

Ensaio sobre um Infinito: Música e Psicanálise

Tiago Sanches Nogueira



dré Abujamra, aquele que deu forma àquilo que não pude dizer e que quando lhe pedi para falar, como sempre não foi mesquinho, agradeço-lhe por tudo que ele não imagina que fez por mim; a Ricardo Gamba e Sérgio Pires, sempre parceiros no grito e que ao término deste estudo embarcaram em minha viagem e me ajudaram a conceber o espetáculo *Esgritos*; a Léo, La Motta, Salgado, Nando e Szarin, amigos da banda LUER que me ensinaram, na prática, que piano é instrumento de percussão; a meus pais, Gilmar e Elza, que através de um desejo me deram a chance de jorrar o grito quando criança, e de tentar domá-lo quando adulto; a Danilo Sanches, meu irmão, que desde pequeno dá ritmo às minhas criações – um pulso que não cessa; à querida Lé, minha irmã de coração, por sua vibração; a João Ezequiel Grecco, Marcia Regina Barbosa Conceição da Silva e Maria Aparecida Laurenti, pessoas importantes que atravessaram meu percurso e que, cada uma em sua particularidade, me fizeram marcas; à Equipe do CAPS Infância e Adolescência de Ribeirão Pires. Sou muito grato pela compreensão; aos amigos do OCOP; a CAPES e ao CNPQ pela bolsa concedida para realizar esta pesquisa; a vó lone, por desde sempre fazer dupla comigo e cantar lindamente o “Chico Mineiro”, mesmo quando eu a acompanhava com um “violãozinho de feira”; e para Alê, por me apresentar o infinito...



Reflexões à Guisa de Prefácio. (Engendrando um Pensamento)

*Um prefácio que
fácil não foi!*

Era uma tarde de quinta-feira. David Calderoni e este que aqui escreve se encontram e conversam sobre a origem da ideia do “sujeito-música”, uma curiosa descoberta tematizada no presente texto. O livro O Gene Egoísta de Richard Dawkins, apresentado a mim pelo amigo Du Moreira, atravessa a conversa e dispara uma discussão acerca desse algo em nós que se percebe antes de falar – o sujeito-música. As linhas que se seguem procuram reproduzir o diálogo pelo ângulo das falas de David, de tal maneira que as minhas falas [Tiago Sanches], enfeixadas e resumidas entre colchetes, poderão ser também inferidas ou deduzidas dos ecos e das referências com que infletiram na fala do próprio David.

[Até onde se estende o ego?]

Quando alguém escreve um texto chamado “O Gene Egoísta” de maneira a considerar a noção de egoísmo como próprio de um sujeito não psicológico, que em princípio seria o gene, isso permite não só perguntar se se trata de uma metáfora, mas se não se trata também de uma nova ontologia. Em que sentido? No sentido de que talvez esteja sendo proposto ou dado a pensar as nossas próprias categorias divisórias entre

o biológico e o psicológico. Será que elas não dizem respeito a uma ordem mais fundamental e mais geral que abrange essas divisões e, nesse sentido, supera tais divisões? Por exemplo: a música é da ordem do corpo ou da mente (da alma, da psique)?

Diz o seu amigo Du Moreira que era uma condição de corpo. Você diz que era linguagem. Mas a linguagem diz respeito ao corpo ou à mente? Quando você exemplificou com seu *insight* sobre a mãe e o bebê, você disse: a mãe vai cuidando sem saber como; ela realiza um cuidado tão adequado sobre o bebê que de repente essa criança começa a falar.

Talvez esse bebê seja o efeito do sujeito-música e esse sujeito-música tenha a ver com esses processos que atravessam todas essas dimensões do corpo sábio e dos cuidados de um outro corpo que não é só corpo. Nenhum dos dois (mãe e bebê) é só corpo, mas o que observamos é um corpo cuidando do outro e daí vai eclodindo linguagem desse corpo cuidado. Mas isso que se observa de alguma forma já não estava presente? E se estava, em que medida pode ter a ver com algum aspecto genético transicional do sujeito-música?

Quando eu vejo eclodir linguagem, tenho certeza e sou tomado por uma convicção de que algo que já era linguagem não estava aparente como linguagem anteriormente...

Tiago Sanches: Como se fosse um casulo?

Essa é uma imagem que você está propondo agora. Não tinha pensado nem deixado de pensar nisso. Posso te contar uma memória pessoal sobre isso. Quando minha filha Júlia era bebê, quando eu ia tocá-la ou pegá-la no colo, eu falava uma língua que não era português ou nenhuma língua conhecida. E ela ria muito e eu conversava com ela nessa língua. E ela ria muito!!! Às vezes existiam línguas compósitas. Eu dizia “*Júlia, veja: los pítis zardniélos están cantando*”!!! E ela dizia “*los pítis zardniélos*”!!! Porque eu chamava os passarinhos de *pítis zardniélos*?

Nas juntas originárias entre som e sentido, recordo esta pulsão nominativa também com meu caçula. Quando ele era pequeno, chamava meu filho Leonardo de *gnozi ligná lignálizi* (o “gn” em italiano fala-se “nhô”). Tem um sabor o som dessas palavras. Eu dizia isso olhando para ele... e imaginando as imagens acústicas se correlacionando e formando imagens gráfico-verbais – e isso tudo vai compondo e constituindo efeitos que já são efeitos de efeitos. Isso era antes de Léo e Júlia falarem. E os neologismos abrem para as reconvenções de significados, isto é,

ressignificações. Por exemplo: eu propunha para Júlia “*vamos adorar a lei?*”. E ela olhava para as luzes e dizia: “*a lei, a lei!!!*” Aí eu a levava para adorar a lei e quando ela levantava a cabeça em direção à luz expondo as dobrinhas do seu “papinho”, eu beijava seu pescocinho... era o ritual de adoração da lei. E hoje tem uma música dedicada a ela que retoma essa cena, explicitando conotações gnoseológicas e transculturais no jogo de resignificação entre luz e lei: “*filosófica yôginí, de luz adoradora que de lei chamavas*”¹.

Então, será que aquilo que nós reconhecemos como linguagem, com todos os nossos preconceitos em relação à separação corpo e mente – preconceitos que se tornaram necessários para nossa cultura –, será que isso que chamamos de linguagem ou mesmo a separação entre afeto e representação, será que tudo isso não constitui potencialidades patológicas que o sujeito-música vence espontaneamente?

Será que essa preparação da linguagem no corpo, será que essa inconsciência com relação aos momentos originários da linguagem instituinte não envolveria o corpo como um nome que irrefletidamente estamos dando à nossa própria ignorância? Como quando dizemos que a mãe não sabe o que está fazendo com o bebê... ora, se não sabe, como está fazendo? Nós é que não sabemos, ou eventualmente a própria mãe também não saberia dizer numa certa linguagem o que ela está fazendo. Mas o corpo dela diz. Talvez uma dica esteja no campo semântico originário da palavra *Trieb*².

[Aquilo que tem a ver com a agudeza de um estímulo que pode até chegar a ferir]

Trabalhando com a distinção entre o sujeito-músico e o sujeito-música, poderíamos perguntar: o que pode se tornar intolerável para aquele que é tomado pelo sujeito-música? Digo: se impedem o sujeito-

¹ Canção “Júlia” do novo álbum de David Caderoni *Onde a pele da alma é fina: doze poesias-canções* (2012).

² Em seu livro sobre o funcionamento do idioma germânico no discurso de Freud, Luiz Alberto Hanns refere que um dos sentidos possíveis da palavra *Trieb* em alemão diz respeito à força orgânica que faz brotar, remetendo à imagem de força dos seres vivos em geral e expressando o *Drängen* (termo que denota *pressionar/lansiar*) inerente aos seres vivos, promovendo a saída de dentro para fora. Segundo Hanns, na acepção de força motriz interna, *Trieb* aparece como *Drang* (ânsia, vontade, pressão, necessidade), *Lust* (prazer-vontade) e *Energie* (energia). Hanns mostra que *Trieb* pode referir-se a uma força interna indefinida que, em geral, tem efeito espontâneo (HANNIS, 1996).

músico de tocar, de cantar... O que é um músico – ou seja, alguém visceralmente tocado pelo sujeito-música – impedido de tocar?

[A música é um bicho que pede expressão]

O que significa a palavra articulação? Sempre que existe uma articulação existe uma ligação. Mas não apenas uma ligação genérica, pois, além disso, a noção de articulação também me parece implicar a ligação entre planos diferentes ou dimensões diferentes. Nas ligações entre as partes de um dedo, uma falange é articulada com outra. Mas essa falange tem uma dimensão diferente daquela outra. Elas têm posições espaciais e funcionais diferentes na ordem do corpo, já que não se faz com a ponta do dedo aquilo que se faz com o meio do dedo.

Articulação tem a ver com isso para mim, com esse arco que coordena e ao mesmo tempo resulta da coordenação entre diferentes partes de um instrumento motriz. O termo *motriz* tem a ver com movimento corporal. Por que *instrumento* motriz? Porque é como se estivesse a serviço de algo que não se esgota em si mesmo. É onde talvez o autoerótico não seja suficiente.

Talvez uma dica para pensar essas relações esteja na passagem da atividade para a passividade tal como explicada por Laurent Bove à luz de Espinosa³. Bove diz que quando todas as numerosas partes de um corpo são afetadas por igual – e essa igualdade é fundamental – por um afeto de alegria, elas se afetam a si mesmas por algo que é comum a todas essas partes e também aos corpos exteriores. Essa é uma passagem muito importante, porque quando se diz que alguém é afetado, quem é afetado está passivo. Quando você se diz afetar-se, quem se afeta está simultaneamente passivo e ativo em uma relação consigo mesmo, numa autorreflexão corporal. Então, trata-se de compreender o porquê que ser afetado por algo que é comum (aquilo que tem relação com todas as partes do corpo) tem a ver com algo que é comum a uma lei de todos os corpos, inclusive dos corpos exteriores. A partir daí, entre a *práxis* e a *poiesis*, entre fazer algo que tenha um fim em si mesmo, que é o modelo autoerótico, e algo que tem a ver com uma ordem cósmica, que a um só tempo exprime e ultrapassa o si mesmo, impera um acordo ou uma harmonia.

³ Calderoni, David. “Laurent Bove e as Invenções Democráticas”. In: Invenções Democráticas – a dimensão social da saúde. B.H., Autêntica Editora / Núcleo de Psicopatologia, Políticas Públicas de Saúde Mental e Ações Comunicativas em Saúde Pública da Universidade de São Paulo – Nupsi/USP, 2010 (Coleção Invenções Democráticas, Volume II), pp. 137-200. [organizador do livro: Marcelo Gomes Justo].

Talvez então o sujeito-músico seja tomado por isso que você (Tiago) chama de vírus e que pede uma expressão que coloque em harmonia e em relação tanto o que concerne à articulação entre as partes e o todo de seu corpo, quanto à relação entre as partes e o todo de todos os corpos do universo. Quando o sujeito-músico é afetado pelo vírus do sujeito-música, talvez ele busque realizar-se através do sujeito-música como um corpo concorde consigo mesmo e com os corpos exteriores.

Como se explica que o acordo de um corpo consigo mesmo tenha a ver com um acordo de todos os corpos consigo mesmos? O corpo, ao entrar em harmonia consigo mesmo, entra em harmonia com aquilo que nos outros corpos é esse processo de harmonizar-se consigo mesmos. Estamos trabalhando aqui na distinção entre harmonia de primeira ordem e harmonia de segunda ordem (noções operantes em Espinosa) como uma distinção necessária para que se entenda como é que a igualdade da afetação presente na hilaridade⁴ faz com que as partes do corpo sejam percorridas por um igual afeto de alegria. Isso faz com que essas partes do corpo se afetem por si mesmas porque elas são afetadas por algo comum entre todas elas.

Como me recordou e esclareceu o meu amigo Cristiano Novaes de Rezende, nem todas as partes do indivíduo são compatíveis com toda e qualquer parte do universo. Há coisas que destroem o homem, o veneno, por exemplo. No entanto, cada uma dessas coisas que me são contrárias estabelecem consigo mesmas harmonias de primeira ordem que as colocam em harmonia consigo mesmas, porém não necessariamente comigo. Ainda assim, estamos no plano do “assim como”, ou seja, assim como eu, a coisa que me é contrária também luta pautada pelo princípio geral do *conatus*, que é o princípio da autoconservação, e nisso eu me reconheço nela e eventualmente ela em mim.

⁴ Segundo Laurent Bove, há uma palavra latina em Espinosa intraduzível: é a *hilaritas*. Para o autor, *Hilaritas*: pode ser o contentamento [*allégresse*], pode ser a satisfação [*gaieté*], mas a tradução nunca é satisfatória. [...] De fato, na *Ética*, Espinosa só fala de *hilaritas* no que concerne ao indivíduo humano, mas de minha parte eu penso que, de maneira totalmente “espinosista”, pode-se legitimamente transpor tal afeto ao plano do corpo coletivo... A *hilaritas* torna-se então o afeto democrático por excelência. [...] A *hilaritas* é o sentimento (o afeto) que atravessa o tecido social justamente quando, por conta de sua boa auto-organização, este tecido social é afetado em cada um de seus elementos (ou de suas partes) “em igualdade” por um afeto de alegria. Isso significa que este tecido entrou num regime autônomo de sua potência de agir e de pensar, numa feliz produtividade de si mesmo (BOVE, L. 2010, p.79, op. cit.).

[Convite é para algo vir]

Por que dizemos que o palco é lugar especial? O que é um palco? O vazio do palco não é carência? É outra coisa? Tem a ver com convite?

O exercício da música propicia uma boa disposição, tal como o exemplo do André Abujamra⁵, cujas dores corporais dão lugar a uma outra coisa que é o fazer corporal da música.

Mas, e o músico que incita o caos? O músico que provoca a fúria? Que faz arte no limite do (in)suportável? Ele cabe em tudo isso que estamos falando? Em uma parte de seu texto você fala em evacuação. Você também falou de “peido” em algum lugar do texto... O André conferiu um sentido musical a um evento corporal sonoro. Algo semelhante aconteceu na gravação de minha canção chamada *Pelicano*. Eu estava buscando fazer sons onomatopéicos entre o mais que ruído e o quase sentido. E na busca dessas articulações surgiu um som gutural estranho impossível de descrever, só ouvindo...

Produzir tais sons te faz habitar outros *selves* no ato mesmo de criá-los. Trata-se de uma experiência que a um só tempo requer e incita a um caráter de prontidão para acolher o acontecimento que se revelou musicalmente significativo. Nesse sentido, o palco estaria no corpo-mente, no sujeito que é um corpo-mente. Então aquilo que parecia descarga, evacuação, já não é mais pura descarga. Nós dizíamos da concordância, da harmonia, mas... e o caos?

Se homologarmos o Gozo a uma tendência à busca da intensidade máxima sem qualquer observância dos limites da vida, talvez pudéssemos pensar que, por exemplo, para alguém que se escandaliza e toma como intolerável o som do *heavy metal* não está presente a função de equilíbrio no cosmos da cultura que o *heavy metal* pode operar. Mas de algum ponto de vista, no todo da cultura, o *heavy metal* pode operar como função de equilíbrio. Ele pode ter essa função, pois mesmo que para alguns apareça como destrutiva, para outros poderá não ser destrutiva – desde um ponto de vista mais geral. Mas existe esse ponto de vista mais geral?

Quando olhamos para trás e compreendemos o surrealismo ou a bossa nova de uma maneira que talvez na época não fosse clara, será que isso nos dá mais acesso à verdade do que aquilo foi naquele tempo? Para os que escutavam as dissonâncias da bossa nova, João Gilberto soa-

va como desafinado, difícil, intragável, desafiador. Mas uma determinada juventude – Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Roberto Carlos, Jorge Ben – escutou uma outra coisa que os outros não escutavam... Talvez a relação entre o acontecimento estético originário e as suas ressignificações convirja com a potência histórica do enigma das relações entre o sujeito-músico e o sujeito-música – enigma com que o seu livro, Tiago, ilumina de um modo tão encarnado e singular.

David Calderoni

⁵ Músico brasileiro detentor de uma inventiva obra que será apresentada no decorrer deste livro.



Prólogo... Ou Pode me Chamar de Aviso

*A música exprime a mais alta filosofia
numa linguagem que a razão não compreende.*

Arthur Schopenhauer

Um trabalho sobre música. O que escrever? Sempre temi chegar a este começo. Um começo que se assemelha ao início de uma criação artística. Maldita experiência. É como caçar um camundongo. De repente, você descobre que essa “criaturinha” nojenta resolveu estabelecer sua morada em cantos obscuros de seu lar. E você se sente envergonhado, traído, incomodado. Não poderia ser de outro jeito, já que a convivência com uma criatura tida como das profundezas, que mora na sujeira e se alimenta de tudo aquilo que é resto, é algo inadmissível para seres da luz, tal como se julgam os Homens.

Por um instante você tenta deixar de lado. E fala para si mesmo coisas do tipo: “não faz mal”, “logo vai embora”, “ele deve estar apenas de passagem”. Triste engano. Ele está lá e ali vai ficar. Nesse momento, você decide fazer algo. Armadilhas, emboscadas, tocaias. Às vezes até dá certo...

Espera-se o momento oportuno. Às vezes se espera muito. E quando a desesperança quase o toma por completo, eis que o animal surge.

Música: arte duvidosa.
Antonio Abujamra

Sua visão é mais asquerosa do que se imaginara. Seus olhos, sua cor, sua cauda. Sensações negativas tomam conta de seu corpo, mas você sabe que aquela é a hora. Munido de um instrumento qualquer, você se esgueira e, no instante certo, ataca-o. Erra o primeiro golpe. Com o perigo iminente, ele corre e você se põe atrás dele. A briga é boa; as forças se equivalem, e quando, enfim, encurrala-se o bicho, um golpe é desferido. Machucado, ele tenta ainda lutar, mas é aí que o golpe de misericórdia é dado. Ele está ali diante de você, derrotado, caído, um rato, um rato... Não há mais o que fazer. No entanto, estranhamente, uma peculiar sensação leva embora toda a glória da vitória. Uma sensação que não redime, nem acalenta, mas espanta. Sensação de: "Será que existem mais de onde esse veio"?

Sempre há um lugar para a metáfora. O indizível presente no início de um trabalho sobre música só poderia ser "tocado" através dela. Quem dera fosse possível escrever sobre música do mesmo modo que é possível praticá-la! Refiro-me aqui a não necessidade de palavras, ao simples entoar de um som, que, por si só, já surge como dizer.

Meu encontro com a música se faz de duas maneiras. A primeira é na própria experiência de instrumentista e de compositor, já que para redigir estas linhas busquei autores que me inspiraram não somente a criação acadêmica, mas também a criação musical. Meu encontro com a música também se dá através da escuta psicanalítica. A propósito, este também é um trabalho de Psicanálise!

Tomemos como mote a seguinte cena:

Dedos, muitos dedos. Aproximadamente uns dez, às vezes mais, às vezes menos. A quantidade não importa. O que importa é o fato de eles desejarem dizer. E para fazê-lo é preciso furar um vazio, o bendito nada. Dedos sozinhos, do jeito que vieram ao mundo, dificilmente furam o nada. Eles precisam das pontas que moram nos objetos.

Eis, para mim, uma frase freudiana. Não há algo mais pulsante no espírito do Dr. Freud do que a ideia de um objeto perfuro-cortante que incessantemente busca furar as profundezas do vazio da existência. Desse modo, é preciso escrever sobre as medidas estelares necessárias para dissertar sobre algo incognoscível.

Obviamente, esse algo é a música. Arte dos insanos, dos beberões, daqueles que se lançam rio abaixo em noite de esplendor, mas que, sem hesitar, também descem o mesmo rio sob forte tormenta. A arte que contempla, a arte que repele, a arte que afugenta.

Não é à toa que paira sobre nossa cabeça a lenda de que o pai da Psicanálise não compartilhava dos prazeres oferecidos por ela. Segundo consta, ele não a entendia. Triste comentário acerca de quem alertou a humanidade para uma música inaudível que se faz tocar incessantemente.

O fato é que no momento em que se movimentam para dizer algo, os dedos não desejam falar pouco. Querem que a alma os use e se expresse. Entretanto, sozinhos, não conseguem nada. Necessitam de um modo de fazer vibrar a inércia contida em si mesma, já que as solitárias moléculas do desejo são muitas vezes larvas sedentas de casulo.

Naturalmente, os objetos se oferecem para satisfazer esse imperativo singular. Teclas, cordas, pele... Os instrumentos se colocam em cena de maneira que finquem no espaço os dizeres de algo que pulsa. A língua que aí se faz presente é uma língua particular, que diz de experiências difíceis de serem compartilhadas.

A linguagem lógico-sintática – esta nossa linguagem racional cotidiana – nos auxilia a tomar alguns ditos e a comunicá-los. No entanto, há experiências que escapam dessa teia de significações e se fazem cúmplices da impossibilidade de serem ditas através de meios comuns.

Assim, há experiências que só são passíveis de serem trocadas se outro tipo de linguagem entrar em cena. Refiro-me aqui à linguagem poética/metafórica/artística, capaz de acolher os conteúdos mais ínfimos, permitindo dizer daquilo que nos é indizível.

Neste momento, dificuldades começam a surgir. Se determinadas experiências só são trocadas, só são expressas se forem utilizadas determinadas formas de linguagem (a poética, a metafórica, a artística), como dissertar sobre música – algo tão galáctico e diminuto? E há ainda o fato de a experiência de contemplação decorrer de experimentações tão pessoais, tão íntimas, que a generalização do fenômeno artístico "música" beira o impossível.

A fim de atravessar esse primeiro impasse, busco no mundo das ideias referências que me possibilitem pensar esse câmbio de linguagens que na música parece ser tão presente. Encontro Charles Sanders Peirce (1838-1914).

Faz-se importante e necessário dizer que este trabalho foi constituído por meio de encontros, e que sempre um mediador ou um terceiro elemento foi necessário para que – tal como o baixista que liga a

harmonia e o pulso na música – muitas etapas desta empreitada fossem vencidas⁶.

Não sou profundo conhecedor de semiótica, tampouco de pragmatismo, muito menos do complexo pensamento peirceano. Porém, recorro a Peirce em resposta à leitura executada por Ivo Assad Ibri⁷, que foi um dos baixistas deste trabalho.

Ivo afirma que as ciências, para Peirce, se dividem em três grandes classes: a Matemática, a Filosofia e a Idioscopia ou Ciências especiais. Dentro da Filosofia há três subdivisões: a Fenomenologia, as Ciências Normativas e, finalmente, a Metafísica. A Fenomenologia se apresentará como uma ciência que se propõe efetuar um inventário das características do *faneron*⁸, ou fenômeno, dividindo-se em três grandes categorias⁹.

A proposta peirceana de se inventariar a experiência em categorias nos auxiliará a compor uma especificidade da forma como este livro é apresentado. Em outras palavras, a contemplação deste texto esbarará, inevitavelmente, na questão de que há coisas que não são para o “bico” da razão. Explico-me. O ímpeto de escrever sobre música nos coloca frente a frente com a dificuldade de dissertar sobre uma experiência sem nome. A linguagem parece não alcançar o material tangível na experiência de tocar um instrumento, de ver sair de suas mãos um som produzido por aquele magnífico objeto que você maneja e que, de forma mágica, alcança as pessoas de maneira única. A criação em si despeja todo o seu brilho e reverte a prisão do homem em bandeira a ser estendida. O resultado é a vida tornar-se fazer. Nas palavras de Peirce:

⁶ Vale notar que, de forma estranhamente casual, foi um baixista que articulou o encontro entre o músico de quem aqui vou falar e eu. Só posso concluir que, quando se mexe com arte, quando se quer dizer dela ou com ela, a arte não é mesquinha, contribui e participa.

⁷ Aqui me refiro essencialmente a dois textos fundamentais do autor: “A vital importância da Primeiridade na filosofia de Peirce (Ibri, 2002)” e “O significado de Primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce (Ibri, 2008)”; e também a seu livro “Kósmos Noetos, (Ibri, 1992)”.

⁸ Por *faneron*, Peirce entende o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isso corresponde a qualquer coisa real ou não.

⁹ IBRI, I. A. *Kósmos Noetos: A arquitetura metafísica de Charles Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

“...a experiência é o inteiro resultado cognitivo do viver¹⁰... Experiência é o curso da vida¹¹”.

Nas entrelinhas das palavras acima surge certo convite. Um convite que nos insere em um campo fictício, um campo não cotidiano, onde somos impelidos a olhar de outra forma para o fenômeno. O próprio Peirce¹² refere que temos que abrir nossos olhos mentais, olhar bem para o fenômeno e dizer quais são as características que nele nunca estão ausentes, seja esse fenômeno algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, ou seja, o mais selvagem dos sonhos ou a mais abstrata e geral das conclusões da ciência. Porém, ele assinala que são necessárias certas faculdades para executar tão fino trabalho. A primeira e principal é rara: a faculdade de ver o que está diante dos olhos, tal como ela se apresenta¹³... A segunda faculdade de que devemos nos munir é a de uma discriminação resoluta que se fixa sobre um aspecto específico que estamos estudando, seguindo-o onde quer que ele possa se esconder e detectando-o sob todos os seus disfarces. A terceira faculdade de que necessitamos é o poder generalizador do matemático que produz a fórmula abstrata que compreende a essência mesma da característica sob exame, purificada de todos os acessórios estranhos e relevantes.

Ivo Assad Ibri¹⁴ lembra que no fenômeno surge a ideia de *outro*, de *alter*, de *alteridade* e que, com ela, aparece a ideia de *negação*, a partir da ideia elementar de que as coisas não são o que queremos que sejam, tampouco são estatuídas pelas nossas concepções:

A binaridade presente neste *se opor* a traz consigo a ideia de *segundo em relação a*, constituindo uma experiência direta, não mediatizada. É neste momento que a ideia de *outro*, de **não**, torna-se o próprio pivô do pensamento. A este elemento Peirce deu o nome de Segundidade (...). A Segundidade traz, no seu bojo, a ideia de segundo em relação a um primeiro. E na ideia de primeiro configura-se a categoria

¹⁰ PEIRCE, C. S. *Collected Papers*. Eds. C. Hartshorne & P. Weiss, vols. 7-8, ed. A. W. Burks. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1931-1958.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Faz-se necessário assinalar que apesar de Peirce propor a escuta e olhar livre de qualquer interpretação sobre o fenômeno, a Psicanálise nos mostra que há mediação já na Primeiridade. Ou seja, que não há acesso ao real sem algum tipo de mediação.

¹⁴ IBRI, I. A. *Kósmos Noetos: a arquitetura metafísica de Charles Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 7.

que Peirce denomina Primeiridade. A própria palavra Primeiro sugere que sob esta categoria não há o outro, ou seja, a experiência que a tipifica não traz consigo a alteridade¹⁵.

Experienciar o elemento primeiro no fenômeno, segundo Ibri, não se caracteriza por um sentimento de dualidade forçado contra a consciência. Assim, ele pergunta: quais são os elementos fenomenicamente primeiros? Peirce responde: “Entre os *fanerons*, há certas qualidades de sentimentos tais como a cor magenta, o odor da rosa, o som do silvo de um trem, o sabor do quinino, a qualidade da emoção, a qualidade de sentimento do amor, etc.”¹⁶.

Soma-se às duas categorias – a de *Primeiridade* e *Segundidade* – uma terceira denominada *Terceiridade*. Esta, quase sinônimo de representação, diz respeito à mediação, ao pensamento, à síntese e à cognição. Vejamos que entendimento essas categorias produzem e, portanto, de que modo contribuem para o desenrolar das ideias contidas neste texto.

A delícia da experiência estética é a delícia de experimentar a liberdade. No entanto, como seres racionais, estamos embebidos de Terceiridade, que se traduz em regularidade, lei expressa, faticidade. Algo que se opõe à propriedade de ser absolutamente original e livre, presentes na Primeiridade. Tomar a experiência estética, portanto, é libertar-se de certa temporalidade presente em todos nós.

Segundo Ibri¹⁷, Segundidade e Terceiridade já se inscrevem na tradição da história sob os conceitos de *alteridade* e *razão*. A Primeiridade, por outro lado, lida com o terreno pantanoso dos sentimentos, com alguma coisa que nos é difícil compreender.

Eis que, diante de nossos olhos, as dificuldades começam a escurecer o caminho a ser trilhado. Se o olhar da razão é um olhar conceitual que busca semelhanças, cuja função é descobrir conceitos para que se enxergue o futuro, como discursar sobre algo intangível, incomunicável, algo da Primeiridade, do mundo da música? Mais ainda... como escrever sobre algo que é produzido na Primeiridade, mas que nos aparece na Segundidade? Dito de outro modo: a obra, a música, não é arte em si

¹⁵ IBRI, I. A. *op. cit.*, 1992, p. 9.

¹⁶ PEIRCE, C. S. *op. cit.*

¹⁷ IBRI, I. A. “A vital importância da Primeiridade na filosofia de Peirce”. *Cognitio* nº 3, 46-52, São Paulo, Educ – Angra, 2002.

própria, mas sim os sentimentos que estão lá, os signos que ali moram. Não é uma existência¹⁸. Aquilo que é produzido, como sons e partituras, é apenas reação, portanto, Segundidade. O desembaraço desse complicado nó pode ser realizado através do ato de trilhar o espectro desse incognoscível. Nas palavras de Ibri:

(...) A experiência estética tornar-se-ia o ponto de partida para uma nova filosofia: não como uma indiferença inefetiva que, no juízo de Hegel, não poderia dar origem a um mundo e a uma história, mas um começo pela liberdade criadora que potencialmente é capaz de fecundar, de si mesmo, toda forma. Esta liberdade, com efeito, em si mesma já celebra o que é justo fazê-lo: a beleza que comove, o drama da vida que interioriza e clama pela reflexão, o que apela à arte como forma genuína de dizer o que não pode, de modo algum, ser dito por outras formas de saber¹⁹.

Há, portanto, algo oculto, que é de natureza interior e que resiste em ser teorizado. Entretanto, o desejo de se emaranhar por esses caminhos tortuosos e de tentar ao menos tocar a ponta dessa “coisa” chamada música fala mais alto. Sinto que esse desejo assemelha-se ao desejo de Sigmund Freud, que não recuou frente àquilo que nos é oculto, nem hesitou em afirmar que o mundo não é como aparece. Esse espírito é o que me impele a escrever estas páginas.

¹⁸ Do latim *ex* (externo, fora) – *sistere* (permanece).

¹⁹ IBRI, I. A. “O significado de Primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce”. *Cognitio* Vol. 9, número 2, São Paulo, Educ-Angra, 2008, p. 225.