
Silêncio: criação vs criatividade comunicação, música e psicanálise

Pablo Abreu¹

Potiguara Mendes da Silveira Jr.²

Thiago Menini³

Resumo: Breve percurso que vai das primeiras manifestações artístico-musicais às recentes experimentações da *Glitch Music*, no pós-digital. A partir da ideia de *silêncio* trazida na experiência com a sala anecoica e na obra 4'33", de John Cage, propõe-se um roteiro para (1) pensar sobre os momentos de *Criação* e o exercício da *Criatividade*, e (2) desenvolver as noções de *Estética de Síntese* e de *Estética de Prótese*. Para tanto, articulam-se conceitos do campo da música, da arte, da comunicação e da psicanálise no sentido de propor que, na contemporaneidade, não haveria um *Novo*, e sim apenas criatividade que resulta em *novidades*. Aplicação da máquina de Revirão (MD Magno) como operativa na construção das próteses (artifícios) que caracterizam o modo de existir da espécie humana.

¹ Mestre em Comunicação (PPGCOM/UFJF).

² Professor titular de Comunicação, Estética e Psicanálise (PPGCOM/UFJF). Doutor (Eco/UFRJ).

³ Doutorando (PPGCOM/UERJ). Mestre em Comunicação (PPGCOM/UFJF). Formação técnica em música (Conservatório Haideé França Americano).

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

Abstract A brief journey since the first artistic-musical manifestations to the recent experiments of Glitch Music in the post-digital. Bringing the idea of silence from the experience of John Cage with the anechoic room and his composition 4'33, we propose a script to (1) think about the moments of *Creation* and the exercise of *Creativity*, and (2) the development of two propositions: *Aesthetics of Synthesis* and *Aesthetics of Prosthesis*. Therefore, concepts from the field of music, art, communication and psychoanalysis are articulated to propose that in the present day there's no *The New*, but only creativity, that's result only in *novelties*. We use the concept called *Revirão*, developed by Brazilian thinker MD Magno. The concept works like a machine who represents the fundamental operation of human mind, in the construction of prostheses that characterize the human species' existence.

Keywords: Communication theories; Music; Psychoanalysis.

Silêncio, no século 20, é algo que remete a John Cage – e aponta um caminho para entender a música (e, mesmo, as artes) no século 21. Ao longo da história, a disponibilidade tecnológica de cada época tem sido um bom roteiro para pensar sobre os momentos de *Criação* e o exercício da *Criatividade*. Música é uma construção, uma disposição de artifícios sonoros. Cada música é uma arrumação distinta dentre as inúmeras possibilidades da “arte de combinar os

sons de uma maneira agradável ao ouvido” (Rousseau, apud NATTIEZ, 1984, p. 212). Assim, mediante um breve percurso que vai das primeiras manifestações artístico-musicais até às recentes experimentações da *Glitch Music*, no pós-digital, o artigo desenvolve duas ideias – *Estética de Síntese* e *Estética de Prótese* – e articula conceitos do campo da música, da arte, da comunicação e da psicanálise,

A inspiração inicial vem da peça 4’33”⁴, de Cage, e de sua experiência na câmara anecoica em Harvard⁵. Esta é uma peça em que se percebe que a existência humana é permeada pelo musical⁶, dada a ubiquidade de sons continuamente produzidos. É uma peça de silêncio, que, no ato de execução,

⁴ Peça nos moldes da tradição ocidental, cuja partitura é dividida em três movimentos. Sua primeira execução ocorre em 1952, em um teatro com um piano, à espera do intérprete. O pianista sobe ao palco, senta-se, abre a tampa do piano e permanece em “silêncio” por quatro minutos e trinta e três segundos. Houve silêncio? Não, e todo o vocabulário da música se modifica naquele instante.

⁵ “De Rhode Island eu fui para Cambridge e na câmara anecoica da Universidade de Harvard escutei que o silêncio não é a ausência de som, mas sim a operação não intencional de meu sistema nervoso e a circulação de meu sangue. Esta experiência e as pinturas brancas de Rauschenberg é que me levaram a compor 4’33”, peça que eu havia descrito em uma palestra na Faculdade de Vassar, alguns anos antes, quando estava em meus estudos com Suzuki (*A Composer’s Confessions*, 1948). Minha peça silenciosa” (CAGE, 1989).

⁶ “Hoje, todos os sons pertencem a um campo contínuo de possibilidades situado dentro do domínio abrangente da música” (SCHAFER, 1992, p. 124). “Qualquer coisa que se mova em nosso mundo vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som. O mundo, então, está cheio de sons” (Id., p. 121).

vai se preenchendo de sons aleatórios, permitindo que surja a “autorização” para acessar e articular qualquer informação. Trata-se de

Um despropósito propositado ou uma peça despropositada. Esta peça, no entanto, é uma afirmação da vida – não uma tentativa de extrair ordem do caos ou de sugerir aperfeiçoamentos na criação, mas simplesmente uma maneira de acordar para a própria vida que estamos vivendo (CAGE, [1961] 1973)⁷.

Para acompanhar este raciocínio, é necessário um pano de fundo, uma flecha temporal sobre os passos da humanidade até a escuta do “silêncio”.

Música das músicas

Nos primórdios da história, pode-se imaginar uma maneira rudimentar de “canto” como possibilidade de identificar arte onde antes havia apenas sons. “Canto” entre aspas, pois ainda não estava associado à palavra e às tradições hoje compiladas: seu vínculo era direto com as sonoridades. Segundo a sugestão de Menuhin e Davis⁸, era

⁷ A purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos or to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we’re living.

⁸ Eles sugerem que o ser humano pré-histórico aprendeu primeiro a cantar e depois a falar. Sua música era de conteúdo onomatopaico e já indicava a presença de uma reflexão sobre a sonoridade circundante.

algo anterior à fala e consistia na imitação de sons sensorialmente percebidos no ambiente. E 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; DAVIS, 1981, p. 6).

Nas civilizações da antiguidade, a música já era amplamente difundida, mas sem formas eficientes de registro. Sua grandiosidade e importância são bem relatadas, principalmente na Grécia, mas são, sobretudo, informações sobre teorias musicais, e não propriamente da música em si (GROUT; PALISCA, 2007). É como saber ler um livro, e não ter o livro para ler. O salto quantitativo e qualitativo ocorre na Idade Média quanto à sistemática do registro musical e suas possibilidades de execução. Isto se deve ao desenvolvimento metódico e estético da notação musical, acrescida de noções rítmicas racionalizadas. Foi o início da adoção de um sistema geral e regrado (sistema tonal), utilizado de forma

soberana por séculos no Ocidente e que vai contaminando aos poucos o Oriente.

No período barroco, séculos 17-18, apesar do recente nascimento da ópera, houve grande produção de peças instrumentais, dando destaque ao caráter abstrato da música. Foi o momento da consolidação do sistema tonal, que, como dito acima, é uma forma de organizar os sons até hoje em vigor. Já no classicismo, segunda metade do século 18 e início do 19, prevaleceram as formas equilibradas, referidas e aludidas na transposição das formas gregas a uma certa modernidade. Era a busca de um ideal estético para a evolução da linguagem corrente. Na sequência, ocorre a transição do classicismo para o romantismo, comumente datada, em 1804, ano de estreia da Sinfonia nº3 (*Eroica*) de Beethoven. As grandes estruturas desenvolvidas por Haydn e Mozart no período clássico foram levadas ao extremo, aperfeiçoadas para trazer mais fluidez as obras e se adequarem as composições de maior duração. No romantismo, há forte presença de cromatismos e o surgimento da música programática, que tem o intuito de provocar no ouvinte ideias e imagens extramusicais. Já em Wagner surge a falta de hierarquia quanto às tonalidades, as modulações constantes e o início da ruptura do sistema

tonal. E as vanguardas, a seguir, diante desta porta aberta, realizam passagens criativas, esgotam e estilhaçam as possibilidades musicais até então edificadas e correspondentes a determinado vocabulário sonoro.

Em, 1913, Luigi Russolo publica *A arte dos Ruídos*, um manifesto representativo da diversidade de aplicações das possibilidades dos materiais sonoros.

No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos, a vida fluiu em silêncio ou, quando muito, em surdina. [...] A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som para depois unir sons diversos, preocupada, porém, em acariciar o ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical, tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Aproximamo-nos assim cada vez mais do som-ruído. Essa evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda parte com o homem (RUSSOLO, 1913).

O cerne das reflexões de Russolo se refere a um ambiente que McLuhan chamará de *Era Mecânica*: o triunfo do sentido da visão, a projeção de nossos corpos no espaço (MCLUHAN, 2007, p. 17). Note-se que, em geral, associa-se o som à imagem do objeto que o originou. Não por acaso, em sua tentativa de repetir a paisagem sonora que a imagem transmite ao espectador, o cinema faz uso desta relação

mediante processos de gravação pormenorizados. Surge, assim, uma experiência ampla de imersão: “Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é, portanto, familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida” (RUSSOLO, 1913).

A evocação desse ambiente sonoro diverso serviu para o advento de outras concepções. Caso, por exemplo, de Pierre Schaefer, Cage e Stockhausen com a Música Concreta e, posteriormente, da Música Eletrônica. As realizações que apresentam apontam certo deslocamento do orgânico para o inorgânico. As fontes de seus sons eram, sobretudo, de origem protética. Foi uma música que antecipou a diluição de fronteiras que, mais tarde, também aconteceu em diversos campos do conhecimento.

Esta caminhada tecnológica da música teve seu auge na era eletrônica da segunda metade do século 20:

Depois que avanços da tecnologia do som propiciaram o surgimento do estúdio de gravação, o disco se deslocou de *documento* para um objeto altamente trabalhado de ‘eventos ideais, e não reais’. O produto final era criado por uma invisível linha de montagem de compositores, produtores e engenheiros que criaram uma aura que operava num meta-nível para o artista estrela. O estúdio de gravação se tornou um laboratório em que artefatos culturais eram inventados; a tecnologia do áudio podia realçar, consertar ou mesmo

criar uma apresentação musical mediante a fusão de ciência e arte (CASCONe, 2002, p. 53)⁹.

Retira-se desse cenário uma das ideias aventadas no presente artigo: ainda vivenciaríamos hoje, preponderantemente, os desdobramentos da proposta trazida por esses nomes do pós-guerra. Ou seja, na contemporaneidade não haveria um *Novo*, e sim apenas criatividade que resulta em *novidades*, a “moda da vez”. Os artistas agora incluem uma série de materiais sonoros antes ignorados ou deixados em segundo plano, mas o encaminhamento de suas composições seria no sentido da *novidade*, sem ultrapassar o que foi trazido no pós-guerra. Isto não diminui a importância de seu trabalho, pois é um percurso necessário para explorações e aprendizados.

Glitch Music

Como visto acima, houve uma verdadeira reformulação da cultura sonora. As bases da vida moderna deram impulso

⁹ After advances in sound technology gave birth to the recording studio, the record shifted from *document* to that of a highly crafted object of “ideal, not real, events”. The final product was created by an invisible assembly line of composers, musicians, producers and engineers, who created an aura that operated at a meta-level to the star performer. The recording studio became a laboratory in which cultural artifacts were concocted; audio technology could now enhance, repair, or even create a musical performance through the fusion of science and art (CASCONe, 2002, p. 53).

à inclusão de novos preceitos à música. As atmosferas sonoras bucólicas e pastorais do romantismo não davam conta da estética da necessidade moderna e

Os futuristas consideraram a vida industrial uma fonte de beleza. Para eles, ela fornecia uma sinfonia em andamento. Motores de automóveis, máquinas, fábricas, telefones e eletricidade existiam há pouco tempo, e o barulho resultante era uma rica paleta para os Futuristas usarem em seus experimentos sonoros¹⁰ (CASCONI, 2000, p. 14).

Paleta esta que se amplifica a partir do final do último século com a disseminação da tecnologia digital e dos recursos dos softwares.

Um exemplo de estética de composição que emerge no âmbito digital é a *Glitch Music*, tomada aqui como uma articulação criativa que depura os sons atuais segundo o modo operante anterior, o de Cage, cujos resultados fazem explorações interessantes para pensar a atualidade e a mítica tecnológica nela envolvida. *Glitch* é uma palavra da língua inglesa que denota a *falha* existente em um sistema. É o mote

¹⁰ The Futurists considered industrial life a source of beauty, and for them it provided an ongoing symphony. Car engines, machines, factories, telephones, and electricity had been in existence for only a short time, and the resulting din was a rich palette for the Futurists to use in their sound experiments.

deste estilo musical, que explora as imperfeições de uma ilusão de perfeição, promessa das tecnologias digitais.

Sua origem vem de grupos de músicos que começaram a utilizar a tecnologia digital de forma alternativa. Tendência mais tarde conhecida como “estética da falha”.

Existem muitos tipos de “falhas” digitais no áudio. Às vezes, elas resultam em ruídos horríveis, enquanto em outras elas podem produzir tramas de som maravilhosas. (Para os ouvidos mais aventureiros, ambas as situações são em sua maioria a mesma coisa.) Quando os exploradores sonoros do grupo alemão *Oval* começaram a criar música no início de 1990, pintando pequenas imagens na parte inferior de CDs para fazê-los pular, eles estavam produzindo um aspecto de ‘falha’ em seu trabalho, que revelou uma camada subtextual embutida no Cd¹¹ (CASCON, 2000, p. 13).

O *Glitch* se aproveita desta camada sonora velada e intrínseca ao próprio ambiente tecnológico. É uma estética que vem explicitando o que dizia Cage: “O compositor (organizador do som) será confrontado não só com todo o campo de som, mas também com todo o campo de tempo”¹² (CAGE [1961], 1973, p. 5).

¹¹ There are many types of digital audio “failure.” Sometimes, it results in horrible noise, while other times it can produce wondrous tapestries of sound. (To more adventurous ears, these are quite often the same.) When the German sound experimenters known as Oval started creating music in the early 1990s by painting small images on the underside of CDs to make them skip, they were using an aspect of “failure” in their work that revealed a subtextual layer embedded in the compact disc.

¹² The composer (organizer of sound) will be faced not only with the entire field of sound but also with the entire field of time

Ao realçar este material sonoro que se opõe àquele pertencente às práticas já comuns à música eletrônica, a *Glitch Music* atualiza muitas das articulações desenvolvidas em ambiente analógico.

A partir da metade dos anos 1990, a estética da falha (glitch) apareceu em vários subgêneros, incluindo *drum'n'bass*, *drill'n'bass*, e *trip-hop*. Artistas como Aphex Twin, LTJ Bukem, Omni Trio, Wagon Christ, e Goldie estavam experimentando com todos os tipos de manipulação no domínio digital. Vocais de tempo alongado e loops de bateria reduzidos a oito bits foram algumas das primeiras técnicas utilizadas na criação de artefatos para expor o conteúdo timbral. O lado mais experimental da música eletrônica ainda estava crescendo e lentamente estabelecia um vocabulário¹³ (CASONE, 2000, p. 15).

O compositor Kim Cascone (1955-) define o movimento como pós-digital. Para ele, as tendências da tecnologia digital já se difundiram e atingiram a todos, portanto estaríamos diante de um segundo momento de exploração dos recursos: o comércio de periféricos eletrônicos e softwares é uma realidade, e os meios digitais exercem menos fascinação nos

¹³ From the mid-1990s forward, the glitch aesthetic appeared in various sub-genres, including drum'n'bass, drill'n'bass, and trip-hop. Artists such as Aphex Twin, LTJ Bukem, Omni Trio, Wagon Christ, and Goldie were experimenting with all sorts of manipulation in the digital domain. Time-stretching vocals and reducing drum loops to eight bits or less were some of the first techniques used in creating artifacts and exposing them as timbral content. The more experimental side of electronica was still growing and slowly establishing a vocabulary.

compositores. São instrumentos incorporados ao trabalho diário dos artistas, diferentemente, por exemplo, dos anos 1980, quando a exploração dos recursos era quase igual ao antigo treino de um virtuose quanto à exploração das possibilidades técnicas. A internet passou a ser o ambiente comum para as trocas de experiências entre os compositores desse estilo, trazendo ainda mais atualidade ao se desenvolver segundo as tendências mais modernas da comunicação e disseminar suas produções e conhecimentos em uma grande rede.

Arte e psicanálise

O cruzamento entre arte e psicanálise tem longa data e foi relevante em vários momentos do século 20. Por exemplo: em 1924, no *Manifesto Surrealista*, de André Breton, a referência ao pensamento de Freud tomada como suporte para a fantasia, para pensar a sublimação e a representação por meio da atuação do inconsciente; em 1964-65, as referências ao quadro “As Meninas”, de Diego Velázquez, por Lacan em seu *Seminário Livro XIII*; desde os anos 1970, as elaborações de MD Magno sobre as criações de Marcel Duchamp, e, em 1996, sobre o parangolé, de Hélio Oiticica;

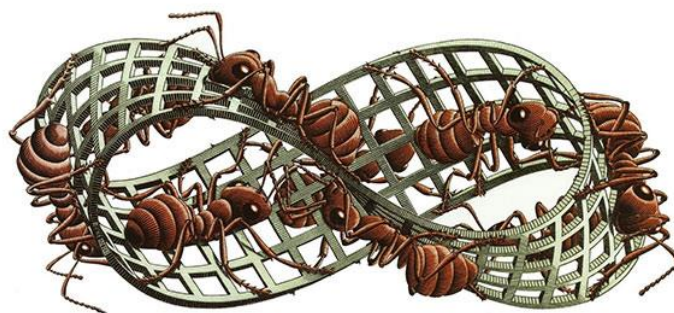
em 2013, as indicações de Tania Rivera sobre a arte contemporânea...

Para a Nova Psicanálise¹⁴, a espécie humana funciona em *Revirão*, aparelho cunhado para operacionalizar a reflexão e o avessamento presentes no movimento psíquico (e no que há, no *Haver*¹⁵). Tal aparelho parte do conceito freudiano de “pulsão de morte”, segundo o qual o movimento do psiquismo e do mundo está na dependência de uma força que, em última instância, busca sua completa e total aniquilação, ou seja, “extinguir-se, desaparecer, morrer” (MAGNO [1999], p. 33). Como, porém, essa anulação definitiva jamais é alcançada – se o fosse, tudo se extinguiria, não mais haveria qualquer movimento –, chega-se a um ponto onde o movimento se neutraliza e reinicia seu périplo constante, em eterno retorno. Isto pode ser visto didaticamente no percurso das formigas de Escher, que

¹⁴ NovaMente, de início chamada de Nova Psicanálise, foi desenvolvida por MD Magno, que desde os anos 1980, trabalha com a proposta de uma “rearrumação original do aparelho teórico clínico da Psicanálise para lidar com o ambiente sócio-tecnológico que se instala no mundo” (SILVEIRA JR., 2006, p. 4).

¹⁵ Conceito importante da Nova Psicanálise para indicar uma situação inarredável em, pelo menos, dois sentidos: a) *o que há* ou *haverá* é/será inquestionável quanto ao fato de *haver* como tal: é o que está/ará dado por aí desde sempre; e b) a *experiência* – bruta, redundante, sem palavras, sem representações – que cada um tem (ainda que recalçada depois) de que há como há, queira ou não. Note-se a diferença para com o regime do Ser, característico da filosofia, que diz respeito à descrição (aliás, infinita) desta havência.

passam incessantemente por um ponto que as leva em continuidade de um lado a outro da fita de Moebius:



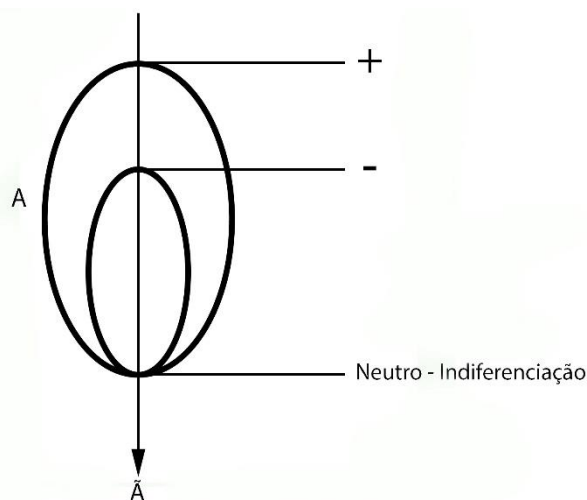
(Moebius Strip II, 1963)

O funcionamento do Revirão¹⁶ está inscrito num axioma assim formulado: $A \rightarrow \tilde{A}$ (“Haver [A] quer não-Haver” [\tilde{A}]) (MAGNO [1999], p. 28), o qual denota que a pulsão se encaminha para um Impossível Absoluto (*id.*, p. 38), que, mesmo sendo impossível por não haver, não cessa de ser requisitado de dentro do Haver. Ou seja, como o movimento não consegue chegar a um “fora” desejado (não-Haver), acaba “retornando” – entre aspas, pois nunca saiu – ao Haver e retomando seu périplo.

O que especifica o Revirão é incluir um ponto em que cada polo pode “soltar a pressão das diferenças que o

¹⁶ Falar de Revirão é falar também de “função catóptrica” (em espelho), “ponto bífido”, “exasperação”, “enantiomorfismo”, “fractalização” e outros termos, que podem ser melhor acompanhados em Magno [1999].

estavam acuando no momento anterior” (MAGNO [1998], p. 65), e assim trazer chances de reconhecimento e consideração de formações antes não visíveis. Não é um movimento simplesmente dialético, apenas entre formações opostas e já reconhecidas, mas sim com 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, portanto). E é aí, nessa indiferenciação, que se dispõem as possibilidades de *Criação*, de construção das próteses que caracterizam o modo de existir da espécie. Conferir abaixo, graficamente, o percurso (em oito-interior como o da fita de Moebius) e os elementos constituintes do Revirão:



Este ponto de neutralização dos polos opostos (+/-), de equivalência das diferenças, chamado de *Neutro*, é básico para a compreensão da proposta deste artigo. Isto porque, segundo a nova psicanálise, só há efetivamente *Criação* quando ocorre a passagem por este ponto terceiro, onde se desfazem as diferenças. Toda transformação efetiva, 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 apresentar um “fora” disponível neste momento radical de exasperação entre o Haver e não-Haver (A/Ã).

Note-se que, dada a organização sintomática da espécie – suas identificações, suas alienações, culturais ou outras –, mesmo a possibilidade de neutralização sendo sua vocação

primordial, não é tarefa simples fazer operar o Revirão. A ideia que interessa aqui é: a presença da Arte em seu grau máximo só se dá quando há Criação, e não apenas Criatividade (esta não implicando a passagem pela neutralização). Seguem, então, algumas considerações que servirão para apresentar os conceitos básicos das propostas de *Estética de Síntese* e *Estética de Prótese*.

Estética de Prótese e Estética de Síntese

Pode-se falar em *Criação* no caso da música quando surge um emprego dos sons de modo inaudito, cuja consequência é uma nova abertura perceptiva e uma resignificação no modo como eram empregados antes. Entretanto, no mesmo ato, obliteram-se outras possibilidades de articulação, as quais, mesmo recalçadas naquele momento, não deixarão de buscar expressão. Este é um movimento inerente ao processo artificialista (de articulação criadora) e deve ser considerado segundo uma tripla e contínua dinâmica: Desrecalque (disponibilidade para a Criação) / Recalque / Retorno do recalçado... Assim, ao mesmo tempo que se movimentam inúmeros recursos em prol da Criação, disponibilizando e resignificando sensações, promovendo uma abertura brusca, esta mesma

dinâmica não tem como não excluir outras possibilidades de acontecimentos sonoros. Inicia-se, então, um novo périplo, mesmo que ainda despercebido – e as forças que foram vencidas para haver Criação entram em exercício.

Pode-se falar em *Criação*, portanto, quando há a efetiva produção de algo não explicitado antes como tal. Ou seja, quando algo não se limita a ser apenas resultado de modelagem ou modificação¹⁷. Por outro lado, o termo *Criatividade* se aplica aos casos decorrentes da recombinação de formações já dadas, ou seja, do “mero atrito sistemático entre formações” (MAGNO [2000/1], p. 561). Daí a nova psicanálise associar Criação à ideia de *Prótese*, pois esta implica a passagem pelo ponto de neutralização das oposições (Indiferenciação). É a emergência de outra maneira de abordagem e consideração das formações.

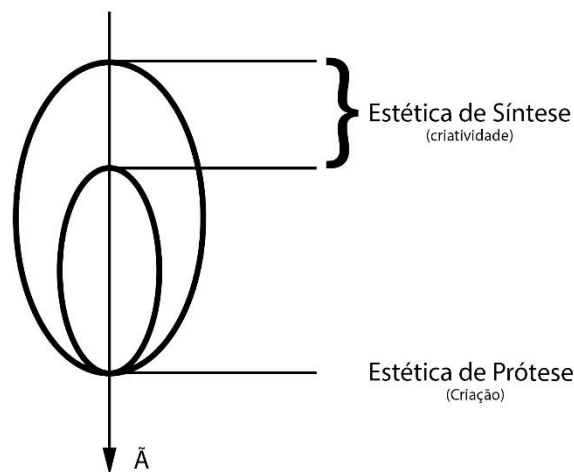
Se tomarmos a ordem sistêmica da cultura artística do mundo, olharmos um artista, pensamos que é uma coisa bacana, quando é simplesmente um atrito entre sistemas. Mas, eis senão quando, reconhecemos que alguém extrapolou o mero atrito e deu algo que era não dito. Aí é o Inconsciente. Criatividade não é criação (MAGNO, 2000/01, p. 561). (...) 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,

¹⁷ Cf. FERRATER MORA, 1986, v. 1. Verbete “Creación”.

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], p. 105).

Assim, segundo essa diferença entre criação e criatividade, pode-se retomar a indicação de Freud ([1930] 2011) e propor que uma *Estética de Prótese* é aquela em que o *mal-estar* encaminha uma Criação. É o artista incomodado, aquele 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], p. 162). Já uma *Estética de Síntese* diz respeito a uma posição de criatividade e à habilidade de manejar possibilidades já existentes. Nela, não se cria um “novo” ou um “outro” modo de operar. Não se trata da arte enquanto função de Revirão. Ao contrário, lida-se mais no discurso da novidade, da rearrumação de próteses já produzidas.

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



Ambas as ideias – criação e criatividade – 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 Prótese percorre o movimento pulsional por inteiro e inclui o exercício pleno de Indiferenciação. Em seu movimento de criação ressalta-se a referência ao Revirão, que

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], p. 95-96).

Vê-se, então, que é raro o exercício da função de criação, isto é, daquela que “entre em processo de suspensão e em disponibilidade para acolher as disponibilidades” (MAGNO, 2004, p. 87). O mais comum é a proliferação da criatividade,

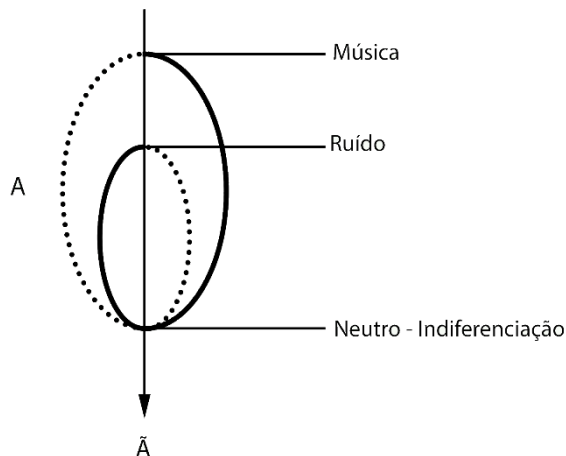
que, com a facilidade de recursos para a combinatória das formações dos dias atuais, em geral tem ganhado status de grande realização.

Conclusão: John Cage no Revirão

Para propor que, após Cage, nada teria sido efetivamente criado, a referência mais importante é à *Estética de Prótese*; ao Revirão aplicado ao 4'33". A experiência na sala anecoica e as pinturas em branco de Robert Rauschenberg (1951) são os gatilhos do raciocínio que Cage viria a formular em 1952. Sua "frustração" ao não obter o não-som é a chave para poder compor o suposto silêncio, que é o tempo todo invadido por sons.

Sistematizando esta ideia sobre os pontos do Revirão, num dos polos temos as construções recalcantes: as regras desenvolvidas para a música sobretudo nos dois últimos milênios. Noutro polo, teríamos o que as regras excluía e colocavam na conta do ruído. Cage não desqualifica ou busca destruir o passado. Ao contrário, vai no sentido de reposicionar as perspectivas anteriores de uma cultura que, em alguns momentos, esteava-se na devoção aos deuses, em outros, no cristianismo, na política, na ciência... E mesmo na

física e na matemática aplicada ao som, como fizeram os chineses com o ciclo de quintas, ou Pitágoras com a relação dos comas musicais. Na artificialização dessas relações, nos ajustes do sistema temperado e nas expansões gradativas do sistema tonal. Era a música feita para instrumentos específicos, que Cage chamava, em especial, de uma música dos séculos 18 e 19, ápice das Belas-Artes. A própria experiência ruidosa dos futuristas se encaixa nesse contexto. Eram embates constantes com a sonoridade retumbante do passado recente.



O que está sendo proposto é que Cage teria neutralizado as diferenças dos sons situando-os num mesmo patamar indiferente. A oposição entre a música de uma cultura milenar e os ruídos que ela excluía, recalrava, desfaz-se com o resultado da frustrante busca do silêncio absoluto. Silêncio

absoluto este que, se houvesse, seria equivalente ao não-Haver, mas, como diz o nome (não-Haver), está absolutamente impossibilitado de haver. O que há é o resultado das forças em oposição – ruído / música –, neutralizadas no ponto de Indiferença. E o artista, não podendo permanecer nesse ponto, é “forçado a retornar” ao périplo do movimento pulsional constante, mas portando a vivência da experiência de passagem pelo ponto de Indiferença. O que restou foi o 4’33”, ou seja, um modo de falar sobre o silêncio que a todo instante é trespassado pelos sons, sejam eles quais forem.

Tematizar as ideias de *novidade*, *Criatividade* e *Estética de Síntese* é o que dá esteio a entender as produções artísticas pós-Cage (e pós-Duchamp) segundo uma perspectiva de repetições, sem a efetiva ultrapassagem a outro patamar. Isto não quer dizer que nada tenha sido feito após Cage ou Duchamp, pois a criatividade tem fluído de modo desenfreado na época da informação. São depurações e tentativas de entender a gama de possibilidades abertas pelo ato criador – de Criação – de Cage. Note-se, pois, que a produção, ainda que presa a repetições, dotada mesmo de certa histeria, é necessária, já que este é o modo mediante o qual tem continuidade o périplo do Revirão. Isto como condição para ocorrer a efetiva suspensão da hegemonia das

próteses já decantadas e nova Indiferenciação venha ser possível. Ou seja, novo vigor da *Estética de Prótese*.

Estar no mundo é ser musical. A música é ato constante e a ação de ser musical é o musicar a compreensão do viver. As potencialidades sonoras arrebatam. A todo instante há algo vibrando. Desde que a psique humana se imiscuiu na materialidade existencial da vida, busca-se compreender essa música que toca incessantemente. Ela é *artifício* por articular-se tanto espontaneamente no mundo desde sempre, quanto industrialmente nas produções protéticas da espécie artificialista e revirante chamada de humana. O som está aí e, por ele, vazam possibilidades articuladoras que ora expressam, ora subvertem o dado: ora ritmo, ora ruído; ora conforto, ora incômodo; ora repetição, ora transformação; ora Criação, ora Criatividade; ora síntese, ora prótese...

Referências

(As datas entre colchetes se referem às publicações ou comunicações faladas originais dos autores)

CASCONE, Kim. *The aesthetics of failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music*. Cambridge, Massachusetts/ London: Computer Music Journal, 24: 4, p. 12-18, Winter 2000 (MIT Press), 2002.

_____. **Laptop Music – Counterfeiting Aura in the Age of Infinite Reproduction.** Parachute Contemporary Art. Issue 107, pp. 52-60, 2002.

CAGE, John. **Silence.** [1961] Wesleyan University Press of New England: Hannover, 1973.

_____. **X: Writings '79 -'82.** Wesleyan University Press of New England: Hannover, 1983.

_____. [1989] **An Autobiographical Statement.** Escrito para a Inamori Foundation e deixado em Kyoto em novembro de 1986. Publicado pela primeira vez pela Southern Methodist University em 1990. Impresso pela primeira vez na *Southwest Review* 76, p 59-76, 1991. Publicado online em:

http://johncage.org/autobiographical_statement.html. Acessado em: 05/03/2017.

FERRATER MORA, José. **Diccionario de Filosofia.** 5ed. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

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

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 2007.

MAGNO, MD. [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.

-
- McLUHAN, Marshall. ***Os meios de comunicação como extensões do homem.*** São Paulo: Cultrix, 2007.
- MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis. ***A música do homem.*** São Paulo: Martins Fontes / Fundo Educativo Brasileiro, 1981.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. ***Enciclopédia Einaudi***, 3. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 212-228
- RUSSOLO, Luigi. [1913] ***A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista.*** Tradução: Flo Menezes. In Flo Menezes (org.). *Música Eletroacústica: História e Estéticas.* São Paulo: Edusp. 1996. 279 p.
- SCHAFER, Murray. ***O ouvido pensante.*** São Paulo: Unesp, 1992.
- SILVEIRA JR., Potiguara Mendes da. ***Artificialismo total: ensaios de Transformática.*** Rio de Janeiro: Novamente, 2006.