



Beat Assemblage: pensando-em-ritmo na música eletrônica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Composição e Sonologia

Bruno Castro da Cunha
Universidade de Brasília
bruncomp@gmail.com

Flavio Santos Pereira
Universidade de Brasília
flaviosp@unb.br

Resumo. Este artigo propõe o conceito de *beat assemblage* como um operador analítico e modo de escuta genérico para a música eletrônica. Apoiando-se na ontologia de forças vibratórias de Steve Goodman e na não-musicologia de Achim Szepanski, o trabalho contesta dois paradigmas antropocêntricos tradicionais da musicologia: a premissa de que a produção em estúdio ocorre em tempo diferido ("não real") e o fetiche da linearidade do gesto sonoro, difundido pela espectromorfologia de Denis Smalley. Através da planificação rítmica do processo de produção da música eletrônica, demonstra-se que a prática de estúdio opera uma escuta ativa e sob a lógica do "sampleamento-em-última-instância". Diante da operação anti-fenomenológica das máquinas, a linearidade temporal (início-desenvolvimento-fim) é suplantada por uma temporalidade espacial e cronomorfada, articulada verticalmente através de cliques e cortes. O *beat assemblage* consolida uma ficção sônica não-antropocêntrica na qual a agência maquínica torna-se propositiva e a prática eletrônica é emancipada dos modelos analíticos da música de concerto.

Palavras-Chave. Pensamento-sônico, *Assemblage*, Música eletrônica, Ritmo, Não-musicologia.

Title. *Beat Assemblage: Thinking-in-Rhythm in Electronic Music*

Abstract. This article proposes the concept of *beat assemblage* as an analytical operator and generic listening mode for electronic music. Drawing on Steve Goodman's ontology of vibrational forces and Achim Szepanski's non-musicology, the work challenges two traditional anthropocentric paradigms of musicology: the premise that studio production occurs in deferred time ("non-real") and the fetish of the linearity of the sonic gesture, disseminated by Denis Smalley's spectromorphology. Through the rhythmic planification of the electronic music production process, it demonstrates that studio practice operates an active listening process under the logic of "sampling-in-the-last-instance." Faced with the anti-phenomenological operation of the machines, temporal linearity (beginning-development-end) is supplanted by a spatial and chronomorphic temporality, articulated vertically through clicks and cuts. *Beat assemblage* consolidates a non-anthropocentric

sonic fiction in which machine agency becomes purposeful and electronic practice is emancipated from the analytical models of concert music.

Keywords. Sonic Thinking, Assemblage, Electronic Music, Rhythm, Non-Musicology.

Introdução - Paradigmas da música eletrônica

O atual campo de pesquisa em estudos sônicos apresenta um emergente e crescente direcionamento à ontologia do som, em contraposição à influência hegemônica da linguística e de estudos culturais advindas do século anterior. Este direcionamento ontológico é amplamente influenciado por uma filosofia de processo que resulta em ontologias diversas como a de fluxos (COX, 2018), de forças vibratórias (GOODMAN, 2012), de frequências graves (JASEN, 2016) ou de pensamento-mídia (HERZOGENRATH, 2017). Embora esta guinada à ontologia do som se apresenta intimamente relacionadas à prática de música eletrônica,¹ ainda se carece de maior elucidação sobre os paradigmas que atravessam a produção em música eletrônica em relação à música acústica (ou de concerto) e, conseqüentemente, o desenvolvimento de um modo de escuta genérico próprio desta prática.²

O advento da música eletrônica traz consigo premissas pouco acessadas pela vanguarda européia, mas que salientam uma condição anti-fenomenológica oriunda da interação com máquinas nesta forma de produção musical. Este texto busca problematizar dois paradigmas geralmente considerados apenas através de uma perspectiva antropocêntrica na produção de música eletrônica.

O primeiro, relacionado ao métier composicional, se trata de um paradigma tecnológico - presente na argumentação de que a produção de música eletrônica em estúdio não é realizada "em tempo real". Esta idéia desconsidera o processo de produção em estúdio, onde a escuta emerge através da constante interação com os reprodutores de áudio, e reforça a configuração de concerto como a exclusiva detentora do evento sonoro - como na divisão laboral entre composição e performance na música de concerto. Embora este paradigma ainda

¹ Por se tratar de uma perspectiva processual e ontológica do som, o atual trabalho deliberadamente evita distinções terminológicas inseridas na tradição musical - como acústica; eletroacústica; eletrônica em tempo real - e opta pelo termo genérico "música eletrônica" para referir a processos musicais que lidam com a transformação de força elétrica para eletromagnética. Não se trata em negar as próprias particularidades presentes nas diversas configurações já inseridas na tradição musical, mas em traçar o corte paradigmático que difere o métier da música eletrônica com a da puramente acústica.

² O termo "genérico" é utilizado em consonância com a não-estética de François Laruelle, onde não se busca uma hierarquização entre filosofia e arte, ou uma estética à priori, mas onde o pensamento se torna artístico em sua extensão prática. "Genérico" busca tanto uma universalização em nível vetorial e ontológico, quanto se apresenta como uma definição enfraquecida, possibilitando, desta forma, comportar uma multiplicidade de combinações em sua configuração.



é acessado, por exemplo, pelo musicólogo Leigh Landy na teorização do *sound-based music* - através de uma crítica à François Delalande e à tradição do *Groupe de Recherches Musicales* que enquadram a produção em estúdio como *non-realtime* - ele o faz apenas em relação a novas ferramentas digitais presentes na produção de música eletrônica. Landy chega inclusive a especular sobre um tempo “semi-real” presente na performance com samples e material gravado (LANDY, 2006), mas não comenta sobre como esse paradigma tecnológico possibilita um novo processo de escuta mediado pela máquina. A classificação da prática de estúdio como em “tempo não real” cria uma distinção entre o processo no estúdio e na performance de música eletrônica - perdendo conta da agência não-humana e mediação maquinica que opera em ambas práticas. Na realidade, a prática em estúdio na música eletrônica é um processo de performance em si. A escuta em estúdio não é um planejamento em tempo diferido, mas um loop de feedback imediato entre humano e máquina.

O segundo paradigma, com maior atravessamento sobre a organização e modo de escuta na música eletrônica, é proveniente da concepção linear do gesto sônico, semelhante ao que é observado na composição de perfis da música de concerto. Este gesto é concebido apenas através da agência humana e, conseqüentemente, relacionado a uma espectromorfologia incapaz de assimilar a realidade anti-fenomenológica da mídia eletrônica. O autor Mark Fell apresenta uma crítica realista à Denis Smalley quando Smalley argumenta por uma tecnologia “translúcida” na produção de música eletrônica - tornando-se forma irônica de ouvir música que tenta desconsiderar a mediação tecnológica necessária para a produção e performance dela mesma (FELL, 2021).

Deveras a postura antropocêntrica de Smalley não concebe o artefato ou impregnação sonora que a tecnologia exerce sobre o som como produtiva. Isto resulta no desenvolvimento de uma espectromorfologia baseada exclusivamente no gesto humano que tende por renegar a prática de sampleamento apenas a sistemas representacionais - como na música programática (SMALLEY, 1997). Na medida em que Smalley desconsidera a agência não-humana na produção de música eletrônica ele nega e expressão material do som em prol de um ideal de gesto que, supostamente, consegue ser projetado do humano à máquina sem interferências - quase como uma concepção religiosa de alma, segundo Fell (FELL, 2021).

Não obstante, frente a estes paradigmas, outras práticas emergentes do século XX na produção de música eletrônica não tiveram essa mesma postura - como foi o caso do afrofuturismo estipulado por Kodwo Eshun. Neste caso, o corpo está em constante interação e troca com a máquina - como é apontado, por exemplo, na prática de estúdio de Lee Scratch





Perry. Eshun explora o ciborguismo na música *dub* de Perry quando o mesmo, em entrevista, comenta que a mesa de som no estúdio opera como seu cérebro, estabelecendo conexões biomaquínicas (ESHUN, 1999, 62-66). A prática processual de Perry considera a Agência não humana no ambiente de estúdio - onde a música eletrônica possibilita o humano a alcançar novas escutas mediadas pela máquina.

Alinhado ao pensamento de Eshun, o propósito deste texto está no desenvolvimento de um pensamento sônico capaz de abranger a agência não humana presente na produção de música eletrônica. Desta forma, este ensaio preza pela abordagem ontológica do som como alternativa para se desenvolver um modo de escuta particular à música eletrônica estruturada na configuração de *assemblage* e orientada em ritmo. Com base em ontologias do som como a não-musicologia de Achim Szepanski e a ontologia de forças vibratórias de Steve Goodman, este texto argumenta por uma forma de *pensar-em-ritmo* chamada de *beat assemblage*. Neste pensamento sônico, a temporalidade é concebida de forma espacial através de estratificações rítmicas. Tendo em vista que as máquinas presentes na produção de música eletrônica operam com precisão temporal não-humana, esse modo de escuta se apresenta de forma anti-fenomenológica, onde todo ritmo - audível ou não - é produtivo.

Pensamento sônico|pensar-através-do-som

Antes de acessar as problemáticas previamente indicadas, é importante situar a abordagem de processo presente neste trabalho - que busca no atual direcionamento ontológico dos estudos sônicos uma orientação em ritmo capaz de elucidar as diferenças temporais entre música acústica e eletrônica. Trata-se de uma forma de se *pensar-através-do-som*.³

Em sua defesa pela guinada ontológica, Nikita Safonov contextualiza a ontologia vibracional de Steve Goodman como o princípio de *pensamento sônico* a ser posteriormente desenvolvido no campo dos estudos sônicos (SAFONOV, 2019). A argumentação de Goodman sobre o som enquanto uma mídia vibratória já apresenta indícios de uma anti-fenomenologia, ou uma fenomenologia orientada por objetos,⁴ bem como preza por uma não-representação que não se apoia no cientificismo como alternativa representacional do som. Goodman argumenta por corpos em constante movimento - onde a idéia de “estático” ocorre apenas em uma perspectiva antropocêntrica - e o potencial vibratório sônico é capaz de chocar e deslocar corpos

³ Neste contexto, compreendida como no desenvolvimento de uma forma de escuta.

⁴ Isto é, uma fenomenologia que concebe um mundo além da consciência humana.

para fora de sua fase original (GOODMAN, 2012). Embora a ontologia vibratória desconsidere o potencial semiótico da experiência sonora, ela também evita uma perspectiva puramente fisicalista, ou na qual a representação possa ser transposta a catalogações numéricas de medições das parametrizações do som. Na realidade, ela se apresenta como uma forma de pensar através da processualidade do som evidenciada em sua expressão vibratória - na medida em que o som desloca corpos para fora de sua fase original, o pensamento também é atravessado.

Posteriormente a Goodman, Christoph Lischka especula sobre um pensamento sônico que também confronta o *oftalmocentrismo* presente no modo de racionalização ocidental. Neste caso, a crítica à hegemonia de pesquisas em estudos culturais influenciadas pela semiótica também se estende à concepção de natureza, comumente acessada sob uma perspectiva da física newtoniana. Para Lischka, o emaranhamento dos dois serve para aprofundar a bifurcação cartesiana e lockeana da natureza em mente e corpo, onde o sujeito se apresenta em oposição não-participatória ao mundo objetivo - do qual pode ser descrito, explorado e representado (LISCHKA, 2017).

A visão carrega uma perspectiva contemplativa - onde o ser humano pode escolher não fazer parte do evento em prol de analisá-lo e objetificá-lo. O som é imersivo. O ser humano não consegue se ausentar do fenômeno, mas na verdade opera em conjunto com outros agentes também imersos. Desta forma, reconhecer a imersibilidade do som implica em reconhecer uma perspectiva inexoravelmente parcial sobre o evento sonoro, mas ainda assim ecológica em sua produção. Um pensamento sônico é uma forma de se pensar-através-da-mídia, onde a racionalização é construída à partir das particularidades processuais do som. Enquanto evento, o som ainda está sujeito às particularidades do espaço que o comporta. A própria ontologia vibracional do som não deixa de ser uma dromologia,⁵ que concebe a realidade em constante movimento.

Similarmente, Wolfgang Ernst desenvolve um *pensamento-mídia* anti-fenomenológico que distingue a diferença temporal entre a corda (Pitágoras), o eletrônico (Hertz) e o digital (Turing). Para Ernst, a investigação da processualidade de cada uma destas mídias ocorre em um nível de comportamento microtemporal, trazendo divergência ao "senso temporal" da experiência humana. A corda do monocórdio de Pitágoras alude à beleza matemática de relações cósmicas, calcada nas relações entre números inteiros e intervalos

⁵ Isto é, um realismo calcado na velocidade.



harmônicos. Já a mídia eletrônica, baseada na transformação de energia elétrica para eletromagnética, opera em uma microtemporalidade de ultrafrequências oscilatórias que gera a faísca do impulso elétrico. No caso da mídia digital, ela se enquadra em uma temporalidade estática que opera através de microeventos computados por mecanismos que só operam em estados discretos - consequentemente trazendo a ideia de tempo matematizado e introduzindo virtualidade na manipulação do eixo temporal, onde eventos distintos podem ser *cronomorfados* para além dos sentidos humano (ERNST, 2013, 184-191).

Na abordagem processual do som, a constituição vibratória do som está diretamente relacionada com a temporalidade da mídia que o comporta. Em prol de se conceber a diferença ontológica entre a música eletrônica e a acústica, se torna proveitoso conceber uma realidade anti-fenomenológica que opera produtivamente no processo do evento sonoro. Lidar com música eletrônica se torna uma forma de acessar a temporalidade das máquinas e, como mais evidente com a mídia digital, operar - através do corte e da mudança abrupta entre eventos sonoros distintos - um *cronomorfismo* além do sentido humano.

Não-musicologia e ouvir-em-ritmo

Em prol da expressão material e temporal do evento sonoro, o pensamento sônico desenvolvido no corrente trabalho tende por uma concepção materialista, imanente e da estética de não-representação como desenvolvida por filósofos como François Laruelle e Gilles Deleuze. Mais especificamente, a abordagem de imanência radical, como proposta por Laruelle, é aplicada no campo sônico através da não-musicologia desenvolvida por Achim Szepanski.

No caso da não-filosofia de Laruelle, esta aponta o movimento cíclico e auto-reflexivo no *princípio de razão suficiente*, onde, na realidade, a filosofia não manifesta nada mais que sua própria existência e, implicitamente, uma ilusão transcendental sobre o Real (LARUELLE, 1999). Tal condição é refletida através da *dualysis* pensamento/Real - na qual o Real é imanente e autônomo ao pensamento - onde a não-filosofia é concebida, através de uma postura não-dialética, como uma força capaz de escapar do pólo gravitacional da filosofia tradicional, que engendra o Real como algo apreensível pela filosofia (FARDY, 2018).

Refletir sobre a autonomia do pensamento nesta *dualysis* possibilita o seu desenvolvimento a partir da sintaxe do Real - onde suas bases axiomáticas advêm do processamento de variáveis por variáveis, gerando um modelo de fractalização do pensamento.



Neste caso, a sintaxe do Real é possível neste modelo de fractalização devido a causalidade da *determinação-em-última-instância*, onde a autonomia do Real é preservada e todo pensamento, corte, esquematismo, distorção ou decisão é determinado pelo Real (FARDY, 2020). Ademais, em fidelidade à determinação-em-última-instância do Real, para Laruelle a *não-estética* é capaz de “ficcionalizar” a arte em uma sobreposição de pensamento e arte gerando um modelo teórico-prático - ou uma *prática estética de teorização estética*. A ficção se torna uma forma de primar a autonomia do Real e rerepresentar a relação entre filosofia e arte como irreduzível à distinção de causa e efeito, livrando a arte da autoridade filosófica e postulando uma teoria centrada na relação não-hierárquica entre arte e estética (FARDY, 2020).

Em um exemplo mais prático, o artista sônico JLIAT aponta a impregnação do correlacionismo na prática artística, onde a maior parte das teorias estéticas apontam para uma relação sujeito-objeto. A não-estética é capaz de radicalizar a arte, focando na realidade do objeto e, conseqüentemente, expurgando o antropocentrismo da prática artística - como é o caso do ruído, onde a tecnologia é capaz de apontar o fenômeno sonoro para além da inteligibilidade humana (WHITEHEAD, 2013).

Transposta à não-musicologia, a *dualysis* pensamento/Real se configura em escuta/Ritmo, onde desenvolver um pensamento sônico em acordo com o Real significa *ouvir-em-ritmo*. No caso, o pensamento sônico origina-se do Ritmo, onde o Ritmo possui a mesma unilateralidade autônoma em relação à escuta que o Real ao pensamento. A imanência não se trata de uma redução simplista de som a ritmo, mas da ritmicidade como ponto de partida para o desenvolvimento de um pensamento sônico - se trata em conceber ritmo como dispersão em tempo e espaço, bem como base fundadora da ontologia processual do som. Distinguir Ritmo de métrica significa tratá-lo como *clicks* ou pulsações não-periódicas. Em sua forma abstrata e indivisível, o ritmo se encontra como um *click* - no qual o sinal, curto e sem referência, abre potencial de movimento sem associação contextual - onde, em uma *track* de música eletrônica, os “*Clicks* e Cortes”, que articulam temporalidades heterogêneas e ocorrem transversalmente entre outras *tracks* internas, traçam o “corte” entre atual e virtual, modificando uma conexão com o passado para uma orientada ao futuro (SZEPANSKI, 2017, 246-247).

Neste caso, a terminologia de “atual” e “virtual” é apresentada em referência à filosofia deleuziana. No corpo teórico de Deleuze, existem duas distinções chaves para o desenvolvimento de sua ontologia. Ambas se referem ao espaço e são provenientes da termodinâmica, onde a primeira distingue espaço entre intensivo e extensivo. Intensivo se refere



a qualidades indivisíveis e extensivo a qualidades aditivas - um exemplo pode ser observado pela água, onde sua temperatura é intensiva e seu volume extensivo. No caso, adicionar dois copos d'água, em temperatura igual, irá aumentar seu volume, mas não afetará a sua temperatura. A segunda distinção se dá entre o atual e o virtual, e refere-se à ordem de atração e potencialidade - também em um contexto de termodinâmica, onde, até mesmo em um estado de equilíbrio, um sistema ainda apresenta diferenças intensivas que tendem a um outro estado final de equilíbrio. Este estado final já opera como atrator futuro antes mesmo de sua atualização no presente e explica a tendência das diferenças intensivas em se cancelarem. Em nível ontológico, estados que operam virtualmente como atratores mantêm sua eficácia independente de não estarem atualizados como potencialidades, pois guiam processos reais a um resultado anterior a sua atualização posterior (DELANDA, 2005).

Na não-musicologia, o pensamento sônico encontra seu realismo partindo de uma dromologia calcada no ritmo, onde a aplicação onto-vetorial da não-filosofia de determinação-em-última-instância é configurada, segundo Szepanski, como *sampleamento-em-última-instância* (SZEPAISKI, 2017, 249). Desta forma, uma cadeia de *samples* utilizados em uma obra eletrônica serve para gerar mais *samples* para serem dispostos em uma *track*; e cuja renderização da *track* gera outro *sample* e assim em diante. Este realismo, que concebe o Ritmo como autônomo ao pensamento sônico, possibilita traçar esta fractalização *em-última-instância* através da ritmicidade. Neste caso, o não-músico apresenta forma e conteúdo no mesmo nível, onde as qualidades intensivas e extensivas operam processualmente através do ritmo - este é o caso de conceber a própria ritmicidade do conteúdo do *sample* como estratificada pela temporalidade da mídia, que no caso rege a repetição de cada *loop*.

Para Szepanski, a máxima da não-musicologia se resume em "*Tic toc fuck the clock*", onde o que transforma o "tic tic" do relógio em "tic toc" se dá através do *momentum* de significado em contexto, onde cada "tic" se diferencia tanto do próximo quanto do anterior (SZEPAISKI, 2017, 252). Para o não-músico, este *momentum* deve ser tensionado para se expandir além da representação e poder se tornar produtivo.

Em suma, a não-musicologia de Szepanski oferece alicerce para superar os paradigmas de tempo diferido e gestual antropocêntrico apresentados previamente. Primeiro, por operar como uma não-estética - e uma prática teórica imanente - ela valida a agência não-humana como co-autora do processo sônico. Não há distinção entre a prática de estúdio e performance

com música eletrônica, pois ambas são produtivas e locus do *sampleamento-em-última-instância*. Segundo, ao operar por meio da determinação-em-última-instância, a não-musicologia recusa a hierarquia que prioriza o gesto biológico. Em vez de buscar uma transcendência ou, como apontado por Fell, a “alma” que perpassa a máquina, tudo é planificado na imanência do Ritmo. Neste caso, um pulso elétrico inaudível ou uma taxa de amostragem de dados não são meros suportes técnicos, mas forças produtivas reais articuladas através de *clicks* e cortes na constituição do evento sonoro. A escuta deixa de ser estritamente fenomenológica - baseada na percepção e intencionalidade do sujeito - e assume uma postura crítica, consciente de que a máquina opera e processa o som em faixas temporais que excedem o controle, precisão e até cognição humana.

Beat Assemblage

Partindo do contexto dromológico do som apresentado - que opera tanto ritmicamente quanto comporta, em sua processualidade, a operação de corte e virtualidade - o modo de escuta proposto para a música eletrônica opera não-linearmente e através de uma anti-fenomenologia. Estipulando-o enquanto uma configuração genérica que, seja capaz de comportar uma multiplicidade de rearranjos - e ainda assim traçar a fractalização ontológica do som através do ritmo (ou no ouvir-em-ritmo) - esta se apresenta como um *assemblage*. Tal configuração comporta composições heterogêneas que operam produtivamente em suas diferenças temporais. Para Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos constituído como um *assemblage*, é composto por uma multitude de intensidades, gradientes, cortes e moléculas - onde dissolver o organismo em um devir intensivo significa desenvolver multiplicações e sobreposições de códigos em direção ao desconhecido, o desorganizado e o amorfo (PAULUS, 2023).

Por se tratar de múltiplas sobreposições dinâmicas, a configuração de *assemblage* propõe uma verticalização na perspectiva que não ocorre em sistemas lineares. Em defesa de uma perspectiva espacial - que comporta multiplicidades e não-linearidade - o artista sônico Mark Fell apresenta uma crítica provocativa à temporalidade fenomenológica de Husserl. Para Fell, Husserl é redundante ao comparar sua concepção linear de tempo com a melodia exemplificada na partitura - que já é uma representação linear de tempo. A música de Mark Fell - bem como seu projeto SND com Mat Steel - remete a uma estruturação temporal constituída espacialmente. A ciclicidade de eventos rítmicos que se sobrepõe em outros eventos rítmicos constituem assemblages produtivos onde a contingência é espacial. A temporalidade

experienciada não se dá por início-desenvolvimento-fim, mas por sobreposições temporais no contexto presente. Em semelhança à mitologia Aborígene, não existe gênese, mas apenas topografia espacial (FELL, 2017).

A escolha pelo termo *beat* contextualiza este pensamento sônico em consonância à potência do *breakbeat* de Kodwo Eshun. Assim como no afrofuturismo de Kodwo Eshun, a relação com tecnologia se desenvolve de maneira rítmica. Presente, por exemplo, no efeito de eco nos *dubs* de Scratch Perry - que não se apresenta apenas como ritmo observável, mas modifica a escuta passiva para uma ativa, que agora persegue a *beat*. Ou também na prática de *Skratchadelia* de Grandmaster Flash - onde o corte opera intensificando o fluxo rítmico que atravessa. A *beat* é tratada como matéria sônica em fluxo (ESHUN, 1999, 13-24). Ritmo não se trata de uma parametrização do som, mas de sua expressão material. Como o *breakbeat* de Eshun, *beat assemblage* planifica a interação humano e não-humano em uma imanência rítmica. O processo se reflete em sua própria estética prática. A configuração de *assemblage* - que comporta agentes diversos na produção de música eletrônica - se apresenta no evento sonoro como apontado por Szepanski na disposição das tracks de música eletrônica em um sampleamento-em-última-instância. Esta articulação de sobreposição de processos com precisão maquínica se reflete em um gesto vertical claro: as operações de *clicks* e cortes.

Através da precisão temporal e anti-fenomenológica das máquinas, o *beat assemblage* se encontra produtivo em pura imanência rítmica - sobrepondo, subtraindo e reconfigurando temporalidades distintas. A proposta do *beat assemblage* para acessar as diferenças ontológicas da música eletrônica, realoca o foco da linearidade gestual, proveniente da espectromorfologia de Smalley, para a temporalidade espacial e anti-fenomenológica da processualidade da música eletrônica - que *em-última-instância* opera sobrepondo eventos.

Ficção rítmica: o pensamento em expansão

Em concordância com a não-estética de Laruelle, o *beat assemblage* opera através de uma ficção - onde ficcionalizar o ritmo significa desenvolver uma prática que prime sua autonomia em relação à escuta. Trata-se do ouvir-em-ritmo da não-musicologia.

Para além do cenário do *breakbeat* e da música de Mark Fell, a configuração do *beat assemblage* opera em práticas que expõem diretamente a agência material do suporte tecnológico. Na prática de *glitch* digital do grupo Oval, encabeçado por Markus Popp, a desfuncionalização do CD através de ranhuras físicas transforma a falha do leitor laser em um



corte rítmico produzido pela própria máquina. De modo similar, o projeto *The Caretaker* - heterônimo de Leyland Kirby - manipula o eixo temporal através do sampleamento de discos de vinil antigos. A degradação temporal dessa mídia provoca estalos, cortes e ruídos de superfície que se estratificam sobre a gravação original - onde forma e conteúdo operam no mesmo plano rítmico. Em ambos os casos, a técnica do sampleamento-em-última-instância e o foco nos "cliques e cortes" gerado pela tecnologia mediadora distanciam o som de qualquer intenção gestual humana originária, planificando memória, mídia e ruído em uma topografia rítmica espacial.

Além disso, práticas de performance com música eletrônica, como a instalação-performance de John Richards e Tim Shaw, também operam através de um *beat assemblage*. A instalação de Richards e Shaw é composta por uma rede de objetos e circuitos, operando através de ritmo e ruído de forma autônoma à agência humana (RICHARDS et al, 2022). Neste tipo de prática a escuta se torna essencial e performática, pois traz à frente a interação tecnológica e prima o ritmo como anterior à formação da escuta.

Embora a configuração rítmica também se apresenta no campo da filosofia através da ritmanálise - inicialmente concebida por Pinheiro dos Santos e posteriormente desenvolvida por Bachelard e Lefebvre - a mesma ainda é criticada por Steve Goodman por sua postura de hierarquização de eventos e inclinação a se pensar em fluxo, desconsiderando a potencialidade do pulso isolado. Goodman argumenta por uma singularidade ritmicamente produtiva que ocorre como *vibração da vibração* (GOODMAN, 2010, 91). Não obstante, a configuração de *beat assemblage* comporta a produtividade do corte e, conseqüentemente, a singularidade rítmica já presente no único pulso. Embora *beat* transmita a ideia de fluxo rítmico, a mesma ainda comporta sua intensificação através de cortes e mudanças abruptas de estado - do pulso elétrico ao clique sonoro ambos são produtivos para a música eletrônica.

Conclusão - Temporalidade espacial através de cliques e cortes

Em contraste com os paradigmas previamente apresentados, Beat Assemblage concebe a produção de agentes não-humanos, onde o processo de música eletrônica é sempre em tempo real. Além disso, a linearidade do gesto com intenção humana da espectromorfologia é suplantada por uma operação vertical atômica e sempre produtiva através de cliques e cortes. O tempo cronológico se torna cronomorfado - substituído por uma temporalidade espacial onde não existe começo e fim, mas apenas estratificação de eventos.



Apesar de problematizar paradigmas já consolidados na música eletrônica, este texto não propõe um novo modo de escuta imprescindível e evolutivo na história da música, mas uma escuta crítica calcada em agência e processo. Por se tratar de uma não-estética, a proposta do *beat assemblage* não é engendrar um novo gênero de música eletrônica, mas trazer posturas críticas sobre agência e temporalidade que possibilitem especular e experimentar novas formas de produção sonora.

Beat assemblage se trata de uma escuta genérica baseada no ouvir-em-ritmo, onde a música eletrônica é emancipada da manipulação humana como única força produtiva. Ao planificar ritmicamente todos os agentes - humanos e não-humanos - da práxis de música eletrônica, pensar-através-do-som se torna um ato não-antropocêntrico. A máquina se torna propositiva e o gesto da música eletrônica opera em acordo com sua mediação tecnológica.

Referências

COX, Christoph. *Sonic Flux: Sound, Art and Metaphysics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

DELANDA, Manuel. Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual. In: BUCHANAN, Ian; LAMBERT, Gregg (Org.). *Deleuze and Space*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005. cap. 4. p. 80-88.

ERNST, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

ESHUN, Kodwo. *More Brilliant Than The Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Londres: Quartet Books, 1999.

FARDY, Jonathan. *Laruelle and Non-Photography*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2018.

FARDY, Jonathan. *Laruelle & Art: The Aesthetics of Non-Philosophy*. Londres: Bloomsbury Academic, 2020.

FELL, Mark. One Dimensional Music Without Context or Meaning. In: HERZOGENRATH, Bernd (Org.). *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. Londres: Bloomsbury Academic, 2017. cap. 8. p. 193-216.

FELL, Mark. Reverse practice as technologically Constituted Critical Aformalism in Fowler and Youngs 'Strategies'. In: FELL, Mark. *Structure and Synthetis: The anatomy of practice*. Plymouth: Urbanomic, 2022. p. 103-111.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect and The Ecology of Fear*. Londres: The MIT Press, 2010.



GOODMAN, Steve. The Ontology of Vibrational Force. In: STERNE, Jonathan (Ed.). *The Sound Studies Reader*. Londres: Routledge, 2012. p. 70-72.

HERZOGENRATH, Bernd (org.). *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.

JASEN, Paul C. *Low End Theory: Bass, Bodies and the Materiality of Sonic Experience*. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.

LANDY, Leigh. *La musique des sons/The Music of Sounds*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 2006.

LARUELLE, François. *Summary of Non-Philosophy*. Tradução: BRASSIER, Ray . Pli: The Warwick Journal of Philosophy, v. 8, Philosophies of Nature, p. 138–148, 1999.

LISCHKA, Christoph. Buzzing off... Toward Sonic Thinking. In: HERZOGENRATH, Bernd (Org.). *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. Londres: Bloomsbury Academic, 2017. cap. 8. p. 159-179.

PAULUS, Stefan. Assemblage and Non-Standard Aesthetics. *Performance Philosophy*, v. 8. n. 1, 2023.

RICHARDS, John; SHAW, Tim. Improvisation through Performance-installation. *Organised Sound*, Cambridge, v. 27, n. 2, p. 144-155, 2022.

SAFONOV, Nikita. Sonorous Deserts: Schizoanalysis, Sound Studies, and Inhuman Ecology. *Stasis*, v.7, n. 1, p. 444-466, 2019.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*, v. 2, n. 2, p. 107-126, 1997.

SZEPANSKI, Achim. Immanent Non-Musicology: Deleuze|Guattari vs. Laruelle. In: HERZOGENRATH, Bernd (Org.). *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*. Londres: Bloomsbury Academic, 2017. cap. 12. p. 243-255.

WHITEHEAD, James. Un-sounding music; noise is not sound. In: CASSIDY, Aaron; EINBOND, Aaron (Ed.). *Noise in and as Music*. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013. cap. 2. p. 11-31.