

Engatinhar de uma etologia musical nômade¹

Mario ARRUDA²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

RESUMO

Este artigo busca propor um método de investigação do modo de existência e de formação daquilo que é musical através da análise de seus afetos e de suas relações de fluxos. Flutua na hipótese de que a música possa operar como uma máquina de desidentificação de corpos, de músicas, de instrumentos e de sistemas musicais através de conexões aberrantes que se dão no ato de criação, de execução e de escuta musical. Trata-se da investigação do plano de composição da música (DELEUZE; GUATTARI, 2012a) através das concepções etológicas de Espinosa (2009). Demonstra-se como esse método se relaciona com um fazer artesanal, percorrendo os fluxos da matéria musical a partir do teste de suas qualidades intensivas, ato que culmina em inserir a própria pesquisa no acontecimento musical analisado.

PALAVRAS-CHAVE: etologia; artesanato; fluxo; afeto; música.

Música e identidade fazem um par de aliança celestial nas abordagens que têm ganhado notoriedade tanto nos estudos acadêmicos quanto no seio da sociedade. Vetor importantíssimo desse acontecimento é a ultraintransigência que deu às caras com sorriso nefasto depois de anos enterrada nas catacumbas da vergonha pós-macrofascismos históricos. Atentos, diferentes campos passaram a expressar uma política de proteção e de valorização das identidades atacadas. Sub-repticiamente a essa causa de extrema importância, por vezes, manifesta-se uma tendência a enfatizar a estabilização em detrimento do movimento de transformação das identidades analisadas. Pensando no

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. Integra o Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) e o Grupo de Estudos em Imagens Sonoridades e Tecnologias (GEIST). Pesquisa nas áreas da Estética, da Semiótica, da Teoria da Comunicação e da Cibercultura com enfoque em filosofias da diferença, música, arte mídia e tecnologias da comunicação. Bolsista CAPES. E-mail: marioarruds@gmail.com.

interior desse acontecimento, a pergunta que vem uivando ainda ao longe é: o que faz a música à identidade? Ela a elogia, ela a produz, ela a evidencia?

Diante dessa questão, caberia conceber um pensamento aprofundado sobre em que medida a música veicula corpos, personagens, identidades e em que medida os constrói ou os modifica. Engatinhando nessa questão – tanto como um bebê humano que dá o seu jeito de se mover sem saber caminhar quanto como um animal felino que se arrisca em territórios desconhecidos e longínquos de sua família humana – a discussão que se segue pega o uivo latente de desenvolvimento de uma perspectiva que dê conta de tanto dar importância às características dos corpos quanto de levar em conta fluxos e forças que os transformam, inclusive para além de sua condição puramente humana.

Situada nesse território movente, a proposição a seguir toma a nomenclatura de *etologia musical nômade*³ ao seguir a linha de pensamento de Deleuze e Guattari (2012a, 2012b; 2010) e de obras solas de Deleuze (2005; 2002), que resgatam Benedicto de Espinosa⁴ (2009) e seu pensamento etológico para construir uma imagem do pensamento que destitui as intenções individuais em prol de um pensamento que observa os acontecimentos de formação de corpos – e de identidades – a partir da aliança de diferentes forças. Ao instalar-se nessa linha, a proposta metodológica deste artigo discute conceitualmente os fluxos da matéria e os afetos⁵ dos corpos de modo a dar ver que uma identidade musical se define também por processos de desidentificação. Logo, a hipótese-

³ Há um artigo intitulado *Etologia na comunicação de significados simbólicos musicais* (PENHA; NOVO JUNIOR, 2017), que discute a inserção da etologia na investigação musical, mas difere largamente da proposta aqui desenvolvida por sua epistemologia calcada na psicologia analítica e nos processos cognitivos e neurais do ouvinte.

⁴ O nome de Benedicto de Espinosa aparece com diferentes grafias e variações ao longo da história (Benedito de Espinosa, Baruch de Espinoza, Benedictus Spinoza, Baruch Spinoza e outros). Para remeter a essa multidão, adota-se, neste artigo, a forma Benedicto de Espinosa, que consta nas traduções de *Espinosa e o problema da expressão* (DELEUZE, 2017) e *Espinosa – filosofia prática* (DELEUZE, 2002), bem como aparece em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012a; 2012b).

⁵ *Afeto* também tem grafia variável nas traduções de Espinosa (2002) e de Deleuze (2005) e Deleuze e Guattari (2010),oras aparecendo como *afecto*. Optou-se por seguir a grafia *afeto*, devido ao maior número de aparições do conceito nessa grafia nas bibliografias utilizadas neste artigo. As citações de *O que é a filosofia* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), nas quais consta a grafia *afecto* foram substituídas por *afeto*.

estopim deste trabalho é que a música tanto produz e evidencia quanto desidentifica identidades.

O caminho filosófico nos abastece para a proposição de um método prático de pesquisa, que, por sua vez, é inspirado pelo modo de produção do artesanato, no qual o artesão ou artesã assumem lugar de participantes de um fluxo maquínico e não de gênios criadores. Com base nisso, se desidentificam já em um primeiro momento por deslocarem-se da larga distância existente na dicotomia sujeito-objeto da perspectiva humanista. Diante disso, observa-se como há um método de pesquisa etológico no artesanato, que tanto persegue os fluxos da matéria quanto testa o que pode o corpo – a matéria-bruta – que forma a obra por vir. Esse fazer se relaciona com o que Deleuze e Guattari (2012b) chamaram de ciência nômade, um fazer científico que se caracteriza por buscar linhas de variação ao invés de regularidades ou leis.

São os traços-placas-cartazes citados acima que vão compondo o território movente da etologia musical nômade, a que se discutirá ao longo do trabalho.

Música e desidentificação

Trata-se, de saída, de desfazer a ideia de que não há nada fora da identidade. Para Deleuze e Guattari (2012b), forças, intensidades, velocidades, afetos ora se estabilizam em uma identidade ora estão em movimento mais desordenado, ou seja, em processo de desidentificação. Nessa perspectiva, a identidade é apenas um estágio controlado de velocidade e de intensidade de um fluxo, que mesmo assim, segue sempre em movimento. Ela é como o equilíbrio de um processo, sendo “um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros esses que podem ser imaginários” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 80).

Identidade musical, identidade sonora, identidade da voz, identidade das musicistas e dos músicos. Esses pontos de estabilização, que são matérias formadas, tem sido elementos de muito valor para a investigação de diferentes campos que estudam a música por serem pontos-chave para a investigação da relação da música com a cultura e com a política. Caberia, então, fazer um exercício de abstração e questionar de que modo elas são constituídas, de que modo se formam e se estabilizam, para compreender em que medida suas formas se relacionam propriamente com a música.

Nem se busca fugir completamente da relação da música com a emergência de identidades no seio social nem se busca ir em direção de encontrar nos códigos formais que estruturam a música o vetor de constituição de toda identidade musical. A verve, a pulsação, que carrega essa investigação é a curiosidade de compreender de que modo são estabelecidas as relações entre identidade e música sem recorrer a um sistema modelizante anterior a elas, que seja transcendente a elas.

Por isso, a conversa com um plano bastante específico. As sensações do transe, a característica hipnótica, a possibilidade de imersão em fluxo de sensações, os acontecimentos de que ‘tudo se esclareceu depois de ouvir essa música’ se relacionam com esse plano – que se chama plano de composição, de imanência ou de consistência, nomenclatura variável na obra de Deleuze e Guattari (2012a, 2012b). Trata-se do plano da matéria não-formada, que assume diferentes posições na história da música.

Antes de pontuar as características do plano de composição, vale ressaltar que ele se distingue do *plano de organização* da música, sendo esse o que dá vazão à consideração de que a música seja uma linguagem estruturada sistematicamente com códigos específicos. Encontra-se um plano de organização, por exemplo, no sistema tonal da música ocidental, no qual a música foi compreendida por grandes mestres a partir de códigos que regiam as composições – as combinações de notas que formam os acordes ou as combinações de acordes que formam uma harmonia, por exemplo. Ou ainda anteriormente, se pode observar a presença de um plano de organização quando do acontecimento de separação matemática das frequências sonoras em notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) que organizaram o *continuum* sonoro em pontos – gerando uma certa identidade sonora referente a esse sistema, como demonstra Wisnik (2017).

Levado militarmente à risca, o sistema tonal enquanto plano de organização da música assume um lugar transcendente, dificilmente abalável. É claro que não é preciso muito esforço para perceber que músicos notórios que são posicionados nesse regime o levaram às últimas consequências, chegando muito próximos de o extrapolarem. É o caso de Ludwig van Beethoven, que levou a harmonia a um grau de orquestração no qual ela se torna indiscernível da dissonância em muitos momentos. Beethoven utilizava do plano de organização tonal para construir suas composições, mas é como se algum outro se manifestasse ao mesmo tempo que a criação musical estivesse em curso. “Um plano que

não pode ser dado enquanto tal, que só pode ser inferido, em função das formas que desenvolve e dos sujeitos que forma, pois ele é *para* essas formas e esses sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 57). Esse plano, que se distingue do plano de organização e acontece enquanto acontece a criação, a execução e ou a fruição de uma música, é o chamado *plano de composição*.

Distinguem-se, portanto, 1) o plano de organização e 2) o plano de composição:

1) formas desenvolvem-se, sujeitos formam-se, em função de um plano que só pode ser inferido (plano de organização-desenvolvimento); 2) só há velocidades e lentidões entre elementos não formados, e afectos entre potências não subjetivadas, em função de um plano que é necessariamente dado ao mesmo tempo que aquilo que ele dá (plano de consistência ou de composição) (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 60).

O plano de composição se forma imanente ao processo acontecimental da música, quando todos os fluxos estão como que fora de suas caixas de identidade e, por isso, podem entrar em ritmo e provocarem alianças que confundem, dissipam, descontroem o plano de organização, por estarem aquém e além das barreiras da linguagem. Tem como características a proliferação de materiais, o povoamento de diferentes corpos e o contágio entre diferentes instâncias. Segue a lógica da aliança que extrapola as caixas de referência, mas nem por isso significa ser um plano primitivo, um caldo primordial, a figura do caos. Opera, de forma distinta, através de um processo que Deleuze e Guattari (2012a) chamam de involução – no qual a forma não para de se dissolver para liberar intensidades, velocidades, forças. Trata-se de um plano imanente ao acontecimento de performance musical, que, inevitavelmente, opera um caráter destrutivo, desconstrutor, que ataca justamente os vetores de disseminação e formação de identidades.

O plano de composição, se estabelece como uma força do acontecimento, que atinge tanto as formas por vir como os códigos que organizam as formas. É como um mal de organização dado pelo acontecimento musical. E assim, quanto mais força o plano de composição atinge, menos o plano de organização tende a permanecer o mesmo. Isto é, quanto maiores as intensidades dos processos musicais de composição, de execução e de escuta mais possibilidade de mudança nos sistemas que organizam as formas, as identidades, os sujeitos.

Mas é claro, o acontecimento de transformação de um plano de organização só pode ser verificado em uma análise diacrônica que observe uma longa duração temporal,

já que depende de uma vasta disputa coletiva travada pelo fazer musical, pelos estudiosos e críticos da música, pelos hábitos de escuta etc. Isso não impede que um determinado músico construa um plano de composição e que o faça adquirir consistência tamanha que esse plano passe a substituir o plano de organização em sua própria obra. Esse acontecimento se relaciona com uma espécie de autorreferência do processo de composição musical, que merece ser observado com mais profundidade em outra oportunidade.

De qualquer maneira, trazer o plano de composição para as investigações acerca da música se relaciona com a valorização dos atos de criação e do acontecimento da música. Trata-se de considerar que a produção musical esteja em um constante fluxo de fazer vibrar as matérias formadas tornando-as motivos de organização, produzindo interfaces entre diferentes corpos, meios e estratos e desidentificando o que já está formado por constituir planos de imanência de grande intensidade.

É a latência da investigação da relação do plano de imanência com a música que abastece a proposição engatinhante do método que se propõe discutir aqui. Posto isso, cabe a seguir discutir as coordenadas e os conceitos que tornam o pensamento acerca do plano de composição operacionalizável para a investigação dos processos musicais.

Afetos e matéria-fluxo, as coordenadas da etologia

Benedicto de Espinosa (2009), filósofo holandês que viveu de 1632 a 1677, é um dos grandes inspiradores do pensamento de Deleuze e Guattari. Não à toa, a dupla traz Espinosa em seus *Mil Platôs* em diversos momentos, sendo um deles o de crucial importância na descrição do plano de consistência, que consta no volume 4 da edição brasileira (2012a). O pensamento de Espinosa auxilia nessa empreitada na medida em que considera que os corpos e suas relações nunca são separáveis. Há imanência entre os estados das coisas e os seus fluxos – bem como ocorre com o plano de composição.

Dessa maneira, Espinosa pode considerar como equivalentes duas questões fundamentais: *Qual é a estrutura (fábrica) de um corpo? Que pode um corpo?* A estrutura de um corpo é a composição da sua conexão. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado (DELEUZE, 2017, p. 240).

São nessas indagações que se alicerça a etologia de Espinosa, que é organizada em duas coordenadas – longitude e latitude, segundo Deleuze (2002). A longitude de um

corpo é o conjunto de relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de velocidade entre elementos não formados que o compõe. Sua investigação consiste em perceber que relações estão imbricadas na formação de um corpo, permitindo a observação de que as forças, as intensidades, as durações e velocidades dos corpos também influenciam em suas conexões com outros corpos.

Já a latitude é o conjunto de afetos de um corpo, ou seja, as qualidades intensivas e os rastros deixados pelos fluxos que agenciaram um determinado corpo. Um afeto é uma marca corporal que pode ser tanto de potência de afetar quanto de ser afetado. É o que faz um corpo ser diferente do outro, ainda que ambos façam parte de um mesmo acontecimento de criação. Por isso, “um cavalo, um peixe, um homem, ou mesmo dois homens comparados um com o outro, não têm o mesmo poder de ser afetados: eles não são afetados pelas mesmas coisas, ou não são afetados pela mesma coisa da mesma maneira” (DELEUZE, 2017, p. 240).

A investigação etológica em Deleuze e Guattari (2012b) segue com o conceito de afeto proposto por Espinosa (2002) na coordenada da latitude enquanto desenvolve na coordenada de longitude o conceito que ganha em Deleuze (2005) a nomenclatura de *matéria-fluxo* e, que na companhia de Guattari em *Mil Platôs*, recebe o nome de *phylum* (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Com o desenvolvimento desse conceito ganha-se a possibilidade de descrever a relação entre as duas coordenadas de modo mais específico.

A matéria-fluxo ou *phylum* é uma força de distribuição e de constituição de matérias que se expressa só e somente quando agenciada com outros *phylums*. Quando há a constituição de um *phylum* de *phylums* (o chamado *phylum* maquínico), esse agenciamento devém matéria, técnica, identidade. Um exemplo bastante nítido desse acontecimento é o *phylum* maquínico da árvore da espécie aroeira-vermelha, que é o agenciamento dos *phylums* das chuvas, da terra, do sol, de abelhas polinizadoras etc. E nenhuma aroeira-vermelha é idêntica a outra – cada uma tem seus rastros singulares (suas fibras específicas) dadas pelos afetos que foi capaz – resistir ao vento, sugar a água, fazer fotossíntese a partir do sol, ser polinizada por uma abelha jataí, ser polinizada por uma abelha mirim etc.

Com base no conhecimento de que o agenciamento de fluxos devém matéria com afetos singulares, se torna possível o *link* com a discussão acerca do plano de composição

e dos corpos. Uma vez que acontece o encontro de corpos e de fluxos, há a formação de um plano de composição que deixa rastros (afetos) nos corpos. O acontecimento de transformação de corpos é, portanto, imanente à formação de um plano de composição no qual estão agenciados diferentes fluxos.

Fluxo e matéria estão, portanto, necessariamente imbricados. Em relação à temática geral deste trabalho, isso significa que a identidade de uma matéria é resultante de um acontecimento de encontro de fluxos e de corpos. E a matéria sempre está aberta a ser afetada no futuro, ainda que a partir de suas características atuais. Portanto, sua identidade reside também em seus afetos⁶ (suas possibilidades de afetar e de ser afetada) – a identidade se define por suas possibilidades de transformar e de ser transformada, ou seja, pelas suas possibilidades de desidentificação. Disso se extrai um postulado geral da episteme de Deleuze e Guattari (2015) que diz que uma sociedade se define por suas linhas de fuga, ou, nos termos que aqui se trabalha, que *uma identidade se define por seus acontecimentos de desidentificação*.

A arte é profundamente transformadora nesse sentido. Ou, pelo menos, as que operam como *máquinas de desidentificação*. Nessa perspectiva, o ideal estético gira em torno da constituição de acontecimentos capazes de colocar em movimento processos de desidentificação. Assim, “o artista é mostrador de afetos, inventor de afetos, criador de afetos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207). Significa que a arte desidentifica o humanismo na medida em que “os afetos são precisamente estes devires não humanos do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200).

Etologia musical nômade

Figura 1 – Roland Tb-303

⁶ Essa questão se mostra bastante evidente já na definição de afeto de Espinosa (2002): “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (ESPINOSA, 2002, p. 50). Os afetos são, ao mesmo tempo, rastros de transformações e pontos de constituição do por vir.



Fonte: Google.

Posto isso, a prática etológica em relação à música se estabelece na medida em que indaga, por exemplo, ‘*como um sintetizador Roland TB-303 pode afetar ou ser afetado?*’ e ‘*que relações compõe o Roland TB-303?*’ (figura 1). Ou se pode ainda tomar uma música como corpo a ser estudado, perguntando, então ‘*como a música I Feel Love de Donna Summer⁷ pode afetar ou ser afetada?*’ e ‘*que fluxos estiveram em composição em I Feel Love?*’.

Ao buscar responder a cada uma dessas perguntas, o caráter nômade desse método se manifesta, já que na coordenada da longitude se precisará acompanhar fluxos que não são necessariamente musicais. E então aparece o *phylum* de produção de instrumentos, o *phylum* da indústria fonográfica, o *phylum* humano, o *phylum* da arquitetura de um estúdio, o *phylum* de plataformas de circulação etc. Concomitantemente, para responder o que pode um sintetizador em relação a um humano, em relação a um estúdio e cada um desses em relação aos outros é preciso investigá-los um por um e observá-los uns em relação aos outros. O que se investiga, então, é um agenciamento concreto: uma música em relação aos seus instrumentos de produção em relação ao seu espaço de gravação em relação aos seus circuitos de circulação em relação aos corpos humanos que o produziram etc. Logo, existe território, mas a pesquisa não é filiativa a esse território, mas nômade na medida em que se instala nos fluxos do acontecimento de produção desse território, percorrendo seu plano de composição.

Longe de uma ciência que busca por leis e regularidades da matéria formada em um espaço homogêneo regido por um centro gravitacional (um plano de organização), a

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nm-ISatLDG0> .

etologia musical nômade "já não se trata exatamente de extrair constantes a partir de variáveis, porém de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.38). Portanto, o acontecimento não é feito pela pesquisa, mas a pesquisa se torna elemento do acontecimento.

Uma metodologia do experimento, do teste, da aproximação, no qual se rompe a separação bem demarcada do sujeito pesquisador e do objeto pesquisado. É nesse ritmo que a proposta metodológica se aproxima do fazer artesanal.

Artesanato e etologia

Conectar operações e matéria. Aplinar e esculpir jogando com a resistência das fibras de uma madeira; produzir uma melodia modulando a altura e a duração do som a partir da amplitude de frequências que um sintetizador é capaz de emitir. O artesanato persegue o fluxo, joga com a matéria, observa o que ela pode para compor obra, usando a força do equilibrista para devir criação sem cair no buraco negro da destruição do material.

Na atividade do artesão, plano de composição e possibilidades do material se tornam indiscerníveis. Além disso, o plano de organização é maleável e se adapta ao processo e às condições singulares do material trabalhado – não há transcendência no plano de organização, ele se confunde com o material, se confunde com o processo, se confunde com o plano de composição. Assim, o artesanato não é somente a atividade do acoplamento artesão-linguagem, mas também a atividade dos *phylums* da matéria em agenciamento com os *phylums* do artesão. *Phylum maquínico do artesanato.*

Jogar com os afetos da matéria e os rastros deixados pelo fluxo de sua formação são as premissas do artesanato, que compreende que há, impregnadas no material, qualidades intensivas capazes de agenciar a ação que busca deformá-lo, fazendo aparecer traços de expressão assinaláveis. O conhecimento do artesanato compreende que no material já está dado um quase-esboço da obra por vir (ainda que, inicialmente, invisível, inaudível, impalpável). Perseguir e assinalar, contornando-inventando, é o mar de atos mais básico do artesanato para devir expressiva a matéria.

Dessa maneira, o artesanato é um caso específico de investigação dos fluxos da matéria. Um método de tornar expressivo um fluxo que não se define nem pelo

pensamento através das essências formais e nem pela percepção sensível que compreende as coisas formadas. Faz isso a partir de uma etologia nômade: testa o que pode a matéria, percebendo e embarcando em seu fluxo, devindo nômade.

Como um método de pesquisa relacionado à música, a atividade artesanal operaria através de experimentos que façam os afetos e as qualidades intensivas de um recorte sonoro se tornarem sonoramente expressivos. Ou seja, tornar o phylum maquínico de produção de um sintetizador, materializado no seu poder de afetar e de ser afetado, em uma música.

Não seria isso o que ocorre em específicas produções musicais do *acid house*⁸? Gênero de música eletrônica que é bastante conhecido por timbres sintetizados, o *acid house* se expressa de uma forma que audibiliza um *phylum* maquínico bastante específico a partir da experimentação do que pode o sintetizador TB-303 e outros sintetizadores similares. Tem como característica uma identidade sonora tão fortemente marcada que desidentifica o produtor, fazendo-o entrar em um devir imperceptível, sendo apenas um dos corpos envolvidos na criação da música e não um Deus todo poderoso, gênio criador.

Outro exemplo em que é possível observar o processo de desidentificação a partir de um fazer etológico artesanal é o trabalho do músico francês Jacques⁹. Ele testa os afetos sonoros de diversos objetos cotidianos como furadeiras, raquetes, lixas, elásticos e outros, para constituir um *phylum* maquínico que desidentifica a própria linguagem musical, que perde sua demarcação de notas em frequências determinadas e que opera mais pelo ritmo do que pela harmonia ou melodia.

Com esses exemplos, busca-se produzir uma indiscernibilidade problemática: *a produção musical é, ela própria, um método de investigação musical*. E uma vez que se observa que à atividade artesanal subjaz uma produção de saber, o campo estético pode se servir também de sua lógica de investigação. Inclusive, esse é o principal intuito de trazer o artesanato musical para o desenvolvimento da etologia musical nômade - extrair de seu fazer prático um método de pesquisa. No que toca à temática da música, *trata-se*

⁸ Um exemplo da identidade sonora do acid house pode ser encontrada no live act do Ceephax Acid Crew da produtora de vídeos Boiler Room. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ep4-fFfEahE&t=392s>.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8BxRatgedYE&t=495s>.

de extrair o modo de investigação do fazer musical para aplicá-lo em investigações etológicas.

Dançando nesse ritmo metodológico, o pensamento vai se tornando ele próprio musical. Musical na medida em que tende a produzir uma orquestração que coloca as músicas analisadas em estado acontecimental, revelando seus afetos e seus fluxos. Para que isso se dê, os conceitos aqui oferecidos servem como ferramentas que operacionalizam a pesquisa musical, deformando e colocando a música em variação.

Se uma música adquire identidade pela aliança estável de diversos fluxos, o processo de pesquisa etológico é, inevitavelmente, a inserção da música analisada em uma aliança aberrante que produz um plano de composição do ato de pesquisar. Musicaliza-se, assim, a própria música: mais do que testar a matéria, intensificar o seu modo de existência fazendo a aliança de seus fluxos com os fluxos da pesquisa. *Trata-se do devir música da pesquisa.*

Desse modo, a própria etologia musical nômade tende a ser um método de desidentificação. No mínimo de desidentificação do pesquisador ou pesquisadora devido à sua redução existencial em prol das existências latentes da matéria estudada.

Considerações finais

A etologia musical nômade, em resumo, é a investigação do modo de existência e do modo de formação daquilo que é musical através da análise de seus afetos e dos fluxos que o compõe. Proposição ainda em fase de desenvolvimento, seu estopim se deu a partir de um percurso que se estabeleceu, principalmente, através das relações entre música e processos de desidentificação, que levam a discussão para o que Deleuze e Guattari (2012a) chamam de plano de composição. Trata-se de uma perspectiva que busca observar como o acontecimento musical opera como uma força de desconstrução de quadros de referência bem delimitados. Assim, mais do que procurar por regimes ou sistemas musicais, mais do que atentar para códigos formais de produção ou de escuta, a etologia musical nômade vai na direção de observar como os acontecimentos musicais podem traçar relações não existentes e transformar corpos.

Operacionalmente, a proposta ofereceu o resgate das coordenadas espinosistas discutidas por Deleuze e Guattari (2012b) – longitude e latitude – para demarcar modos

de análise de fluxos de composição e de potências de corpos afetarem e serem afetados. Com essas coordenadas se poderia, por exemplo, analisar uma música, um instrumento, um corpo humanos e outros.

Para tornar mais palpável a filosofia do método, relacionou-se a ela o modo de investigação do artesanato. Com isso, aproximou-se prática e análise, extraindo do artesanato um modo de conhecimento e de produção de saber – o que posiciona a etologia próxima ao que se poderia chamar de uma investigação da poética musical transindividual ou da poética do acontecimento musical.

Como coda, buscou-se demonstrar como essas operações levam a pesquisa a um percurso nômade, que percorre diferentes fluxos, inserindo a própria pesquisa para o interior do acontecimento musical analisado. Dessa forma, a pesquisa se torna, ela própria, componente de variação do acontecimento, formando-o e deformando-o, produzindo harmonias e dissonâncias, até chegar em uma melodia possível de descrição do fenômeno analisado. Com isso, a desidentificação deixa de ser um processo apenas analisado, mas passa a ser incorporado pela pesquisa, que entra, assim, em um devir música.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Derrames** – entre el capitalismo y la esquizofrenia. Buenos Aires: Cactus, 2005.

_____. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Espinosa** – filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

PENHA, Bernardo Aguiar de Souza; NOVO JUNIOR, José Eduardo Fornari. Etologia na comunicação de significados simbólicos musicais. In: **SIMCAM 2017**. Curitiba: Anais, 2017.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.



Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a

10/12/2020

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.