DOI 10.20504/opus2026.32.43
Dossiê Experimentalismo na Música de Concerto e na Música Popular: conceito, práticas e historicidades

Sonoridade em agenciamento: música da sonoridade enquanto possível conceito transversal aos experimentalismos

Lucca Perrone **Totti**
http://orcid.org/0000-0001-7063-973X
(Universidade de São Paulo – USP / São Paulo – SP / Brasil)

Rogério Luiz Moraes **Costa**
https://orcid.org/0000-0002-2927-0421
(Universidade de São Paulo – USP / São Paulo – SP / Brasil)

Resumo: Partindo da obra do musicólogo Makis Solomos, este artigo busca traçar uma elaboração teórica e metodológica acerca da noção de música da sonoridade, visando à sua potencial produtividade enquanto conceito transversal ao campo de estudo dos experimentalismos. Identificando uma linhagem central às narrativas canônicas da música experimental, a do foco no som, partiremos do panorama histórico traçado por Solomos acerca da emergência do som na música dos séculos XX e XXI para apontar a necessidade de pensar a sonoridade em agenciamento. Esta noção será exposta através do recurso à Teoria do Agenciamento, formulada pelos filósofos Gilles Deleuze & Félix Guattari, buscando traçar ressonâncias entre esta teoria – particularmente enquanto método investigativo e analítico – e a abordagem da sonoridade por Solomos. Por fim, proporemos algumas contribuições que a categoria de música da sonoridade, quando pensada a partir dos agenciamentos da sonoridade, poderia trazer à abordagem e à análise críticas do campo da música experimental e suas práticas diversas – em especial, a possibilidade de uma formalização da mediação entre especificidade e pluralidade, singularidade e multiplicidade, o que traria à tona o potencial generativo e especulativo da categoria de experimentalismo.

Palavras-chave: Música experimental. Sonoridade. Agenciamento. Sonologia. Deleuze & Guattari.

Sonority in assemblage: music of sonority as a potential transversal concept for experimentalisms

Abstract: Through the work of musicologist Makis Solomos, this paper seeks to outline a theoretical and methodological appreciation of the notion of music of sonority, in search of its potential productivity as a transversal concept for the field of study of experimentalisms. Identifying a central lineage to the canonical narratives of experimental music, that of the focus on sound, we will start from the historical trajectory outlined by Solomos regarding the emergence of sound in 20th and 21st-century music, to draw out the need for thinking sonority in assemblage. This notion will be exposed through reference to Assemblage Theory, first formulated by philosophers Gilles Deleuze & Félix Guattari, seeking resonances between this theory – especially as an investigative and analytical method – and Solomos' approach to sonority. Finally, we will propose some contributions that the category of music of sonority, when thought through its sonority assemblages, could bring to critical research in experimental music and its diverse practices – foremost, the possibility of formalization of the mediation between specificity and plurality, singularity and multiplicity, which would bring forth the generative and speculative potential in the category of experimental music.

Keywords: Experimental music. Sonority. Assemblage. Sound studies. Deleuze & Guattari.

TOTTI, Lucca Perrone; COSTA, Rogério Luiz Moraes. Sonoridade em agenciamento: música da sonoridade enquanto possível conceito transversal aos experimentalismos. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263243, p. 1-23, 2026.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.43
Recebido em 27/02/2025, aprovado em 22/12/2025, publicado em 29/08/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio
Editores de Seção: Dra. Sheyla Diniz; Dr. João Paulo Nascimento; Dr. Eder Pena

A definição, delimitação e atribuição de categorias como música experimental, experimentação musical ou ainda **experimentalismo** são condicionadas por questões, conflitos e dinâmicas problemáticas que tornam este um campo perpassado por um conjunto de dificuldades teóricas e metodológicas. Como aponta Piekut (2011), o campo de estudos da experimentação musical, assim como o próprio experimentalismo enquanto prática concreta e categoria discursiva, não apenas responde a essa dificuldade mas é ele próprio produzido por ela – "o 'experimentalismo' surge **através** de conflito e desacordo; a emergência desta categoria não é a **causa** mas o **resultado** de embates"[1] (Piekut, 2011, p. 11, tradução nossa, grifos originais).

Na esteira de Piekut e dos debates do campo de estudos da música experimental, propomos conceber a problemática central a este campo como marcada maiormente por um impasse ou contradição constituída e constituinte. Esta seria a tensão instaurada entre, por um lado, uma escolha pela **especificidade** – uma delimitação especificada das normas e dos objetos do experimentalismo –, que se desenrolaria frequentemente via a produção excludente de uma "visão consensual do experimentalismo"[2] (Piekut, 2011, p. 6); e, por outro lado, uma priorização da **pluralidade** – uma abertura pretendida via a indeterminação de padrões ou modelos que norteariam a inclusão ao termo –, o que, por sua vez, correria o risco de engendrar uma indefinição demasiada, a ponto de deixar escapar o reconhecimento de critérios estéticos, poéticos e culturais determinados.

Se, por um lado, a especificidade tenderia a fechar-se em um cânone (Campesato & Iazzetta, 2019) – algo que seria não apenas contraditório às próprias noções de experimentação almejadas, mas, mais ainda, operaria em grande medida dinâmicas de legitimação e exclusão –, a pluralidade não poderia ser pensada em si como uma resolução não problemática dessa dinâmica. Como indica Piekut, a própria falta de critérios determinados para a incorporação de uma prática ao experimentalismo torna este facilmente reduzível a um termo vazio, passível assim de ser mobilizado a partir de dinâmicas de poder que não comportam qualquer relação com o objeto ou o campo poético-estético-social de uma prática musical enquanto tal. Posicionando-se "do (quase) caos à (quase) ordem"[3] (Piekut, 2011, p. 5), tanto a especificidade quanto a pluralidade, de forma isolada, não se sustentam para uma visão consequente à complexidade do objeto em questão.

Dessa forma, a abordagem teórica do campo do experimentalismo não pode prescindir da delineação de um aparato de análise capaz de articular uma forma produtiva de **mediação** entre especificidade e pluralidade. Implica, portanto, a necessidade de ferramentas metodológicas de investigação e crítica aptas a construir e potencializar essa mediação, de maneira a não apenas identificar esta tensão constituinte ao campo, mas possibilitar ainda a formulação de um pensamento dessa problemática para além de deter-se frente a este impasse. É com este objetivo que proporemos uma maneira de pensar esta mediação através da noção de **agenciamento**.

Visando amparar esta formulação em práticas musicais concretas, buscaremos ilustrá-la a partir da análise de uma das linhagens hegemônicas da narrativa canônica do experimentalismo: a do foco

[1] "'experimentalism' comes into being **through** conflict and disagreement; the emergence of the category is not the **cause** but the **result** of clashes" (Piekut, 2011, p. 11, grifos originais).
[2] "Consensus view of experimentalism" (Piekut, 2011, p. 6).
[3] "From (near) chaos to (near) order" (Piekut, 2011, p. 5).

no som ou na **sonoridade**[4]. No entanto, se este é nosso território de investigação, não o é por o tomarmos como critério totalizante do campo do experimentalismo – não defendemos aqui que o foco na sonoridade deteria exclusividade ou privilégio em relação à definição de experimentalismo, ou que este foco seria característico do experimentalismo enquanto tal. Antes, ao selecionar a experimentação com a sonoridade como uma – dentre várias[5] – das tendências do experimentalismo musical, temos como objetivo apenas a elaboração inicial de uma abordagem metodológica e crítica que será traçada aqui, a cargo de exemplo ilustrativo ou estudo de caso, a partir deste recorte de objeto. Abordagem que, como veremos adiante, terá como núcleo não a hierarquização ou essencialização das práticas e tendências musicais, mas sim uma mediação entre especificidade e pluralidade marcada por aquilo que delinearemos enquanto **transversalidade**.

Para traçar uma abordagem crítica acerca dessa linhagem, teremos como objeto de estudo central a obra do musicólogo Makis Solomos, *From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music* [Da Música ao Som: A Emergência do Som na Música dos Séculos XX e XXI] (2020). Em especial, enfocaremos o conceito de **música da sonoridade**. Nossa questão de investigação será: teria a noção de música da sonoridade o potencial de servir como conceito transversal ao campo dos experimentalismos musicais? De que maneira a mobilização desse conceito apontaria para uma forma de pensamento produtiva à formulação da mediação necessária ao trato crítico do experimentalismo? Dispondo como laboratório o panorama histórico traçado por Solomos e, colhendo dele certos princípios teóricos e metodológicos, portanto, buscaremos fundamentar e explorar **o agenciamento como meio de pensamento do 'experimentalismo de forma outra'**[6].

1. A música da sonoridade

O que constituiria, para Solomos, a noção de **música da sonoridade**? Antes, o que se entende pela própria ideia de **sonoridade**? Em sua obra, Solomos traça um amplo panorama de transformações

[4] Como coloca Döbereiner (2014, p. 1, tradução nossa), "tornou-se certo lugar-comum caracterizar a transformação inaugural subjacente à música eletroacústica e à arte sonora, assim como à música contemporânea mais amplamente, como o movimento em direção ao 'som em si', i.e., como um desvelamento de um substancial acesso material a uma dimensão sônica anteriormente bloqueada [*It has become somewhat of a commonplace to characterize the opening shift underpinning electroacoustic music and sound art, as well as contemporary music more generally, as a move towards 'sound in itself', i.e. as an uncovering of a substantially material access to a previously barred sonic dimension*]".

[5] Dentre outros experimentalismos ou tendências de experimentação canônicos, poderíamos citar os focos na estruturação formal abstrata, na conceitualidade e textualidade, em formas relacionais e dinâmicas interpessoais, na multissensorialidade e intermidialidade, entre diversas outras tendências que centralizam sua experimentação em dimensões que excedem o som e a sonoridade.

[6] A necessidade e a fecundidade da exploração de abordagens outras do experimentalismo, na contramão da visão consensual canônica, é assim formulada por Piekut (2014, p. 1, tradução nossa): "[o] que podemos ganhar ao olhar para além da sabedoria convencional sobre o experimental e ao suspender o juízo sobre o que é ou não experimental? Como podemos destrinchar algumas das pressuposições comuns que têm guiado a pesquisa sobre música experimental e oferecer evidências históricas, etnográficas e analíticas que sugiram outras possibilidades de formulação dessa categoria? [*What can we gain by looking beyond the conventional wisdom about the experimental and suspending judgment about what is or isn't experimental? How can we tease out some common assumptions that have guided research into experimental music and offer historical, ethnographic, and analytical evidence that suggests other possibilities for formulating the category?]*". Esta investigação deveria ser guiada, segundo o autor, não pela definição do que o experimentalismo **é**, mas a partir da pergunta "[o] que o experimentalismo **pode ser**? [*What could experimentalism be?*]" (Piekut, 2014, p. 1, grifo nosso).

musicais intensificadas desde o século XX que teriam resultado em uma centralização ou **emergência do som** enquanto questão musical central para um conjunto de práticas. Partiremos de uma revisão em sobrevoo pela trajetória histórica formulada por Solomos para, através das principais tendências identificadas pelo autor, entrever os aspectos fundantes de suas noções de som e música da sonoridade.

De antemão, deve-se apontar que Solomos se propõe a manter em larga medida um enfoque **musicológico**, buscando essa transformação na constituição interna da linguagem musical das obras, mais do que nas conexões sociais e culturais que se fazem presentes nesses movimentos[7]. Ademais, crucialmente, não se trata de uma obra explicitamente dedicada à ideia de experimentalismo[8]. Entendemos que seu potencial enquanto objeto de estudo para este trabalho reside precisamente no fato de que seu campo problemático – a sonoridade – é, como aponta Döbereiner (2014), uma preocupação central do experimentalismo canônico, de modo que diversas referências fundamentais deste cânone são diretamente tratadas por Solomos. Ao mesmo tempo, como mostra Solomos, a questão da sonoridade faz-se presente em uma diversidade de práticas musicais deste momento histórico, não estando restrita apenas ao campo do experimentalismo. Assim, a obra e a metodologia de Solomos comportariam em si já um potencial de abarcar e abranger uma diversidade de práticas que ultrapassam a definição normativa do cânone experimental. Seria este seu potencial de **transversalidade**, potencial sobre o qual buscaremos formular a elaboração teórica aqui proposta.

Solomos inicia sua contextualização da noção de música da sonoridade apontando para transformações sociais e tecnológicas que teriam levado a um estado de **ubiquidade** do som e da música na vida cotidiana. Através especialmente das tecnologias de gravação, reprodução e distribuição sonoras, os territórios da vida moderna teriam sido adentrados por um fluxo sonoro ininterrupto de proporções inéditas. Esta condição teria levado à emergência de uma **áudio-cultura**, um paradigma cultural radicalmente novo em relação às formas anteriores de trato social com o som e, mais particularmente, com a música.

Esta transformação de paradigma teria também se dado, de maneira correlata[9], no próprio fenômeno musical. Ao longo do século XX, uma ampla diversidade de práticas musicais teria direcionado

[7] Recorte ao qual nos ateremos em parte, por questões práticas de escopo. Em contraposição, Piekut adverte que "preocupações musicais compartilhadas – uma predileção por *clusters* de notas ou um certo ecleticismo sônico – contribuem para o ato de agrupamento [de uma categoria prática ou analítica], mas essa dimensão não é determinística e é na verdade condicionada pelo vasto aparato de conexões que as circundam e apoiam. Entre os componentes deste aparato estão forças como raça, gênero, classe e nação [*Shared musical concerns — a predilection for tone clusters or a certain sonic eclecticism — play a role in the act of grouping, but this dimension is not deterministic and is in fact conditioned by the vast apparatus of connections surrounding and supporting it. Among the components of this apparatus are such forces as race, gender, class, and nation*]" (Piekut, 2011, p. 10). Isso não implicaria uma rejeição da perspectiva musicológica, mas apenas sua **insuficiência** em abarcar a totalidade do fenômeno musical – insuficiência explicitamente admitida por Solomos.

[8] Ao contrário, nesse sentido, de traçados históricos cujo princípio seletivo já parte de um recorte a um campo experimental definido a priori, como nos casos de Nyman (2009) e Gottschalk (2016). Como critica Piekut (2014, p. 1, grifos originais), "definições de **experimentalismo** usualmente começam com uma lista de nomes: a música experimental **já** é conhecida [*definitions of* experimentalism *usually begin with a list of names: experimental music is* already *known*]" – deixando assim de apreender dinâmicas de determinação do campo para além de uma definição tautológica: "o experimentalismo é o que os experimentalistas fizeram [*experimentalism is what the experimentalists did*]" (Piekut, 2011, p. 201).

[9] Solomos esboça uma mediação complexa entre o fenômeno cultural mais amplo e as transformações musicais:

uma transformação de suas lógicas musicais constituintes, de modo que "o som se tornou uma das maiores apostas – se não **a** maior aposta – da música. Tudo se passou como se a música houvesse começado uma mudança de paradigma: estamos indo de uma cultura musical centrada na nota para uma cultura do som"[10] (Solomos, 2020, p. 5, tradução nossa, grifo original). Haveria ocorrido, assim, o surgimento de um novo paradigma musical – o paradigma do som –, que se estruturaria de modo a uma profunda ruptura com a lógica musical hegemônica[11] – i.e., o paradigma tradicional da música de concerto europeia, centrado não no som mas na nota.

Passemos, então, para um panorama resumido[12] das linhas de força que, de acordo com a trajetória traçada por Solomos, teriam impulsionado a emergência deste novo paradigma musical. Crucialmente para a investigação aqui intentada, Solomos enfatiza que essa transformação não teria se dado a partir de uma prática ou repertório específicos: "sobre as práticas artísticas centradas no som, elas são múltiplas, heterogêneas e variadas, evoluindo em alta velocidade. Evoluindo igualmente rápido é sua categorização"[13] (Solomos, 2020, p. 3). Portanto, mais do que uma origem ou tendência única, este processo se faria presente em uma diversidade de práticas e seria decorrente da interação complexa de uma pluralidade de fatores distintos[14]. É nesse sentido que a historicidade pensada por Solomos acerca desse movimento é caracterizada pela noção de **emergência**: "uma evolução que, a partir de um limite crítico de complexidade, gera novas propriedades"[15] (Solomos, 2020, p. 5).

A pluralidade dessa emergência seria composta, para o autor, por seis tendências musicais principais, cada uma comportando em si mesma uma diversidade de direcionamentos. Estas podem ser elencadas a partir de seus objetos centrais: **timbre, ruído, escuta, imersão, material, espacialização**.

A "grande aventura do timbre"[16], como nomeia Solomos (2020, p. 7), é marcada pela importância crescente da noção de **timbre** na história da música. Esta parte de um conceito de timbre

enquanto estas teriam sido mediadas pelo surgimento de tal áudio-cultura, a própria música teria sido uma força central na direção da centralização do som.

[10] "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, grifo original).

[11] Como apontam Campesato & Iazzetta (2019), propor um rompimento paradigmático entre práticas musicais hegemônicas e a música experimental é um discurso frequentemente reiterado no cânone do experimentalismo como estratégia de diferenciação. Nesse sentido, o ponto de partida da proposição de Solomos apresenta fortes paralelos ao pensamento de Pierre Schaeffer (2017), que articulava esta mesma separação, igualmente através do recurso a um conceito formalizado de sonoridade. No entanto, se este é o território de onde parte o modelo de Solomos, e do qual retira seu termo central, mostraremos adiante como o modelo de pensamento presente no autor leva-o a distinções cruciais em relação ao modelo de Schaeffer.

[12] Interessa-nos aqui não uma exposição pormenorizada dessas tendências altamente diversas e complexas, mas sim dispor de uma contextualização primeira acerca do posicionamento histórico, teórico e metodológico do conceito de música da sonoridade a partir de Solomos.

[13] "As for artistic practices centred on sound, they are manifold, heterogeneous and varied, evolving at high speed. Evolving just as rapidly is their categorization" (Solomos, 2020, p. 3).

[14] Comparemos, a cargo de exemplo, a afirmação dessa pluralidade por Solomos e a trajetória histórica elaborada por Guigue (2011) em sua proposta de uma 'estética da sonoridade'. Ambos os autores apontam para um mesmo diagnóstico – a centralização do som na música do século XX –, mas Guigue propõe que esta centralização teria surgido exclusivamente no âmbito da música de concerto europeia, como um desenvolvimento interno à técnica composicional escrita desta música.

[15] "an evolution, which, starting from a critical threshold of complexity, generates new properties" (Solomos, 2020, p. 5).

[16] "great adventure of timbre" (Solomos, 2020, p. 7).

inicialmente pouco específico, que historicamente se desdobraria para designar algo como a 'cor do som' ou a "qualidade sonora em geral"[17] (Solomos, 2020, p. 15). Sob o paradigma da nota no sistema musical tradicional, o timbre estabilizou-se como uma dimensão secundária e adjacente, referente especificamente às fontes instrumentais e às particularidades sonoras de cada espécie de instrumento. Solomos aponta então para dois paradigmas que contribuíram para a centralização do timbre: o primeiro parte do desenvolvimento da orquestração no século XIX para alcançar sua forma mais ambiciosa na ideia de *Klangfarbenmelodie*, ou melodia de timbres. Na base deste paradigma estava a tentativa de que o timbre pudesse substituir o funcionamento tradicional das alturas, ou seja, que as características estruturais da nota no paradigma tradicional pudessem ser replicadas e realizadas analogamente pela dimensão timbrística, almejando alcançar "a utopia de uma linguagem de timbres"[18] (Solomos, 2020, p. 7). O segundo paradigma de focalização no timbre diz respeito a um prolongamento da harmonia ao timbre, ou um ofuscamento da distinção entre essas duas categorias. Esta seria a linha 'colorista' que perpassa desde Rameau, Wagner e Debussy até a música eletroacústica e o espectralismo, em que a harmonia deixa de ser tratada apenas enquanto estruturação funcional de um discurso ordenado pelas relações harmônicas tonais, e abre-se para a exploração das singularidades harmônicas experienciadas enquanto 'cor'.

Ambos os paradigmas do timbre contribuem para a centralização dessa noção na música do século XX. Mais do que isso, como mostra Solomos, as direções tomadas por essas tendências musicais e seu foco timbrístico teriam servido não apenas para destacar essa dimensão, mas acabaram por fazer emergir também um questionamento sobre a própria adequação da noção de timbre para tratar dos fenômenos – **sonoros** – que surgiam nessas músicas. Ao alargar o conceito de timbre, estas práticas teriam se deparado com uma limitação constituinte desse conceito, limitação que o torna apropriado "apenas a sons em que a altura constitui um elemento importante"[19] (Solomos, 2020, p. 21). Dessa maneira, o que teria emergido dessa trajetória seria a própria "dissolução do conceito de timbre"[20] (Solomos, 2020, p. 20) – não mais restringindo-se ao uso de sons de altura definida, i.e., notas, a centralização do timbre teria se ampliado ao som, à centralização da sonoridade.

A segunda linha de força elencada por Solomos trata da questão do **ruído** e de sua gradual incorporação no fazer musical. Este conceito era inicialmente definido por oposição ao dito 'som musical', que seria precisamente a nota enquanto modelo exclusivo do material musical; de forma que o ruído estaria apartado de deter valor prático e teórico neste paradigma tradicional. No entanto, diversas práticas musicais se direcionaram a uma progressiva incorporação e centralização do ruído em seu fazer musical[21] – partindo primeiro da dissonância (já um tensionamento da clareza funcional pretendida pela primazia da nota no sistema harmônico tradicional), para enfim se desdobrar em uma miríade de desenvolvimentos elencados por Solomos como a politonalidade e o atonalismo, o 'bruitismo' e a música concreta, a música experimental cageana e a música noise.

[17] "Sound quality in general" (Solomos, 2020, p. 15).
[18] "The utopia of a language of timbres" (Solomos, 2020, p. 7).
[19] "Only to sounds in which pitch constitutes an important element" (Solomos, 2020, p. 21).
[20] "The dissolution of the concept of timbre" (Solomos, 2020, p. 20).
[21] Para uma discussão crítica mais aprofundada do processo de incorporação do ruído à música ou da 'musicalização do som', cf. Kahn (1999) e Silva (2012).

O que se mostra no desenvolvimento histórico do ruído, para Solomos, é, portanto, a crescente desestabilização e eventual ruptura do paradigma tradicional do material musical, dos sons e sonoridades que podiam ser incorporados ao fazer musical. Ao incorporar materiais sonoros que excediam estes limites, o ruído deixa de ser maiormente um processo de exclusão – de separação entre materiais permitidos e interditados – para tornar-se via de exploração da **sonoridade** propriamente – como caracteriza Solomos (2020, p. 8, grifo nosso), "a crescente falta de diferenciação entre os sons ditos 'musicais' e o ruído escancara a porta para **o som apreendido em sua completa generalidade**"[22].

A crescente incorporação do ruído se conecta diretamente com a terceira linha de força, relativa à questão da **escuta**. A complexificação e expansão das sonoridades disponíveis musicalmente – e ainda socialmente em geral – não poderiam deixar de impactar amplamente a constituição da escuta musical: para Solomos, a expansão da sonoridade conjuga-se com "uma profunda mudança na escuta, que, precisamente, permite a apreciação da inventividade morfológica sonora da música"[23] (Solomos, 2020, p. 8). Apontando figuras canônicas da investigação da escuta como John Cage e Pierre Schaeffer, Solomos traça nas músicas do século XX uma ampla variedade de formas e contextos de escuta, movidos tanto por questões estilísticas e estéticas quanto pelo aparelhamento tecnológico da escuta e suas consequências.

Em especial, Solomos identifica nessa diversidade de formas um movimento de ir além do modo de escuta da música tradicional, cuja dependência de estruturas abstratas baseadas no sistema da nota tornava-a inapta para a apreensão de estruturações outras. Novamente, nota-se aqui a presença da diferenciação entre paradigmas de maneira que, ao desafiarem as limitações do paradigma tradicional da nota, estas práticas musicais emergentes se depariam com um território de centralização do som – frente à diversidade e heterogeneidade de lógicas de estruturação musical, a experiência de escuta não mais balizada pelo paradigma da nota e sua forma discursiva se abriria para a apreensão do som, da sonoridade.

A quarta trajetória está no que Solomos chama de **imersão sonora**. Presente especialmente na música eletroacústica e em algumas músicas instrumentais, tratar-se-ia da asserção de 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'"[24] (Solomos, 2020, p. 8). Retomando a questão da escuta, esta descoberta da 'espessura sonora' é articulada à heterogeneidade declarada ao paradigma da nota na direção de uma crescente sensibilização às singularidades da dimensão sonora, i.e., a capacidade de apreensão da sonoridade como dimensão distinta de outras vias perceptivas e modalidades estéticas.

A tomada de consciência acerca da 'vida interior' do som está diretamente conectada à quinta linha de força descrita por Solomos, relacionada a uma mudança fundamental na questão do **material**. Impulsionada também pela ascensão do ruído, esta mudança se dá no que Solomos chama de **composicionalidade do material**, ou seja, a disposição de que o próprio material passa a ser composto,

[22] "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" (Solomos, 2020, p. 8).
[23] "a profound change in listening, which, precisely, allows for appreciating the morphological sound inventiveness of music" (Solomos, 2020, p. 8).
[24] "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" (Solomos, 2020, p. 8).

componível. No paradigma tradicional do material musical, a nota era tida como unidade básica e elemento neutro, um átomo já dado a partir do qual o trabalho composicional só então seria empreendido. O material, portanto, preexistiria ao ato criativo, de forma que a noção de som e de material sonoro e musical estaria fundamentalmente predeterminada por esse paradigma musical, já que essa determinação estaria inacessível ao ato construtivo.

Esta preexistência intocada do material é o que será transformado em uma trajetória desde Edgard Varèse até a síntese sonora, desenvolvimentos que abrem a questão do material para "pensá-lo como suscetível de ser construído, como uma entidade componível"[25] (Solomos, 2020, p. 9) – um paradigma que Solomos chamará de **sonoridades compostas**. Dessa forma, o material deixa de ser predeterminado e passa a ser parte do próprio ato construtivo da criação musical, abrindo a música a um terreno mais amplo de **sonoridades**, assim como a uma relação outra entre compositor e seus materiais – esta relação passaria, aponta Solomos citando Jean-Claude Risset, de compor **com** os sons para **compor os próprios sons**[26].

Por fim, a última linha apontada por Solomos diz respeito à **espacialização** do som, a "**composicionalidade** do espaço sonoro"[27] (Solomos, 2020, p. 10, grifo original). Realizada em formas como a música eletroacústica, a gravação de campo e a instalação sonora, essa trajetória evidencia que o espaço é sempre já constituinte da experiência sonora e de escuta, algo que seria escassamente explorado no paradigma musical tradicional[28]. Essas práticas focalizam não apenas o aspecto técnico da disposição de sons em um local, mas revelam o potencial **representacional** ou **figurativo** do espaço sonoro, desenvolvendo o que Solomos chama de "hipótese do **som-espaço**: a emergência do som é também a emergência do espaço; os tipos de música hoje não são apenas baseados no som mas também baseados no som-espaço[29] (Solomos, 2020, p. 10, grifo original).

A articulação entre som e espaço se conectaria, também, com o desenvolvimento tecnológico e com práticas artísticas multimídia e interdisciplinares, introduzindo questões da arquitetura, ecologia sonora, geografia, sociologia, etnografia, entre outros campos diversos. A partir de sua centralização, e em contraposição ao paradigma tradicional de pensamento e prática da música (de concerto), a sonoridade abriria o campo musical a uma apreensão da complexidade, heterogeneidade e pluralidade constituintes da dimensão sonora e suas mediações na prática e na recepção musicais. O paradigma da sonoridade comportaria, portanto, o potencial de não apenas reconfigurar a prática e as linguagens musicais, mas

[25] "Thinking of it as susceptible to being constructed, as a composable entity" (Solomos, 2020, p. 9).

[26] O que não deixa de exemplificar, novamente, uma diferença fundamental entre o paradigma tradicional da nota e o paradigma emergente da sonoridade: lembremos, através de Adorno, a definição de Schoenberg de que o dodecafonismo tratava de compor "**com** as doze notas relacionadas apenas uma à outra" (Schoenberg *apud* Adorno, 2018, p. 394, grifo original) – uma operação composicional fundada no material predeterminado da nota em contraste ao paradigma da sonoridade em que o próprio material torna-se objeto de composição.

[27] "**Composability** of the sound space" (Solomos, 2020, p. 10, grifo original).

[28] Solomos (2020, p. 10) aponta uma conexão, por exemplo, entre o advento do tonalismo e a consolidação do palco italiano como estrutura de apresentação e espacialização, o que teria neutralizado uma exploração mais variada e consciente do espaço sonoro no paradigma musical tradicional. Isso teria ocorrido pois o dado espacial do som não se encaixaria ordenadamente na discursividade abstrata do paradigma da nota, apontando para dimensões mais concretizadas e corporificadas do som e da escuta.

[29] "The sound–space hypothesis: the emergence of sound is also emergence of space; the types of today's music are not only sound-based but are also sound–space-based" (Solomos, 2020, p. 10).

contribuir centralmente para uma reformulação da teorização e do pensamento crítico acerca do fenômeno musical e suas mediações múltiplas[30].

Traçado este breve panorama sobre a trajetória formulada por Solomos, podemos tecer certas observações sobre sua caracterização da emergência de uma **música da sonoridade**. Vemos, primeiramente, uma **pluralidade** constituinte ao conjunto formulado por esse conceito, que comporta uma diversidade de práticas e movimentos musicais. Pluralidade que, ademais, acolhe em si explicitamente uma **heterogeneidade** fundante, admitindo e enfatizando uma contradição interna às práticas reunidas sob esse termo. Se o conceito de música da sonoridade implica a formalização e o agrupamento de um conjunto de práticas, trata-se crucialmente de um conjunto que não pressupõe a síntese interna de seus objetos sob uma forma única ou ideal.

No entanto, é perceptível ao longo de sua exposição que Solomos não define explicitamente uma noção específica de sonoridade, ou mesmo formaliza uma metodologia de abordagem e análise dessa dimensão. Se uma definição esquemática da noção de música da sonoridade poderia ser sucintamente resumida como a centralização do som na música, ou o conjunto de práticas musicais em que "o som constitui sua própria substância"[31] (Solomos, 2020, p. 4), a "questão fundamental" que perpassa a obra de Solomos se mantém em aberto: "[o] que é um som? Onde ele começa? Onde ele termina?"[32] (Solomos, 2020, p. 4).

De certo modo, o conceito de música da sonoridade poderia sofrer da mesma contradição da categorização teórica do experimentalismo: por um lado, poderia ser tomado enquanto uma **generalização** demasiada – se entendêssemos que a noção de sonoridade envolvida nessa categoria é essencializada, ou seja, que todas as práticas desse conjunto se refeririam, ainda que de maneira diversa, a uma única e mesma sonoridade, idêntica ou em si. Por outro lado, poderia ser diagnosticada uma **indeterminação** demasiada – se apontássemos um pluralismo tão pouco específico, no qual a noção de música da sonoridade poderia ser aplicada a tantos objetos, que se perderia qualquer critério de formalização de um conjunto agrupado sob este conceito; o que pareceria ser o caso quando Solomos (2020, p. 11) sugere que "a mudança de paradigma em questão diz respeito a praticamente toda a música desde pelo menos um século"[33].

Contudo, esta não é a interpretação aqui defendida. Apesar de sua falta de definição explícita de uma conceituação de sonoridade, e de sua articulação de uma variedade de práticas sob o termo único

[30] Como aponta Solomos (2020, p. 241), "esta revolução paradigmática introduz mutações consideráveis não apenas dentro do material musical (substituição da nota pelo som), mas também no processo de subjetivização, nas estratégias composicionais e de escuta, nas formas de ser da música em relação ao espaço que a circunda [...]. É uma questão de pensar o som em sua relação a inúmeros fatores que não o som em si, apreendendo-o em suas relações com seus múltiplos territórios [*this paradigmatic revolution introduces considerable mutations not only inside the musical material (substitution of sound for tone), but also in the processes of subjectivisation, in compositional and listening strategies, in the ways of being music as regards the surrounding space […]. It is a matter of thinking sound in its relation to innumerable factors that are not sound itself and apprehending it in its relationships to its multiple environments*]".

[31] "Sound constitutes their very substance" (Solomos, 2020, p. 4).

[32] "What is a sound? Where does it begin? Where does it end?" (Solomos, 2020, p. 4).

[33] "The change of paradigm under discussion concerns practically all music going back at least a century." (Solomos, 2020, p. 11).

de música da sonoridade, entendemos que o que se aponta em Solomos não é a sonoridade como uma dimensão essencial ou universal. Pelo contrário, defendemos que aquilo que o conceito de música da sonoridade carrega como princípio primeiro e fundamental é a própria necessidade de pensar a **multiplicidade das práticas** desse conjunto – multiplicidade a nível não apenas material, mas também construtivo, performático e estético – enquanto embasada precisamente na **multiplicidade das noções de sonoridade**.

A elaboração deste ponto nos permitiria propor uma leitura de Solomos que leva sua teorização da música da sonoridade para além dos problemas da generalização e da indeterminação, como também para além de uma divisão dicotômica redutiva e não-mediada entre o paradigma da nota e o paradigma da sonoridade. O conceito de música da sonoridade de Solomos exigiria ser orientado, propomos aqui, pelo princípio de que a sonoridade é **relativa** a cada prática específica – aquilo que tornaria a música da sonoridade um conjunto ao mesmo tempo consistente e internamente heterogêneo – i.e., nem indefinido nem essencializado – é precisamente que, enquanto seus diversos objetos compartilham entre si a centralização da dimensão da sonoridade, **diferenciam-se** pela própria **constituição da sonoridade** produzida por cada um.

Também o conceito de música da sonoridade, portanto, carrega em si a necessidade e a proposição de uma mediação entre especificidade e pluralidade. Mediação esta que se construiria, neste caso, pela apreensão e formalização das constituições distintas da sonoridade – ou formalização **das sonoridades** – engendradas em suas práticas. É esta metodologia, porém, que não está explicitada na obra de Solomos, necessitando uma série de inferências e construções a partir e para além de sua formulação original.

Necessita-se, portanto, de um aparato teórico capaz de embasar uma abordagem formalizável daquilo que determinaria a **singularidade** constitutiva do conjunto de práticas da música da sonoridade, sem por isso perder a sensibilidade à **multiplicidade** desse conjunto. Multiplicidade esta que comportaria, crucialmente, tanto uma **diferença interna** – a diferença específica entre seus objetos – quanto uma **diferença externa** – a diferença entre as formalizações deste conjunto e formalizações de outras naturezas, de outros conjuntos não centrados na sonoridade. O que buscamos aqui dispor, a partir desta leitura do projeto de Solomos, é a necessidade de **pensar a sonoridade em agenciamento**.

2. Sonoridade em agenciamento

Assim, propomos que uma metodologia potente para este fim – para a apreensão crítica e formalizada da sonoridade em sua multiplicidade e diferenciação – se encontra no conceito de **agenciamento**, como disposto pela Teoria do Agenciamento, aparato teórico e metodológico primeiramente proposto pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari e posteriormente desenvolvido e formalizado por autores como Manuel DeLanda (2006; 2016), Jane Bennett (2010) e Ian Buchanan (2021), entre outros[34]. Nesse sentido, seguimos o caminho proposto pela musicóloga e antropóloga Georgina Born,

[34] É interessante apontar como o método analítico advogado por Piekut (2011) como apropriado ao mapeamento do

que aponta o paradigma do agenciamento como privilegiado para uma abordagem crítica do fenômeno musical enquanto "o paradigmático quase-objeto fluido, multiplamente-mediado, imaterial e material, em que sujeitos e objetos colidem e se entrelaçam"[35] (Born, 2005, p. 7, tradução nossa). Esta abordagem se voltaria para uma análise sensível primariamente às mediações musicais, que "assumiram uma diversidade de formas, ganhando coerência no que podemos chamar agenciamentos, que por sua vez perduram e tomam formas históricas particulares"[36] (Born, 2005, p. 8).

O conceito de **agenciamento** pode ser pensado como forma de nomear e analisar um conjunto ou **arranjo** de elementos de natureza diversa, camadas ou segmentos heterogêneos entre si que Deleuze & Guattari nomeiam **estratos**. Um agenciamento é composto não apenas de seus estratos, mas mais propriamente das conexões, mediações e movimentos que o agenciamento constrói entre seus estratos componentes, assim como entre estes estratos e outros meios e agenciamentos externos a si.

Ademais, é crucial que um agenciamento não consista na junção de elementos ou componentes que **preexistem** ao agenciamento; antes, é dentro e a partir de um agenciamento que se dá a própria gênese ou **individuação** de seus componentes, sendo apenas enquanto estratos do agenciamento particular em que estão conectados que estes elementos ganham existência. É, portanto, que poderíamos entender o agenciamento em primeiro momento como o "arranjo de conexões entre várias entidades incorporais e materiais heterogêneas que faz com que sejam o são por conta das conexões", de forma que "tudo existe em um agenciamento. É o que é segundo o que pode em um agenciamento" (Lima, 2024, p. 202).

Como pensar uma aproximação inicial entre esse paradigma e a música?[37] Seguindo Born (2005, p. 8), poderíamos pensar "o agenciamento (musical) como uma combinação particular de mediações (sonoras, discursivas, visuais, artefatuais, tecnológicas, sociais, temporais) características de uma determinada cultura musical e período histórico"[38]. Compõe um agenciamento musical, portanto, uma determinada diversidade de estratos e suas mediações, que devem ser pensadas enquanto conjunto em suas co-constituições, fluxos e trocas. Nesse contexto, torna-se já formalizável o princípio teórico e metodológico que identificamos em Solomos: a sonoridade não preexistiria em si, enquanto dimensão isolada ou essência que transcende sua concretização; a sonoridade seria antes um **estrato** que devém enquanto sonoridade apenas através de sua imbricação em um agenciamento determinado, assim como com a multiplicidade de estratos outros que compõem este agenciamento – ou seja, **a sonoridade não preexiste ao agenciamento, é ela própria relativa à constituição singular do agenciamento em que é**

campo difuso do experimentalismo, a Teoria Ator-Rede [*Actor-Network Theory*] de Bruno Latour (2005), foi desenvolvida decisivamente a partir da noção de agenciamento de Deleuze & Guattari. Para uma elaboração comparativa entre a Teoria do Agenciamento e a Teoria Ator-Rede, enfatizando o potencial de cruzamentos entre ambas – ecoando em parte o território deste trabalho –, cf. Müller & Schurr, 2016.

[35] "The paradigmatic multiply-mediated, immaterial and material, fluid quasi-object, in which subjects and objects collide and intermingle" (Born, 2005, p. 7).

[36] "Have taken a number of forms, cohering into what we might term assemblages, which themselves endure and take particular historical shapes" (Born, 2005, p. 8).

[37] Para uma elaboração mais aprofundada sobre o pensamento deleuziano do agenciamento aplicado à arte, cf. Grosz (2008) e Sauvagnargues (2013; 2016). Sobre a conexão com a música, recorremos especialmente a Deleuze & Guattari (2012), Bogue (2003) e Campbell (2013).

[38] "a (musical) assemblage as a particular combination of mediations (sonic, discursive, visual, artefactual, technological, social, temporal) characteristic of a certain musical culture and historical period" (Born, 2005, p. 8).

individuada.

Aprofundemo-nos, portanto, na formalização precisa que este paradigma desenvolve em relação ao agenciamento e seus processos de estratificação[39]. Uma característica central dessa formalização é que os estratos de um agenciamento são construídos a partir de um processo de **dupla articulação**. Estas articulações seriam, por um lado, a dimensão **material** de **conteúdo** – também chamada de "**agenciamento maquínico** de corpos" (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 31, grifo original) ou "multiplicidades não discursivas" (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 106). Por outro, a dimensão **imaterial** de **expressão** – também chamada de "**agenciamento coletivo de enunciação**" (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 31, grifo original) ou "multiplicidades discursivas" (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 106).

Cada articulação seria constituída, ainda, tanto por uma **forma** quanto por uma **substância**: a dimensão de conteúdo compreenderia a composição de "matérias formadas" por dois pontos de vista: "do ponto de vista da substância, enquanto tais matérias eram 'escolhidas', e do ponto de vista da forma, enquanto eram escolhidas numa certa ordem (**substância e forma de conteúdo**)" (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 75, grifo original). Já a dimensão de expressão compreenderia a composição de "estruturas funcionais" por dois ângulos: "o da organização da sua própria forma, e o da substância, à medida que formavam compostos (forma e substância de expressão)" (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 75).

Decisiva ainda é a correlação particular que se estabelece entre as duas articulações. Conteúdo e expressão não preexistem de modo independente, mas são simultaneamente **distintos** e **relativos** – como apontam Deleuze & Guattari (2011a, p. 75-6, grifos nossos),

> Entre o conteúdo e a expressão **nunca há correspondência ou conformidade**, mas apenas **isomorfismo com pressuposição recíproca**. Entre o conteúdo e a expressão **a distinção é sempre real**, por diversas razões, mas **não se pode dizer que os termos preexistam à dupla articulação**. É ela que os distribui segundo seu traçado em cada estrato e que constitui sua distinção real. [...] Mesmo em sua distinção real, **o conteúdo e a expressão eram relativos**.

Dessa forma, não é possível pensar a dimensão de conteúdo isoladamente da dimensão de expressão ou vice-versa. Embora ambas as dimensões sejam de natureza distinta e heterogênea entre si – de modo que "uma dimensão não mapeia na outra sem um restante, algo sempre escapa"[40] (Buchanan, 2021, p. 33, tradução nossa) –, o agenciamento aponta para a primazia de uma pressuposição recíproca que se dá enquanto "um estado de **interatividade** entre duas **formalizações distintas e autônomas**"[41] (Buchanan, 2021, p. 34, grifo nosso). Ao contrário de priorizar uma das articulações ou seus estratos, a análise de um agenciamento deve, portanto, prezar por sua forma particular de **articulação** entre as

[39] O escopo deste artigo, aliado à complexidade conceitual e terminológica da teoria do agenciamento, exige que deixemos de fora certos elementos constituintes da formulação deleuziana de agenciamento, que deveriam comparecer para uma exposição completamente rigorosa deste conceito – noções como o caos, o território, o plano de consistência, a linha de fuga, a máquina abstrata. Noções que, ademais, necessitariam e se abririam para uma maior vinculação a conceitos mais amplos dos escritos de Deleuze – a diferença, o signo, o afeto, a sensação, o ritornelo, entre outros. É nossa intenção retomar, em um trabalho ainda em desenvolvimento, uma articulação mais aprofundada entre esta constelação de figuras e sua aplicação às questões aqui esboçadas.

[40] "One dimension does not map onto the other without remainder, something always escapes" (Buchanan, 2021, p. 33).

[41] "a state of interactivity between two distinct and autonomous formalizations" (Buchanan, 2021, p. 34).

dimensões de conteúdo e expressão[42]. Mais do que isso, "esse mecanismo de articulação **é** o agenciamento"[43] (Buchanan, 2021, p. 104, grifo original) – é nesse sentido que "entre o conteúdo e a expressão, entre a expressão e o conteúdo há **estados intermediários**, níveis, trocas, equilíbrios pelos quais passa um sistema estratificado" (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 76, grifo original).

Dada essa constelação de conceitos, podemos retornar à questão da sonoridade, esboçando brevemente um quadro esquemático de leitura das dimensões musicais sob o prisma do agenciamento. A **sonoridade** poderia agora ser pensada enquanto a dimensão de **organização material** de um agenciamento musical, i.e., sua dimensão de **conteúdo**. Conteúdo que, enquanto **matéria (sonora) formada**, seria ele próprio constituído por dois sub-estratos: a substância do conteúdo se referiria à qualidade sensível concreta dos sons escolhidos, enquanto a forma do conteúdo se referiria à apreensão e ao ordenamento destes sons em termos de critérios, parâmetros e gradações selecionados como relevantes a tal agenciamento.

Crucialmente, seguindo os princípios do agenciamento, a sonoridade enquanto conteúdo não existiria em si, mas estaria necessariamente arranjada em relação indissociável, ainda que heterogênea, à dimensão de **expressão** de seu agenciamento[44]. A expressão, referente à **estrutura (musical) funcional**, poderia por sua vez ser compreendida como constituída pela forma de expressão – as normas e padrões estruturais, formais e construtivos que ordenam as possibilidades de organização musical –, e a substância de expressão – a resultante musical ou a composição propriamente, no sentido do composto ou agregado formado a partir da seleção e construção expressiva-musical de seus componentes.

Assim, um pensamento rigoroso da questão da sonoridade não pode tomá-la como dimensão em si, atentando-se apenas ao estrato de conteúdo de determinada prática musical, uma vez que **a sonoridade ganha sua singularidade – i.e., sua autonomia e heterogeneidade – precisamente na medida em que é relativa e imbricada às dimensões outras do agenciamento como um todo** – na medida em que é **agenciada enquanto sonoridade** no interior de seu agenciamento.

É nessa direção que poderíamos formular nosso conceito de sonoridade em agenciamento ou de **agenciamento da sonoridade**: mais do que identificar a centralização da sonoridade em si mesma, o paradigma do agenciamento tem como objetivo tornar apreensível o **arranjo** de relações e conexões que, em mesma medida, **constrói** a dimensão da sonoridade em sua constituição interna e formalização

[42] Como coloca Buchanan (2021, p. 131), "quais são os limites do que pode e não pode ser contado como material para um agenciamento em particular e como são decididos esses limites? A implicação é que não se pode olhar para o material em si para encontrar a resposta; em vez disso, tem-se que examinar o agenciamento como um todo [*What are the limits to what can and cannot be counted as material for a particular assemblage and how are these limits decided? The implication is that one cannot look to the material itself to find the answer; instead, one has to examine the assemblage as a whole*]".

[43] "This articulation mechanism **is** the assemblage" (Buchanan, 2021, p. 104, grifo original).

[44] Novamente, em grande medida nos restringiremos ao recorte destes dois estratos – material sonoro e estruturação construtiva – por questão de escopo, na esteira da abordagem primariamente musicológica de Solomos. Contudo, como mostra Born (2005), a teoria do agenciamento tratada rigorosamente não poderia excluir de qualquer análise a forma como esses estratos se inter-relacionam com outros estratos, códigos, meios – i.e., suas mediações materiais, sociais, políticas etc. Assim, a abordagem do agenciamento em sua profundidade contrapõe-se já a posições musicológicas que tenderiam a tomar estes estratos como externos ao agenciamento musical – pelo contrário, o contexto de emergência de uma prática musical é tomado como ele próprio agenciado no interior desta prática, como parte constituinte de seu agenciamento.

autônoma, e simultaneamente **organiza** a própria sonoridade através da estruturação da imbricação entre esta dimensão e os estratos outros do agenciamento musical. A centralização da sonoridade não depende primeiramente, portanto, de determinado conteúdo particular da dimensão sonora – antes, depende da disposição da **agência** da dimensão sonora, i.e., do arranjo das relações, movimentos, fluxos e mediações de modo que a sonoridade emerja enquanto dimensão central do agenciamento construído por determinada prática musical[45].

Como orientar, então, uma abordagem ou metodologia analítica e crítica a partir desta perspectiva? O método implicado no paradigma do agenciamento passa centralmente por uma noção de formalização ou **mapeamento** de um agenciamento, que consiste na identificação e elaboração das **ordens de dependência** entre seus estratos – i.e. as relações e trocas que são agenciadas entre seus elementos –, de modo a produzir um "mapeamento crítico da hierarquia das dependências entre os elementos de um agenciamento"[46] (Buchanan, 2021, p. 119). Partindo da identificação dos estratos componentes de um agenciamento e das relações obtidas entre eles, portanto, visa-se em um primeiro momento "definir os limites da composição"[47] e "demonstrar a unidade e a lógica de composição"[48] (Buchanan, 2021, p. 39) de um agenciamento.

Essa lógica indicaria aquilo que Deleuze & Guattari (2011a, p. 78 e 82, grifo original) nomeiam **unidade de composição**, "o princípio da unidade e da variedade do estrato" ou aquilo "pelo que podia ser considerado **um** estrato". Identificando a estrutura formal de um agenciamento, a unidade de composição comportaria crucialmente 'a unidade e a variedade' nas figuras de um **limite interno** e um **limite externo**. O limite interno se referiria à "totalidade de variações possíveis que [determinado agenciamento] pode acomodar"[49] (Buchanan, 2021, p. 123), i.e., a variedade ou **pluralidade** de potenciais engendrada por tal arranjo particular de elementos e conexões. Já o limite externo se referiria "[à]quilo que resiste a toda variação"[50] (Buchanan, 2021, p. 123), ou seja, a unidade ou **especificidade** que contém a lógica de composição de um agenciamento, para além da qual tal agenciamento se descaracterizaria e se transformaria em algo outro. A análise do agenciamento tem como propósito, portanto, apreender de um agenciamento simultaneamente o variável e o invariável, sua pluralidade e sua especificidade; é neste sentido que o agenciamento é precisamente "**uma singularidade no coração da multiplicidade**"[51] (Buchanan, 2021, p. 123, grifo nosso).

Se, como aponta Born (2005, p. 10), a noção de mediação aponta primeiramente para a

[45] Isso posiciona o conceito de agenciamento da sonoridade no contexto das discussões contemporâneas do campo da sonologia em torno do estatuto ontológico e epistemológico do som (cf., por exemplo, Cox (2011), Kane (2015), Thompson (2017) e Schrimshaw (2017)). Quanto a este debate, a singularidade da posição aqui proposta está em que o aparato do agenciamento permite a formulação de uma mediação formal rigorosa entre a não-redução da materialidade sonora – em contraposição à ênfase discursiva em que o fenômeno sonoro é reduzido à representação e à significação – e a apreensão do caráter relacional e contextual do som – em contraposição à fetichização fisicalista da sonoridade como dimensão em-si e não-mediada. É precisamente nesse sentido, ainda, que Buchanan (2021) define como materialismo expressivo a teoria do agenciamento de Deleuze & Guattari.

[46] "Critical hierarchy mapping of the dependencies between elements in an assemblage" (Buchanan, 2021, p. 119).

[47] "Define the limits of the composition" (Buchanan, 2021, p. 39).

[48] "Demonstrate the unity and logic of composition" (Buchanan, 2021, p. 39).

[49] "The sum total of possible variations it can accommodate" (Buchanan, 2021, p. 123).

[50] "That which itself resists all variation" (Buchanan, 2021, p. 123).

[51] "a singularity at the heart of a multiplicity" (Buchanan, 2021, p. 123).

"negociação da diferença"[52], o mapeamento de um agenciamento é antes de tudo uma ferramenta crítica profundamente sensível às mediações que se estabelecem entre estratos e conexões de um agenciamento, identificando centralmente a singularidade e a multiplicidade que compõem a formalização distinta e heterogênea de cada estrato – é nesse sentido que "o que varia de um estrato a outro é a natureza dessa distinção real e a natureza e a respectiva posição dos termos distinguidos" (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 93). Desse modo, o aparato metodológico proposto por esse paradigma se porta a uma intensa análise das diversas ordens de mediação, i.e. da **diferenciação interna e externa** dos diversos agenciamentos musicais, nas unidades de composição e ordens de dependência singulares a cada um destes[53].

A partir dessa elaboração, podemos traçar então uma síntese acerca das implicações de pensar a sonoridade em agenciamento. Estas podem ser resumidas em duas proposições. Primeiro, **a sonoridade não preexiste**: a sonoridade não se trata de uma dimensão constituída em si, isoladamente, cuja determinação possa ser pensada a priori ou prescindindo de um mapeamento de suas mediações com outras dimensões – i.e., com os outros estratos de seu agenciamento. Segundo e crucialmente, **a sonoridade é ela própria construída, agenciada**: o arranjo traçado entre a dimensão da sonoridade e outros estratos de um agenciamento musical não é essencial, natural ou absoluto; é antes de tudo **construído** como parte do próprio ato criativo e de suas mediações[54]. Mapear um determinado agenciamento musical é, portanto, apreender primeiramente sua forma singular sua forma **singular** de **agenciar** suas dimensões e conexões, a unidade de composição que engendrou determinada construção deste agenciamento.

O que a emergência da **centralização da sonoridade** traz à luz, portanto, é a **centralização da construtibilidade do agenciamento musical**, assim como das inter-relações entre seus estratos, entre estes a sonoridade – ou seja, a própria constituição do que **virá a ser** a sonoridade[55].

[52] "Negotiation of difference" (Born, 2005, p. 10).

[53] Cabe apontar, seguindo Born (2005, p. 11), que "teorias da mediação têm sido corretamente centrais ao desenvolvimento tanto da musicologia crítica quanto do estudo cultural da música [*Theories of mediation have rightly been central to the development of both critical musicology and the cultural study of music*]". Sobre o paradigma do agenciamento em específico, Born (2005, p. 8) indica que seu valor metodológico está em "ressaltar transformações nas formas históricas dominantes de agenciamento musical [*highlighting shifts in the dominant historical forms of musical assemblage*]", dispondo para isso de "ferramentas para conceitualizar a transformação de formas de criatividade musical, que por sua vez evidenciam novas ontologias musicais que se tornaram predominantes no curso do século XX [*tools to conceptualize changing forms of musical creativity, which themselves evidence new music ontologies that became ascendant over the course of the twentieth century*]". Assim, o conceito de mediação conforme tratado pelo paradigma do agenciamento seria propício a intensificar a transversalidade aqui proposta entre a abordagem de Solomos, focada na linguagem musical interna às obras, e as exigências de uma abordagem crítica do experimentalismo atenta às suas determinações culturais, sociais, políticas etc.

[54] Isto não deve ser compreendido no sentido de uma fetichização da criação em um vácuo ou um estado de tábula rasa, ocultando determinações históricas sociais, políticas etc. Um agenciamento é sempre singular e sempre construído, mas sua construção se dá necessariamente mediada e restringida por uma rede de forças na qual está enredada – há sempre o potencial de um agenciamento autonomizar-se e exceder suas sobredeterminações, mas esta capacidade é sempre relativa à concretização pragmática do ato de construção do agenciamento e de suas condições materiais de existência (Lima, 2024).

[55] Nesse sentido, o horizonte almejado pelo paradigma do agenciamento é um em que "a cartografia analítica (o mapa ou o diagrama das singularidades consideradas) se confunde tanto com uma cartografia especulativa (a criação de teoria, de técnicas e de práticas que aparecem conjuntamente com as singularidades) que torna perceptíveis as singularidades, quanto com uma cartografia existencial, com o surgimento de um processo de singularização, uma produção de existência" (Lima, 2024, p. 102).

3. Sonoridade como *locus* de experimentação

Podemos assim retomar nossa aproximação entre o conceito de música da sonoridade e o campo dos experimentalismos, perguntando-nos o que a mirada a partir do paradigma do agenciamento poderia trazer à formulação das mediações necessárias para uma abordagem crítica e produtiva da experimentação musical.

Desta perspectiva, entenderíamos agora a música da sonoridade como o conjunto de práticas que constroem seus agenciamentos de maneira a centralizar a sonoridade, e, em um mesmo movimento, constituir o que será a própria sonoridade para este agenciamento. Ou seja, haveria nas práticas da música da sonoridade não apenas o foco na dimensão de conteúdo, na matéria sonora formada, mas simultaneamente o foco na exploração dos modos de construção da sonoridade, no agenciar da sonoridade como ato inventivo e experimental de formar e singularizar a dimensão sonora.

Portanto, é a partir desta construtividade do agenciamento musical que compreendemos que o conceito de música da sonoridade aponta fundamentalmente para o entendimento da **sonoridade como locus de experimentação**. A forma de experimentação mapeada no projeto de Solomos é a da experimentação com a constituição do que será a sonoridade para um agenciamento musical – i.e., a experimentação se dá na própria construção do agenciamento, está na própria construtividade da sonoridade através do arranjo de seu agenciamento.

Assim, o que orientaria a inclusão ao conjunto da música da sonoridade, e o que nos permitiria traçar um modo de experimentação específico a esse conjunto, é precisamente a primazia da construtividade imanente no conceito de agenciamento – i.e., a noção de que cada agenciamento musical é arranjado e engendrado a partir da especificidade de determinado ato criativo pragmático, e não simplesmente consequência passiva de uma predeterminação transcendental desse arranjo. Mais propriamente, retomando os apontamentos de Born, cada ato criativo estabeleceria contingencialmente uma mediação complexa entre formas já dadas de agenciamento e a potencialidade imanente à construtividade do ato de agenciar; a experimentação teria como território precisamente esta mediação entre reprodução e invenção de agenciamentos e formas de agenciar. Há, portanto, no cerne da construtividade do agenciamento a primazia da experimentação pragmática, criativa.

Como poderia esta perspectiva trazer uma forma outra de pensamento ao campo dos experimentalismos? Retomando o diagnóstico traçado anteriormente sobre as contradições desse campo, proporíamos que esta abordagem comporta quatro potencialidades principais em relação a essa problemática.

Primeiro, o potencial de **especificidade**: ao determinar um critério de seleção definido – a centralização da sonoridade enquanto dimensão de conteúdo de um agenciamento –, o conceito de música da sonoridade permite a formação de um conjunto específico de práticas, apontando para a especificidade particular a esse agrupamento a partir da identificação da sonoridade como locus de experimentação dessas práticas. Em segundo lugar, o potencial de **formalização da singularidade**: ao formular um método de aproximação e análise de uma prática específica – o mapeamento do agenciamento –, este paradigma

fornece um aparato analítico e crítico voltado centralmente à apreensão e formalização da singularidade de cada agenciamento, na forma de sua unidade de composição e das relações entre seus estratos e meios.

Terceiro, o potencial de **pluralidade**: apesar da especificidade determinada, evita-se tomar a música da sonoridade como um conjunto internamente homogêneo – a formalização da singularidade formaliza também a diferença interna a esse conjunto, torna apreensível a diferenciação e heterogeneidade interna às práticas que centralizam a sonoridade. E ainda, a música da sonoridade não é tomada como categoria exclusiva definidora do experimentalismo enquanto tal: trata-se apenas de uma forma, ela própria plural, de experimentação – com as diversas maneiras de construir a sonoridade –; i.e., um dentre outros experimentalismos, e não a generalização de uma forma particular. Quarto, o potencial de **formalização da multiplicidade**: aliando o método formalizado à pluralidade, permite-se traçar e mapear rigorosamente uma rede heterogênea de práticas a partir da sensibilidade às suas aproximações e diferenciações imanentes, tornando reconhecíveis enquanto práticas da música da sonoridade, ou práticas experimentais, músicas que não seriam apreensíveis como tal quando não analisadas a partir desse paradigma – i.e., práticas cujas dimensões e dinâmicas de experimentação passam a ser reconhecíveis enquanto tais quando identificado o *locus* de sua experimentação como se dando sobre os agenciamentos da sonoridade, a forma de agenciar a sonoridade.

Dessa forma, o paradigma do agenciamento da sonoridade permite determinar uma categoria e um território – a música da sonoridade –, assim como elaborar ferramentas metodológicas rigorosas de mapeamento e análise; mas, ao mesmo tempo, orientando-se na direção da não-homogeneização e diversificação das práticas e formas passíveis de serem agrupadas nessa categoria. É nesse sentido que a música da sonoridade pode ser pensada como um **conjunto transversal heterogêneo**: um conjunto que, fundado na sustentação de sua heterogeneidade, não tem como objetivo a unificação de suas práticas em uma forma ideal, e sim a intensificação da sensibilidade às diferenciações entre as práticas singulares internas e esse conjunto. E ainda, crucialmente, uma categoria que, primando pela abertura à multiplicidade quanto à inclusão de objetos dentro de seu conjunto, permite traçar conexões e articulações entre formas musicais usualmente apartadas – uma transversalidade entre práticas de construção dos agenciamentos da sonoridade para além de recortes normativos, uma pluralidade cuja associação e relação entre seus objetos é normativamente interditada pela abordagem hegemônica dessas categorias.

Evidentemente, não poderíamos no escopo deste artigo elaborar uma figuração concreta deste conjunto transversal heterogêneo no que tange ao experimentalismo, ou mesmo aos agenciamentos da sonoridade para além dos identificados por Solomos. Antes, nosso objetivo está apenas em esboçar, através desta perspectiva, um aparato de ferramentas teóricas que poderiam ser desenvolvidas visando o mapeamento das coordenadas de experimentação com a sonoridade engendradas nessas práticas[56]. Uma

[56] Não podemos deixar de mencionar, retomando os apontamentos de Born, a centralidade da historicidade ao paradigma do agenciamento – como aponta Buchanan (2021, p. 26), este método "mapeia as relações de dependência que existem entre diversos momentos na história ["*maps the relations of dependency that exist between various moments in history*"]" de forma a compreender cada agenciamento particular como "o produto de múltiplos processos e forças ao longo do tempo [*the product of multiple processes and forces over time*]". Nesse sentido, abordar a sonoridade a partir deste paradigma responde não apenas ao seminal ditame de Adorno (2011) quanto à necessidade de historicizar o material musical, mas também a uma das limitações centrais da formulação da

análise rigorosa real, no entanto, pode se dar apenas em contato direto e aprofundado com cada objeto de estudo, uma análise imanente aos agenciamentos concretos[57]. A potencialidade dessa abordagem seria validada apenas mediante sua produtividade pragmática no interior dessas análises.

Evitando propor uma análise de caso apressada e insuficientemente imanente, poderíamos, no entanto, esboçar, a cargo de exemplo, uma figuração que este ato de agrupamento heterogêneo transversal poderia tomar. Por exemplo, partamos de um dos pontos seminais da narrativa canônica do experimentalismo: o piano preparado de John Cage, acontecimento que teria fundado um nexo entre experimentação instrumental e exploração de sonoridades inovadoras. Essa articulação poderia guiar uma ligação da prática de Cage, por exemplo, às práticas de Walter Smetak, que desdobra este nexo para além da intervenção em instrumentos de concerto, em direção à construção artesanal de instrumentos novos e mesmo esculturas sonoras (cf. Scarassatti, 2008). E ainda com David Tudor, outrora pianista de Cage, que desenvolveu por si uma extensa prática criativa baseada na construção artesanal de instrumentos, dessa vez eletrônicos, montando não esculturas mas próprios ambientes sonoros imersivos e interativos entre seus circuitos (cf. Nakai, 2021).

A abordagem do agenciamento permitiria nos atentarmos ao modo como o agenciamento construído por cada uma destas práticas constitui de maneira diversa sua dimensão de sonoridade, assim como as agências e mediações deste estrato. Não obstante seu caráter inegavelmente experimental, as preparações de Cage ainda assim mantêm certo grau de controle e previsibilidade em termos do conteúdo sonoro resultante; controle reforçado no âmbito expressivo e construtivo pela manutenção da interface performática do piano e seu modo de tocar, e ainda pela estruturação musical baseada na partituração tradicional. Por sua vez, Smetak inventa instrumentos com registros desconhecidos, desviando da manutenção por Cage da relação entre o piano preparado e as formas tradicionais de operação do piano – fazendo emergir de seu agenciamento, com isso, não apenas uma dimensão de conteúdo sonoro imprevista e incapturada, mas também um modo de expressão que seleciona a improvisação e a intuição como maneira de escapar da preestrutuação da sonoridade pela organização musical tradicional. Tudor, por fim, ao voltar-se centralmente à luteria eletrônica artesanal e de caráter rudimentar, orienta seu agenciamento para a emergência não simplesmente de um conteúdo sonoro baseado na síntese – como já o era em outras formas de composição eletrônica ou eletroacústica –, mas mais propriamente de uma sonoridade agenciada expressivamente através de um modo distinto de construção, controle, composição, performance e escuta.

Este seria um esboço preliminar dos caminhos iniciais de investigação e mapeamento da forma como um conjunto de práticas – de experimentação com a construção da sonoridade – aproximam-se e distinguem-se entre si a partir da maneira específica e singular como agenciam seus estratos de conteúdo e expressão. Por outro lado, enquanto estes são nomes e práticas incorporados sem complicações relativas à visão consensual da música experimental, Albuquerque (2019) enfatiza a centralidade da experimentação

sonoridade de Pierre Schaeffer conforme apontada por Kane (2014) – a incapacidade de historicização da sonoridade quando tomada de forma essencializada (visibilizando assim, também, a distinção crucial entre as formulações de Schaeffer e Solomos).

[57] Análises mais aprofundadas nesse sentido são propostas por estes coautores acerca dos agenciamentos da prática da improvisação livre em, respectivamente, Totti (2025) e Costa (2016).

e inventividade organológica-artesanal também para o desenvolvimento da sonoridade do samba, em especial do samba do Estácio de Sá na década de 1930 com a invenção do surdo por Bide, e ainda do grupo Fundo de Quintal e sua sonoridade inovadora baseada na criação de instrumentos como o tantã, o repique de mão e o banjo de quatro cordas. Se, como defende Albuquerque, estes exemplos portariam um alto grau de experimentalismo e vanguardismo – não reconhecidos pela narrativa hegemônica pelo viés racista desta –, a abordagem aqui proposta proporia e permitiria a articulação entre estes objetos precisamente a partir do reconhecimento das aproximações e diferenciações nas formas singulares com que estes agenciam a experimentação com a sonoridade em suas práticas. A invenção manual de instrumentos permitiria aproximar e diferenciar Bide e Smetak, assim como a experimentação eletrônica artesanal de Tudor poderia ser comparada e distinguida da experimentação de músicas eletrônicas populares como o techno e o jungle – em que, como aponta Eshun (1998), a experimentação se dá não a partir da construção das tecnologias de áudio, mas sim de sua apropriação e desvio para fins outros, na direção da produção de sonoridades inventivas e (afro)futuristas.

É esse mapeamento transversal de conexões heterogêneas que torna evidente a relatividade e a construtividade da sonoridade e de suas conexões, mediações e vínculos diversos – a sonoridade pensada como uma "**rede de relações**"[58] (Solomos, 2020, p. 241, grifo original). Voltando à linhagem da experimentação eletrônica, a prática de Pierre Schaeffer, outro ponto seminal canônico, compreendia a sonoridade enquanto uma dimensão reduzida de qualidades semânticas e representacionais; mas, neste mesmo meio musical, a prática de Luc Ferrari operava um uso outro das tecnologias fonográficas para explorar precisamente o potencial figurativo e narrativo do som, em um agenciamento outro que trazia à tona potenciais da sonoridade inexplorados por Schaeffer (cf. English, 2017). Mas poderíamos ao mesmo tempo apontar, seguindo Palombini (2019), o funk carioca como prática eletrônica-fonográfica-montágica profundamente experimental, com trajetórias e tópicas relacionadas, mas não idênticas às músicas eletrônicas mapeadas por Eshun. Ademais, se essas práticas tomam parte naquilo que Gilroy (2012) identifica em formas musicais negras como a articulação entre som e uma dimensão mimética ritualizada, construindo um nexo profundo entre sonoridade, corporalidade performática e vínculo histórico, uma experimentação sonora-corporal outra se dá na música *noise*, substituindo a potência e a imersão sonoras da pista eletrônica e do baile funk por uma experiência-limite de intensidade e agressividade do som, frequentemente associada à abjeção e à transgressão social (cf. Novak, 2013).

Estas são, evidentemente, conexões imprecisas e com certo grau de superficialidade na figuração de seus objetos, carecendo do mapeamento formalizado real das aproximações e distinções entre os objetos que se proponha articular[59]. Esse agrupamento informal busca apenas fazer entrever

[58] "**Network of relations**" (Solomos, 2020, p. 241).

[59] É importante enfatizar o plano em que o paradigma do agenciamento propõe pensar essas articulações: trata-se primeiramente do plano conceitual, um plano construtivo e construído, artificial – aquilo que Deleuze & Guattari denominam o plano de imanência. O foco não está, portanto, em traçar conexões históricas concretas: o determinante não é que o funk tenha ou não sido influenciado conscientemente por Schaeffer; antes, central é a possibilidade da elaboração conceitual, analítica e crítica de **construir** essa articulação, assim como as potencialidades **futuras** e **imanentes** que poderiam se abrir a partir dessa conexão. É este um dos sentidos em que a abordagem do agenciamento se difere da teoria ator-rede mobilizada por Piekut (2011): enquanto Piekut restringe-se quase exclusivamente às conexões e laços historicamente dados – a rede de artistas que circulavam em torno e

esboçadamente que uma abordagem profunda da sonoridade enquanto locus de experimentação demanda um paradigma de análise igualmente versátil e mutável, adequado a captar a complexidade singular e imanente da forma como uma multiplicidade de práticas, cada qual em seu agenciamento particular, concretiza de maneira específica essa experimentação sonora.

O que essa constelação de práticas que concretizam formas heterogêneas de agenciar a sonoridade indica, portanto, é o horizonte do conceito de música da sonoridade quando pensado pelo paradigma do agenciamento: a **transversalidade** e, crucialmente, a **heterogênese**. A **transversalidade** nomeia, como formulou Lima (2024, p. 210, grifos nossos), "a natureza, a qualidade, a textura, da **conexão entre heterogêneos**", uma operação de articulação que se desdobraria através da recusa de dois modelos hegemônicos de conexão entre objetos heterogêneos: "a hierarquização vertical" e "a homogeneização horizontal", i.e., "dois modos de aniquilar a própria **possibilidade do heterogêneo existir**". A música da sonoridade enquanto conjunto transversal objetiva precisamente essa transversalidade como modo de interconexão entre práticas musicais que articula sem extinguir a heterogeneidade e a singularidade de seus elementos.

Norteado pela transversalidade, assim, o paradigma do agenciamento orienta finalmente seus processos de mapeamento e formalização na direção da produção de uma **heterogênese**: "conexões transversais são heterogêneses: conexão entre heterogêneos que, no momento do encontro, **não só não perdem as suas heterogeneidades** como, a partir delas, por conta delas, além de **criarem algo inteiramente novo, recriam-se a si mesmos**" (Lima, 2024, p. 210, grifos nossos). A transversalidade operada pela categoria de música da sonoridade busca, portanto, que a articulação entre suas práticas musicais devenha **generativa**, produtiva de invenções conceituais e pragmáticas que emergem da sustentação simultânea e contraditória da heterogeneidade interna ao conjunto, a tensão entre aproximação e diferenciação de objetos, ainda que agrupados, inconciliados.

Dessa forma, podemos finalmente concluir que a potencialidade de se pensar a categoria do experimentalismo a partir do paradigma do agenciamento, como exemplificado na noção de música da sonoridade ou agenciamentos da sonoridade, não está em encerrar o conflito ao propor um fechamento determinado dessa categoria – o que implicaria unicamente na eliminação da heterogeneidade interna e da dinâmica conflitual que Piekut (2011) aponta como constituinte deste próprio campo. Está antes, com efeito, em dispor de ferramentas que tornem este conflito simultaneamente mais **formalizável** – i.e. capaz de um apurado e rigoroso mapeamento imanente das práticas concretas – e mais **subdeterminável** – i.e. capaz de guiar-se não por categorias predeterminadas e recortes preexistentes (como gêneros, repertórios, cânones), mas por uma transversalidade que potencializa e é potencializada pela singularidade heterogênea de suas práticas.

É esse o horizonte da heterogênese como objetivo maior de um mapeamento analítico e

estabeleceram trocas com John Cage, por exemplo –, o paradigma do agenciamento enfatiza menos o que se deu no passado e mais a potencialidade **construtiva** de uma categoria conceitual e sua operação teórica e prática. Enquanto a análise de Piekut é em diversos sentidos mais apropriada a mapear uma historicidade concreta e situada, ou a complexidade de fenômenos históricos localizados, defenderemos a seguir que a abordagem do agenciamento é fértil em mostrar o potencial **especulativo** da construção conceitual de uma categoria como experimentalismo – algo que Piekut sinaliza ao entender a categorização enquanto função **performativa**, não apenas descritiva.

crítico: a mediação central desse mapeamento – entre formalização e transversalidade – é crucialmente orientada para uma prática **generativa, inventiva**. Desta perspectiva, uma categorização tem como função não apenas descrever um território dado ou dado estado de coisas, mas vir a **produzir** um rearranjo ou **intervir** nesse território e em seus agenciamentos teóricos e práticos. Desse modo, o conceito de experimentalismo teria como horizonte não apenas identificar e formalizar práticas específicas, abarcar uma pluralidade transversal entre práticas diversas, mas finalmente mobilizar a potencialidade **futura** dessa categorização. Categorização esta que se tornaria operativa da mais intensa função que Deleuze & Guattari (2010, p. 36, grifos nossos) atribuem ao conceito: este "**faz ouvir novas variações** e **ressonâncias desconhecidas**, opera **recortes insólitos**".

É por este caminho, aqui apenas esboçado, que uma abordagem do experimentalismo – ou mesmo das práticas de criação musical mais amplamente – poderia desviar tanto da especificidade excludente quanto da pluralidade descriteriosa, dispondo de um aparato cuja não-neutralização da heterogeneidade desvincula indeterminação e entropia, singularidade e essencialização. Orientada para a produtividade generativa mais do que para a identidade canônica, a multiplicidade dos agenciamentos da sonoridade revelaria assim um **experimentalismo outro em seu mais elevado potencial especulativo**.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. 3ª edição. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ADORNO, Theodor W. Vers une Musique Informelle. *In*: *Quasi una Fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora UNESP, 2018, p. 375-442.

ALBUQUERQUE, GG. Counter-Tradition: Toward the Black Vanguard of Contemporary Brazil. *In*: CHAVES, R.; IAZZETTA, F. (Eds.). *Making It Heard*: A History of Brazilian Sound Art. New York: Bloomsbury Academic, 2019, p. 211-228.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter*: a political ecology of things. Durham: Duke University Press, 2010.

BOGUE, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York: Routledge, 2003.

BORN, Georgina. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music*, vol. 2, no. 01, p. 7-36, 2005.

BUCHANAN, Ian. *Assemblage Theory and Method*: an introduction and guide. London: Bloomsbury Academic, 2021.

CAMPBELL, Edward. *Music after Deleuze*. London: Bloomsbury Academic, 2013.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Práticas Locais, Discursos Universalizantes: relendo a música experimental. *In*: FIGUEIRÓ, C. (Org.). *Desobediência Sonora*: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 15-72.

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

COX, Christoph. Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. *Journal of Visual Culture*, vol 10(2), p. 145-161, 2011.

DELANDA, Manuel. *A New Philosophy of Society*: Assemblage Theory and Social Complexity. London: Continuum, 2006.

DELANDA, Manuel. *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3ª edição. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Vol. 1.* 2ª edição. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Vol. 2*. 2ª edição. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Vol. 4*. 2ª edição. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DÖBEREINER, Luc. How to Think Sound in Itself? Towards a Materialist Dialectic of Sound. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance*, Berlin, 2014.

ENGLISH, Lawrence. A Memory of Almost Nothing: Luc Ferrari's Listening During Presque Rien no. 1. *Leonardo Music Journal*, vol. 27, p. 17-20, 2017.

ESHUN, Kodwo. *More Brilliant than the Sun*: Adventures in Sonic Fiction. London: Quartet Books, 1998.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. 2ª edição. Tradução de Cid Kipnel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

GROSZ, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art*: Deleuze and the Framing of the Earth. New York: Columbia University Press, 2008.

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade:* a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva/CNPq, 2011.

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

KANE, Brian. *Sound Unseen*: Acousmatic Sound in Theory and Practice. Oxford: Oxford University Press, 2014.

KANE, Brian. Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn. *Sound Studies*, 1:1, p. 2-21, 2015.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social*: an introduction to actor-network-theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LIMA, Vladimir Moreira. *Jazz e Política da Existência:* a música de Félix Guattari. São Paulo: sobinfluência edições, 2024.

MÜLLER, Martin; SCHURR, Carolin. Assemblage thinking and actor-network theory: conjunctions, disjunctions, cross-fertilisations. *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 41, no. 3, p. 217-229, 2016.

NAKAI, You. *Reminded by the Instruments*: David Tudor's Music. Oxford: Oxford University Press, 2021.

NOVAK, David. *Japanoise*: Music at the Edge of Circulation. Durham: Duke University Press, 2013.

NYMAN, Michael. *Experimental Music*: Cage and Beyond. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PALOMBINI, Carlos. Música do tempo presente e intenção de escuta. *In*: VERMES, M.; HOLLER, M. (Orgs.), *Perspectivas para o ensino e pesquisa em história da música na contemporaneidade*. São Paulo: ANPPOM, 2019, p. 77-109.

PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism Otherwise*: The New York Avant-Garde and Its Limits. Berkeley: University of California Press, 2011.

PIEKUT, Benjamin. New Questions for Experimental Music. *In*: *Tomorrow is the Question*: New Directions in Experimental Music Studies. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2014, p. 1-14.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze and Art*. Tradução de Samantha Bankston. London: Bloomsbury Academic, 2013.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Artmachines*: Deleuze, Guattari, Simondon. Tradução de Suzanne Verderber e Eugene W. Holland. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. *Walter Smetak*: o alquimista dos sons. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2008.

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

SCHRIMSHAW, Will. *Immanence and Immersion*: On the Acoustic Condition in Contemporary Art. London: Bloomsbury Academic, 2017.

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

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

THOMPSON, Marie. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies. *Parallax*, Vol. 23, No. 3, p. 266-282, 2017.

TOTTI, Lucca Perrone. *Sonoridade e não-idiomatismo*: o agenciamento do material musical na improvisação livre. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

Lucca Perrone Totti é improvisador, compositor, professor e pesquisador. É mestre em Sonologia - Processos Criativos na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Participa do grupo de pesquisa NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia) e do grupo de improvisação livre Orquestra Errante. Desenvolve trabalhos práticos, teóricos e pedagógicos nas áreas da improvisação, experimentalismos, fonografia e música contemporânea.
E-mail: lucca.totti@usp.br

Rogério Luiz Moraes Costa é compositor, performer, saxofonista e professor livre-docente do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP). É também um dos pesquisadores principais do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologiaânea, temas sobre os quais possui produção bibliográfica publicada em revistas, anais de congressos e livros. Em 2016, publicou Música Errante: o jogo da improvisação livre e, em 2024, Autour de l'improvisation: essais, em colaboração com Inés Pérez-Wilke e Patricia Kuypers. Entre seus principais projetos atuais está a Orquestra Errante, grupo dedicado à pesquisa em improvisação e práticas criativas coletivas. É também um dos pesquisadores principais do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP.
E-mail: rogercos@usp.br

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.