pelas categorias tradicionais da nota, e não reduzindo-se mais à posição inerte no agenciamento musical, a emergência da sonoridade dirige-se a uma abertura para formas radicalmente outras quanto ao material e seu agenciamento. Dada a modificação da noção de material e sua importância basilar para esse paradigma musical distinto, propomos que essas práticas centralizam e se fundam sobre o que denominamos de um *material sonoro*. Este seria singularmente distinto do material musical e suas categorias tradicionais, apontando em vez disso para categorias e agências outras.

Que este material seja singular coloca em questão também as formas de elaboração composicional projetadas sobre tais categorias – como mostra Solomos, a exploração do material sonoro “não apenas enriquece o material musical mas, além disso, modifica nossa concepção de música propriamente” (*ibid.*, p. 7-8, t.n.)⁸. Coloca-se diretamente, então, nossa segunda questão acerca da sonoridade: como se daria o funcionamento e a articulação de uma música feita sobre o material sonoro e suas dimensões? I.e., quais seriam suas formas de *agenciamento do material sonoro*?

Interessa-nos aqui, seguindo as ideias de agenciamento do material e da modificação da concepção de música citada por Solomos, elaborar tendências que apontariam para potencialidades singulares de estruturação musical – i.e., *composicionalidades* –, que se abririam a partir da centralização das especificidades do material sonoro. A própria necessidade dessa reformulação no fazer composicional é, no entanto, uma questão de ampla divergência entre as práticas tratadas. Essa divergência, ou mais propriamente a resistência à reestruturação do agenciamento musical tradicional para além do nível material, será ilustrado através de dois exemplos de atitudes composicionais perante ao som.

Acerca do trabalho composicional com a sonoridade em certas vertentes da música de concerto, Guigue (2011) aponta o embasamento do processo de estruturação em uma

⁷ “the dissolution of the concept of timbre” (*ibid.*, p. 20).

⁸ “not only enriches the musical material but, in addition, changes our very conception of music” (*ibid.*, p. 7-8).

necessidade de “desconcretizar” a sonoridade para incorporá-la entre as dimensões conceituais da composição” (*ibid.*, p. 26), uma neutralização da sonoridade que resguardaria a operacionalidade abstrata do paradigma da nota. Quanto à concretude sonora, um compositor teria “o dever de ignorar essas variáveis” (*ibid.*, p. 38), trabalhando assim para a manutenção de um agenciamento que, mesmo que tenha como material o som, ainda propõe uma composicionalidade fundada na lógica abstrata da nota.

Um contraexemplo dentro da própria música de concerto pode ser encontrado em Helmut Lachenmann, figura central incorporação musical do ruído para Solomos. Sobre a composição com a sonoridade, Lachenmann propõe:

o som como experiência convencional, como elemento conhecido, já vem, sempre, maculado, carregado de convenções e, finalmente, impuro. *O trabalho do compositor consiste em criar um contexto que possa torná-lo novamente intacto, intacto sob um novo aspecto.* Desembaraçar o que ficou exposto à superfície para trazer à luz o que estava escondido, permitindo, assim, uma experiência mais pura. E isso nunca significa apenas fazer, mas sim, *evitar e sempre resistir*”. (LACHENMANN apud GUIGUE, *ibid.*, p. 291, grifos nossos)

Vemos como o compositor ressalta a necessidade, para experiências renovadas do som, de um trabalho de quebra das categorias e ‘convenções’ tradicionais, que ‘escondem’ ou reduzem a sonoridade. Lachenmann aponta que a renovação da experiência sonora, o ‘tornar intacto’ do som que é também ‘trazer à luz’ e tornar a sonoridade perceptível, depende fundamentalmente de ‘criar um contexto’ para tal, uma disposição contextual que permita à sonoridade ser apreendida como foco central. Essa formulação, vista à luz dos conceitos concebidos acima, permite-nos propor três conclusões fundamentais para uma formulação acerca dos *agenciamentos do material sonoro*, i.e., da singularidade da estruturação musical na música da sonoridade.

1ª conclusão: *a dimensão sonora não é suficiente em si*. O simples uso de materiais sonoros não basta para que a sonoridade emergja como dimensão centralizada musicalmente. O potencial de renovação portado pela sonoridade necessita se fazer presente tanto a nível do material quanto no *contexto* em que este aparece – no *agenciamento* como um todo no qual o material sonoro está entrelaçado, incidindo também sobre a composicionalidade e relacionalidade desse agenciamento.

2ª conclusão: *o material não existe em si*. O material constitui-se não isoladamente, mas dentro de uma estrutura contextual; características sonoras podem se perder quando dispostas em um contexto que não as centraliza. O fato de um material ser experienciado

como propriamente sonoro não estaria em sua constituição exclusivamente interna, mas em sua organização em estruturas apropriadas a revelar suas particularidades sonoras – novamente, faz-se necessário a análise do agenciamento como um todo, mais do que apenas a identificação de um tipo de material.

3ª conclusão: *a estruturação do agenciamento musical faz parte do trabalho criativo.* O agenciamento não existe a priori, mas é *construído*; está no campo de ação criativa a organização de suas dimensões, elementos e forças. Enfatiza-se assim a dimensão de singularidade de cada agenciamento, apreendendo mais sensivelmente as diferenciações entre um agenciamento e outro – por exemplo, nos atos que estruturam determinado agenciamento para que a sonoridade ganhe centralidade contextual efetiva. De novo, esse aspecto reitera que a centralização da sonoridade não se dá por si própria enquanto instância *objetiva*, mas por um ato *subjetivo* de estruturação de um agenciamento apropriado para tal.

Podemos, a partir dessas conclusões, esboçar uma formulação mais fundamentada do conceito de música da sonoridade, i.e., dos agenciamentos do material sonoro. Esta não seria simplesmente uma música em que se usa materiais sonoros, mas uma música em que o ato criativo *entra em agenciamento com a singularidade do sonoro* – em que composicionalidade e relacionalidade são também perpassadas por essa singularidade. A realização concreta de uma música da sonoridade necessita de coordenadas estruturais e contextuais, musicais propriamente, que tornem sensíveis a dimensão da sonoridade em sua singularidade. A questão central dos agenciamentos dessa música, portanto, não é simplesmente ‘o que é o material sonoro?’, mas *como tornar sensível a singularidade desse material?*

Formulada de tal maneira, sugerimos que o que se revela nos agenciamentos da música da sonoridade é uma dinâmica complexa de *co-constituição* dos níveis desses agenciamentos. A *composicionalidade* deve se direcionar às especificidades do material sonoro sem por isso deixar de se autonomizar enquanto força criativa subjetiva; o *material* não deve predizer por si só as formas de organização musical, ao mesmo tempo em que suas saliências predisõem a estruturação composicional que instituirá o contexto em que essa materialidade pode ser tornada sensível; a *relacionalidade* depende tanto do material quanto do contexto estrutural, ao passo que os próprios processos de escuta se insinuam sobre a construção da sensibilidade do material e de sua organização.

Assim, concluímos que, para trazer ao centro o potencial singular do sonoro, a música da sonoridade necessita e implica não apenas uma ideia outra de material musical mas, igualmente, de ato criativo e de relacionalidade de escuta – i.e., um agenciamento outro do

fazer criativo. Uma música da sonoridade singulariza-se, portanto, não apenas em termos de seu material, mas de seu agenciamento como um todo.

3 – Desenvolvimentos futuros: a improvisação livre como abertura à sonoridade

Apresentados os resultados já obtidos, buscaremos por fim esboçar brevemente uma proposta da improvisação livre como música da sonoridade a partir das questões levantadas até aqui – direção que constitui o desenvolvimento futuro desta pesquisa.

No contexto da discussão apresentada, a improvisação livre é proposta como uma prática que – mesmo que não completamente interna à trajetória das questões acima –, teria potencial enquanto ponto de investigação das questões da sonoridade. Isso se daria, sugere-se a partir de referências como Costa (2016) e Moten (2023), pois haveria na improvisação livre uma afinidade imanente entre seu fazer criativo e formas de operação musical que se aproximam da concretude e heterogeneidade do sonoro.

Assim, tomando a improvisação livre como um processo criativo fundado na negação e no rompimento de sistemas e limites idiomáticos, improvisação e sonoridade se encontrariam no que denominamos aqui – seguindo Bailey (1993) – de *não-idiomatismo*, uma *processualidade* que se firma sempre em *excedência* à sistematização e codificação. É este não-idiomatismo excedente que buscaremos propor como exemplo de procedimento criativo capaz de elucidar e elaborar pontos de impasse identificados na conceitualização e realização da música da sonoridade.

Este caminho prospectivo de abordagem do não-idiomatismo propõe uma investigação focada em três linhas, correspondentes à noção de agenciamento do material: um *não-idiomatismo do material*, um *não-idiomatismo da escuta*, um *não-idiomatismo da criação* – i.e., a forma como a processualidade não-idiomática agencia de maneira singular cada um desses níveis.

Sobre o material, investiga-se em que medida essa condição implica em uma *improvisação do material*, i.e., que a própria determinação do que é esse material está aberta à dinâmica improvisacional. Da escuta buscaremos formular uma noção de *escuta não-idiomática*, i.e., das formas como se dá a escuta quando desprovida de coordenadas idiomáticas preexistentes. Por fim, a *composicionalidade do não-idiomatismo* diria sobre a própria processualidade, da maneira como se dá o processo imanente de construção musical para além de um funcionamento que presume uma sistematicidade transcendente. Este seria,

como mostramos, o próprio cerne da questão da música da sonoridade, e aquilo que nos conduz a este caminho de investigação das questões desta pesquisa.

Referências

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press, 1993. 174 p.

BONNET, François. Thinking with Sound: Preliminary Thoughts. In: HERZOGENRATH, Bernd (ed.): *Practical Aesthetics*. Londres: Bloomsbury Academic, 2021, p. 125-130.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2016. 256 p.

DYSON, Frances. *The Tone of our Times: Sound, Sense, Economy and Ecology*. Cambridge: The MIT Press, 2014. 208 p.

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Perspectiva/CNPQ, 2011. 408 p.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999. 472 p.

MOTEN, Fred. *Na Quebra: a estética da tradição radical negra*. Tradução de Matheus Araújo dos Santos. São Paulo: Crocodilo; n-1 Edições, 2023. 368 p.

SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*. Tradução de Christine North, John Dack. Califórnia: University of California Press, 2017. 614 p.

SILVA, Lílian Campos Custódio da. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. 2012. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOLOMOS, Makis. *From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th and 21st-Century Music*. Tradução de John Tyler Tuttle. Nova Iorque: Routledge, 2020. 296 p.