

Música, criação e criatividade: estética de prótese e estética de síntese¹

Pablo ABREU²

Potiguara Mendes da SILVEIRA JR.³

Thiago MENINI⁴

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

As noções de *criação* e *criatividade*, elaboradas pela Nova Psicanálise, e de *Estética de Síntese* e *Estética de Prótese* são aqui propostas como possibilidades originais de entendimento do atual panorama artístico e musical. As tecnologias que nos circundam parecem estar propiciando mais o exercício de práticas que se propagam como discursos da novidade sem implicar um novo modo de pensar. Levando em conta o fato de as tecnologias terem facilitado o acesso às informações, o resgate de registros passados, a manipulação e colagem de diversas influências anteriores, este artigo aborda a situação da música contemporânea como ainda tributária da passagem do ruído ao som operada por Cage e Stockhausen.

Palavras-chave: Teorias da Comunicação; Estética; Prótese; Música; Nova Psicanálise.

As questões que dizem respeito à Arte são exemplares para a compreensão do momento contemporâneo, dada sua interseção com os demais campos do conhecimento (ciência, filosofia, sociologia, estudos culturais, comunicação e psicanálise). É um momento em que fundamentos e questionamentos válidos anteriormente passam por (re)definições cada vez mais numerosas e muitas vezes contraditórias. Mesmo afirmações do tipo “a arte está em crise” ou “falta ‘qualidade’ nas produções atuais” parecem ainda tributárias de discursos que relacionam arte à erudição e ao belo. Com isto, desconsideram que a própria “crise” possa ser o cerne da *criação* e esteja afeita a uma estética que, mesmo incômoda, só ela terá condições de propiciar novos modos de abordar, conhecer, experimentar e contextualizar os acontecimentos.

Crise na arte não é uma questão nova, mas a “crise” atual tem como consequência uma nova questão, um modo operante que se instala e nos coloca perplexos num inédito e implacável movimento em direção ao desconhecido, ao desconsiderado, ao recalcado. Este

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando (PPGCOM/UFJF). Linha de pesquisa: Estética, Redes e Linguagem.

³ Professor de Comunicação, Estética e Psicanálise (PPGCOM/UFJF). Orientador da pesquisa.

⁴ Mestrando (PPGCOM/UFJF). Linha de pesquisa: Estética, Redes e Linguagem. Formação técnica em música (Conservatório Haideé França Americano).

movimento renovador é historicamente revivido sempre que há ruptura e subversão do que é predominante em dado momento. Podemos acompanhá-lo, por exemplo: na música, no caminho aberto por Wagner ao atingir o ápice das possibilidades harmônicas no serialismo integral da Escola de Darmstadt, do pós-guerra, ou na passagem do ruído ao som, vista, por exemplo, em Cage e Stockhausen; nas artes plásticas e gráficas, com a invenção da fotografia e as experiências dos impressionistas e expressionistas, que, *via* Duchamp, expressam o “fim” de uma tradição visual; ou na literatura, com as criações de Kafka, Proust e Joyce, que exaurem os recursos da língua.

Cada uma dessas (e outras) viradas tenta articular o novo modo operante que surge. Entretanto, se, no passado, podemos dizer que a organização da cultura foi capaz de assimilar os novos modos dispondo e assentando certos lugares-comuns, hoje, quando os fundamentos da própria cultura estão em crise, a referência à definição, ao significado, aos valores e às identificações sociais não é mais capaz de balizar as manifestações que brotam na tentativa de entender nosso atual estar no mundo – ou, como diria Freud (1930), nosso *mal-estar*. Basta ver os questionamentos dos chamados pós-modernos⁵, que, mesmo criticáveis, são indicativos da necessidade de movimentos mais adequados para dar conta do que aceleradamente acontece ao nosso redor.

Em tempos de redes (CASTELLS, 1999), participação (SHIRKY, 2011), convergência (JENKINS, 2009), ciberespaço e cibercultura (LÉVY, 2010), temos a impressão de que todos são artistas, de que basta fetichizar um recurso, exibi-lo ao máximo e a arte estará feita. Há nisso algum tipo de movimento? Qual? Qual o lugar da arte hoje? Qual o lugar da Criação e qual o lugar da Criatividade? A facilidade na articulação do que é tomado sob a rubrica de propostas artísticas, fruto principalmente do avanço e disseminação da tecnologia no século XX, tem colocado em causa itens como autoria, autor, obra e novidade. Quem é artista? O que é arte? O que é criação? O que é criatividade? O que está acontecendo de novo? Há “novo” no atual movimento artístico?

São essas questões que tomaremos como guia para entender e extrair alguns indicadores quanto ao que ocorre no panorama artístico. De saída, colocamos duas noções – Estética de Prótese e Estética de Síntese⁶ – que buscaremos explicitar adscrevendo

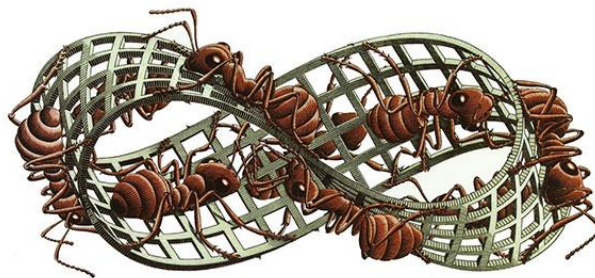
⁵ Autores que acompanham essa reflexão: Lyotard (1979), Harvey (1989) e Bauman (1997). Autores que fazem críticas a este conceito: Latour (1994) e Magno (1995).

⁶ Proposição de conceitos que diferem da visão moderna de Estética – como a classificação do belo e do feio mediante a percepção sensorial (Baumgarten); ou de que o prazer e o desprazer estéticos sejam subjetivos e inerentes ao sujeito (Kant); ou de que seja na forma exterior que a beleza se expressa, assim refletindo os ideais morais e espirituais da natureza humana

respectivamente aos movimentos de *Criação* e *Criatividade*, tal qual são elaborados pela Nova Psicanálise, ou NovaMente, desenvolvida no Brasil dos anos 1980 por MD Magno⁷. Trata-se de uma “rearrumação original do aparelho teórico clínico da Psicanálise [Freud, Lacan] para lidar com o ambiente sócio-tecnológico que se instalava no mundo” (SILVEIRA JR., 2006, p. 4). Na sequência, faremos uma aplicação ao caso da situação atual da Música.

Psicanálise: Criação x Criatividade

Para a Nova Psicanálise, nossa espécie funciona em *Revirão*⁸, aparelho cunhado para operacionalizar a reflexão e o avessamento presentes no movimento psíquico. Tal aparelho parte do conceito freudiano de “pulsão de morte”, segundo o qual o movimento do psiquismo está na dependência de uma força que, em última instância, busca sua completa e total aniquilação, ou seja, “extinguir-se, desaparecer, morrer” (MAGNO, [1999] 2008, p. 33). Como, porém, essa anulação definitiva jamais é alcançada – se o fosse tudo se extinguiria, não haveria mais qualquer movimento –, chega-se a um ponto onde o movimento se neutraliza e reinicia seu périplo constante, em eterno retorno. Isto pode ser exemplificado no percurso das formigas de Escher, que passam incessantemente por um ponto que as leva em continuidade de um lado a outro da fita de Moebius:



(Moebius Strip II, 1963)

O funcionamento do *Revirão*⁹ está inscrito num axioma assim formulado: $A \rightarrow \tilde{A}$ (“Haver quer não-Haver”) (MAGNO, [1999] 2008, p. 28), o qual denota que a pulsão caminha para um Impossível Absoluto (id., p. 38), que, mesmo sendo impossível por não

como um ato de transpor a realidade dura e cruel (Hegel). A tentativa aqui é de formular conceitos que buscam propor uma Estética da Indiferenciação, relacionada à ART (como radical de “articulação”).

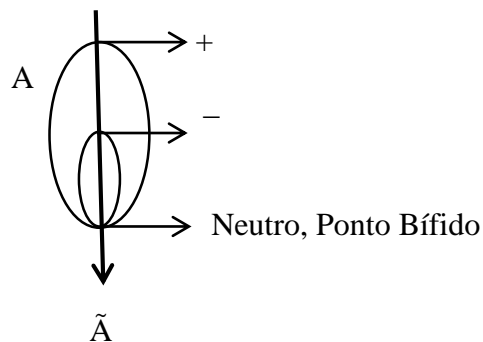
⁷ Para maiores informações, cf. Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/MD_Magno.

⁸ Para maiores informações, cf. Wikipedia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Revir%C3%A3o>.

⁹ Falar de *Revirão* é falar também de “função catóptrica”, “ponto bifido”, “exasperação”, “enantiomorfismo”, “fractalização” e outros termos, que podem ser melhor acompanhados em Magno [1999].

haver, não cessa de ser requisitado de dentro do Haver. Ou seja, como não consegue chegar a um “fora” desejado, que seria o não-Haver, acaba “retornando” – entre aspas, pois nunca saiu – ao Haver e retomando o movimento (sendo que, este, comporta as possibilidades de criação, de construção das próteses que caracterizam nosso modo de existir).

O que especifica o Revirão é incluir um ponto em que cada polo pode “soltar a pressão das diferenças que o estavam acuando no momento anterior” (MAGNO [1998], p. 65), trazendo assim chances de reconhecimento e consideração de formações antes não visíveis. Não é um movimento simplesmente dialético, apenas entre formações opositivas e já reconhecidas, mas sim de a possibilidade de as oposições se neutralizarem num ponto terceiro, de Indiferenciação, e, nele, novas arrumações das formações se tornarem disponíveis. É segundo esse trajeto contínuo, em eterno retorno, que a competência operacional da mente, para além das oposições, dispõe as neutralizações e passagens que são descritas como reversões e reviravoltas na história da humanidade e da arte. Vejamos abaixo, graficamente, o percurso (em oito-interior como o da fita de Moebius) e os elementos constituintes do Revirão:



Este ponto de neutralização dos opostos (+/-), de equivalência das diferenças, chamado de *Ponto Bífido*, é básico para a compreensão de nossa proposta. Isto porque, segundo a Nova Psicanálise, só há efetivamente *Criação* quando há recurso à passagem por este ponto de Indiferenciação. Toda transformação, portanto, supõe o percurso por esse lugar indiferenciante no qual a heterogeneidade se vê neutralizada diante da homogeneidade do Haver (A) e de sua intransponível condição, por não se apresentar “fora” algum disponível neste momento radical de exasperação entre Haver e não-Haver (A/Ã).

Note-se que, dada nossa organização sintomática, nossas identificações e nossas alienações - cultural ou outra -, embora a possibilidade de neutralização seja a vocação primordial da espécie, não é tarefa simples fazer operar o Revirão. Neste estudo, a ideia que nos interessa é: a presença da Arte em seu grau máximo só se dá quando há Criação, e não

apenas criatividade (considerando que nesta não está implicando a passagem pela neutralização). Vejamos a diferença entre as duas mediante algumas perguntas cujas respostas servirão para apresentar os conceitos que embasam o que estamos propondo como Estética de Síntese e Estética de Prótese.

Quem é o artista?

Sobretudo a partir dos anos 1920, com a segunda tópica (Id, Ego e Superego), Freud ([1923] 1996) aborda o descentramento do Eu, sua subserviência ao Inconsciente e seu papel na censura e na mediação. Abordagens posteriormente aguçadas em diferentes campos de conhecimento – o sujeito do inconsciente (LACAN, 2008), o homem historicamente construído (FOUCAULT, 1994), a eliminação total do sujeito (MAGNO, [1999] 2008), o ciborgue (HARAWAY, 2009) – vão configurar um panorama contemporâneo de crise do Eu, do sujeito, da subjetividade¹⁰.

Diante desse panorama, o artista pode ser entendido como aquele que acessa o reprimido e burla as censuras. Trata-se, sobretudo, de uma *função*, a Função Artista, e não daquela figura personificada à qual a cultura e o mercado tendem a atribuir valor e julgamentos. Uma função em afinidade com o conceito não de humano, mas de *idioformação* (MAGNO, [1995] 2008), o qual arrola as formações que, além de características biológicas comuns aos vivos, portam o Revirão – portanto, sofrem do movimento pulsional $A \rightarrow \tilde{A}$ – e têm a possibilidade da Criação. Seu limite é o não-Haver, que, por não ser atingível, mas desejável, resulta em rupturas, deslocamentos internos ao Haver e dispõem modos novos de consideração das situações, *transas*¹¹ novas entre as formações. As idioformações são genéricas, sua característica básica é portar o Revirão, não é, portanto, uma operação exclusiva dos humanos, ela é suposta existente no Haver¹² por inteiro. As idioformações de nosso caso terrestre são chamadas de *Pessoas*. O termo Pessoa, no caso, é tomado do poeta Fernando Pessoa, para o qual “Pessoa” é igual a “Ninguém” e por isso pode inventar o Ser de que tratam os filósofos. A psicanálise não é um humanismo, não trata do Ser – que é construído de identificações, conteúdos e idealizações –, e sim das idioformações.

As idioformações estão, originariamente, condenadas a criar como maneira de dar

¹⁰ Em resumo, trata-se da crise do sujeito cartesiano (SANTAELA, 2007) e das concepções científicas do homem (WOLFF, 2009).

¹¹ O termo *transa* é aqui utilizado conceitualmente, englobando não só a ideia de transação (sexual, inclusive), mas também as de transe e transiência das formações.

¹² O conceito de *Haver* é mais abrangente do que o de universo, diz respeito a tudo que há ou venha a haver.

conta da “loucura” que as habita e que não cessa de requisitar ultrapassagens do que há. Isto porque não há um limite, um fundamento desde sempre colocado e imutável para o que quer que pensem ou façam. Só mediante *próteses* é possível viabilizar tentativas (sempre provisórias) de entendimento do que lhes ocorre mentalmente e do que pode ser feito para diminuir o mal-estar (FREUD, [1930] 2011) que implacavelmente acomete sua estada no Haver (este, entendido como campo genérico de emergência das formações).

Artista é a função/postura que a Pessoa pode assumir diante do axioma “Haver quer não-Haver”, com passagem pela Indiferenciação e com possibilidade de Criação e exercícios de ultrapassagem (menos aquela para não-Haver). Segundo este entendimento, todos da espécie das idioformações são artistas. Não quer isto dizer que todos estejam exercendo esta função, dado que a pressão dos recalques é enorme e pode parecer mais fácil ou confortável estacionar em jogos de formações já dados ou mesmo regressar a funcionamentos antigos, evidentemente obsoletos.

O que é formação?

O termo *formação* é indispensável não só para os raciocínios desta proposta de pesquisa, mas, sobretudo, para pensar qualquer tipo de conhecimento com que lidamos. A Nova Psicanálise desenvolveu uma Teoria Polar das Formações, para a qual o que há são formações, *Formações do Haver*. O conhecimento, por exemplo, é o “mapeamento possível entre as formações do Haver” na “procura de uma formação que melhor se encaixe com outra” (MAGNO, [1995] 2008, p. 130). É o resultado de uma transa entre formações, de uma articulação no campo do Haver. Isto sem precisarmos recorrer às noções de sujeito ou de objeto¹³: são formações em transa, resultando em conhecimento. As formações são coalescências que configuram polos de resistência, recalcam outras possibilidades que ameacem suas configurações, são sintomáticas, mas são também sujeitas a rupturas. “Qualquer formação só por ser formação tem vocação recalcante, e é recalcada por várias forças; pode certas coisas; e, enquanto constituição, nela está inscrito um conhecimento” (MAGNO, 2011, p. 7).

As formações são, portanto, *polares* (configuram polos) e são constituídas por duas zonas, uma *focal* e outra *franjal*. A primeira zona diz respeito à sua força maior de sustentação, possível de ser reconhecida. A segunda não pode ser mensurada, vai em direção

¹³ Vê-se aí um diferencial claro para com as abordagens de base epistemológica, pois não se pressupõe um sujeito diante de algum objeto para que haja conhecimento.

ao infinito, ressalta sua natureza vincular ao extremo e só pode ser pensada e descrita até certo ponto, pois é excessiva a qualquer desenho produzido. As formações, embora resistentes a qualquer modificação, são consideradas sem fronteiras discerníveis. E justo por não pensar aplicando fronteiras a teoria polar das formações supõe que as formações se comovem e podem se acoplar (comunicar) umas às outras a ponto de se transformarem. Isto é pensável mediante a ideia de haver entre elas o ponto neutro, o Ponto Bífido a que nos referimos antes, no qual há “indiferença entre as formações” (MAGNO, [2005] 2007, p. 122).

A indiferença que aí ocorre não significa desinteresse ou descaso. Ao contrário, aponta para a inclusão de toda diferença que há entre as formações. No aparelho teórico do Revirão, ela é apresentada como ponto de passagem, onde nunca se “está”, pois a referência deste ponto é, em última instância, o Haver em seu inarredável movimento para não-Haver. Não se apresenta, portanto, como da ordem do Ser, do sentido, do significado, dos valores ou julgamentos. Apresenta-se como disponibilidade, como causa do próprio movimento pulsional, de o Haver requisitar o não-Haver. Refere-se, assim, à experiência de Haver e sua possibilidade de Revirão.

O que é Arte?

O que define nossa espécie – a espécie das idioformações, das Pessoas – é, portanto, sua vocação à disponibilidade de vinculação, de comunicação em todos os seus níveis. Ou seja, sua vocação a lidar artisticamente com o que quer que lhe seja apresentado. É a isto que estamos chamando de Arte, à qual está referida a apropriação que fazemos do termo *estética* utilizando “o radical ART no sentido etimológico de sua originariedade semântica como processo puro e simples de articulação, onde chama-se de Arte todo e qualquer processo de criação” (MAGNO, [1995] 2008, p. 18). Arte está relacionada a “articulação, artificial, artifício, donde decorre que mesmo o que se costuma chamar de natural, por oposição a cultural, seja visto como inseparável da vigência do Artificialismo Total nos processamentos mentais e sociais” (SILVEIRA Jr., 2006, p. iv). Desde que começamos a existir, produzimos *próteses*, tecnologia, para nos organizar e nos entender no mundo. E

[...] começamos a esquecer que isso é uma secreção de nossa espécie que vem paulatinamente substituindo os artifícios espontâneos oferecidos pela dita ‘natureza’ em seu aspecto mais imediato. Embora tudo isso seja tão natural ou tão artificial quanto qualquer natureza porque acontece dentro dela e são seus modos de produção que estão se repetindo em nossos laboratórios (MAGNO, [2000/1] 2003, p. 42).

A oposição natureza/cultura perde seu significado quando a referência é a descrição do processo artificializador pelo qual nossa espécie se expressa. Segundo Magno ([1982] 1986, p. 62), “tudo é artifício”, ou seja, tudo é da ordem da articulação, ainda que possamos identificar *artifícios espontâneos*, como a natureza, e *artifícios industriais*, como a tecnologia, que hoje tão notadamente tem promovido intervenções e transformações na própria espontaneidade das formações. Em nosso ambiente sociotecnológico – híbrido, multiconectado, multiacessável e com as fronteiras se atenuando a cada dia entre suas regiões –, o que vemos é a vigência de um artificialismo amplo.

Estética de Prótese e Estética de Síntese

Dados os conceitos acima apresentados, vejamos agora a diferença entre criação e criatividade:

Se tomarmos a ordem sistêmica da cultura artística do mundo, olharmos um artista, pensamos que é uma coisa bacana, quando é simplesmente um atrito entre sistemas. Mas, eis senão quando, reconhecemos que alguém extrapolou o mero atrito sistemático entre formações e deu algo que era não dito. Aí é o Inconsciente. Criatividade não é criação (MAGNO, [2000/1] 2003, p. 561).

Para entender esse além do atrito entre sistemas, lançaremos mão da ideia de *Prótese*, que, para a Nova Psicanálise, implica a passagem pela Indiferenciação a que aludimos antes e se manifesta como um novo modo de abordagem e consideração das formações.

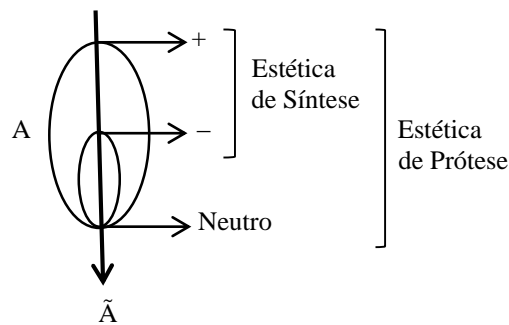
Não que se vá criar algo que absolutamente não haja, que já não tenha havido ou não terá havido no seio do Haver, pois nossa liberdade não é tanta, mas há possibilidade de se destacar, acolher, de ‘dentro’ do próprio Haver, algo que dantes jamais tivera sido acolhido, isto é, algo que agora, por nossa intervenção passará para nós a existir (MAGNO, [1999] 2008, p. 105).

Assim, resgatando a expressão de Freud ([1930] 2011), queremos propor que uma *Estética de Prótese* é aquela em que o mal-estar encaminha uma Criação. É o lugar do artista incomodado, que subverte o jogo das formações e abre portas para o “lugar onde um Ato Poético se dá, pouco importa onde vai cair, em que campo vai fundar ou refundar” (MAGNO, [1995] 2008, p. 162).

Em contraposição, teríamos uma *Estética de Síntese*, relacionada à criatividade, à habilidade de manejar as possibilidades existentes. Nela, não se cria de fato um “novo” modo

de operar, mas inscreve-se o discurso da simples novidade ao invés da arte como função de Revirão. Nela, também se trabalha com próteses, mas com aquelas já produzidas para serem rearrumadas. Nela, está-se também referido à Estética de Prótese, mas em sentido menor de gerar sínteses sem exercício da função de ruptura radical com o que já está estabelecido.

Aplicadas as duas Estéticas sobre o Revirão, teremos o seguinte esquema:



Ambas se inscrevem no movimento pulsional ($A \rightarrow \tilde{A}$), mapeiam formações, resultam em conhecimentos, contribuem para suspender a polaridade das formações, mas só a Estética de Próteses percorre o movimento pulsional por inteiro e inclui o exercício pleno da neutralização. A Estética de Síntese se manifesta como criatividade, prende-se ao objeto criado como tentativa de repetição, de recriação. “Vive do *fato* inarredável de que, uma vez criado o objeto, é configurado. Preciso me referir ao ato de criação, e não ao criado. E é isto que as maiorias não suportam” (MAGNO, [2000/1] 2003, p. 299). A criação resulta de uma referência ao Revirão, a qual

requisita outra coisa, algum contrário, e que, quando se decanta e aparece como produto, nós nos apegamos ao produto e esquecemos da produção e de seu périplo. Quando esquecemos da produção, o produto começa a nos recalcar, nos oprimir. Se a cultura é uma grande vantagem para nossa sobrevivência, é também uma grande opressão (MAGNO, [1999] 2008, p. 95-96).

Percebemos com esses conceitos que é raro encontrarmos alguém que exerça a função de Criação, ou seja, que “entre em processo de suspensão e em disponibilidade para acolher as disponibilidades. O que temos é outra coisa em proliferação, que é o que podemos chamar de criatividade” (MAGNO, 2004, p. 87). Proliferação que, nos dias atuais, com a facilidade de recursos para a combinatória das formações, ganha status de grande realização ou de atribuição de que a arte está em crise. Vejamos agora como esta situação se coloca para a Música contemporânea.

O caso da Música

Ao longo da história musical, podemos identificar movimentos de criação e criatividade mediante a articulação tecnológica disponível em cada momento, pois, desde as eras primitivas, nossa espécie – a espécie das idioformações, das pessoas – encontrou na modificação do artifício espontâneo formas de se reconhecer e reconstruir, de dar conta de seu mal-estar diante do Haver. No caso da atividade musical, de saída temos a expressão por um cantar que encontrou música onde antes havia apenas sons. Dados históricos apresentados por Menuhin (1981) sugerem que o ser humano aprendeu primeiro a cantar e depois a falar. Sua música era de conteúdo onomatopeico e já indicava a presença de uma reflexão que lhe era inerente, pois surgia da imitação dos sons sensorialmente percebidos no ambiente. Nesse ato, podemos ver que se dilui a fronteira externo/interno.

Note-se que o canto não estava associado à palavra, seu vínculo inicial é com o som – ou com o ruído – do ambiente, como veremos a seguir. Só mais tarde há a união do canto à fala, de modo que podemos pensar que executamos música sempre que falamos. A música, neste sentido, é uma forma de propagar a língua¹⁴. Primeiro imitamos, depois unimos o canto à fala e, na sequência, agregamos o uso de instrumentos sonoros: “Duas trombetas de prata de 1320 a.C. foram encontradas no túmulo de Tutancâmon, em 1924, e uma delas ainda produzia um bom som” (MENUHIN, 1981, p. 14). Assim,

Mesmo depois de terem aparecido os primeiros instrumentos, a música e a fala ainda se superpunham. De acordo com descobertas recentes no Oriente Próximo, os primeiros símbolos da palavra escrita começaram a aparecer mais ou menos há dez mil anos, principalmente para facilitar o comércio. A escrita ajudou a separar a música da fala. As palavras escritas na argila ou no papiro podiam transmitir rapidamente mensagens simples, ao passo que a música estava vinculada à expressão de sentimentos complexos (MENUHIN, 1981, p. 6).

Os artifícios musicais foram se aprimorando e durante alguns milênios a base da conversa musical do ser humano foi: imitação, fala, som, escrita e instrumentos musicais. Recentemente, já na Idade Média, tivemos a origem dos sistemas e métodos musicais, o aparecimento da escrita de notas musicais, a notação e a noção de ritmo associado à escrita. No período barroco, tivemos o caráter absoluto e abstrato da música, o simples interesse de

¹⁴ Todas as línguas possuem sua estrutura fonológica, ou seja, uma melodia no ato da fala. Esta característica é importante em todas as línguas, mas em algumas a própria forma de entoar altera o significado do discurso. O chinês assim como todas as línguas sino-tibetanas, por exemplo, possui esta característica e o número de sons utilizados varia de dialeto para dialeto. No português variamos até o intervalo de quinta justa.

articular sons regradados a um sistema codificado. Era uma música dotada de certa indiferença, capaz de assumir o humor daquele que a interpreta. Beethoven fez a passagem das formas equilibradas e sintomatizadas do classicismo para a expressão do ser romântico dotado da subjetividade. Wagner iniciou a ruptura do sistema tonal articulando-o de forma nunca assim elaborada. Na sequência, vêm as vanguardas que, a partir da porta aberta por Wagner, realizam notáveis criações, esgotando e estilizando as possibilidades musicais até então constituídas.

Esses acontecimentos foram retomados na primeira metade do século XX pela ousadia de novos experimentos. Aí, temos os casos de Cage e Stockhausen que conceberam suas obras com o universo sonoro surgido, primeiramente, com a Música Concreta e, posteriormente, com a Música Eletrônica. Eles realizaram certo deslocamento do orgânico para o inorgânico, reduziram as concepções a pulsações e a estruturas. As fontes de seus sons são de origem protética, sem necessidade de referência ao modo próprio de organização dos artifícios espontâneos. Foi uma música que antecipou a diluição de fronteiras que só na segunda metade do século XX se dissemina por diversos campos do conhecimento.

À guisa de conclusão

Expusemos essa pequena cronologia para apontar que a expressão musical se dá mediante a função articulatória que antes apresentamos embutida no conceito de ART. Os processos criados, que aqui podemos chamar de formações, vão se articulando – transas entre formações – e produzindo novos reviramentos. Já na primeira metade do século XX, tivemos a invenção de processos de gravação de alta fidelidade aliada a novas formas de manipulação do som. São invenções que revelaram sons antes inaudíveis e alteraram nossa percepção.

Suponham que vocês peguem uma gravação de uma sinfonia de Beethoven em fita e a acelerem, mas de tal modo que não transponha sua afinação ao mesmo tempo. E vocês a acelerem até que ela dure apenas um segundo. Então, vocês obtêm um som que tem uma cor ou timbre específicos, um formato ou evolução dinâmica específico, e uma vida interior que é o que Beethoven compôs, com o tempo altamente comprimido. É um som muito característico, comparado, digamos, a uma peça de música Gagaku do Japão se fosse similarmente comprimida. Por outro lado, se fossemos pegar qualquer som determinado e esticar seu tempo a uma extensão tal que ele durasse 20 minutos em vez de um segundo, então o que temos é uma peça musical cuja forma de grande escala de tempo é a expansão da estrutura microacústica do tempo do som original (MACONIE E STOCKHAUSEN, 2009, p. 81).

Estamos, portanto, falando de próteses que ampliaram as maneiras de ouvir a música do mundo, a qual, só depois, seria cantada por vias languageiras no cotidiano das pessoas. Qualquer um de nós, se “vai através da língua, é na aproximação da Música. Isto é, ele é canta-dor, se não finge-dor, como diz Fernando Pessoa” (MAGNO, [1982] 1986, p. 206). Música, com M maiúsculo, é a presença do Revirão, diferente da música minúscula que é da ordem do criado, produto da criação. Cada pessoa “não pode se distinguir mais do que por sua *canção*, se não pelo seu perene *cansaço* no esforço de tentar contar a sua *ex-canção* (*ex* aqui não é passado, é aquilo que fica de fora da canção, que é verbo)” (id., p. 206), nesse estado onde a música se decanta da Música. Então, que Música ouviram Cage e Stockhausen no universo sonoro efervescente de suas épocas?

Nossa proposta é que se disponibilizaram à inclusão do Ruído – antes desconsiderado, tomado como interferência, até sua passagem ao som manipulável ARTisticamente – e de Todos os Sons, indo, assim, no sentido de transformar nosso campo audível numa grande banda do Haver. Na sinfonia do ruído como elemento “articula-dor” foi encenada a maior parte das possibilidades de dizer sobre o que já havia sido dito. Com a inclusão de todos esses sons, canções e cantos, antes ainda do aplauso de um público que nem sabemos se soube ouvir, resta-se no silêncio ao final da sinfonia, a Indiferença capaz de agregar todas as diferenças/sons e trazer a pergunta: que Música é essa? Parece-nos, hoje, que a resposta mais aglutinadora é: a música do século XX, de reviravoltas nas noções de sujeito, homem, humanidade, nas distinções com base biológica, nos valores, na cultura e nos conceitos. Tratava-se aí de poder (de ter o poder de) ouvir o ruído que antes lá estava, mas para o qual as regras diziam ser preciso tapar os ouvidos.

E o som, a Música de agora, século XXI, o que tem a anunciar? É como tentativa de alguma resposta que estamos propondo as noções de Estética de Síntese e Estética de Prótese. No caso da música, elas podem nos indicar que as transformações do século XX apontaram para um movimento de Criação, o qual hoje parece estagnado. Haveria a prevalência da Estética de Síntese, ainda que o ambiente tenha – ou pareça ter – disponibilizado novas oportunidades de articulação, isto é, novas possibilidades do vigor de uma Estética de Prótese. Recursos musicais constantemente anunciados no âmbito digital como novos são apenas novidades, transposições de um ato criador já presente desde o analógico. Há apenas mudança na técnica e no lugar de se fazer, mas não no modo de fazer.

Isto nos serve para enunciar uma questão básica da pesquisa aqui apresentada:

O que é da ordem da criação é raro em qualquer campo de saber, de produção. A combinatória da criatividade está em seu apogeu em nossa época, o que é péssimo do ponto de vista (não de que exista, mas) de que possa cobrir seu verdadeiro rosto. Quanto mais riqueza tanto melhor, mas pensar que isso é a coisa talvez seja o grande mistério da imbecilidade de nossa época. Estamos todos deslumbrados com a combinatória (MAGNO, [1998] 2004, p. 88).

Esta questão nos conduz a pensar que, no geral, o que temos é a combinação das canções de outrora como cantigas de agora sob a rubrica do discurso da novidade, as quais nada têm de novo. Ainda vivemos o momento aqui exemplificado nas figuras de Cage e Stockhausen, de uma música que passou a manipular proteticamente qualquer som e organizá-lo em arte. Seja esse som vindo do artifício espontâneo ou do artifício industrial, como o sintetizador.

A proposta das duas Estéticas, de Prótese e de Síntese, buscou apresentar o ato da Criação inserido no movimento pulsional que a psicanálise traz como guia para a consideração de nossa situação contemporânea. A criatividade não pode ser descartada, pois é necessária ao desenvolvimento dos processos de produção e a que o pensamento continue operante, evitando a estagnação num sintoma fechado. Supomos que pensar utilizando essas duas Estéticas traz maior clareza para entender o momento atual e também para analisar de forma mais precisa as formações do passado. Finalizamos este trabalho com duas questões que continuamos a pesquisar: para onde aponta a estética do século XXI? Qual é nossa Música?

REFERÊNCIAS¹⁵

BAUMAN, Zygmunt. [1997] **O Mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press of New England: Hannover, 1973.

CASTELLS, Manuel. [1999] **A Sociedade em Rede**. v.1 São Paulo: Paz e Terra, edição 2011.

FOUCAULT, Michel. **Verdade, poder e si**. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento a partir de FOUCAULT, Michel. Dits et écrits. Paris: Gallimard, 1994, vol. IV, p. 777-783. Publicado in: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/verdade.pdf>. Acessado em 05/05/2015.

FREUD, Sigmund. [1930] **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics / Cia. das Letras, 2011.

¹⁵ Datas entre colchetes se referem às primeiras publicações das obras.

_____. [1923] **O ego e o id**. In: O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari & TADEU, Tomaz. **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2ª edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARVEY, David. [1989] **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1994.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 3ed. São Paulo: 34, 2010.

LACAN, Jacques. [1964] **Seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Trad.: MD Magno

LATOURETTE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: 34, 1994.

LYOTARD, Jean-François. [1979] **O pós-moderno**. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MACONIE, Robin; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie**. São Paulo: Mandras, 2009.

MAGNO, MD. [2011] **Psicanálise e poder**. In: TranZ: Revista de Estudos Transitivos do Contemporâneo, Rio de Janeiro, v. 6, 2011. Disponível em:
http://www.tranz.org.br/6_edicao/TranZ11-MagnoPoderVersãoFinal.pdf. Acesso em: 05/07/2015.

_____. [2005] **Clavis universalis: da cura em psicanálise: revisão da clínica**. Rio de Janeiro: Novamente, 2007.

_____. [2000/1] **Revirão 2000/2001: “Arte da Fuga”; Clínica da Razão Prática**. Rio de Janeiro: Novamente, 2003.

_____. [1999] **A psicanálise, novamente: um pensamento para o Século II da era freudiana: conferências introdutórias à Nova Psicanálise**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Novamente, 2008.

_____. [1998] **Introdução à Transformática**. Rio de Janeiro: Novamente, 2004.

_____. [1995] **Arte e Psicanálise: Estética e clínica geral**. Rio de Janeiro: Novamente, 2008.

_____. [1993] **A Natureza do Vínculo**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. [1982] **A Música**. Rio de Janeiro: Aoutra, 1986.

McLUHAN, Marshall; McLUHAN, Eric. **Laws of media: the new science**. University of Toronto Press, 1992.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis. **A música do homem**. São Paulo: Martins Fontes / Fundo Educativo Brasileiro, 1981.

SANTAELA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

WOLFF, Francis. **As quatro concepções de homem**. In: NOVAES, Aduino (org.). *A condição humana: as aventuras do homem em tempos de mutação*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SescSP, 2009.

SILVEIRA JR., Potiguara Mendes da. **Artificialismo total: ensaios de Transformática**. Rio de Janeiro: Novamente, 2006.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**. Zahar: Rio de Janeiro, 2011.