



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**LUIZE SANTOS DE QUEIROZ**

**PERCEPÇÃO E SIGNIFICAÇÃO ESTÉTICA NA MÚSICA**

**SALVADOR**

**2018**

**LUIZE SANTOS DE QUEIROZ**

**PERCEPÇÃO E SIGNIFICAÇÃO ESTÉTICA NA MÚSICA**

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, do Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PPGF – da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

.  
Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Faustino de Assis Saes

Coorientador: Prof. Dr. Vinícius Santos

**SALVADOR**

**2019**

**LUIZE SANTOS DE QUEIROZ**

**PERCEPÇÃO E SIGNIFICAÇÃO ESTÉTICA NA MÚSICA**

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Sílvia Faustino de Assis Saes – Orientadora

(UFBA)

---

Prof. Dr. Vinícius dos Santos – Coorientador e Examinador

(UFBA)

---

Prof. Dr. Matheus Hidalgo – Examinador

(UFS)

**SALVADOR**

**2019**

*Aos meus mais velhos e aos orixás, que são música  
e me dão caminho.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos orientadores, Sílvia e Vinícius, por toda a humanidade, cuidado sem perder o rigor necessário. À CAPES, pelo fomento.

*Quando você menos esperar ela chega  
Fazendo do teu coração  
O que bem ela fizer  
Nem venha querendo você se espantar  
Não, não, não, não, não  
Nem venha querendo você se espantar  
Não, não, não, não, não*

*Quando você menos esperar ela toca  
O fundo do teu coração  
Assim como uma mulher  
Nem venha querendo você se espantar  
Não, não, não, não, não*

(Itamar Assumpção, Isca de Polícia. Beleléu, leléu, eu. Nega música. 1980).

## RESUMO

É fácil concordar com a tese de que o sentido musical seja indissociavelmente perceptivo. O que se apresenta como música, isto é, a aparência musical e seu sentido corporificado, é entendido por nós, sobretudo, por meio de um esforço de abstração. Neste sentido, com base na fundamentação teórica que é, em suma, a fenomenologia da percepção do filósofo M. Merleau-Ponty e sua viragem ontológica, tomaremos a música e o sentido musical de forma mais consistente, embora o filósofo pouco tenha se demorado na abordagem do tema. Deste modo, o objeto de pesquisa se faz, primeiramente, em uma tomada da música a partir do modo como ela pode ser experimentada por meio do processo corpóreo e perceptivo, mas também de como ela é tomada no âmbito da linguagem como expressão de mundo, que ganha forma através da canção. Pretende-se, nesta pesquisa, dentro das atuais possibilidades, estabelecer fundamentos para um procedimento fenomenológico e ontológico de análise da música, no que se refere à percepção e à significação, dadas no mundo vivido a partir da experiência corpórea e linguística. Exploraremos os conceitos de sensação, percepção, expressão, corpo próprio, esquema corporal, campo fenomenal e mundo como fundamentos impulsionadores para uma discussão no âmbito da fenomenologia e trataremos de como esses conceitos se desdobram numa virada ontológica do autor estudado, visando a como isso pode ser aplicado para pensar música, entendendo que Percepção e Significação são participantes da construção de sentido.

Palavras-chave: Percepção; Significação; Expressão; Música.

## RÉSUMÉ

Il est facile de souscrire à la thèse selon laquelle le sens musical est indissociablement perceptif. Ce que nous présentons comme musique, c'est-à-dire l'apparence musicale et son sens incarné, est compris par nous, avant tout, par un effort d'abstraction. En ce sens, sur la base théorique, c'est-à-dire la phénoménologie de la perception du philosophe M. Merleau-Ponty et de son virage ontologique, nous prendrons plus systématiquement la musique et le sens musical, même si le philosophe n'a pas tardé

approche. De cette manière, l'objet de la recherche est d'abord créé dans une composition musicale telle qu'elle peut être vécue à travers le processus corporel et perceptif, mais aussi dans la manière dont elle est prise dans le domaine du langage en tant qu'expression du monde, qui prend forme à travers la chanson. Dans le cadre de cette recherche, il est destiné, dans les limites des possibilités présentes, à jeter les bases d'une procédure phénoménologique et ontologique d'analyse musicale, concernant la perception et la signification, donnée dans le monde vécu à partir de l'expérience corporelle et linguistique. Nous explorerons les concepts de sensation, perception, expression, corps, schéma corporel, champ phénoménal et monde en tant que force motrice pour une discussion dans le cadre de la phénoménologie et traiterons de la façon dont ces concepts se déroulent dans le tour ontologique de l'auteur étudié, être appliqué pour penser la musique, en comprenant que Perception et Sens sont des participants à la construction du sens.

Mots-clés: Perception; Signification; Expression; Musique.

## Sumário

<b>Notas Preliminares .....</b>	<b>11</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>16</b>
<b>Estudos nº 1 – Sobre a Percepção: o retomar da fenomenologia de E. Husserl e a influência da Teoria da Forma .....</b>	<b>24</b>
<b>Estudos nº 2 – Sobre a Significação: da consciência do corpo como expressão a uma tomada em termos de significação. O discurso da música .....</b>	<b>45</b>
<b>Estudos nº 3 - A expressão musical (popular): o ruído e o silêncio, o som e o sentido .....</b>	<b>64</b>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>79</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>82</b>

*TU, MÍSTICO, vês uma significação em todas as cousas.*

*Para ti tudo tem um sentido velado.*

*Há uma cousa oculta em cada cousa que vês.*

*O que vês, vê-lo sempre para veres outra cousa.*

*Para mim, graças a ter olhos só para ver,*

*Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;*

*Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.*

*Ser uma cousa é não ser suscetível de interpretação.*

(Pessoa, F. Poesia completa de Alberto Caetano, 2005)

## NOTAS PRELIMINARES

Aqui, nos propomos a investigar o sentido de *perceber* e de *significar*, o que vai além da interpretação dos termos dada pelos linguistas e ganha outro sentido nos textos do filósofo Maurice Merleau-Ponty. Não se trata apenas de perceber e de significar de maneira aleatória, mas de perceber e significar algo concreto e ao mesmo tempo abstrato, o que intitulamos ou rotulamos em certos contextos como “Arte”. No entanto, a tarefa que nos espera exige um adendo, a saber, o problema que se instaura no pensamento de Merleau-Ponty, o qual buscaremos estudar de acordo com este outro problema que perseguiremos. Neste sentido, compreendemos que a maior parte dos argumentos do nosso filósofo sobre o tema proposto aqui aparece neste liame que se situa na viragem da Fenomenologia para a Ontologia. Por isso, antes de tudo, dedicaremos este espaço para explicar a esse respeito.

A questão inicial é, já que toda a ideia de uma implicação estética em M. Merleau-Ponty aparece revestida de ontologia, quando o filósofo faz ontologia. A resposta para essa questão nos é apresentada de maneira vasta. No entanto, segundo Saint Aubert, o filósofo passa a se referir a seu próprio projeto ontológico como algo sistemático a partir de 1957.<sup>1</sup> Em termos gerais, existe um consenso de que a partir dos anos 50, o filósofo passa a apresentar sua própria empreitada de realizar uma ontologia. Segundo Marcus Sacrini, já em 1952, no curso intitulado *O mundo sensível e o mundo da expressão*, M. Merleau-Ponty começa a esboçar em linhas gerais o que ele desenvolveria como o seu projeto ontológico, mesmo que ele ainda não o tenha neste momento intitulado dessa maneira. Nas palavras do comentador, “Ali, Merleau-Ponty lamenta que as filosofias da época, embora reconhecessem a originalidade da atividade perceptiva ante as categorias clássicas, não extraíssem dela uma nova noção do ser e da subjetividade”.<sup>2</sup>

A realização dessa extração passa a ser a meta do filósofo, para quem, no contato com a percepção, aprende-se a conhecer uma relação com o ser que torna necessário que haja uma nova tradução, ou seja, uma nova análise do entendimento.<sup>3</sup> As descrições da vida perceptiva devem levar, por meio de uma reforma do entendimento,

---

<sup>1</sup> Saint Aubert, E. *Vers une Ontologie Indirecte*. Sources et enjeux critiques de L’appel à l’ontologie chez Merleau-Ponty. Paris: Vrin, 2006.

<sup>2</sup> Ferraz, M. S. A. *Merleau-Ponty entre Ontologia e Metafísica*. Campinas: Papirus, 2009, p. 76.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, M. *Résumés de Cours*. College de France. 1952-1960. Paris: Gallimard, 1968, p. 11-12.

à plena renovação das categorias pelas quais estão empregadas a experiência e a compreensão de ser em geral. A perspectiva de M. Merleau-Ponty é de que, pelo fato de as categorias clássicas, bem como aquelas de substância, objeto e sujeito, não compreenderem amplamente as articulações do mundo percebido, torna-se necessário um novo arcabouço conceitual, ou seja, uma nova ontologia que traria o sentido mais global dos modos de ser das coisas e do mundo.

Neste sentido, Sacrini compreende que no curso de 1952-53 já é possível reconhecer duas tarefas filosóficas a que M. Merleau-Ponty irá se dedicar e que se consolidarão sob o nome de ontologia. Trata-se, por um lado, de fundar um contato com o Ser de modo mais amplo, que contemple as dimensões ontológicas que escapam da envergadura conceitual clássica, e, por outro lado, de formular esses recursos conceituais para exprimir um ser atestado, não no sentido empirista, mas no sentido *pragmático*, por experiência vivida. No entanto, a primeira tarefa muda de figura quando, em seu trabalho inacabado intitulado *O visível e o invisível*, ele diz em uma de suas notas que “a ontologia seria a elaboração das noções que devem substituir aquela de subjetividade transcendental, aquelas do sujeito, objeto, sentido”.<sup>4</sup>

Ainda é perceptível neste momento um forte legado advindo da *Fenomenologia da Percepção*, pois se considera aí que são os fenômenos percebidos a principal fonte de contato com um ser que excede as categorias ditas como clássicas. Mas, com o passar do tempo, o filósofo toma um caminho muito mais amplo de compreensão do Ser. No resumo do primeiro curso sobre a natureza, M. Merleau-Ponty ambiciona descrever o Ser primordial, que nesta nova concepção conceitual se refere ao Ser que não precisa nem mesmo da consciência para entrar em vigor e que, por sua vez, não se limita ao percebido, o que para ele é primordial. Essa concepção, segundo M. Sacrini, nos colocaria em contato com o Ser, de modo que supostamente reduziria a nada até a própria consciência.<sup>5</sup>

Se nós não nos resignarmos a dizer que um mundo de onde seriam retiradas as consciências não é nada, que na Natureza sem testemunhos não teria sido e não seria, nos é necessário de algum modo reconhecer o ser primordial que não é ainda o ser sujeito nem o ser objeto, e que desconcerta a reflexão em todos os sentidos.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Idem. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 219.

<sup>5</sup> Ferraz, 2009, p. 77.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty, M. *La Nature*. Cours du Collège de France. Paris: Seuil, 1995, p. 357.

Essa passagem do filósofo M. Merleau-Ponty demonstra que o que ele almeja neste momento de radicalização está para além das categorias clássicas em que o Ser sempre esteve alocado. O Ser primordial, bruto, surge da radicalização dessa interrogação em busca do Ser e exprime principalmente uma concepção do Ser que não supõe a atividade subjetiva para sustentar suas características, posicionando-se de forma independente. Esta consideração se baseia no método indireto que o filósofo irá estabelecer para designar a sua ontologia, por sua vez também indireta. Sem perder de vista a linha de raciocínio do especialista Marcus Sacrini, podemos verificar que no curso *A filosofia hoje*, de 1958-9, M. Merleau-Ponty promove o que vai ser considerado como a sua ampliação final no que se refere ao contato com o Ser. Este contato, não sendo simplesmente fenômenos percebidos ou estruturas naturais que estão completamente alheios à consciência dos componentes do Ser, é a ampliação para a história, para as atividades artísticas, o que caracteriza também no pensamento do filósofo uma crítica da cultura contemporânea.

O que M. Merleau-Ponty vai empreender é um desvelamento de um tipo de Ser diferente daqueles que residem no que se chama matéria, espírito e razão. Segundo o filósofo, nós estamos estritamente ligados a esse tipo de Ser a partir da nossa ciência e mais ainda na nossa vida privada e pública.<sup>7</sup> Porém, este Ser não tem existência oficial, pois não é reconhecido pelas categorias filosóficas, o que para ele configuraria uma crise da cultura contemporânea. A partir daí, em M. Merleau-Ponty, podemos observar que, em diferentes domínios, seja no que diz respeito à coexistência social, seja em relação às expressões artísticas, o que definia classicamente e fixava certa identidade de determinados domínios e sua prática é abalado em dadas situações ou criações contemporâneas. Esse conjunto de definições que cercava a concepção clássica se mostra como contingente, segundo M. Sacrini, pois se configura não mais como único modo de obter resultados artísticos ou de se compreender a sociedade, porque se apresenta dessa vez como modelos privilegiados durante determinada fase histórica. Isso gera uma crise ante os novos sistemas expressivos, bem como ante as novas configurações históricas, o que oferece o terreno favorável para que M. Merleau-Ponty consiga renovar as categorias ontológicas gerais submetidas a esses modelos.

---

<sup>7</sup> “Desvelamento de um tipo de ser diferente daqueles em que reside isso que se chama ‘matéria’. ‘espírito’, ‘razão’. Nós estamos em contato com esse tipo de ser por nossa ciência e nossa vida privada e pública. Mas ele não tem existência oficial.” (Merleau-Ponty, M. *Notes de Cours* 1959-1961 apud Ferraz, 2009, p. 78).

Assim, o desenvolvimento da obra de M. Merleau-Ponty vai paulatinamente ganhando forma consonante com a sua ideia de ampliação do que pretende obter contato com o Ser. O filósofo, neste segundo momento, se desloca do mundo percebido, acrescentando a seus estudos a noção de natureza, que o leva também a processos histórico-culturais aos quais a vida humana está relacionada. Em *A filosofia hoje*,<sup>8</sup> o filósofo deixa entrever que é em relação a todos os domínios da experiência humana que se deve fazer uma investigação capaz de estabelecer contato com as estruturas ontológicas até então não abarcadas. M. Merleau-Ponty, em suas investigações ontológicas, se dedica a uma renovação conceitual de completo refinamento do aparato linguístico que usamos para nos referir ao Ser e ao mundo em geral. É, sobretudo, uma crítica do modo pelo qual as categorias herdadas da tradição filosófica nos fazem entender o Ser e formar filosoficamente outras categorias que estabelecerá um novo modo de compreender o sentido do Ser do mundo e do humano. Há uma preocupação por parte do filósofo em investigar o papel da linguagem na constituição do campo fenomenal e em tornar explícita a contribuição da cultura na inserção humana no mundo, o que nos aproxima de uma construção de sentido de mundo dada pela significação, desdobramento que abordaremos mais adiante.

A complexidade na reflexão ontológica que a investigação da cultura provoca na teoria de M. Merleau-Ponty vem de um reconhecimento por parte do filósofo de uma crise nas inter-relações humanas, e principalmente em suas expressões artísticas, que provoca um abalo nas principais estruturas filosóficas, a saber, a noção de sujeito, de objeto e, principalmente, de sentido. O que o filósofo sugere é uma renovação dessas estruturas conceituais e a renovação do discurso ontológico. Em termos metodológicos, segundo Sacrini, M. Merleau-Ponty realiza a ampliação do escopo temático de sua análise fenomenológica nos anos 50, ou seja, aqueles em torno da linguagem. O que provoca uma correção por parte do autor dos erros supostamente cometidos na *Fenomenologia da Percepção*, que ofereceu a ele direcionamento metodológico para a investigação Ontológica.<sup>9</sup>

Em meados dos anos 40, o filósofo sustentava que os resultados não idealistas consequentes da fenomenologia husserliana concediam a exploração da existência encarnada como tema de sua análise transcendental, o que poderia também ser

---

<sup>8</sup> Cf. Merleau-Ponty, M. *Notes de Cours. Collège de France 1952-1960*. Paris: Gallimard, 1968.

<sup>9</sup> Ferraz, 2009, p. 84.

constatado em sua *Fenomenologia da Percepção*. Mas, nos anos 50, M. Merleau-Ponty encontra justamente nesses resultados o momento oportuno para investigar o que ele chama de Ser Bruto, ou primordial. Neste projeto, o filósofo pretende ampliar a noção de ser, de modo que este não se limite à manifestação subjetiva.

O espaço topológico [...], é a imagem de um ser, que, [...], é, ao mesmo tempo, mais antigo que tudo “no dia primeiro” (Hegel), contra o qual o pensamento regressivo se obstina sem deduzi-lo diretamente ou indiretamente (pela “escolha do melhor”) do Ser por si, que é um *resíduo* perpétuo – Acha-se não somente ao nível do mundo físico, mas também é constitutivo da vida e por fim funda o princípio *selvagem* do Logos – É neste ser selvagem ou bruto que intervém em todos os níveis para ultrapassar os problemas da ontologia clássica.<sup>10</sup>

Em *O Visível e o Invisível*, em uma de suas notas de trabalho o filósofo reconhece a importância de discutir os problemas impostos por E. Husserl, principalmente no que tange à elaboração de sua própria ontologia.<sup>11</sup> Naquele momento, o filósofo faz referência a *O filósofo e sua sombra*, obra em que almeja constituir um quadro do Ser selvagem prolongando o seu artigo a respeito de E. Husserl. Mas isso não significaria, segundo M. Sacchini, que o estudo desse Ser selvagem se daria por meio de uma fenomenologia,<sup>12</sup> antes mesmo, o próprio filósofo desfaz essa impressão dizendo ser a fenomenologia uma “letra morta enquanto nós não desenraizarmos a ‘filosofia objetiva’”, citando o próprio Husserl<sup>13</sup>. Na realidade, M. Merleau-Ponty busca estabelecer, por meio das análises sobre a natureza, sobre a vida, sobre o corpo humano, sobre a linguagem, a nossa entrada paulatina no *Lebenswelt* e no Ser selvagem. De modo que sua ontologia seria a elaboração de noções que substituiriam aquelas, como já dito, de subjetividade transcendental, as noções de sujeito, objeto e sentido. Entendido isto, daremos mais um passo na nossa empreitada rumo ao nosso objeto de estudo.

---

<sup>10</sup> Merleau-Ponty, 2014, p. 192-193. E continua dizendo: “A *Teodicéia* de Leibniz resume o esforço da teologia cristã para encontrar um caminho entre a concepção necessária do Ser, única possível, e o surgimento imotivado do Ser bruto, este ligado àquele finalmente através de um compromisso, e nesta medida, o deus oculto sacrificado ao *Ens realissimum*”.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>12</sup> Cf. Ferraz, op. cit., p. 171.

<sup>13</sup> Merleau-Ponty, op. cit., p. 164.

## INTRODUÇÃO

É importante enxergarmos o problema como uma estrada de mão dupla: por um lado, temos o problema posto da percepção, vastamente trabalhado por filósofos e psicólogos; por outro lado, temos o problema da significação aliado ao discurso sobre linguagem e expressão, que aqui colocamos com mais uma especificidade, que é a significação estética, a significação no trabalho artístico, responsável por uma gama de construções de sentido e pela própria problematização da noção de sentido.

O conceito de significação nos conduz ao discurso sobre a linguagem e sobre a expressão. Porém, para sanar ou ao menos diminuir o labirinto no qual podemos recair ao falar amplamente de Artes, ou de expressão primordial nas artes, nos limitaremos, não sem razão, a algumas expressões artísticas específicas como contraponto argumentativo. Como pede o problema, há a necessidade, antes de tudo, de um árduo estudo sobre a percepção e sobre o que chamamos aqui de significação ou significação estética. Tanto um conceito quanto o outro serão dados pelo estudo da filosofia de Maurice Merleau-Ponty, que não só nos dá base, como indícios de caminhos e chegadas em torno do problema colocado.

M. Merleau-Ponty, pelo que podemos verificar, parece admitir a certa altura que o seu projeto filosófico se desdobra em dois projetos, o que acreditamos concernir ao nosso problema de investigação. Desses dois projetos, temos um primeiro, que almeja a restituição do mundo da percepção, como ele deixa transparecer em duas de suas obras fundamentais, a *Fenomenologia da Percepção* e *A Estrutura do Comportamento*. Ali já podemos entrever que nossas percepções, independentemente do que percebemos, se dão a partir de nossa inserção corporal em um domínio de generalidade, que até então ficara encoberto pelo discurso objetivista das ciências naturais e psicológicas, mas também pelo discurso reflexivo do subjetivismo filosófico, o que podemos verificar em seu aprofundado estudo da fisiologia e do psicologismo, ainda que numa abordagem crítica, sem perder de vista as influências da fenomenologia husserliana.

Todavia, Merleau-Ponty percebe que o caminho que seguia o levaria a uma ambiguidade ruim, o que direciona as suas investigações a outro nível. Segundo seu raciocínio, se admitimos que é pelo corpo que nos fazemos mundo e nos comunicamos

com este, teremos que admitir também que é exatamente o mundo que nos assegura essa comunicação. Isto nos leva diretamente à ideia de inserção, de nós mesmos e dos outros, em uma comunicação intercorporal que se estabelece. A partir daí, o filósofo pôde compreender que a investigação dos fenômenos intersubjetivos, tais como a arte, a comunicação em linguagem expressiva – e isto inclui, em sua perspectiva, a política –, poderia ilustrar certa universalidade estética da qual o corpo faz emergir o que constituiria o seu segundo projeto, este agora com um cunho mais ontológico.

O projeto central de M. Merleau-Ponty consiste, de todo modo, em restituir o contato com o mundo da percepção; disto, devemos entender a percepção como esse contato da experiência do mundo sensível frente ao indeterminado. É a partir da experiência sensorial que o mundo da percepção se estabelece e que as coisas se manifestam. Restituir a originalidade da nossa experiência perceptiva significa, neste contexto, reencontrar o mundo primordial onde as coisas estão. Esse resgate do lugar da experiência na construção do sentido nos leva ao entendimento de um contato efetivo com o mundo, indeterminado e primitivo, que se faz por meio do corpo e se estabelece como certa carnalidade do mundo, o que entenderemos melhor no decorrer do texto.

Neste ponto, também se estabelece sua crítica à noção de experiência da tradição cartesiana, segundo a qual o sensível não ocupa lugar constitutivo na construção do conhecimento. Segundo a interpretação do filósofo, as teorias cartesianas não fornecem a devida importância à experiência, não atribuem a inerência dos fenômenos a ela, mas rompem, nelas, a unidade. Para os cartesianos, fenômenos e experiências são exteriores entre si, e a compreensão dos fenômenos é reduzida a um ato de representação. Esta tradição busca no pensamento a condição necessária para o conhecimento da natureza, o que acarreta um prejuízo determinista acerca dos fenômenos e da experiência. Conduziu-se assim a reflexão filosófica para um formalismo que revela uma concepção dogmática do mundo, na qual não há lugar para o ambíguo e o inacabado.<sup>14</sup> Este ponto nos indica que devemos também nos atentar à questão da experiência como chave para conduzir a nossa pesquisa.

As críticas levam o filósofo a um reconhecimento que o conduz às reflexões dos artistas, especialmente os do século XIX, sobretudo acerca da natureza da obra de arte. Nestas reflexões, ainda se podem notar as mesmas inquietações com as quais iniciara a

---

<sup>14</sup> Cf. Muller, M. J. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 13-28.

*Fenomenologia da Percepção*, mas, para M. Merleau-Ponty, as artes se mostram como amplo exemplo da importância da experiência na constituição da significação. Na introdução à obra mencionada, o filósofo conclui com a seguinte explanação, demonstrando qual lugar ocupa no seu pensamento a obra de arte, que é, neste caso, lado a lado com a filosofia:

A fenomenologia, enquanto reveladora do mundo repousa sobre si mesma, ou, ainda, funda-se a si mesma. Todos os conhecimentos apoiam-se em um “solo” de postulados e, finalmente, em nossa comunicação com o mundo como primeiro estabelecimento da racionalidade. [...] O inacabamento da fenomenologia e seu andar incoativo não são o signo de um fracasso, eles eram inevitáveis porque a fenomenologia tem como tarefa revelar o mistério do mundo e o mistério da razão. Se a fenomenologia foi um movimento antes de ser uma doutrina ou um sistema, isso não é nem acaso nem impostura. Ela é laboriosa como a obra de Balzac, de Proust, de Valéry ou de Cézanne – pelo mesmo gênero de atenção e admiração, pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de aprender o sentido do mundo ou da história em estado nascente.<sup>15</sup>

M. Merleau-Ponty vê a obra de arte sob dois aspectos: por um lado, observa que o sentido na obra de arte é inseparável da experiência; por outro, enxerga que artistas como Cézanne restituíram a importância da experiência na construção do sentido, justamente por reconhecer essa indissociabilidade. Isto coincide com a sua proposta filosófica, que consiste em restituir o lugar da experiência para a construção de sentido. A busca pela obra de arte por parte do filósofo parece querer estar lado a lado com a sua teoria filosófica, por estarem no mesmo nível de busca, pois a arte atende às suas expectativas teóricas em relação à experiência e à construção de sentido.

É possível identificar no pensamento de M. Merleau-Ponty, embora diferentemente do que fazem as teorias estéticas, um conceito de obra de arte que, é bem verdade, se apresenta revestido de um sentido ontológico. No desenvolvimento de seus textos, o filósofo se põe a refletir sobre a expressividade e identifica na obra de arte um bom exemplo para entendê-la, pois a sua qualidade de se manifestar, já nos ensina os pintores, mostra que a expressividade está na própria experiência perceptiva. O trabalho constante da obra de arte é o da retomada dessa expressividade, pois se trata da retomada da própria experiência primordial. Aqui podemos perceber o reconhecimento de M. Merleau-Ponty das expressões de significação na obra de arte, o que quer dizer

---

<sup>15</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro e Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 20.

um tipo de significação que está nela mesma como experiência. Contudo, o que chamaremos *significação* é amplamente difundido em sua obra *O homem e a comunicação* (*A prosa do mundo*), como se verá adiante.

A expressão como uma operação criadora, se dá de forma inédita. Isto, como nos permite a interpretação, já nos revela no autor uma implicação estética que identifica a obra de arte como algo que fornece o seu sentido nela mesma através da expressão. Um sentido que não é irracional, mas que, dotado de racionalidade operante, permite uma racionalidade inacabada que igualmente nos dirige a um mundo operante.<sup>16</sup> O sentido é expressão, é ambíguo e inacabado que exprime a vida do artista por ele mesmo, em direção ao outro. E é neste sentido que M. Merleau-Ponty não acredita na possibilidade do sobrevoos, porque já estamos imersos no mundo, não podemos estar externos a ele. A retomada da percepção no mundo operante é o retorno ao que há de misterioso no mundo. Neste sentido, o filósofo propõe uma verticalidade que não só permite um sentido ontológico ao desconstruir o fenômeno da representação, como nos conduz a uma ontologia do ser da indivisão.

M. Merleau-Ponty em sua obra nos diz que não somos soma de causalidades e que a nossa liberdade é exercida no decorrer de nossa vivência. Podemos saber sobre o mundo justamente por meio da nossa visão, que o olha e o percebe. O nosso olhar, em sua vivência, visa descrever as coisas, e não as explicar, pois qualquer tipo de análise mataria o que ele traz de maneira inerente. O filósofo cumpre o papel de discutir problemas filosóficos a partir da obra de arte ao mesmo tempo em que funda a questão do sujeito e do objeto numa leitura ontológica.

Vejamos: a relação entre percepção e diferentes formas de expressão é assunto tratado em *A linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*. Neste texto, M. Merleau-Ponty se propõe a compreender as diferentes formas com que a expressão se apresenta – como a pintura e a literatura, mas também a história, em sua expressividade e seu sentido – como fundadas na percepção. No entanto, será em uma nota de trabalho de *O Visível e o Invisível* que M. Merleau-Ponty vai pensar o Ser como fundo da percepção. Essa percepção se assentará para ele na oposição entre figura e fundo, que constitui o Ser. Em tudo o que é visto, o olhar muda de posição entre um surgir e um desaparecer,

---

<sup>16</sup> Isto se relaciona com a questão da intencionalidade, que veremos no primeiro capítulo.

movimento que constitui o nosso modo de acesso sempre limitado ao Ser. Resumidamente, o ver só é possível porque o visto emerge de um fundo que se ausenta.

O sujeito da percepção deixa de ser o corpo próprio, este corpo de cada um como o vive e o percebe, para se tornar carne, que para ele é um elemento do Ser, que mantém com a carne do mundo relações mais imbricadas. A carne é o elemento comum entre sujeito e mundo, de modo que corpo e mundo se constituem numa reciprocidade de experiência tecida no fundo carnal. Ela é o ponto de origem daquilo que, antes do que nada, é pensável. A carne sustenta, como elemento originário, possibilidade e tecido invisível, o visível que irradia um modo de ser, que aparece como cristalização momentânea a partir da experiência no mundo que une sujeito e mundo, corpo e coisas, num horizonte comum. Ela liga aquilo que é visível, ou seja, a coisa do mundo, e aquele que vê ao corpo, sendo a condição de que ambos são feitos, indicando uma relação de proximidade que dá àquele que vê uma espécie de familiaridade prévia com o visível.<sup>17</sup>

M. Merleau-Ponty se vê influenciado pela *Gestalt Theorie* e, com isso, vai compreender também o ver nesta relação figura-fundo. Ver se torna um jogo de posições, oposições e equivalências entre as figuras do Ser e seu fundo invisível. “Ver [...] é [...] assistir por dentro à fissão do ser”, como destaca Alberto Tassinari. A respeito disto, o mesmo autor vem dizer: “Se a fissão do ser é sua separação, sua divisão, ela é a separação entre o ser que é figura e o ser fundo, invisível. Ela é, enfim, a diferença diacrítica entre o que vejo e o que não vejo. E que só pode ser vista por dentro do ser, pois o ser não tem um fora”.<sup>18</sup> Nesta passagem, ele nos remete à tomada de M. Merleau-Ponty do pensamento de F. Saussure, no qual o filósofo formula uma concepção do ver como um sistema diacrítico ao associar Ser e Ver. Mas é evidente que, em *O olho e o espírito*, M. Merleau-Ponty pretende renovar e tornar mais concreto o pensamento de M. Heidegger (o que não aprofundaremos aqui), quando fala sobre os aspectos do visível. Já que Ver é ver sobre um fundo de Ser, os aspectos do visível são como categorias do Ser.

O Ser enquanto tal não pode ser dito. Retrai-se na linguagem em que ele mesmo surge. Não pode ser dito nem visto. Então se faz importante ser dito que M. Merleau-

---

<sup>17</sup> Cf. Alvim, M. B. “A ontologia da carne em Merleau-Ponty e a situação clínica na Gestalt-terapia: entrelaçamentos”. In: *Abordagem Gestalt*, Goiânia, v. 17, n. 2, dez. 2011.

<sup>18</sup> In: Merleau-Ponty, M. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort. Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 155.

Ponty não fala de uma visão do Ser, fala de uma fissão do Ser. Diante disto, nos explica Marilena Chauí:

Ao fazer falar a experiência como fissão no Ser, Merleau-Ponty levamos de volta ao recinto da encarnação, abandonando aquela maneira desenvolvida com a qual a filosofia julgava poder explicá-la, perdendo-a. Doravante, não se trata, em primeiro lugar, de explicar a experiência, mas de decifrá-la nela mesma, e não se trata, em segundo lugar, de separar-se dela para compreendê-la. Somos levados ao recinto da experiência pelas artes, cujo trabalho é a iniciação que nos ensina a decifrar a fissão no Ser.<sup>19</sup>

Levados a essa experiência pelas artes, ainda em *O olho e o espírito*, M. Merleau-Ponty busca na pintura, sobretudo na pintura de Cézanne, uma profundidade que segundo ele é igualável a um ramo do Ser. A profundidade para o filósofo é a figura que vai mais longe em direção ao fundo do Ser, pois ela pulsa entre a visibilidade e a invisibilidade. Essas deformações, por assim dizer, da Arte moderna, M. Merleau-Ponty espera compreender por uma Ontologia do Ver, ou por um olhar ontológico, e como expressões concretas dessa ontologia. Sem os ramos do Ser (profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno) tudo perderia densidade. E assim se dá sua concepção de relação entre o Ser e o Ver, em suas reflexões acerca da pintura, constituindo uma Ontologia do Ver.

M. Merleau-Ponty nos convida, desse modo, a descrever a experiência humana tal como ela é. A tomar distância das certezas adquiridas e a voltarmos finalmente ao princípio da reflexão o nosso pertencimento ao mundo, o qual, já enraizado na experiência perceptiva, precisa ser compreendido anteriormente para depois ser levado ao conceito. Com isso, a experiência primordial que nos coloca em contato com o ser das coisas surge para a linguagem como expressão, liberando um sentido antes mesmo de ser puro pensamento, trazendo a capacidade de exprimir o modo pelo qual o sujeito se posiciona, se relaciona e habita o mundo. O esforço de Merleau-Ponty consiste em apreender o sentido da experiência em seu princípio, seja por meio da percepção, seja por meio das linguagens expressivas. Pois o autor pensa o princípio de nossas experiências não mais como voltado para uma consciência constituinte do mundo, mas como atravessado pela existência encarnada, que é corpo. Há no pensamento merleau-pontiano, sobretudo, um desejo de retomar o que foi pensado como fenômeno perceptivo, dado pelo contato espontâneo com o mundo sensível por meio do corpo, no

---

<sup>19</sup> Chauí, M. “Merleau-Ponty: a obra fecunda”. In: *Cult*, n. 123, 2010.

qual o subjetivo (para si) e o objetivo (em si) não se encontram separados. Tal desejo nos induz a rever conceitos fundamentais como o ver, o falar e o pensar a partir de um distanciamento que nos possibilita a instalação no campo do pré-reflexivo da experiência, como propiciado pelas expressões artísticas, isto é, pelo ato perceptivo propriamente.

Vimos que o problema da percepção trouxe M. Merleau-Ponty para uma discussão em torno das artes que, muito embora não tenha se direcionado primeiramente para o problema, se faz de maneira genuína e interessante. A noção de obra de arte se dá em M. Merleau-Ponty na maioria das vezes como contraponto argumentativo e nos leva, em conformidade com um segundo momento de sua obra, a uma noção de sentido que nos indica uma expressividade. Esta expressividade, portanto, que não exprime nunca o acabado, nos direciona a um modo de ver, modo este que na filosofia de M. Merleau-Ponty aparece revestida de um caráter ontológico, marco de seu novo momento filosófico.

Esta dissertação será dividida em capítulos que serão por sua vez estudos direcionados. Os dois primeiros capítulos se intitulam: 1) *Estudos nº 1: sobre a percepção: o retomar da fenomenologia de E. Husserl e a influência da Teoria da Forma*, em que se abordará o problema da percepção como este se apresenta para o filósofo consonante com um estudo introdutório das principais influências para a formulação da sua concepção, a saber, a fenomenologia de Husserl e a Teoria da Forma; e 2) *Estudos nº 2: sobre a significação: da consciência do corpo como expressão a uma tomada em termos de significação. O discurso da música*, no qual serão apresentadas as implicações da teoria da percepção na construção de sentido aliadas a estudos acerca da linguagem que nos trazem o conceito de significação, fazendo alusão à ideia de construção de sentido e à noção de expressão. Neste segundo movimento do texto, apresentamos a ideia de uma significação musical estendida à análise de duas notas do autor sobre a música publicadas postumamente. Após o estabelecimento desses pontos, nos dirigiremos ao que se consolidará como o nosso terceiro capítulo: 3) *A expressão musical (popular): O ruído e o silêncio, o som e o sentido* direciona a dissertação para a análise da música e da expressão musical, sede de significações e construções de sentido. Disto chegamos à manifestação musical sob a forma de canção popular, a qual compreende um componente linguístico e outro melódico compatíveis que expressam uma significação homogênea, no plano da expressão. Sobre este mesmo tema, porém

em termos linguísticos, surge uma possível análise complementar advinda dos estudos semióticos do brasileiro Luiz Tatit, quem também se apropria em certa medida do filósofo M. Merleau-Ponty. Como se diz em yorubá ao se adentrar em um espaço ou para pedir o lugar da fala, Agò.

## **Estudos nº 1 – Sobre a Percepção: o retomar da fenomenologia de E. Husserl e a influência da Teoria da Forma**

Neste capítulo, será estudada a construção da teoria da percepção estabelecida pelo filósofo M. Merleau-Ponty. A certeza de que não é possível restituir uma ideia sem ir à fonte desta ideia é o que nos move em direção a E. Husserl e, mais adiante, à psicologia da Gestalt. M. Merleau-Ponty não poderia, sem E. Husserl, instituir uma teoria da percepção intrincada no método fenomenológico. Sendo assim, neste capítulo discutiremos como E. Husserl constitui a ideia da fenomenologia, que não só será ruminada e levada a outras consequências por M. Merleau-Ponty, como dará argumentos para uma elaboração científica da teoria psicológica da percepção (*Gestalt Theorie*). Nesta parte da dissertação, esboçaremos as etapas mais importantes das quais veremos nascer o que se tornará, para além de E. Husserl, o movimento fenomenológico e o que, aliado à influência que sofre M. Merleau-Ponty da Teoria da Forma, vai se tornar precisamente a fenomenologia da percepção. Como um antropófago,<sup>20</sup> M. Merleau-Ponty persegue o que lhe é importante e descarta o que não lhe serve. Ele inaugura uma filosofia que não só reflete sobre os fenômenos como o faz a partir da experiência. Para o filósofo francês, conceitos como o *sentir*, a *percepção*, o *corpo próprio*, o *campo fenomenal* e o *mundo* aparecem como fundamentais para uma nova fenomenologia enraizada na teoria da percepção, presente principalmente na obra *Fenomenologia da Percepção*. Todas essas questões se apresentam como importantes para entendermos, afinal, o que é a percepção.

### 1.

---

<sup>20</sup> O uso do termo “antropofágico” aqui faz alusão ao movimento brasileiro vanguardista inaugurado pelo Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, publicado pela Revista Antropofágica (1928). Neste movimento, o uso do termo ganha o sentido não apenas de absorção de método como ganha o caráter de uma Filosofia Antropofágica. (Cf. Andrade, O. “Manifesto antropofágico”. In: \_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995). Neste Momento, segundo Benedito Nunes (In: *Ibidem*, p. 16), a palavra *antropofagia* nasce de uma necessidade de independência, de desconfiança para com a comunidade, o que a configura como uma palavra-guia que conduz o pensamento a uma caça de ideias. Faz-se necessário considerar, então, na leitura deste manifesto, a ocorrência simultânea de múltiplos significados e ter em mente que o uso da palavra *antropofágico* se dá em três modos de linguagem e em duas pautas semânticas, uma etnográfica e uma histórica. No mesmo sentido, como a perseguição de uma ideia, é que a utilizamos neste espaço.

Na busca pela restituição das influências que perpassam o pensamento filosófico de M. Merleau-Ponty, encontramos em um primeiro momento a necessidade de nos determos diante de E. Husserl. Nesta direção, voltando-nos à filosofia de E. Husserl, encontramos em A. Dartigues a concepção de que o sistema filosófico de E. Husserl é marcado por um eterno sentimento de crise da cultura.<sup>21</sup> Com M. Merleau-Ponty ainda é possível afirmar que a fenomenologia nasceu de uma crise e que esta crise ainda permanece como nossa. O filósofo francês deixa transparecer essa ideia na passagem em que diz que: “O esforço filosófico de Husserl é, com efeito, destinado em seu espírito a resolver simultaneamente uma crise da filosofia [...] da qual ainda não saímos”.<sup>22</sup> Se ainda não saímos dela, há a necessidade então de superarmos essa etapa, motivação esta que leva E. Husserl, apesar de ele nunca ter sacrificado suas preocupações matemáticas em favor das filosóficas, a consagrar-se à solução de problemas filosóficos.

Neste mesmo período, Franz Brentano, com quem E. Husserl entra em contato, propõe um novo método de conhecimento do psiquismo com sua *Psicologia do ponto de vista empírico*. Inicialmente, a grande contribuição de F. Brentano consiste em distinguir os fenômenos psíquicos, que em si comportam uma *intencionalidade*,<sup>23</sup> dos fenômenos físicos e em afirmar que esses fenômenos podem ser percebidos, sendo justamente o modo como percebemos os próprios fenômenos aquilo que constitui o seu conhecimento fundamental. Em suma, a exploração do campo da consciência e dos modos de relação com o objeto, que a escola de F. Brentano persegue, delimita o que em E. Husserl se tornará o campo de análise da fenomenologia. A pretensão de ultrapassar a psicologia descritiva de F. Brentano será o principal objetivo que E. Husserl realizará sob o nome de Fenomenologia.<sup>24</sup>

Este contato inicial, no entanto, de E. Husserl com F. Brentano serviria para despertá-lo para as insuficiências das ciências humanas. O que E. Husserl vai criticar nas ciências humanas e, claro, na psicologia consiste basicamente no fato de que estas ciências tomavam seus métodos sem o discernimento da diferença de seu objeto, pois esses métodos, em sua maioria, exigiam, ao invés de uma reconstrução, uma descrição

---

<sup>21</sup> Dartigues, A. *O que é a fenomenologia?* Tradução de Maria José J. G. de Almeida. São Paulo: Moraes, 1973, p. 16.

<sup>22</sup> Merleau-Ponty, M. *Les Sciences de l'homme et la phenomenology*. Cour de l'Université apud Dartigues, op. cit.

<sup>23</sup> Este termo ganha intensificação na filosofia de M. Merleau-Ponty, o que abordaremos mais adiante.

<sup>24</sup> Cf. Dartigues, op. cit., p. 15-18.

dos fenômenos observáveis. Assim, o filósofo alemão se questiona, como coloca A. Dartigues quando, citando diretamente E. Husserl, nos propõe a seguinte questão: “Como admitir que se possa calcular sobre a sensação, a percepção, a memória, etc., sem ter previamente elucidado o que quer dizer sensação, percepção e memória?”<sup>25</sup> Nesta lógica, para a psicologia contemporânea se tornar uma ciência, ela precisaria, de acordo com E. Husserl, de um rigor conceitual dado pela descrição e pela determinação desses fenômenos.<sup>26</sup> E. Husserl quer rejeitar, neste momento, e sobretudo, o *naturalismo* que faz com que essas ciências, ao equivocadamente não terem destacado a especificidade de seus objetos, tratando-os, no caso, como objetos físicos, confundam a descoberta das causas exteriores com a natureza dos fenômenos. Esta tendência que ele pretende combater sob o nome de *psicologismo* tem como resultado o rompimento com a base dessas próprias ciências.

O caminho traçado por E. Husserl, segundo A. Dartigues, nos levanta a seguinte questão: como pensar segundo a sua natureza, e em cada uma das nuances que os constituem, os dados da experiência em sua totalidade?<sup>27</sup> Segundo A. Dartigues, a resposta está no fenômeno.<sup>28</sup> O fenômeno está penetrado no pensamento, no *lógos*, e por sua vez o *lógos* só se expõe no fenômeno. No entanto, o fenômeno não é construído, pois é acessível a todos no *lógos*. A realização de um projeto que torna real o sonho de toda a filosofia, que é o de tornar-se uma ciência rigorosa ao invés de se prender a tradições filosóficas e problemas insolúveis, propõe que o pensamento filosófico retorne às suas origens, tendo como ponto de partida a própria realidade ou, como diria E. Husserl, as “coisas mesmas”. Precisamente nisto consiste a busca deste filósofo. O discurso filosófico, por sua vez, deve, contudo, tender a permanecer em contato com a intuição, se não quiser se dissolver em meras especulações. Se for verdade que os fenômenos se dão a nós por intermédio dos sentidos, eles se dão sempre como dotados de um sentido ou de uma essência. O que significa que, para além dos dados dos sentidos, a intuição será uma intuição do sentido ou da essência.<sup>29</sup>

Falar das essências significará ressaltar que o sentido de um fenômeno lhe é imanente e pode ser percebido de alguma maneira e que, através de um fato, é sempre

---

<sup>25</sup> Husserl, E. *La philosophie comme science rigoureuse* apud Dartigues, 1973, p. 19.

<sup>26</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>27</sup> Cf. Dartigues, 1973, p. 20.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 20.

visado um sentido. E. Husserl evoca a esse respeito, segundo A. Dartigues, o exemplo da “IX Sinfonia”<sup>30</sup>, o qual também tomaremos aqui. A construção da ideia de que a tradução desta obra musical pode se dar de várias formas, como pelas impressões que temos ao ouvi-la ou pela escrita da sua partitura, é a questão principal. Em todos os casos nos é permitido dizer que se trata da “IX Sinfonia”, e embora ela possa se dar em cada um desses fatos inteiramente, ela não se reduz a nenhum deles. A sua essência persistiria mesmo que as suas representações sumissem para sempre, pois existiria como *pura possibilidade* que me permite, contudo, distingui-la de outras sinfonias.

Neste caso, E. Husserl defende que a intuição da essência se distingue da percepção do fato, pois é aquela que nos permite identificá-lo.<sup>31</sup> Se a essência nos permite identificar um fenômeno, é porque independentemente das circunstâncias de sua realização ela é sempre idêntica a si mesma, ou seja, a essência permanece sempre inalterada. Essa identidade da essência consigo mesma, logo, essa impossibilidade de ser outra coisa que não ela própria, se caracteriza por uma necessidade que se opõe à *facticidade*,<sup>32</sup> isto é, ao caráter de fato da sua manifestação. Mas, se considerarmos que a essência é o ser da coisa, isto só será concebido pelo fato de que poderá haver tantas essências quanto podemos gerar significações, ou seja, tantas essências quanto a nossa percepção, memória e imaginação podem ser capazes de acomodar e compreender. Será então uma primeira tarefa da fenomenologia elucidar as essências, segundo seus diversos domínios.

As ciências eidéticas, como chamadas por E. Husserl, se referem às essências, e estas não podem ser derivadas, ou seja, aferidas a partir de fatos, uma vez que são por definição objeto de intuição. Para se atingir a essência, precisamos não de conclusões, mas, como propõe o próprio método fenomenológico, de uma redução, ou seja, purificar o fenômeno de tudo que lhe aparece como inessencial, fático, para fazer aparecer somente o que é essencial, prática que o fenomenólogo chamará de redução eidética. Compete então a essas ciências descobrir a essência de fenômenos como a percepção, a sensação, a imaginação, a consciência etc. Seria assim, então, como num ato de desvelamento, um esforço mental?

---

<sup>30</sup> Dartigues, 1973.

<sup>31</sup> Cf. *Ibidem*, p. 22.

<sup>32</sup> O filósofo Merleau-Ponty tomará de empréstimo posteriormente essa noção de facticidade de Husserl, em que o *este* distingue o fato da essência (Cf. Dupond, P. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010).

A essência, no seu princípio de descoberta, não invoca de modo algum a experiência, a menos que esteja fornecendo exemplos cuja imaginação exerça variações. E. Husserl chama isto de *variação eidética*, e através dela as essências obtêm um teor *invariante*. A descoberta do invariante ou essência do fenômeno pela variação imaginária estará, como diz A. Dartigues, “no âmago da constituição das ciências eidéticas”.<sup>33</sup> Vale ressaltar, no entanto, que para o próprio E. Husserl a redução eidética se distingue completamente do método indutivo praticado pelas ciências empíricas ou ciências da natureza. A resolução para essa distinção pode ser encontrada em M. Merleau-Ponty quando este afirma que “uma aplica aos exemplos um processo de variação imaginária, ao passo que a outra procede por variações efetivas considerando casos múltiplos que verdadeiramente se realizam”.<sup>34</sup>

O que E. Husserl diz das essências não é extremamente novo, nos dá a entender A. Dartigues.<sup>35</sup> Muito antes dele, também Platão chamava de *eidos* essa intuição que nos permite a visão do sensível. A questão que permaneceria então seria a necessidade de situá-las. Onde estariam as essências? Se elas se dão como dado da consciência, é provável então que se situem na consciência, mas, com a noção fundamental de *intencionalidade* que se estabelece, percebemos por que, no entanto, não podemos reduzir a consciência apenas aos dados da consciência. O conceito de *intencionalidade*, como vimos, é colocado desde F. Brentano. No entanto, o princípio da intencionalidade em E. Husserl se estabelece como o fato de que a consciência é sempre consciência de alguma coisa, ou seja, ela só é consciência se estiver dirigida-para. O objeto, por sua vez, só pode ser definido em sua relação com a consciência. Isto significa que, para E. Husserl, as essências não têm existência fora do ato de consciência que as visa e que as apreende na intuição. Tal concepção faz com que a fenomenologia, ao invés de ser um método de contemplação de um mundo estático de essências eternas, se torne um meio de análise que dá aos objetos do mundo um sentido.<sup>36</sup>

A ideia da intencionalidade também determina que o objeto seja sempre objeto-para uma consciência, não podendo jamais ser em si, sendo apenas objeto percebido, pensado, imaginado, etc. A análise intencional nos leva a conceber a consciência sempre em relação com o objeto, sendo inconcebível que possamos sair desta

---

<sup>33</sup> Dartigues, 1973, p. 35.

<sup>34</sup> Merleau-Ponty, M. *Les sciences de l'homme et la phénoménologie* apud Dartigues, op. cit., p. 37.

<sup>35</sup> Cf. Dartigues, op. cit., p. 36.

<sup>36</sup> Cf. *Ibidem*, p. 24-27.

correlação. A consciência é sempre consciência de algo, e o objeto é sempre objeto para uma consciência. Assim é delimitado o campo de análise da fenomenologia. E. Husserl batiza de *noése* a atividade da consciência e designa com o nome de *noéma* o objeto constituído por essa atividade. Essa análise intencional vai nos conduzir à redução fenomenológica, ou seja, à postura de colocar entre parênteses o mundo e seus objetos, que leva o objeto a uma existência em si, independente do ato de consciência.<sup>37</sup>

Vimos que a análise intencional nos conduz a identificar entre objeto e sujeito, consciência e mundo, uma correlação que nos dá acesso a uma dimensão primordial. Essa dimensão primordial só é possível se ocorre uma conversão da consciência, isto é, se a consciência suspende sua crença na realidade do mundo exterior para se colocar como *consciência transcendental*, condição doadora de sentido e que é condição de aparição do mundo. Isto transforma a consciência, que se apresenta não mais como uma parte do mundo, mas como um lugar de desdobramento do mundo no campo original da intencionalidade. A fenomenologia terá em E. Husserl a tarefa efetiva de analisar as vivências intencionais da consciência para perceber como a partir daí se produz o sentido dos fenômenos que se designam mundo. O que decorre do princípio da intencionalidade é que a estrutura dessa vivência comporta elementos reais, que todos nós podemos encontrar aí, dados, mas também elementos irrealis, o que parece ser uma constatação paradoxal. No entanto, um primeiro elemento real será a percepção, mas também a imaginação, a ideação, a lembrança etc., que são exemplos de abertura da consciência para o objeto.

Todavia, nem tudo estará resolvido, nos alerta A. Dartigues.<sup>38</sup> Se a redução fenomenológica e a gênese do seu sentido fazem aparecer o mundo como fenômeno perceptível na vivência da consciência, ainda falta algo a ser dito. O campo da análise intencional pode ser considerado sob dois enfoques que marcam dois momentos do pensamento de E. Husserl. O primeiro é o seu período idealista, marcado pela obra *Ideias diretrizes*, e o segundo é quando temos a culminação dessa ideia, na obra *Meditações cartesianas*. Esse último período leva E. Husserl a qualificar a fenomenologia como *idealismo transcendental*, centrado no sujeito da consciência, ali onde se constitui o mundo.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Dartigues, 1973, p. 26.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 29-31.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 31.

A redução fenomenológica faz aparecer a vivência da consciência, consciência esta que está intrincada e vivida no sujeito, ao qual se referem os objetos do mundo e a partir de onde se dão as significações. Voltando-se para o sujeito, a análise da consciência se torna análise da vida do sujeito, no qual e para o qual o mundo se constitui como sentido. A fenomenologia se torna, assim, uma “exegese de si-próprio”, do eu, aquilo que o filósofo alemão chamará de *Sujeito transcendental*, essência do eu concreto. No entanto, para A. Dartigues, o verdadeiro resíduo da redução fenomenológica é a correlação consciência/mundo, e não o Sujeito transcendental, pois o terreno absoluto ao qual se deve voltar é o próprio mundo, e não mais o sujeito, tal qual vivido pela consciência antes de toda elaboração conceitual.<sup>40</sup> A fenomenologia se torna com isso o estímulo para as novas filosofias da existência, tal como disse M. Merleau-Ponty: “[...] a redução fenomenológica é a fórmula de uma filosofia existencial”.<sup>41</sup>

O existencialismo conduzido pela redução fenomenológica revela a subjetividade como originariamente aberta ao mundo, constituída por uma situação cuja facticidade a ultrapassa. A redução revela, ao mostrar a presença constitutiva do outro no eu e também do fato na essência, um ser originariamente fendido, que não se encerra em si, mas que, constituído com o que lhe é outro, se torna disso inseparável. Ela revela também, ao reconhecer o outro, uma fusão entre subjetividade e intersubjetividade e, para além da facticidade, uma facticidade como elemento constitutivo da essência e do *Cogito*, unidos por uma recíproca dependência.<sup>42</sup> A partir disto, M. Merleau-Ponty se apropria da fenomenologia de E. Husserl e até certo ponto a radicaliza, quando a partir da redução se dirige para a *percepção*,<sup>43</sup> segundo a qual acredita revelar uma dimensão originária do ser.

---

<sup>40</sup> Dartigues, 1973, p. 31.

<sup>41</sup> Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro e Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 11.

<sup>42</sup> Cf. Moura, A. C. *Liberdade e situação em Merleau-Ponty: uma perspectiva ontológica*. São Paulo: Humanitas, 2010, p. 24.

<sup>43</sup> A percepção, segundo Merleau-Ponty, é nosso acesso à unidade em que se articula o subjetivo e o objetivo, o mundo e a verdade, o que modifica de certa forma o sentido da redução, antes creditado ao reconhecimento e à passagem do transcendental, sendo levado ao desvelamento da percepção como fonte de acesso originário à verdade. Como o próprio autor diz, “Buscar a essência da percepção é declarar que a percepção é não presumida verdadeira, mas definida por nós como acesso a verdade” (Merleau-Ponty, op. cit., p. 14). Outro conceito da fenomenologia husserliana do qual Merleau-Ponty se apropria e, ao mesmo tempo, se distancia é a noção de intencionalidade. Para este, a intencionalidade é concebida como referência do homem a um ser que ele não constitui, portador de uma facticidade própria, distanciando-se da noção husserliana de relação da consciência e seus noemas. O próprio sentir, meio da percepção,

A percepção e a intencionalidade, sob a perspectiva de M. Merleau-Ponty, restituem a ideia de que o sensível e o sujeito estão estritamente fundidos, constituindo-se mutuamente, pois, sem o corpo, o sensível se dá como uma solicitação vaga, e o ato, sem a solicitação do sensível, jamais conseguiria experimentar uma sensação verdadeira. A intencionalidade nestes termos reafirma o homem como ser ativo e passivo simultaneamente em seu permanente diálogo com o mundo, como vai afirmar A. Moura.<sup>44</sup> O método fenomenológico se propõe, portanto, a funcionar como uma crítica do conhecimento e se dedica à descrição das estruturas essenciais, que segundo o método são bases para todo o conhecimento. O árduo trabalho da fenomenologia é o de analisar as vivências intencionais da consciência, de modo que isso possibilite perceber como se produz o sentido do fenômeno que é, em suma, o sentido do mundo.

Assim como todo método que pretende o rigor das ciências, a fenomenologia também tem seus recursos. No entanto, o método fenomenológico, em sua fecundidade, alçou novos voos para além do que E. Husserl identificava como uma fenomenologia autêntica, mesmo que essas novas vertentes nunca pudessem chegar a negar a sua contribuição e influência. O método fenomenológico é, sobretudo, um método descritivo que, embora não se pretenda exato, não perde o seu rigor. Tal descrição da vivência, como consequência dos outros ditames que o método atingiu, parecerá suspeita aos psicólogos devotados ao método experimental. O receio seria o de que houvesse, a partir dessa descrição, um retorno à introspecção, o que para eles representava um perigo, uma vez que o erro da introspecção seria o de fazer passar por objetiva a descrição de um estado psíquico por quem o vive. Entretanto, isto seria um erro no qual recairia apenas quem não realizasse a redução eidética ou quem, nas palavras do próprio filósofo, interpretasse “psicologicamente o eidético”.<sup>45</sup> É nessa crença de que a fenomenologia não deveria cair no introspeccionismo ou no subjetivismo que os psicólogos da *Gestalt Theorie* ou Teoria da Forma vão se fundamentar.

## 2.

---

aparece envolto de uma qualidade intencional. A sensação, diz Merleau-Ponty, “é intencional porque encontro no sensível a proposição de um certo ritmo de existência” (Ibidem, p. 288). Trataremos deste assunto com mais afinco mais adiante.

<sup>44</sup> Cf. Moura, 2010, p. 81-82.

<sup>45</sup> Husserl, E. *Idées directrices* apud Dartigues, 1973, p. 39.

Segundo M. G. Ash, o termo *Gestalt* remonta a Goethe, segundo quem o termo já aparecia como descrição da auto-organização, do sentido e da expressividade presentes nos fenômenos da natureza,<sup>46</sup> principalmente os processos da percepção, como a realização em nós das cores, e a das leis naturais do mundo exterior. Além disso, as referências tomadas pelos gestaltistas do poema “*Epyrrhema*” de Goethe – quando este se refere a que o “que está dentro, aquilo está fora” – reforçam ainda mais a importância estética desse conceito para a própria teoria do conhecimento.<sup>47</sup> Esse aspecto ainda se revela no compromisso com a busca da ordem nos fenômenos e na concepção da ciência como um corpo teórico total.

A comunidade científica responsável pela Teoria da Forma<sup>48</sup> (*Gestalttheorie*) sempre deixou transparecer o sonho de uma ciência que levasse ao máximo os problemas mais profundos do gênero humano, isto é, as categorias relativas às manifestações propriamente humanas, como a ética, a arte e o conhecimento. Tal exigência humanista é o que vai levar a discursos relativos à crise do conhecimento. Se esses discursos tendiam a afastar as ciências humanas das ciências naturais, a Teoria da Forma, tendo M. Wertheimer, K. Koffka e W. Köhler como representantes, se apresentava como uma alternativa teórica que pretendia elucidar como a perda de sentido e o valor pressuposto pelo discurso humanista não eram satisfatórios, principalmente quando se tratava da passagem necessária da vida para a natureza, muito presente nas disciplinas científicas. Neste sentido, J. F. Cholfe<sup>49</sup> caracteriza a Teoria da Forma também como um projeto filosófico que aborda o problema do valor e do sentido da perspectiva epistemológica.

Os Psicólogos da Forma procuravam incisivamente recuperar para a psicologia a importância filosófica, em especial no que tange à teoria do conhecimento. A linha de pensamento em que se inserem M. Wertheimer, K. Köhler e W. Koffka distinguiu-se, segundo J. F. Cholfe, pela radicalidade com que tratou as noções da Forma.<sup>50</sup> Esta nova maneira implica uma reformulação completa do sistema da psicologia, que vai desde a

---

<sup>46</sup> Cf. Ash, M. G. *Gestalt Theory in German Culture 1890 – 1967: Holism and quest for objectivity*. Cambridge: Cambridge University, 1998.

<sup>47</sup> Cf. Dartigues, 1973, p. 30.

<sup>48</sup> Nesta dissertação utilizaremos o termo em português, a saber, Teoria da Forma.

<sup>49</sup> Cf. Cholfe, J. F. *As implicações filosóficas da Teoria da Gestalt*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2009, p. 16.

<sup>50</sup> Cf. *Ibidem*.

esfera sensorial até os conceitos lógicos, pois, como acredita M. Ash,<sup>51</sup> essa característica traz importância ontológica que leva a uma forte presença da Forma nas reflexões filosóficas contemporâneas, como é o caso de M. Merleau-Ponty. A Teoria da Forma nos apresenta, como afirma M. G. Ash,<sup>52</sup> um discurso científico baseado em uma visão estética do conhecimento cuja função era a de reconhecer a ordem inerente à natureza, opondo-se à ciência experimentalista que ambiciona o domínio dela. Os psicólogos da Forma procuravam recuperar a importância filosófica da ciência psicológica, especialmente em relação à teoria do conhecimento. Apesar de se aproximar, ou de se caracterizar como uma fenomenologia, a teoria estipulada por esses psicólogos se afasta da fenomenologia husserliana.

A princípio, W. Köhler distingue dois sentidos do termo Forma: por um lado, a conotação da forma como um atributo das coisas, como por exemplo uma figura, entidade que aparece concreta *per se*, que tem ou poderá ter a forma como uma de suas características; por outro lado, está o que é adotado de modo geral pela Teoria da Forma, que se estabelece como modo de compreender organizações específicas da experiência, independentemente de terem uma forma individual, como é o caso da melodia. A Teoria da Forma começa estudando a percepção, mesmo sendo, como diz K. Koffka, “mais que uma teoria da percepção; mais que uma teoria psicológica”.<sup>53</sup> Desde C. V. Enghenfels, a existência de qualidades perceptivas que não eram explicáveis pela associação de sensações desafiava a psicologia introspeccionista.<sup>54</sup> O exemplo clássico é o da melodia, que se configura como uma unidade, ou melhor, qualidade, que a torna

---

<sup>51</sup> Ash, 1998.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>53</sup> Koffka, K. “Percepción: An Introduction to Gestalt Theory”. In: *Psychological Bulletin*, n. 19, 1922, p. 531.

<sup>54</sup> “A fenomenologia rejeita os métodos tradicionais de introspecção como forma de acesso aos fenômenos da consciência e combate o subjetivismo e o relativismo. O introspeccionismo, de um lado, busca uma vivência interior, procura ter acesso à interioridade do indivíduo, em contraposição à vivência exterior, fazendo desta forma o psiquismo existir de maneira diferente do orgânico. A fenomenologia, por outro lado, apresenta a estrutura da consciência enquanto intencionalidade, a consciência é ‘consciência de...’. Não há dicotomia possível entre o eu e o mundo. O mundo não é algo exterior, mas é afirmado como ‘meio’. O eu não é interioridade, mas é afirmado como ‘existente’ no mundo. ‘Não existe o homem interior, o homem é no mundo’, e, a verdade, portanto, não se encontra num suposto homem interior, mas ‘é no mundo que ele se conhece’” (Merleau-Ponty apud Bueno, J. L. O. “Corpo, Consciência e Psicologia”. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, 1997, p. 150). “Para o introspeccionismo a vivência da consciência constitui por si mesmo um saber da consciência. Estou assustado, sei o que é o medo. A vivência se dá imediatamente com seu sentido. Há uma transparência. Para a fenomenologia, ao contrário, o método de abordagem exige uma reflexão: uma retomada descritiva da própria vivência para a consciência atual. Assim, por exemplo, estou assustado, sei que tenho medo, não sei ainda o que é o medo. Este método de reflexão, esta retomada necessária da vivência permite ao fenomenólogo superar a barreira intransponível para o introspeccionista da vivência individual, que não pode ser reproduzida” (Idem, *ibidem*, p. 150).

reconhecível mesmo quando tocada por diferentes instrumentos. A ideia da qualidade formal quebra a teoria de que a constância do intervalo entre as notas seria o princípio para o seu reconhecimento.

Os psicólogos da Forma, essencialmente voltados a pesquisas experimentais, estabelecem uma ligação entre o domínio da experimentação e o da experiência no sentido fenomenológico, na qual o primeiro acaba absorvendo o segundo, o que de certo modo ultrapassa o que E. Husserl estabeleceu, mas demonstra de qualquer maneira como a inspiração fenomenológica pode ser fecunda. Da mesma maneira que a essência, a Forma é uma totalidade estruturada que se define por si mesma. O exemplo da melodia dado por C. V. Ehrenfels do que ele chama de *qualidade formal* é o da invariabilidade de uma melodia transposta em outro tom. Neste sentido, P. Guillaume, em *A psicologia da Forma*, nos diz que a forma se comporta como a melodia:

Ela permanece para nós a mesma melodia, tão fácil de reconhecer que, às vezes, não notamos a mudança. No entanto, todos seus elementos estão alterados, seja porque todos os sons são novos, seja porque alguns deles ocupam outros lugares com outras funções.<sup>55</sup>

Este exemplo da melodia, em que ela não muda por ser constituída pela invariabilidade da percepção entre elementos e não pela natureza de cada elemento tomado por partes, nos remete ao exemplo da IX Sinfonia dado por E. Husserl e comentado no início deste capítulo. O próprio E. Husserl chamou de “Forma” a unidade intencional que por meio do fluxo de sensações internas constitui a percepção ou matéria sensível.<sup>56</sup> De todo modo, a Forma para E. Husserl é um invariante que, na diversidade das sensações que o objeto permite, nos possibilita ainda captar o objeto como sendo sempre ele mesmo. Graças à Forma, a consciência pode ir além da sua vivência imanente e perceber por meio do fluxo temporal a essência.<sup>57</sup>

Dito isto, quando pensamos os postulados científicos combatidos pela Teoria da Forma, podemos enumerá-los da seguinte maneira: 1) a defesa da exterioridade entre o observador e o sistema observado;<sup>58</sup> 2) o método analítico, defendendo a busca de entidades elementares (como átomos) que explicariam o fato global;<sup>59</sup> 3) a causalidade

---

<sup>55</sup> Guillaume, P. *La psychologie de la forme*. Paris: Flammarion, 1937, p. 17.

<sup>56</sup> Dartigues, 1973, p. 22.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>58</sup> Köhler, W. *Gestalt Psychology*. Nova York: Liveright, 1947.

<sup>59</sup> Cf. Wertheimer, M. “Laws of organization in perceptual forms”. In: Ellis, W. D. (Org.). *A source book of Gestalt psychology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1938, p. 71-86.

estabelecida apenas pela repetição experimental.<sup>60</sup> A Forma como categoria pode ser definida, segundo J. F. Cholfe,<sup>61</sup> como um processo de organização espacial e/ou temporal no qual as partes se articulam de maneira inteligível, realizando em conjunto uma configuração em que as características não são encontradas nas partes isoladamente. Isto significa que o comportamento dos conjuntos não é determinado por aquele de seus elementos isolados, individuais, mas que, como processos parciais, é determinado pela natureza intrínseca do todo, o que se observa em M. Wertheimer.<sup>62</sup>

A qualidade perceptiva ou gestaltica<sup>63</sup> apresentava-se como mais um dado da consciência, entretanto, “quase-sensível”.<sup>64</sup> Tal posição, segundo J. F. Cholfe, aproximava os psicólogos da Forma de E. Husserl na filosofia da aritmética, quando este apresentava uma discussão acerca dos fatores figurais ou quase qualitativos, o que por sua vez equivaleria à apreensão imediata do coletivo. Isso tem implicações no problema que dividiria sensação e intelecto em distintas camadas. Trata-se, desse modo, de um método de observação da experiência que se opõe a uma suposta realidade sensorial, pois prescreve elementos a serem encontrados na multiplicidade do vivido. Para isso, abandonam-se os conceitos clássicos de sensação, associação, atenção e, principalmente, o método introspeccionista – dado este que A. Gurwitsch atribui à adesão dos psicólogos da Forma ao método fenomenológico.<sup>65</sup>

A Forma, para os psicólogos da Teoria da Forma, tornou-se a chave de todos os fenômenos psíquicos. Os próprios fatos psíquicos são formas que “se individualizam e se limitam no campo espacial e temporal de percepção e representação”.<sup>66</sup> Dentro dos princípios da Forma, uma forma será sempre tão perceptível quanto “pregnante”, ou seja, na medida em que sua estrutura se torna homogênea isto a faz aparecer como uma totalidade independente. Os objetos são percebidos de imediato como Forma antes mesmo de qualquer reflexão, ou até mesmo antes da própria linguagem. A psicologia da Forma não se limitava apenas às análises das formas no campo físico, nem apenas da

---

<sup>60</sup> Cf. Koffka, K. *Principles of Gestalt Psychology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1955.

<sup>61</sup> Cholfe, 2009, p. 25.

<sup>62</sup> Cf. Wertheimer, M. "Gestalt Theory". In: Ellis, W. D. (Org.). *A source book of Gestalt psychology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1938.

<sup>63</sup> Cf. Engelmann, A. “A Psicologia da Gestalt e a ciência empírica contemporânea”. In: *Psicologia: Teoria e pesquisa*, v. 18, n. 1, 2002, p. 1-16.

<sup>64</sup> Cf. Gurwitsch, A. *Quelques aspects et quelques développements de la psychologie constitutive*. Paris: Urin, 2002.

<sup>65</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>66</sup> Gurwitsch, 2002 apud Cholfe, 2009, p. 31.

percepção. A noção de Forma trazia novos pontos de vista sobre o exercício da memória, da inteligência, da expressão etc.

No entanto, devemos estabelecer uma diferença fundamental entre essência e Forma. Na essência husserliana, o sentido ideal do objeto produzido pela atividade da consciência permanece, ao passo que a Forma dos psicólogos tende cada vez mais a se tornar uma realidade psicofísica. A respeito disto, M. Merleau-Ponty dirá em *A estrutura do comportamento* que, dada a realidade psicofísica, a Forma tende ao materialismo, pois, mesmo não se constituindo propriamente como um psicologismo, ela projeta a unificação do conhecimento sobre um princípio comum que é o custo de se reduzir a realidade humana à física.<sup>67</sup> O realismo das formas se contrapõe ao idealismo das essências de Husserl quando a distinção husserliana entre matéria e Forma é rejeitada, visto que, para os teóricos da Forma, uma matéria sem forma não pode passar de uma ideia filosófica contrária aos dados da experiência.

Não obstante, a teoria da Forma se prende à fenomenologia, sobretudo pelo uso da noção de intencionalidade, embora este termo tenha sido incorporado ao de *campo*, fundamentado por W. Köhler. A fenomenologia também utiliza esse termo quando postula um *campo fenomenológico*, no qual se constituiria uma relação sujeito-objeto ou consciência-mundo. O campo será, pois, concebido como um espaço primordial. A partir do que se pode compreender do que acabamos de expor, podemos julgar que, com base no pensamento de E. Husserl, ele nunca teria aceitado as conclusões às quais chegaram os teóricos da Forma nem o modo como elas se desenvolveram, como o que acontecerá em certas formas de estruturalismo que tendem a reduzir o sujeito e a consciência às dinâmicas de estruturas naturais. Apesar disto, a teoria da forma proveniente da fenomenologia inspirará a nova maneira que vai assumir em M. Merleau-Ponty uma compreensão que se opera pela análise fenomenológica desenvolvida na *Fenomenologia da Percepção*, a qual tem como início uma análise do comportamento cujo ponto de partida é dado pelos teóricos da Forma.

Dá-se de observar a passagem de um comportamento do homem no mundo para uma percepção do mundo, em que tanto um quanto o outro são dados primeiros e independentes, tal como também demonstraram os psicólogos da Forma. A

---

<sup>67</sup> Merleau-Ponty, M. *A estrutura do comportamento*. Tradução de José de Anchieta Corrêa. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

fenomenologia terá por tarefa mostrar que, antes de qualquer concepção filosófica ou científica, o homem é ser-no-mundo e que não se pode privilegiar nem a consciência, a exemplo das correntes idealistas, nem o mundo, como fizeram os realistas. Desse modo, podemos sugerir, junto com A. Dartigues,<sup>68</sup> que M. Merleau-Ponty procura corrigir com os resultados da Forma o escolho do idealismo de E. Husserl e, pela fenomenologia, o escolho do naturalismo da Forma.

### 3.

Mas de que modo a percepção é compreendida a partir do filósofo francês? M. Merleau-Ponty apresenta uma vasta e rigorosa crítica à compreensão positivista da percepção, que a considera como algo separado da sensação, o que torna a percepção o ato pelo qual a consciência apreende um dado objeto que utiliza a sensação como um instrumento; neste sentido, a crítica se faz por meio da análise do conceito de sensação, numa relação com o corpo e com o movimento. Nosso filósofo diz que a percepção “[...] não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo o ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles”.<sup>69</sup> Isto significa que é a percepção que dá destaque ao mundo, como meio exato de acesso ao ser do mundo, que é fonte de conhecimento.

Para compreender a percepção, portanto, a noção de sensação é fundamental. A sensação, na fenomenologia de M. Merleau-Ponty, não é um estado ou uma qualidade, nem mesmo a consciência deles, como definiu o empirismo e o intelectualismo. Assim, segundo o filósofo: “Eu poderia entender sensação, primeiramente, [como] a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo”.<sup>70</sup> Na concepção fenomenológica da percepção, a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo. O conceito de *corpo* aparece como meio para um sentido sensível do mundo que concede uma expressão vital por estabelecer relação com aquilo que pertence à ordem do que é vivido, e não simplesmente pensado.

---

<sup>68</sup> Dartigues, 1973, p. 48-49.

<sup>69</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 5.

<sup>70</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 23.

Nota-se que a fenomenologia, interessada em repensar a relação do sujeito no mundo, se desenvolve a partir das essências repostas na existência. Através de suas experiências, ela descreve fenômenos de uma consciência situada no mundo. O sujeito se mostra como sujeito da percepção, percebendo-se no mundo em estado de começo diante das coisas, revelando daí o “ser-no-mundo”, que é aquele ser que garante uma facticidade do próprio pensamento. M. Merleau-Ponty recupera então de E. Husserl, como foi discutido acima, os conceitos de “redução eidética” e de “intencionalidade operante”. A redução eidética determina exatamente o retorno às coisas mesmas, ao real, à percepção de um mundo antepredicativo e pré-objetivo, que já se constitui antes do conceito, por pertencer à ordem do que é vivido e não do que é pensado. Ela é também “transcendental”, pois caminha em direção ao mundo e vai além dele para se completar. A *intencionalidade operante*, por sua vez, é uma noção amplificada, diferente da *intencionalidade do ato*, que consiste em determinar o mundo através dos nossos juízos,<sup>71</sup> tornando possível o contato da percepção com o mundo. Mais uma vez, retomando E. Husserl, o conceito de *intersubjetividade* é enfatizado, visto que, com a experiência sempre renovada do modo do mundo, o sujeito se vê diante de outra consciência, ou seja, se vê frente ao outro.

M. Merleau-Ponty, ao se questionar sobre as noções clássicas de associação, projeção das recordações, atenção e juízo, faz uma crítica à tradição, que pensava o sentido do fenômeno dado como processo associativo, procedendo e operando uma redução do sentido a semelhanças confusas. Esse procedimento ocorre em dois passos: pressupõe primeiro que os estímulos são reunidos; e depois que eles são entregues à percepção. Ainda sobre a associação e a projeção de recordações, memória e lembrança, ele vai dar foco à ideia de *temporalidade*, a qual lhe permite tecer uma forte crítica ao empirismo, que vê apenas no presente a capacidade de atribuição de sentido aos fenômenos, compreendendo que o passado e o futuro são horizontes de ausência. Isto exerce um papel de máscara no mundo humano e cultural, pois ignora a situação temporal e os acasos, além do fato de que a percepção se encaixa em perspectivas, revelando um sentido de presença e ausência dos fenômenos. Para M. Merleau-Ponty, o

---

<sup>71</sup> A noção de intencionalidade é vista como a principal descoberta da fenomenologia, pois desde Husserl já se tinha dito que a consciência é sempre intencional. O problema da intencionalidade consiste na compreensão da relação entre um estado mental ou sua expressão. Segundo Merleau-Ponty, Husserl distingue a intencionalidade entre a intencionalidade do ato e a intencionalidade operante, a primeira é aquela de nossos juízos e de nossas tomadas de posição voluntárias e a segunda é aquela que aparece em nossos desejos, nossas paisagens e avaliações de forma mais clara que no conhecimento objetivo. Cf. Merleau-Ponty, 2006, p. 16.

“[...] passado de fato não é importado na percepção, presente por um mecanismo de associação, mas desdobrado pela própria consciência presente”.<sup>72</sup>

Ainda sobre o papel das recordações na percepção, podemos notar a sua crítica ao empirismo quando o filósofo sustenta que: “mesmo fora do empirismo, fala-se das ‘contribuições’ da memória. Repete-se que ‘perceber é recordar-se’”.<sup>73</sup> Porém, mais adiante ele diz que:

Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível. Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. **Perceber não é recordar-se.**<sup>74</sup>

A sua crítica ao intelectualismo, como fizera E. Husserl outrora, consiste no que diz respeito à atenção e ao juízo e seus principais alvos são R. Descartes e I. Kant. O intelectualismo defendia ser a atenção um poder absoluto dado pela consciência. O filósofo questiona, porém:

[...] Como um objeto atual, entre todos, poderia excitar um ato de atenção, já que a consciência os tem a todos? O que faltava ao empirismo era a conexão interna entre o objeto e o ato que ele desencadeia. O que falta ao intelectualismo é a contingência das ocasiões de pensar. [...] Malgrado as intenções do intelectualismo, as duas doutrinas têm, portanto, em comum essa ideia de que a atenção não cria nada já que o mundo de impressões em si ou um universo de pensamento determinante estão igualmente subtraídos à ação do espírito.<sup>75</sup>

Afinal, para ele, a relação da atenção com as coisas se dá quando se coloca a consciência em presença da sua vida irrefletida nas coisas, na medida em que a desperta para a sua própria história. A sua crítica ao intelectualismo se estabelece primeiro quando diz que este “propunha-se a descobrir a estrutura da percepção por reflexão, em lugar de explicá-la pelo jogo combinado entre forças associativas e a atenção, mas seu

---

<sup>72</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 43.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 43. Nesta passagem, o filósofo faz referência a Henri Bergson, quando este diz que “perceber acaba não sendo mais que uma ocasião do lembrar” (Bergson, H. *Matéria e Memória*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 69).

<sup>74</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 47-48, grifo nosso.

<sup>75</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 56.

olhar sobre a percepção ainda não é direto”.<sup>76</sup> O problema reaparece, com a ideia de juízo, quando o empirismo e o intelectualismo defendem que é através do juízo aliado à sensação que se forma a percepção. A crítica pontyana prossegue ao afirmar que, se a percepção interpreta, ela só o faz a partir do mundo, com sentido sensível, sem que nenhum juízo tenha sido feito, como o que ocorre, por exemplo, quando escutamos uma música. Ao ouvirmos uma música, somos entregues de imediato a um sem fim de sensações antes mesmo de tematizar o que essas sensações significam.

Contudo, M. Merleau-Ponty vai afirmar que: “O algo perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’”.<sup>77</sup> E é com relação ao movimento operante da razão aliada ao sentir que ele concebe o conceito de *campo fenomenal*. É essa noção de campo que vai permitir a M. Merleau-Ponty reencontrar a experiência direta do corpo no mundo vivido, aquém de todo conceito, ou juízo. O campo fenomenal se dá pela relação entre o “eu, o outro e as coisas”, cujo sentido deverá ser ampliado até as ideias de *motricidade*, *esquema corporal* e *expressão*. Essa experiência direta do corpo que o campo fenomenal procura reencontrar revela o caráter “transcendental” da fenomenologia, por nunca se ter de imediato todos os pensamentos originários que contribuem para a percepção presente, mas sendo por meio da história e do movimento cultural que eles surgem. A própria teoria da percepção também se refere ao campo da subjetividade e da historicidade, ao mundo dos objetos culturais, das relações sociais etc. Sob o sujeito correlacionamos o corpo, o tempo, o outro, o mundo da cultura e das relações sociais.

Por meio da redução eidética, M. Merleau-Ponty aponta que o caminho da transcendência é uma direção à admiração do mundo, para a intersubjetividade revelada no “campo fenomenal”, pois na experiência direta do corpo no mundo vivido existe o contato com o outro. Assim, a fim de encontrar a origem da experiência, M. Merleau-Ponty constrói o conceito de “corpo próprio”, estendendo o “campo fenomenal”. Por corpo-próprio entende-se a experiência na qual a comunicação com o mundo que é percebido é possível. Nele é destacado o movimento da percepção como perspectiva espacial e temporal que se funde no contato com o outro, com o tempo e na linguagem.

---

<sup>76</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 24.

#### 4.

O problema do corpo próprio nos conduz à ideia de que a percepção do espaço e da coisa, bem como a espacialidade da coisa e seu ser de coisa, não constituem dois problemas distintos; estão, portanto, intrincados. A experiência do corpo próprio, segundo M. Merleau-Ponty, nos ensina a enraizar o espaço na existência. A experiência revela, diante do espaço objetivo, local onde o corpo se posiciona, uma espacialidade primordial que permite que o espaço objetivo seja apenas um invólucro que se confunde com o próprio ser do corpo. A *espacialidade* do corpo é o ser do corpo em desdobramento, ou seja, a maneira pela qual ele se realiza enquanto corpo, e a sua análise implica uma antecipação do que se pode dizer sobre síntese corporal em geral. O corpo próprio apresenta-se a nós sempre como unidade. Não se trata da contemplação apenas da relação entre os segmentos de nosso corpo e as correlações entre o corpo visual e tátil; diz respeito ao todo, pois é aquele que ao mesmo tempo que vê é capaz de tocar. O que reúne as sensações, sejam elas táteis ou visuais, como a percepção visual da minha mão ou do meu braço, é certo estilo dos movimentos que contribui para certa configuração do meu corpo.

Em *A síntese do corpo próprio*,<sup>78</sup> M. Merleau-Ponty nos mostra que o corpo próprio não deve ser comparado meramente ao objeto físico, mas antes à obra de arte. Pois, assim como o corpo só se comunica no mundo, um quadro ou uma peça musical só se comunicam enquanto ideia pelo desdobramento de suas cores ou de seus sons. Para o filósofo, a arte, por exemplo um romance, um quadro ou uma peça musical, são indivíduos, ou seja, são seres nos quais não se pode distinguir a expressão do que é expresso. Seu sentido só é acessível em um contato direto, dotado de significação, sem abandonar seu lugar espacial e temporal. Este é o sentido que nos permite poder comparar o corpo com a obra de arte, pois ele é um nó de significações vivas.<sup>79</sup>

A abordagem fenomenológica do corpo faz com que este desempenhe um papel fundamental no que tange à construção do conhecimento e se torne chave para compreender a existência enquanto ser no mundo. A naturalidade com que certos movimentos são realizados chama a atenção para a discussão da capacidade do corpo de se locomover no espaço sem que haja antecipadamente um ato reflexivo que calcule o

---

<sup>78</sup> Merleau-Ponty, M. *A síntese do corpo próprio*. In: Fenomenologia da Percepção, 2006, p. 205.

<sup>79</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 209-210.

que é necessário para que determinada tarefa motora seja executada sem constrangimento. Por não existir um pensamento por detrás do gesto corporal, independentemente de alguns movimentos serem pensados antes de sua execução, podemos inferir que é possível uma articulação harmoniosa entre o espaço e o corpo, sem um cálculo *a priori*, o que é dado pelo que se pode compreender por *esquema corporal*.

Inicialmente, entendia-se por esquema corporal um resumo de nossa experiência corpórea capaz de oferecer “um comentário e significação à interoceptividade e à proprioceptividade do momento”.<sup>80</sup> Em seguida, houve a compreensão de que o esquema corporal seria uma tomada de consciência global de nossas posturas individuais no mundo intersensorial, uma *forma* no sentido da *Gestalt*. Em última análise, se meu corpo pode ser uma “Forma”, e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos diferentes, é porque ele existe em direção às suas tarefas e é polarizado em relação a elas, e o esquema corporal “é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo”.<sup>81</sup>

A fenomenologia propõe uma tomada do corpo como mediação na aquisição do hábito como um ato de compreensão. Entretanto, esse tipo de abordagem para o corpo e a admissão desse papel torna indispensável um novo tipo de abordagem que não será mais aquela do corpo enquanto objeto, com o objetivo de entender a que tipo de mediação se está fazendo alusão, dando o sentido de que “compreender é experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação – o corpo é o nosso ancoradouro no mundo”.<sup>82</sup> Como exemplo desse tipo de relação em que o corpo é mediador de um mundo, M. Merleau-Ponty descreve a atitude de um instrumentista quando, em fase de preparação para um concerto, se vê diante de um instrumento que não é o seu instrumento habitual. Nessa circunstância, o que o músico faz não é procurar no espaço objetivo onde ficam os recursos a serem utilizados durante o espetáculo, ao contrário, ele veste o instrumento como uma roupa, de modo que este passa a fazer parte de si, como se fosse ele mesmo, como se fosse uma extensão do seu corpo. Trata-se, entretanto, de “uma relação tão direta que o corpo do organicista e o

---

<sup>80</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 146-147.

<sup>82</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 200.

instrumento são apenas o lugar de passagem dessa relação”,<sup>83</sup> pois, tanto no ensaio quanto na execução da peça musical, as teclas, os pedais lhe são dados como potências de valores emocionais e musicais envolvidos no que se diz da essência da peça musical, ou seja, o que está escrito na partitura e a música que efetivamente ressoa em torno do órgão. A música, no entanto, afirma M. Merleau-Ponty, “existe por si e é por ela que todo o resto existe”.<sup>84</sup>

Neste caso, o problema do hábito nos leva ao intuito de saber como a significação musical do gesto consegue aniquilar-se em certa localidade, o modo como o instrumentista, ao se dispor a música, alcança justamente as teclas capazes de realizá-la. Sendo o corpo um espaço eminentemente expressivo, o que ocorre é que, no momento da execução, o organicista não se remete a uma recordação da localização das teclas, pois cada um de seus gestos se dá em um sentido de consagração porque estende vetores afetivos, fontes emocionais que criam um espaço expressivo. É certo que não é o espaço objetivo o responsável pela capacidade do músico de localizar partes isoladas que seriam responsáveis pelos sons e notas, mas sim um espaço onde o corpo se torna pura expressividade musical. Do que podemos dizer da intencionalidade motora, vemos que ela nos “ensina que o corpo próprio exibe uma característica fundamental, ela é a sede do fenômeno da expressão”.<sup>85</sup> Muito embora o corpo, durante o ato musical, se caracterize como uma expressividade pura, não podemos considerá-lo somente isso, pois ele não é apenas uma expressão em direção aos objetos, mas é também lugar de uma constituição que faz com que as coisas e as significações musicais, ou qualquer coisa que seja, existam para um sujeito.

A existência do corpo independente de seus atributos fisiológicos constitui o mundo cultural e faz surgir o próprio hábito, ao passo que transforma um movimento novo, portanto não constituído, em algo assimilado pelo corpo. O esquema corporal nos diz que “meus movimentos são para mim muito menos deslocamentos objetivos aos quais eu assistiria do que modalidades diversas da relação global ao mundo do qual meu corpo é veículo”.<sup>86</sup> A partir de M. Merleau-Ponty, o conceito de motricidade permite

---

<sup>83</sup> Ibidem, p. 202.

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Cardim, L. N. *A ambiguidade na fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 48.

<sup>86</sup> Merleau-Ponty, M. *Parcours. 1935-1951*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1997 apud Alvarenga, R. *Esquema corporal e intencionalidade em Merleau-Ponty*. Anais do Congresso de Fenomenologia da região Centro Oeste. Paraná. 2011.

entender a existência de modo diferenciado da ideia de um sentido interior, como acreditavam os intelectualistas. O *cogito*, reduzido a uma atividade do pensamento, não dá conta do que pode nos fornecer a experiência do ser no mundo. O corpo funda um sentido que nos ensina a conhecer o nó que transpõe a essência e a existência. Por isso é importante dizer que a consciência do movimento passa a ser entendida como um “eu posso”, e não mais um “eu penso”.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 192.

## **Estudos nº 2 – Sobre a Significação: da consciência do corpo como expressão a uma tomada em termos de significação. O discurso da música**

Para além de uma descrição do estofa corporal, o problema da significação insere a noção de expressão, que por sua vez, interpretada à luz do conceito fenomenológico de fundação, fornece ao projeto merleau-pontyano uma justificativa para a retomada discursiva da experiência perceptiva. A noção de expressão é compreendida principalmente como a relação de não-dependência que as partes de meu corpo instituem junto ao mundo e entre si; e mais, ela tende a explicar a maneira como as significações passam a existir em cada um de nossos comportamentos perceptivos ou culturais. É a noção de expressão que define o Ser dos fenômenos e o modo como, enquanto totalidades ou significações, este Ser emerge em nossas vidas. Por este motivo, M. Merleau-Ponty emprega a noção de expressão de modo que esta ultrapassa a corriqueira utilização da linguagem como aquilo que realizamos quando falamos. Com isso, a experiência perceptiva que faz surgir a noção de expressão designa a manifestação de um excesso para além do que está dado, como as coisas que se revelam para nós por meio do nosso corpo. No geral, a noção de expressão trata da potência irracional que cria significações e que as comunica, da qual a fala é participante, não sendo, porém, tudo. Neste capítulo, buscaremos ir além da descrição desses processos, abordando também como a significação estética da música em suas nuances melódicas espaço-temporais se apresenta e se configura, através do ato perceptivo. Em seguida, será feita uma análise de duas notas inéditas sobre a música, publicadas postumamente, do filósofo M. Merleau-Ponty.

### 1.

Sem se apoiar nas explicações causais fornecidas pelas reflexões constituídas pelos filósofos ou ainda pelos cientistas, M. Merleau-Ponty nos convida a descrever a experiência humana tal como ela é, a tomar distância das certezas adquiridas e a voltarmos enfim ao princípio da própria reflexão o nosso pertencimento ao mundo, que, já enraizado na experiência perceptiva, precisa anteriormente ser compreendido para depois ser levado ao conceito. Com isso, a experiência primordial que nos coloca em contato com o ser das coisas surge para a linguagem como expressão, liberando um

sentido antes mesmo de ser puro pensamento, trazendo a capacidade de exprimir o modo pelo qual o sujeito se posiciona, se relaciona e habita o mundo.

O esforço de M. Merleau-Ponty consiste em apreender o sentido da experiência em seu princípio, seja por meio da percepção, seja por meio da linguagem, pois o autor pensa o princípio de nossas experiências não a partir de uma consciência constituinte do mundo, mas a partir da existência encarnada. Há no pensamento merleau-pontyano, sobretudo, um desejo de retomar o que foi pensado como fenômeno perceptivo, dado pelo contato espontâneo com o mundo sensível por meio do corpo, ali onde o subjetivo (para si) e o objetivo (em si) não se encontram separados, o que nos induz a rever conceitos fundamentais como o ver, o falar e o pensar, em um distanciamento que nos possibilita a instalação no campo do pré-reflexivo da experiência, como propiciado pelas expressões artísticas, isto é, o próprio ato perceptivo.

Para o filósofo, no campo da percepção, as modalidades da atividade e da passividade, tais como a do falar e a do ouvir, não se distinguem, pois implicam-se e dispõem-se reciprocamente. Afinal, o filósofo não enxerga a possibilidade de se distinguir o que se percebe do que é percebido. Essas experiências ambíguas da percepção dão proceder a um pensamento da experiência que finda numa reflexão filosófica no campo de entrelaçamento do corpo e do mundo, no resgate de um sentido existencial que vem antes mesmo da tematização. A tematização do significado não procede à palavra, na medida em que é resultado dela. Diferentemente da tradição filosófica, que vê a linguagem em relação com o pensamento como exterioridade entre signo e significação, dando à linguagem a atribuição de ser complemento de um pensamento já consumado, M. Merleau-Ponty afirma que a palavra tem um sentido e que há um sentido atribuído à palavra na própria existência. De acordo com o filósofo, “para o sujeito falante, exprimir é sempre tomar consciência”.<sup>88</sup>

Em seu texto de 1951, “Sobre a Fenomenologia da Linguagem”,<sup>89</sup> M. Merleau-Ponty inicia uma reflexão ao fazer uma exposição sobre a maneira como E. Husserl concebe o problema da linguagem.<sup>90</sup> M. Merleau-Ponty acredita que a linguagem, dentro da tradição filosófica, não pertence ao campo da metafísica, e devido a isso E.

---

<sup>88</sup> Merleau-Ponty, M. “Sobre a fenomenologia da linguagem”. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 134.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 129-130.

Husserl pode abordá-la de forma mais livre do que o fizera quando tratava do problema da percepção e do conhecimento. Para M. Merleau-Ponty, o problema da linguagem vai além, pois possibilita interrogar até mesmo a própria fenomenologia.

Ao expor o pensamento de E. Husserl, M. Merleau-Ponty esboça que aquele propõe a ideia de uma eidética da linguagem e de uma gramática universal, as quais fixariam, segundo ele, as formas indispensáveis para uma linguagem, “[...] que permitiriam pensar com plena clareza as línguas empíricas como realizações ‘embaralhadas’ da linguagem essencial”.<sup>91</sup> Esse projeto pressupõe que a linguagem seja um objeto que a consciência constitui de modo soberano, enquanto as outras línguas seriam casos particulares da linguagem possível. Em contraponto, os textos mais recentes do próprio E. Husserl apresentam a linguagem como algo que aparece como um modo original de visar a certos objetos, como uma espécie de “corpo do pensamento”, sem a qual os fenômenos permaneceriam fenômenos privados, e segundo a qual adquiririam valor intersubjetivo e, por fim, existência ideal.

A partir disto, a língua, tomada sob o ponto de vista fenomenológico, passa a ser um sistema de elementos que concorrem para um único esforço de expressão, governado por uma lógica atual, deixando de ser resultado de um passado de fatos linguísticos independentes. Nesse contexto, M. Merleau-Ponty, influenciado pelo texto de H. Pos,<sup>92</sup> diz que este define a fenomenologia da linguagem como retorno ao sujeito falante, no seu contato com a língua que se fala, e não mais como o esforço para recolocar as línguas existentes no quadro de uma eidética de toda linguagem possível, numa incessante tentativa de objetivá-la diante de uma consciência constituível universal e intemporal.<sup>93</sup>

Na possibilidade de tomar a linguagem como fato acabado, dotada de significação, inevitavelmente se perde a fecundidade da expressão. Segundo M. Merleau-Ponty, a língua reencontra sua unidade na fenomenologia, isto é, para o sujeito falante que usa sua língua como forma de comunicação. Na sua análise da fenomenologia da linguagem, o filósofo começa pela abordagem da língua e da palavra, a partir da qual ele se questiona sobre a possibilidade de justaposição das duas perspectivas da linguagem: de um lado, a linguagem como objeto de pensamento; de

---

<sup>91</sup> Merleau-Ponty, 1980, p. 129.

<sup>92</sup> Pos, H. J., “Phenomenologie et Linguistique” apud Merleau-Ponty, 1980, p. 130-131.

<sup>93</sup> Merleau-Ponty, 1980, p. 130.

outro, a linguagem como sendo sua. Neste ponto, M. Merleau-Ponty recorre a F. Saussure, quando este distingue a linguística sincrônica da palavra de uma linguística diacrônica da língua.<sup>94</sup> Ao retornar ao pensamento de H. Pos, o filósofo francês critica a sua colocação sobre a atitude objetiva e a atitude fenomenológica. Segundo o filósofo, se limitar apenas a descrever a linguagem, sem se pronunciar sobre a sua relação, seria o mesmo que acreditar serem a fenomenologia e a linguística distintas apenas como a psicologia se distingue da ciência da linguagem. Este ponto de vista faria com que a fenomenologia acrescentasse a experiência da língua ao invés do conhecimento da língua, o qual, de acordo com Merleau-Ponty, por não ter alcance ontológico, permitiria que a experiência da palavra nada tivesse para nos ensinar sobre o ser da linguagem.

Para M. Merleau-Ponty, tanto um ponto de vista quanto o outro seriam impossíveis, porque a distinção recai numa dialética que estabelece uma comunicação entre a ciência objetiva da linguagem e uma fenomenologia da palavra. A sincronia envolve a diacronia, e vice-versa. A dualidade das perspectivas careceria, pois, de princípio mediador. Longe de podermos justapor uma ciência da linguagem a uma psicologia da linguagem, reservando-se a primeira à linguagem no passado e a segunda à linguagem no presente, percebemos uma difusão do presente no passado. A contingência do passado invade o sistema sincrônico, e a história é história de sincronias sucessivas. Diante disto, M. Merleau-Ponty afirma sobre a fenomenologia da linguagem:

[...] A fenomenologia da linguagem me ensina não somente uma curiosidade psicológica (a língua dos linguistas em mim, com as particularidades que lhe acrescento), mas uma nova concepção do ser da linguagem que é, agora, lógico na contingência, sistema orientado que, no entanto, sempre elabora acasos, retomada do fortuito numa totalidade dotada de sentido.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> A diferença entre linguística sincrônica e linguística diacrônica consiste basicamente em que a linguística sincrônica estuda a língua em um dado momento e a diacrônica estuda a língua através do tempo. Ferdinand de Saussure trouxe caminhos inovadores para a linguística decorrentes dos seus estudos a respeito da língua e da fala. Para Saussure, a língua foi imposta, enquanto a fala é um ato particular. O resultado da soma de língua e fala é justamente a linguagem (Saussure, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006). Em Saussure, a fala pode ser entendida como: a) ação individual momentânea e b) produto assistemático de uma série dessas ações (Coseriu, E. “Sistema, norma y habla”. In: \_\_\_\_\_. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. 2. ed. Madri: Gredos, 1967).

<sup>95</sup> Merleau-Ponty, 1980, p. 132.

Na análise do que ele chama de *quase corporeidade do significante*,<sup>96</sup> M. Merleau-Ponty volta à língua falada ou viva e diz ser o seu valor expressivo constituinte de um sistema de sincronia, e não a soma dos valores expressivos que pertencem a cada elemento na cadeia verbal. Ele retoma F. Saussure quando diz que “os signos são essencialmente ‘diacríticos’”.<sup>97</sup> E, como isso é verdadeiro para todos eles, na língua só há diferença de significação”.<sup>98</sup> Uma vez feita essa distinção e definido esse caráter fenomenológico da linguagem, M. Merleau-Ponty sustenta que a fala, as palavras, os maneios necessários para conduzir a intenção significativa à expressão são recomendados graças a um certo estilo de palavras de que dependem e a partir do qual se organizam, sem que seja preciso representá-los. Esse modo de ação à distância da linguagem, que se reúne com as significações em que não cessa o silêncio da consciência, é um caso iminente da intencionalidade corporal. Isso pode ser notado na seguinte passagem:

Tenho uma consciência rigorosa do alcance de meus gestos ou da espacialidade do meu corpo que me permite manter relações com o mundo sem precisar representar-me tematicamente os objetos que vou agarrar ou as relações de grandezas entre meu corpo e os membros que o mundo me oferece.<sup>99</sup>

Mesmo que não reflita terminantemente sobre o meu corpo, a consciência que tenho dele é de imediato significativa. Do mesmo modo, quando proferimos uma palavra ou a escutamos, esse ato vem impregnado de significação clara na própria textura do gesto linguístico. A palavra, se comparada a um gesto, o que ela for encarregada de expressar terá a mesma relação que o alvo tem com o gesto que o visa, acarretando certa teoria da significação que a palavra exprime. Segundo M. Merleau-Ponty, nossa “mira corporal” dos objetos é implícita, não supõe nenhuma tematização ou representação, nem de nosso corpo nem de nosso meio. A intenção significativa em nós, assim como no ouvinte da fala que a reencontra ao nos escutar, é apenas um vazio determinado a ser preenchido pelas palavras, é o excesso do que queremos dizer sobre aquilo que é ou já foi dito. As consequências das palavras, assim como as da percepção, ultrapassam sempre as suas premissas, ou seja, daquilo que está pressuposto.

---

<sup>96</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>97</sup> Merleau-Ponty, 1980, p. 132.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 133

Dentre as consequências relativas à fenomenologia, M. Merleau-Ponty mostra que a relação entre as análises fenomenológicas ainda não é clara. O próprio E. Husserl sempre distinguiu as “Investigações Fenomenológicas” da filosofia. Porém, se torna difícil sustentar que o problema filosófico permanece intacto depois da exploração do *Lebenswelt*. M. Merleau-Ponty ainda afirma que, se o retorno ao mundo vivido, mais especificamente o retorno à linguagem objetiva, isto é, à palavra, é considerado como necessário, não o é senão pelo fato de que a filosofia deve refletir sobre o modo de presença do objeto ao sujeito, sobre a concepção do objeto e do sujeito, tais como aparecem para a revelação fenomenológica.<sup>100</sup>

Não obstante, a potência significativa da palavra e, em geral, do corpo, como mediador de nossa relação com o objeto, não forneceria nenhuma indicação filosófica se fosse considerada como assunto puramente psicológico, pois se faz necessário admitir que o corpo, tal como vivemos, implica o mundo e a palavra, uma paisagem de pensamento. Na experiência do outro, mais evidentemente que no do mundo percebido ou da palavra, apreendo de forma inevitável o meu corpo como uma coisa espontânea que me ensina o que eu não poderia saber se não fosse por meio dela. A reflexão como um todo não é algo que aconteça no pensamento, mas é um ato corporal que nos leva a uma região mais originária, pré-reflexiva e constituinte da objetividade e da subjetividade. Neste sentido, o filósofo vem afirmar que:

Parece-nos, portanto, próprio de uma filosofia fenomenológica estabelecer-se de modo definitivo na ordem da espontaneidade ensinante, inacessível ao psicologismo e ao historicismo tanto quanto às metafísicas dogmáticas. E a fenomenologia da palavra, entre todas as outras, é a mais apta para revelar-nos essa ordem. Quando falo ou quando compreendo, experimento a presença de outrem em mim ou de mim em outrem, presença que é obstáculo imprevisto para a teoria da intersubjetividade, presença do representado que é obstáculo imprevisto para a teoria do tempo.<sup>101</sup>

A linguagem é algo como um ser e pode por isso trazer alguém à presença. De todo modo, se o fenômeno central da linguagem é o ato comum do significado e do significante, segundo M. Merleau-Ponty, nós a despojáramos de sua virtude ao realizarmos de antemão o resultado das operações expressivas, o que faria com que perdêssemos de vista o passo que transpõe a passagem das significações já existentes àquelas que estamos adquirindo. Se expulsarmos do espírito a ideia de um texto

---

<sup>100</sup> Merleau-Ponty, 1980, p. 136.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 140.

original, traduzido pela linguagem, veremos que a expressão completa nos parecerá um contrassenso e que toda linguagem é indireta ou alusiva, portanto, silêncio.<sup>102</sup> Com efeito, se pretendemos entender o fenômeno da fala, faz-se necessário compreendê-la em seu fundo de silêncio, que é onde as palavras ganham fundo de significação e de sentido.

A palavra tem por função redescobrir a justa expressão, previamente verificada a cada pensamento por uma linguagem das próprias coisas. Este duplo recurso é semelhante a uma arte anterior à arte, ou a uma palavra que antecede a palavra, de modo que estabelece com precisão como, por exemplo, à obra de arte compete certo consentimento de perfeição, acabamento ou plenitude que estabelece acordo com todos, como as coisas que nos vêm aos sentidos. Queremos sempre significar e, nesse gesto de expressão e significação, consagramos o aparelho da percepção, considerado então meio natural e ponto de comunicação.

O gesto da expressão, que faz emergir o que visa, recobra o mundo de forma mais intensa. Todo uso humano do corpo, toda percepção, em suma, já é expressão primordial. Há de se admitir que exista um sentido por traz da linguagem. No entanto, esse sentido dado pelas expressões, esse sentido das expressões em seu devir, soa como um sentido lateral e oblíquo, que flui entre as palavras, mostrando-nos outra maneira de percutir o aparelho da linguagem ou da relação para fazer com que ela expire um novo som.

A compreensão da palavra como gesto linguístico é uma consequência da análise merleau-pontyana do corpo, já que, como ele diz, “o gesto linguístico, como todos os outros, desenha ele mesmo o seu sentido”.<sup>103</sup> Isto significa que a palavra está estritamente ligada ao modo como o corpo cria e expressa significações na sua relação com o mundo, por se tratar de uma intencionalidade corporal que ultrapassa a expressão nessa visada do corpo para algo no mundo, pois, tanto para o sujeito falante quanto para o sujeito que escuta, a estrutura da experiência é dada pelo gesto da fala, e o corpo investe de significações os objetos que estão em volta.

---

<sup>102</sup> Merleau-Ponty, M. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 144.

<sup>103</sup> Idem, 2006, p. 253.

Ao abordarmos a relação entre gesto e sentido, o problema da distinção entre *signo natural* e *signo convencional* se faz aparente. Nesta relação, surgem os gestos emocionais, que seriam entendidos como “naturais”, e as falas, que seriam signos “convencionais”. Para M. Merleau-Ponty, antes de fazer essa distinção entre emoção (gestos naturais) e fala (signos convencionais), é preciso considerar seu ponto de inserção. O filósofo entende a emoção como uma variação de nosso ser no mundo, assim como nossos gestos são contingentes em relação aos dispositivos anatômicos no modo como o corpo vive as situações e acolhe os estímulos. De modo que essa aproximação entre linguagem e emoção não compromete a sua especificidade, desde que não se reduza a linguagem à expressão das emoções, pois elas manifestam a mesma potencialidade no plano da linguagem.<sup>104</sup>

O corpo, entendido como constante mediador de nossas relações com o objeto, encontra na fala uma de suas modalidades: a operação expressiva, cuja particularidade é a capacidade de criar e sedimentar o sentido e de se instituir como um saber intersubjetivo. Esse saber não é explicado pela possibilidade de seu registro no papel, nem mesmo pela transmissão do gesto ou por comportamentos de imitação direta, mas por visar a um mundo comum que permite a comunicação entre os sujeitos falantes.<sup>105</sup> Devemos, no entanto, admitir o aspecto final da conexão do diverso pela existência, mais estritamente pela compreensão corporal do espaço, reconhecendo que o corpo que vive e se faz gesto depende apenas do seu esforço para estar no mundo.

Atendo-nos aqui um pouco mais à noção de expressão, podemos perceber que, de acordo com as explicações de M. Merleau-Ponty, no momento da expressão não existe uma anterioridade do sentir, nem do pensar daquilo que é expresso, mas sim uma unidade do próprio corpo. Ou seja, é pelo corpo e no corpo, meio de condução ao mundo, que as coisas são expressas. O corpo ensina, como diz o filósofo, uma compreensão da noção de expressão, sendo que ele é por si mesmo um poder de expressão. Ele cria e comunica significações transcendentais que se adaptam na relação de implicação consigo mesmo e com o mundo, expressando uma significação existencial anterior a uma significação conceitual.

---

<sup>104</sup> Cf. Martini, O. A. Merleau-Ponty: Corpo e Linguagem: a fala como modalidade de expressão.- São Paulo, 2006, p. 79.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 81.

## 2.

Podemos identificar que a noção de expressão, no âmbito de nossas experiências culturais, aparece como operação primária que, por meio do corpo, e não de outra maneira, instaura os signos em signos e, como diz o próprio filósofo, “infunde-lhes o expresso pela simples eloquência de seu arranjo e de sua configuração, planta um sentido no que dele careceria e, longe de se esgotar no instante em que acontece, inaugura uma ordem”.<sup>106</sup> Essa ordem, ele dirá mais adiante, funda uma instituição ou uma sequência.<sup>107</sup>

M. Merleau-Ponty se propõe desta maneira retomar a experiência perceptiva minada outrora pelas teorias sobre o mundo e sobre a percepção. No entanto, segundo M. Muller, o filósofo não tem em vista suspender somente nossos julgamentos, mas quer mostrar, antes dos atos de significação do pensamento teórico e tético, experiências expressivas de que participamos. Deste modo, ele pretende esclarecer o caráter primordial e autônomo das significações relacionadas à nossa sensório-motricidade e a nossa percepção da transcendência sensível. Segundo o comentador, no âmbito da experiência perceptiva, a expressão é uma relação de fundação em que os elementos envolvidos entre si se estabelecem em nosso comportamento. “A relação de fundação é um fenômeno espacial”, dirá M. Muller.<sup>108</sup> E isso se deve ao fato de que, antes de serem porções materiais exclusivas e disjuntivas, nossos dispositivos e o mundo são acontecimentos temporais.

Nesse entorno, a significação existencial de nossa experiência perceptiva é a totalidade que esta relação, a saber, de fundação, estabelece. No entanto, não é necessária nenhuma representação, muito menos estão determinadas por causa ou

---

<sup>106</sup> Merleau-Ponty, M. *O Homem e a Comunicação. A Prosa do Mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974, p. 110-111.

<sup>107</sup> Este é um conceito importante para Merleau-Ponty, que dirá: “Instituição significa, pois, estabelecimento em uma experiência de dimensões (no sentido geral, cartesiano: sistema de referências) com relação às quais toda uma série de experiências terão sentido, farão uma sequência, uma história” (Merleau-Ponty, *L'institution, in L'intuition. La passivité*. Notes de cours au Collège de France (1954-1955) apud Chauí, M. “Merleau-Ponty: da Constituição à Instituição”. In: *Cadernos Espinosanos*, n. XX, 2012, p. 28.) Mais adiante, em uma de suas aulas, ele complementa: “Entende-se aqui por instituição aqueles acontecimentos de uma experiência que a dotam de dimensões duráveis, com relação às quais toda uma série de outras experiências terão sentido, formarão uma sequência pensável ou uma história. Ou ainda os acontecimentos que depositam um sentido em mim, não a título de sobrevivência e de resíduo, mas como apelo a uma sequência, exigência de um porvir” (Idem, *ibidem*, p. 29).

<sup>108</sup> Muller, M. J. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 167.

condição exterior: essas significações, como Muller irá colocar, são autônomas.<sup>109</sup> Mas, quando se fala de fundação, temos que ter claro que, com isto, M. Merleau-Ponty quer dizer de uma co-presença da materialidade dissolvida e iminente em uma materialidade efetiva. Para M. Muller, o sentido com que o filósofo francês fala em significações trata de uma relação de não-independência, em que nossos dispositivos exprimem-se por si só e junto ao mundo.<sup>110</sup> Então, significações não podem ser outra coisa senão totalidades, que decorrem dessa relação de fundação entre os dados espaciais e temporais em que meus comportamentos se exprimem.

Ao analisar relatos clínicos concernentes a distúrbios da fala, ou até mesmo ao comentar a descrição de nossas experiências com obras de arte, principalmente no quesito produção e percepção, o filósofo M. Merleau-Ponty, nos lembra M. Muller, procura discriminar a relação existente entre nosso simbolismo e as significações que comunicamos por meio dele.<sup>111</sup> M. Merleau-Ponty afirma ainda que algumas patologias da linguagem, bem como a experiência da obra de arte, revelam o contrário do que está afirmado na interpretação clássica, em que se reconhece um papel secundário para os símbolos.

Não podemos mostrar para alguém a “luminosidade” de um quadro, a “musicalidade” de uma canção, o “ritmo” de uma dança, ou o “lirismo” de um poema, senão introduzindo para nosso interlocutor as próprias obras em que aquelas significações aparecem.<sup>112</sup>

Dessa maneira, as significações por nós apreendidas são indissociáveis das misturas materiais do que podemos compreender com M. Merleau-Ponty como gestualidades e das conexões verbais instituídas pelos processos que se anunciam por meio da criação, como nos expõe M. Muller.<sup>113</sup> No entanto, isso não quer dizer que as significações artísticas estejam reduzidas ao artista, ou aos elementos da obra, mas que elas são irreduzíveis para as diversas partes que a envolvem. Segundo M. Muller, a mesma relação de não-independência M. Merleau-Ponty reconhece nas obras de arte a partir das quais caracteriza a expressão “significações existenciais”.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Muller, 2001, p. 167.

<sup>110</sup> Ibidem, p. 168.

<sup>111</sup> Ibidem, p. 170-171.

<sup>112</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>114</sup> Muller, 2001, p. 169-171.

Neste caso, se as significações artísticas não se reduzem a, muito menos prescindem dos elementos que compõem a obra de arte, isso se deve ao fato de que elas são a estrutura que esses elementos revelam. Elas são a totalidade expressa. Afinal, como nos lembra M. Muller, para M. Merleau-Ponty não são apenas as significações artísticas que são totalidades expressas, mas todas as significações engendradas no âmbito de nossas experiências.<sup>115</sup> Mesmo no âmbito da fala prosaica recorreremos a uma significação já falada. Por isso, M. Merleau-Ponty acredita que, ainda que possamos resumir nossos pensamentos a uma fala recolhida, não podemos abrir mão desta, mesmo que minimamente. É o que deixa transparecer o filósofo na seguinte passagem da *Fenomenologia da Percepção*:

O pensamento não é nada de “interior”, ele não existe fora do mundo e fora das palavras. O que nos engana a respeito disso, o que nos faz acreditar em um pensamento que existiria por si antes da expressão, são pensamentos já constituídos e já expressos dos quais podemos lembrar-nos silenciosamente. [...] Mas, na realidade, esse pretense silêncio é sussurrante de falas.<sup>116</sup>

Com isso, mesmo no caso das significações artísticas, os nossos pensamentos dependem de articulações gestuais, as quais M. Muller acredita serem de relações de não-independência.<sup>117</sup> Já vimos que, para M. Merleau-Ponty, tanto as significações existenciais quanto nossas significações simbólicas são totalidades expressas por nada menos que por nosso corpo. A pintura, por exemplo, é, na perspectiva do filósofo, a própria gestualidade do pintor, e por isso contém seu sentido. Ainda que as ações criadoras instituídas pelo artista se tornem reféns dos materiais pelos quais elas se realizam, nenhuma pintura é capaz de exprimir um sentido propriamente simbólico se não for por meio de uma remissão ao ato criador do artista, ou que nós mesmos façamos uma ação semelhante. A possibilidade de retomar o sentido por meio de um espectador, por exemplo, evidencia que o sentido do gesto é compreendido, e não dado. Se os gestos são capazes de exprimir alguma coisa, não é por menos que pelo fato de que podemos retomá-los com nossos próprios corpos, em nossos corpos. Precisamente por isto M. Muller afirma que podemos considerá-los como intersubjetivos.<sup>118</sup>

Para Merleau-Ponty, entretanto, não devemos confundir a compreensão e retomada dos gestos de outrem com uma operação do

---

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 213.

<sup>117</sup> Muller, op. cit., p. 171.

<sup>118</sup> Muller, 2001, p. 171.

conhecimento. Ou, ainda, a compreensão e retomada dos gestos de outrem não implica uma prévia “representação” dos mesmos junto ao meu corpo. [...] Menos ainda produção de novos pensamentos.<sup>119</sup>

Neste sentido, para que eu compreenda o artista, é preciso que eu tenha acesso ao que é produzido por ele. Isto, no entanto, não significa que a arte produzida suscite em mim representações que eu associaria e que, ao reuni-las, eu produziria em mim representações que se equivaleriam à do artista. Não podemos pensar o gesto que produz o artista como correlato de representações que eu forjaria no meu interior, mas pensá-lo como a própria presença da ação do artista. A totalidade que as artes constituem exprime-se em mim à medida que eu as retomo com meus dispositivos anatômicos. No entanto, em se tratando de significações existenciais que relacionamos com a experiência do corpo, sendo elas autônomas em relação aos nossos pensamentos, isso nos impede de concebê-las como um simples resumo de processos fisiológicos. Concebê-las desse jeito seria um erro que nos levaria da subordinação às experiências existenciais da experiência perceptiva a um pensamento da experiência perceptiva.

Para M. Merleau-Ponty, isso é o que acontece com os fisiologistas (Head, Schilder) e com os psicólogos associacionistas (behavioristas clássicos, Watson e Pavlov), ao inferirem de seus experimentos a tese da representação como significações existenciais de nossa experiência perceptiva; representações que são relações das dinâmicas associadas à mecânica do corpo próprio e do mundo instituídos autonomamente, como partes extra. Fisiologistas e psicólogos associacionistas, desse modo, recorrem à experiência perceptiva apenas para reafirmar aquilo que eles já afirmavam acerca dela. Segundo Muller, por esta razão, a noção de significação existencial que eles propõem traz tão somente o corolário de um pensamento formulado, e não uma descrição factual.<sup>120</sup> Até mesmo os filósofos reflexivos (Cassirer, Brunshvicg) e os psicólogos da Gestalt (Kohler, Konrad e Guillaume) acabam caindo nesse mesmo dogmatismo, com o diferencial de predefinirem a experiência.

Para M. Muller, se há em nossa experiência perceptiva algo como uma significação, tal significação deve ser estabelecida *a priori*, ou como consequência da vigência de certas formas de representação do tempo e do espaço, ou ainda como consequência de uma estruturação espontânea de nossa receptividade psicofísica.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Ibidem, p. 171.

<sup>120</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>121</sup> Muller, 2001, p. 177.

Desse modo, podemos inferir que, tanto para os filósofos quanto para os psicólogos da Forma, o problema dos psicólogos associacionistas e dos fisiologistas está no fato de não se aperceberem de que impõem à experiência perceptiva um pensamento, tomando como natural o que é ou uma estrutura psicofísica ou um juízo de percepção. Assim sendo, M. Merleau-Ponty admite que, se quisermos descrever as significações existenciais da experiência perceptiva, não será por meio do pensamento, uma vez que toda descrição é um empreendimento simbólico por meio do pensamento. Porém, não podemos sobrepujar aos pensamentos o que é de outra esfera, já que não podemos ter acesso ao que vem antes, a saber, nossos dispositivos anatômicos.

Vemos que, mesmo admitindo que o conhecimento começa na experiência, filósofos reflexivos e psicólogos da Forma não reconhecem o corpo fora do papel de agente passivo diante do mundo, sendo a forma não passível de ser conhecida. No entanto, para M. Merleau-Ponty, assim como as significações existenciais não são representações neurológicas ou imagens psíquicas, os investimentos do nosso corpo não são uma mecânica a partir da qual realizaríamos associações, nem são tampouco sínteses de representações como correlatos sensíveis das operações. Nossos investimentos corporais são modalidades de uma visão pré-objetiva e originária que M. Merleau-Ponty chama de ser no mundo.<sup>122</sup> O que permite que ele descreva as significações sem recair na noção de representação é justamente a noção de *fundação*.

A fundação que envolve nossos dispositivos anatômicos junto ao mundo tem um sentido temporal e não pode ser entendida como uma relação exclusivamente espacial. Quando M. Merleau-Ponty fala de fundação, ele tem em vista essa ideia de co-presença da materialidade iminente junto à materialidade efetiva; trata-se da tal relação de não-independência que ultrapassa a temporalidade, antes da representação. Ao tratar da experiência, é essa noção de fundação retomada por M. Merleau-Ponty que permitirá a ele falar de esquema corporal como uma polarização espontânea, em que todos os elementos caminham para exprimir um mesmo sentido ou intenção, ou seja, uma mesma totalidade.

No entanto, em suas últimas obras o filósofo chega à compreensão de que não há como considerar a expressão uma característica do corpo, ou um esquema do corpo. Por isso, sente a necessidade de radicalizar o que é considerada uma ontologia presente

---

<sup>122</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 94-95.

desde a sua *Fenomenologia da Percepção*, radicalização que o levaria a extrair qualquer resquício que conduzisse a uma filosofia da consciência. Tanto na experiência da percepção do corpo próprio quanto naquela da percepção das coisas, a questão passa a ser o modo de ser da experiência perceptiva e, principalmente, da expressividade de nossa existência junto ao mundo. Trata-se de um *quiasma*<sup>123</sup> que entrelaça por dentro a *carne*,<sup>124</sup> que é ora visível e ora invisível aos nossos dispositivos e às ocorrências humanas.

Este desdobramento, antes considerado prerrogativa do corpo estendido ao mundo, ganha agora em M. Merleau-Ponty o reconhecimento de uma qualidade estruturante inalienável em que a espacialidade da carne visível e da carne invisível se imbricam e exprimem totalidades ou significações existenciais. O fenômeno expressivo deixa de ser atrelado ao conceito de esquema corporal e passa a ser reconhecido através da noção de quiasma. Essa alteração do modo como são tratados os conceitos mantém viva a ideia de fundação como o próprio ser do fenômeno. A relação que se estabelece amalgama o passado no presente, sem que alguém os tenha reunido, e se configura nesta relação de reversibilidade.

### 3.

Podemos verificar no pensamento de M. Merleau-Ponty que, quando se volta ao estudo da expressão na pintura,<sup>125</sup> desejando entender a experiência como uma modalidade da existência na qual os sentidos se compreendem sem precisar passar pela

---

<sup>123</sup> “O conceito de quiasma recolhe a verdade fenomenológica da distinção entre o sentido do ser da interioridade e o sentido de ser da exterioridade, recusando ao mesmo tempo considerá-los como separados ou separáveis. Assim, existe quiasma entre a palavra como ‘silêncio’ ou ‘coisa simplesmente percebida’ e a palavra como significante e expressão do pensamento, no sentido em que a passagem para a exterioridade da expressão é o único caminho para a interioridade do pensamento: ‘como o tecelão [...], o escritor trabalha no avesso: lida apenas com a linguagem e é assim que, de súbito, vê-se rodeado de sentido’ (S 56): o quiasma na linguagem designa ‘o dentro e o fora articulados um ao outro’ (VI 316)” (Dupond, P. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 63).

<sup>124</sup> “A carne, acrescenta Merleau-Ponty, não tem nome em nenhuma filosofia: ela não corresponde a nenhuma das categorias da metafísica, pois ela ‘não é matéria, não é espírito, não é substância’ (VI 184), nem composição de corpo e espírito (VI 18), ela até recusa a divisão entre a coisa e a ideia, a individualidade espaçotemporal e a universalidade (VI 184, 188), ela é ‘elemento’, no sentido em que o eram o fogo, o ar, a água e a terra para os ‘fisiólogos’ pré-socráticos, ‘coisa geral’ (VI 185) ou dimensão (VI 188). Ela é uma ‘noção última’ (VI 185), de categoria ontológica, não antropológica. Na sequência, escreve: ‘[...] Trata-se, a partir de então, de escapar da subjetividade transcendental, de pensá-lo já não como existência, mas como deiscência, relação narcisista do visível com ele mesmo ‘que me atravessa e me constitui em vidente’ (VI 185)” (Dupond, op. cit., p. 10).

<sup>125</sup> Cf. Merleau-Ponty, “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, 1984.

ideia, o filósofo traz a discussão para o âmbito das artes. Nesse mesmo âmbito do discurso, discutiremos aqui a maneira como possivelmente podemos interpretar duas notas sobre a música, relacionando-as com outras passagens sobre a música do próprio filósofo e também com tudo o que aqui já foi dito sobre corpo, percepção, expressão e significação. Sigamos às duas notas sobre a música do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, às quais podemos ter acesso através de sua publicação na revista anual *Chiasmi International*:<sup>126</sup>

## MAURICE MERLEAU-PONTY

### DEUX NOTES INÉDITES SUR LA MUSIQUE

1. *Concert. 15 novembre 1959 [Léonore] N. 2. Jouée par [A. Bender]. La musique comme modele de la signification – de ce silence dont le langage est fait. Cette musique qui déroule des [volutés] des motifs, enroulés autour d'un Etwas – s'inversant, faisant du fond figure et de figure fond. Interpréter tout la perception, tout son eloquence dans ce silence. En tout cas la musique comme la peinture est au monde sensible ce qu'est la philosophie au monde entier.*
2. *L'évidence en musique. En écoutant une musique belle: impression que ce mouvement qui commence est déjà à son terme, qu'il va avoir été, ou s'enfoncer dans l'avenir que l'on tient aussi bien que le passé – quoiqu'on ne puisse dire exactement ce qu'il sera. Retrospection anticipée – Mouvement retrograde in future: il descend vera moi tout fait.*<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Cf. Idem. “Deux Notes Inédites sur La Musique. Non-philosophy and philosophy”. In: *Chiasmi International*. v. III, 2001, p. 17.

<sup>127</sup> “Duas notas inéditas sobre a música

1. Concerto. 15 de novembro de 1959 [Léonore] N. 2. Tocado por [A. Bender]. A música como modelo de significação – daquele silêncio do qual a linguagem é feita. Esta música que decorre das [vontades] dos motivos, envolta de *Etwas* (do alemão = algo) – se inverte, fazendo do fundo figura e da figura fundo.

O corpo que integra, como já foi dito, é uma experiência de todos os sentidos e destes com o mundo, e é sobretudo concebido como lugar de atualização do fenômeno de expressão, de produção de sentido e de compreensão de um mundo. Porém, compreender a operação expressiva da linguagem em seu momento de origem, pondo-a em consideração a partir do fundo de silêncio que antecede o seu pronunciamento, é o mesmo que compará-la a outras *formas* de expressão; é tentar, animada por um *logos* sensível, tal qual o *logos* do mundo estético,<sup>128</sup> percebê-la como um ofício mudo. Isso possibilita a descoberta de que, por baixo da intencionalidade do ato, existe uma intencionalidade operante, um corpo que, além de habitar um mundo, se sente familiarizado com ele, pois encontra significação pelas linguagens serem expressivas e capazes de desenhar um sentido. Para o filósofo, o mundo estético deve ser narrado como espaço de transcendência, e não como espaço objetivo.

Se estamos no mundo, e é pela percepção que podemos aferir e nos certificar disto, a *pregnância*, a estabilidade que dá forma à percepção da significação nos signos, é absorvida por um sujeito que mantém originariamente essas relações de familiaridade e de coexistência, antes mesmo que de entendimento. Com M. Merleau-Ponty, identificamos que são elas, essas relações, que deveriam ser compreendidas e levadas ao conceito. Considerar a percepção significa que as coisas não devem ser separadas da sua maneira de aparecer.

A música, que é nosso objeto de análise geral, em seu sentido expressivo pode ser pensada sob a perspectiva de M. Merleau-Ponty. Neste sentido, ela pode

---

Interpretar (interprete?) toda a percepção, toda a sua eloquência nesse silêncio. Em todo o caso a música como a pintura é para o mundo sensível aquilo que a filosofia é para o mundo inteiro.

2. Evidência na música.

Ouvir uma música bonita: impressão de que esse movimento que está começando já está no seu fim, que terá sido, ou afundará no futuro que se mantém tanto quanto no passado - embora não se possa dizer exatamente o que será. Retrospectiva antecipada - movimento retrógrado no futuro: tudo se resume a mim. (Tradução nossa)

<sup>128</sup> Explicando Merleau-Ponty, Dupond escreve: “Este termo que, na língua e na filosofia gregas, significa indivisivelmente a fala humana e a trama sensata e inteligível do mundo é retomado por Merleau-Ponty para ressaltar que o sentido do ser não pode ser identificado como uma Razão em si que contenha de antemão tudo que o conhecimento ali descobrirá, nem com a operação de uma subjetividade transcendental, que construiria o mundo e nele encontraria o que ali pôs; há um *lógos*, há um sentido a partir do momento em que se abre o ‘mundo da vida’ ou a experiência, o diálogo imemorial e constantemente renovado do vidente com o visível, do palpante com o palpável, o sensível relacionado mediante sua resposta o apelo que o senciante lhe dirige, num quiasma ou numa reversibilidade que estão na própria origem do sentido ou do *lógos*. Esse ‘*lógos* do mundo estético’ (PP 490) funda ou institui o universo da expressão e pode, pois, valer como o primeiro ‘estabelecimento’ da racionalidade” (Dupond, 2010, p. 53).

perfeitamente, como significação, nos ensinar a entender melhor a noção de expressão, na medida em que a significação musical não se separa dos sons que a compõem: eles não representam necessariamente a sonata, por exemplo, mas esta se vê concretizada neles. Na música, o que há é uma transcendência da significação em relação aos signos. Estes passam sem serem notados para que permaneça o sentido da música, a qual se faz esquecer ao conseguir se exprimir. É como se, diante daquilo que foi expresso, a expressão se apagasse, como acontece quando lemos um livro e somos envolvidos por aquilo que ele significa.

Na “*Fenomenologia da Percepção*”, M. Merleau-Ponty afirma ser toda linguagem capaz de exprimir-se a si mesma, de modo a introduzir e ensinar a si mesma o seu sentido no espírito de quem ouve. Há, segundo ele, tanto naquele que escuta ou lê, quanto naquele que fala e escreve, um “pensamento na fala” insuspeitável até mesmo ao intelectualismo. Aqui, mais uma vez, o filósofo toma a música como exemplo e esboça a respeito nos seguintes termos:

Uma música ou uma pintura que primeiramente não é compreendida, se verdadeiramente diz algo, termina por criar em si mesma seu público, quer dizer, secretar por ela mesma sua significação. No caso da prosa ou da poesia, a potencia da fala é menos visível, porque temos a ilusão de já possuímos em nós, com o sentido comum das palavras, o que é preciso para compreender qualquer texto, quando, evidentemente, as cores da paleta ou os sons brutos dos instrumentos, tais como a percepção natural os oferece a nós, não bastam para formar o sentido musical de uma música, o sentido pictórico de uma pintura.<sup>129</sup>

Em seguida, ele retoma o exemplo da música e sua significação diante do campo expressivo como modo de expressão bem sucedida, pois ela, assim como outras manifestações artísticas, faz a significação existir como uma coisa no coração próprio do texto, a exemplo da literatura, instalando-se no perceptor como um novo órgão dos sentidos, abrindo-o para uma nova experiência que o faz adentrar um novo campo ou dimensão. Essa passagem, em que M. Merleau-Ponty destaca a importância da significação expressiva musical, reforça nossa interpretação:

A significação musical da sonata é inseparável dos sons que a conduzem: antes que a tenhamos ouvido, nenhuma análise permite-nos adivinhá-la; uma vez terminada a execução, só poderemos, em nossas análises intelectuais da música, reportarmo-nos ao momento da

---

<sup>129</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 244.

expressão; durante a execução. Os sons não são apenas os “signos” da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles.<sup>130</sup>

A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos de sua existência empírica e os arrebatava para outro mundo. Se acaso nos parece que a linguagem é mais transparente que a música, é porque nos mantemos a maior parte do tempo na linguagem constituída, dando-nos significações e limitando-nos em nossas definições a indicar sempre equivalência entre elas. O sentido de uma frase, por mais que nos pareça inteligível do início ao fim, só o é porque é definida em um mundo inteligível e porque supomos que a participação que ela deve à história da língua contribui para determinar seu sentido. Na música instrumental, pensa M. Merleau-Ponty, ao contrário, não é pressuposto nenhum vocabulário, dado que o sentido aparece diretamente ligado à presença empírica dos sons, e é por isso que a música nos parece sempre muda. Não obstante, como já foi mencionado, a clareza da linguagem se estabelece sobre um fundo obscuro, e, de acordo com nosso aprofundamento, podemos perceber que a própria linguagem só diz a si mesma, ou é inseparável do seu sentido.

Seria necessário, segundo o filósofo, procurar os primeiros esboços da linguagem no que concerne à gesticulação emocional, mas não sob a concepção de redução dos signos artificiais (convencionais) ao signo natural dos naturalistas, que tentam reduzir a linguagem à expressão das emoções, porque isso não seria possível se não existissem signos naturais no homem. A aproximação das emoções à linguagem não compromete a sua especificidade, pois se considera que a emoção, enquanto forma de variação do nosso ser no mundo, é contingente em relação aos dispositivos do nosso corpo, que se manifestam no poder de ordenar os estímulos e as situações que estão no plano da linguagem.

Para M. Merleau-Ponty, a fala é a única entre todas as operações expressivas capaz de sedimentar e de construir um saber intersubjetivo, mas não porque a fala pode ser registrada, ao contrário dos gestos ou comportamentos que só podem ser transmitidos por imitação direta. A música pode ser escrita, e embora exista uma tradição, cada artista toma a tarefa no seu início, na sua forma de expressar e de liberar um modo novo, ao contrário dos escritores, que estarão sempre retomando o mesmo mundo do qual os outros escritores já se ocupavam.

---

<sup>130</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 248.

A ideia transmitida de um pensamento sem fala é facilmente remetida à experiência literária, ao passo que a ideia da música sem som é declaradamente um absurdo. Ainda que o sentido de uma fala nunca possa ser liberto de sua inerência a alguma outra fala, é possível que a fala como operação expressiva seja indefinidamente reiterada. Por isso, diz M. Merleau-Ponty: “se pode falar sobre a fala enquanto não se pode falar da pintura”,<sup>131</sup> admitindo com isto um privilégio da razão.

Assim, as experiências propiciadas por meio da literatura, da música e da pintura se tornam de interesse de M. Merleau-Ponty, que com elas deseja aprender, o que permite ao filósofo, e também a nós, compreender a gênese da expressão ao escutar “o silêncio” em que essas experiências se enraízam e com o qual desenham um sentido, apropriando-se na percepção que já é criação. A percepção é compreendida como certo distanciamento de um ser primordial em relação a um nível. Antes da reflexão existe um modo original de intencionalidade, diferente daquele do conhecimento, que, narrado, pode deixar mais clara a relação de um contrato originário com o ser. Considerando-se isto, a existência da canção como possibilidade de criação musical nos leva a outra extensão da própria linguagem e da construção do sentido musical.

---

<sup>131</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 258.

### **Estudos nº 3 - A expressão musical (popular): o ruído e o silêncio, o som e o sentido**

A música em sua especificidade traz em si, mesmo que envolvida de silêncio, uma expressão carregada de sentido, como podemos conferir trazendo para a discussão o teórico J. Wisnik. O sentido deve ser considerado como imanente à expressão, seja ela verbal ou não verbal, na medida em que essa definição supera a dicotomia imposta entre o pensamento e a linguagem. A experiência da percepção do corpo, como vimos, é extensiva à experiência da percepção do mundo, uma vez que o sujeito compreende o mundo na medida em que é compreendido por este. O corpo e o mundo constituem um campo de presença de onde se depreendem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível. O sentido é concebido como uma direção cujo traçado depende de uma ancoragem, e esta ancoragem é a do ser no mundo. Aqui neste espaço, adentraremos no campo do mundo vivido, da experiência trazida pela música feita como canção popular. A manifestação musical em forma de canção popular compreende um componente linguístico e outro melódico compatíveis que expressam uma significação homogênea, no plano da expressão. Sobre este mesmo tema, porém em termos linguísticos, surge uma possível análise complementar advinda dos estudos semióticos do brasileiro Luiz Tatit, e é a partir dessa possibilidade de exploração conceitual que se constituirá este capítulo.

#### 1.

A tentativa, aqui, não é a de traduzir o sentido daquilo que é intraduzível. A música, campo de possibilidade de uma aproximação, nos conduz a um limiar em que ela própria fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e à subjetividade humana, sem se deixar reduzir, no entanto, às outras linguagens. A música, assim sendo, antecipa as transformações que, no espaço e no tempo, se dão, se darão ou deveriam se dar na sociedade, principalmente se pensamos a linguagem musical nesse esboço histórico em que seu realizar-se na sociedade se vê dotado de construções mitológicas, filosóficas e literárias.

Pensar música é, neste sentido, pensar o som-ruído, o som e o silêncio, ou seja: “pensar música” não é pensar sobre música, mas pensar com ela, através dela, dentro dela. Baseado no autor de *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, J. Wisnik,<sup>132</sup> é preciso pensar a *Física e a metafísica do som*.<sup>133</sup> Segundo essa teoria, que converge com a maioria dos teóricos da música, o som é onda. Isto quer dizer que os corpos vibram, e que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória. Os nossos ouvidos conseguem captá-la e o cérebro a interpreta, provocando configurações e sentidos. A representação do som como onda significa que ele se constitui no tempo e assume a forma de uma periodicidade, que é uma repetição dentro de uma frequência. O som é o movimento inscrito na sua forma ondulatória.



O som é o produto de frequências de impulsões e repousos, de impulsos e de quedas cíclicas desses impulsos. A onda sonora contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, numa espécie de sincronia. O som é um sinal de movimento que perpassa a matéria, modificando e inscrevendo nela o seu sentido ou expressão. Essa forma ondulatória tem permitido a muitas culturas pensar o som a partir de um modelo de essência universal regida por um movimento permanente. Pode-se dizer, contudo, que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência, ou, em termos merleau-pontyanos, daquilo que é ontologicamente visível e invisível, linguagem e silêncio. Sem esse lapso o som não poderia sequer começar, ele não existiria. “Não há som sem pausa”.<sup>134</sup> O som é a presença e a ausência, e está

---

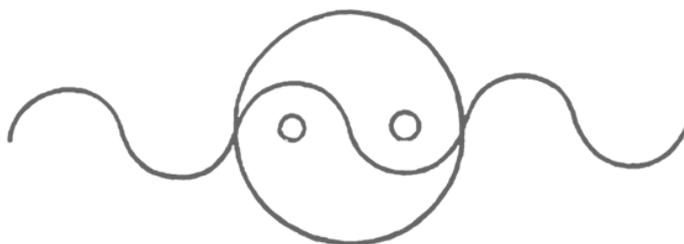
<sup>132</sup> José Miguel Wisnik é um músico, compositor e ensaísta brasileiro. Professor de literatura da Universidade de São Paulo.

<sup>133</sup> Wisnik, J. *O som e o sentido: uma outra história sobre as músicas*. São Paulo: Companhia das Letras; Circulo do Livro, 1989.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 16.

permeado de silêncio. Há tantos sons quanto silêncios no mundo, e, segundo John Cage, citado por J. Wisnik, “Nenhum som teme o silêncio que o extingue”.<sup>135</sup>

Mesmo quando não ouvimos nenhum barulho vindo do mundo, temos som dentro do silêncio, pois, ainda neste caso, podemos ouvir os sons do nosso corpo produtor e receptor de ruídos. O mundo se apresenta exatamente assim, espaçado o suficiente para que possamos sempre provocar algum barulho, ou melhor, ruído-som. Um exemplo dessa ausência e presença do som em termos de representação é o círculo de Tao, que contém o ímpeto yang e o repouso yin.



*O Tao do som*

A onda sonora é um sinal oscilante e recorrente. Ou seja, um sinal nunca está só, pois aparece marcado por uma propagação de frequência. O corpo, neste sentido, também é medidor de frequência. Nessa metáfora corporal, podemos compreender a onda sonora como um padrão de frequência que obedece a um *pulso*, o que quer dizer que ela segue o princípio da pulsação. Existe uma correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais dadas pela capacidade perceptiva com as quais podemos medir o tempo. Toda a relação que podemos estabelecer com os universos sonoros se configura a partir de padrões de pulsação somáticos e psíquicos. O complexo corpo/mente é um medidor de frequências, e a partir delas podemos fazer uma leitura do tempo e do som.

Os sons são emissões pulsantes interpretadas segundo os pulsos corporais somáticos, como é o caso do pulso sanguíneo, das disposições musculares como o

---

<sup>135</sup> Cage, J. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Huicitec, 1985 apud Wisnik, 1989, p. 16.

andar, da respiração e de pulsos corporais psíquicos. A tradição associa o ritmo à categoria do andamento, que por sua vez se inclui num gradiente de disposições físicas e psicológicas. Os indianos, por exemplo, utilizam o batimento do coração ou o piscar dos olhos como referência. Essa unidade de presença mental estaria em certas frequências cerebrais, e um exemplo disto é o ritmo alfa.<sup>136</sup> Alguns teóricos consideram o ritmo alfa como o ritmo cerebral que serve de base para muitos outros ritmos.

Mas como o pulso se apresenta na música? Assim como o corpo que admite ritmos somáticos e psíquicos que operam em diferentes frequências sonoras, a música também se apresenta em duas dimensões, a saber: as durações rítmicas e as alturas melódico-harmônicas. Podemos pensar o tambor como um exemplo de pulso rítmico, que emite frequências recorrentes em suas variações. Mas, quando pensamos esta mesma frequência de forma mais acelerada e executada por outro instrumento, a mudança que ocorre na sua granulação veloz o conduz para o patamar da altura melódica. A partir de certa altura, alguns sons que se apresentam como agudos fogem da nossa faixa de percepção. Todavia, em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam simultaneamente e necessitam um do outro para existirem.

O ritmo alfa é uma frequência cerebral que funciona para a nossa percepção como uma onda portadora de ondas. J. Wisnik cita Alain Daniélou, quando este diz, em sua *Sémantique musicale*, que “O ritmo alfa parece ser de fato a base que determina o valor do tempo relativo e conseqüentemente todas as relações do ser vivo com o seu ambiente”.<sup>137</sup> Para J. Wisnik, segundo essa interpretação, o ritmo alfa seria um padrão vibratório que condiciona todas as percepções. O ritmo alfa, situado no coração da música, seria o nosso diapasão temporal, o ponto de afinação do ritmo humano frente a todas as escalas rítmicas do universo, o que determina o alcance do que nos é perceptível ou não.<sup>138</sup> Pode-se dizer que isso está de pleno acordo com a afirmação de M. Merleau-Ponty de que a música existe e de que é por conta dela que todo o resto existe.<sup>139</sup>

Cada som corresponde, na realidade, não a uma onda pura, mas a um feixe de ondas que se sobrepõem com suas frequências desiguais. Toda música, segundo J.

---

<sup>136</sup> Wisnik, 1989, p. 17-18.

<sup>137</sup> Daniélou, A. *Sémantique musicale* apud Wisnik, op. cit., p 20.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>139</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 202.

Wisnik, está cheia de céu e de inferno.<sup>140</sup> Isto quer dizer que ela carrega pulsos instáveis e estáveis, ressonâncias e dissonâncias; na forma de canção, apresenta sincronia e diacronia. A onda sonora é tão complexa que se configura a partir de feixes de ondas, mais concentrados no grave ou no agudo, que determinam a singularidade do que em música vai ganhar o nome de *timbre*. O corpo do instrumento determinará como cada timbre irá se apresentar em decorrência das ondas sonoras e de seus comprimentos variados. O que vai determinar cada som é a intensidade dada pela maior ou menor amplitude da onda sonora.

A intensidade aqui se configura como uma energia da fonte sonora que inscreve todo o sentido da música. O som que decresce com intensidade remete ao silêncio que antecede a morte. O contrário disto, isto é, o som que cresce, pode se equivar à explosão vital ou à explosão mortífera da destruição. As intensidades tecem todas as gradações de crescendos e diminuindos – destaques, fortes, pianos súbitos – que são decisivas para o resultado da pulsação, pois auxiliam as durações que configuram o suingue, o balanço, o contínuo e o descontínuo e seu inverso intercruzante. Tempo e contratempo, consonância e dissonância, são modos como podemos interpretar certas combinações de certas propriedades básicas do som. O diálogo dos sons é o que traz a “expressão”. Como acredita J. Wisnik, “As músicas só são possíveis por causa das correspondências e desigualdades no interior dos pulsos”.<sup>141</sup>

Ao fazerem música, as culturas partirão dessa faixa de som e ruído, que se opõem e se misturam. A música originariamente é descrita como a extração do som ordenado e periódico da turbulência do ruído. Como diz o famoso compositor Edgard Varése, “A música é o som organizado”.<sup>142</sup> “Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante [...]”.<sup>143</sup> Nos próprios rituais que caracterizam as práticas da música modal, há a invocação do universo para que estas

---

<sup>140</sup> Wisnik, 1989, p. 22.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>142</sup> Cf. Levitin, D. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 24.

<sup>143</sup> Wisnik, op. cit., p. 24.

sejam, ao invés do caos, o cosmos.<sup>144</sup> Assim, os sons afinados pelas culturas estarão sempre dialogando com o ruído, a dissonância, a instabilidade, o silêncio.

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem ao seu vai e vem, ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo o caso não-cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas.<sup>145</sup>

Está posta mais uma particularidade dos sentidos apresentados pelas culturas do som. Ela se caracteriza por ser um objeto diferenciado dos outros objetos ditos concretos exatamente porque povoa o nosso imaginário, onde reina o invisível e o impalpável. O modo como o senso comum se acostumou a identificar a materialidade dos corpos físicos, ou seja, pela visão e pelo tato, opõe-se ao modo como podemos identificar a música pela sua materialidade sonora. Ela necessitaria, então, de um olhar outro, ontológico, e de um tato que não o do corpo, mas da carne, no sentido mesmo que lhe atribui o filósofo M. Merleau-Ponty. Sendo de outra ordem, a música se constrói a partir de sons em constante aparição e desaparecimento, que escapam da esfera do tangível e cobram outra identificação da ordem do real. Por conta disto, nas mais diferentes culturas, a música contém propriedades próprias do espírito.

O poder hermético e mediador do som, segundo J. Wisnik, fornece a ele um elo comunicante do mundo material com o mundo invisível.<sup>146</sup> O seu valor traz um uso mágico que reside no modo como ele está organizado, que nos informa sobre a estrutura oculta da matéria no que ele, o som, tem de animado. Assim, os instrumentos musicais também são vistos como objetos mágicos, como é o caso, por exemplo, dos tambores de *candomblé* tocados para a manutenção do *asè* da casa e para a dança dos *Òrìsàs*. A música, nesses casos, é cultivada com muito cuidado, e não pode ser tocada em qualquer momento nem de qualquer jeito.

---

<sup>144</sup> Tal como é entendida aqui, abrange as tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, indianos, chineses, entre outras culturas que se enquadram nos estágios modais da música do Ocidente. Lembrando que, em termos de teoria da música, encontramos a divisão da música em Modal, Tonal e Serial.

<sup>145</sup> Wisnik, 1989, p. 25.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 25.

As mais diferentes concepções de mundo que pensam sobre a harmonia entre o visível e o invisível, entre aquilo que se apresenta e aquilo que se oculta, constituem-se organicamente como música. Isto se dá porque ela traduz para a nossa escala sensorial, com suas vibrações perceptíveis, “mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria”, dirá J. Wisnik.<sup>147</sup> Essa intimidade tem a ver com o nosso ser no mundo, do qual fala M. Merleau-Ponty. A música encarna, desse modo, uma infraestrutura rítmica do fenômeno, e o que está na base de todas as percepções é o ritmo, marcado sempre por um modo contínuo de entrada e saída, tensão e distensão. “O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, o traço de inscrição das percepções”.<sup>148</sup>

Sobre o aspecto subjetivo do som, em que este está dentro e fora e não pode ser tocado diretamente ao mesmo tempo em que nos toca, há uma interessantíssima passagem nas páginas iniciais da *Estética* de G. W. F. Hegel, dedicadas à música, em que ele diz:

Graças ao som, a música desliga-se da forma exterior e da sua perceptível visibilidade e tem necessidade, para a concepção das suas produções, de um órgão especial, o ouvido, que, como a vista, faz parte não dos sentidos práticos, mas dos teóricos, e é mesmo mais ideal que a vista. Porque, dado que a contemplação calma e desinteressada da obra de arte, longe de procurar suprimir os objetos os deixa, pelo contrário, subsistir tal qual são e onde estão, o que é concebida pela vista não é em si ideal, mas preserva, pelo contrário, a sua existência sensível.<sup>149</sup>

E continua, dizendo:

O ouvido, sem praticamente exigir a menor alteração dos corpos, percebe o resultado dessa vibração interior do corpo pela qual se manifesta e revela, não a calma figura material, mas uma primeira idealidade da alma. Como, por outro lado, a negatividade na qual entra a matéria vibrante constitui uma supressão do estado espacial, a qual é por sua vez suprimida pela reação do corpo, a exterioridade dessa dupla negação, o som, é uma exteriorização que destrói a si mesma e no próprio momento em que nasce. Por esta dupla negação da exterioridade, inerente ao princípio do som, este corresponde à subjetividade; a sonoridade, que é já por si mesma qualquer coisa de mais ideal que a corporeidade real, renuncia até a esta existência ideal e torna-se assim um modo de expressão da interioridade pura. [...] Ela

---

<sup>147</sup> Wisnik, 1989, p. 26.

<sup>148</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>149</sup> Hegel, G. W. F. *Estética: pintura e música*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes & Companhia Editores, 1974, p. 181.

(a música) dirige-se à mais profunda interioridade subjetiva; é a arte de que a alma se serve para agir sobre as outras almas.<sup>150</sup>

Esse poder da música de ser visível e invisível, de distender e contrair, movimentos próprios da percepção, dá a ela também grande poder sobre o corpo e sobre a mente, sobre a consciência e o inconsciente, o que J. Wisnik chama de eficácia simbólica.<sup>151</sup> Neste momento, quando pontua esse aspecto dicotômico e irrefletido da compreensão da percepção como algo que mantém estreita relação com o corpo, J. Wisnik aproxima-se de M. Merleau-Ponty. Os hindus, exemplo trazido por Wisnik, veem a música como algo da ordem da materialidade sutil, quase tátil, toque que alcança regiões corporais e psíquicas, psicossomáticas por fim.

Quando a criança ainda não pode falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem onde se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não-verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente.<sup>152</sup>

Abre-se então o espaço para se pensar a música vivida, “tenda que queremos armar ou redoma em que precisamos ficar”.<sup>153</sup> Desde que canta com estridência ou em surdina a voz da mãe, que para a criança é envelope sonoro, constitui-se a música como algo para o mundo-vivido, diz algo similar o ensaísta.<sup>154</sup> A música primitiva, por exemplo, trava uma relação com o corpo em que, dos fluxos enraizados ruidosamente e dolorosamente no corpo da humanidade, se obtém ao fim o canto sonoro, o que J. Wisnik chama de vapor barato da música.<sup>155</sup> Em sua máxima consequência, a música ocupa esse lugar entre o silêncio e a fala, “entre a obscuridade da vida inconsciente e a clareza das representações intelectuais”,<sup>156</sup> algo com que o filósofo M. Merleau-Ponty estaria certamente de acordo.

---

<sup>150</sup> Hegel, 1974, p. 182.

<sup>151</sup> Wisnik, 1989, p. 27. Este termo, “eficácia simbólica”, vem de um ensaio de Lévi Strauss sobre o poder dos cantos xamânicos. J. Wisnik mesmo sabendo que esse ensaio está mais voltado para a análise das palavras rituais do que para a música, considera uma indicação valiosa para compreender a respeito do poder psicossomático do simbólico (Cf. Lévi-Strauss, H. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1970, p. 204-225).

<sup>152</sup> Wisnik, op. cit., p. 27.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>154</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>156</sup> Wisnik, 1989, p. 34.

## 2.

Colocada essa linha tênue que separa o som da música, e apontado o lugar em que o silêncio se instaura dentro dessa construção, chegamos à conclusão de que esses elementos estão inter cruzados e são inter dependentes. A partir disto, passaremos a analisar a música quando ela se encontra com aquilo que chamamos aqui de linguagem verbal, a qual, como vimos, também é um problema para M. Merleau-Ponty quando ele se detém na questão da linguagem falada, partícipe da construção de gestualidade e sentido. Concentrada agora na qualidade musical que a nossa fala – e consequentemente o canto – pode conferir enquanto gestualidade e expressão musical, o linguista, músico e compositor Luiz Tatit nos propõe, em sua obra *O Cancionista*, uma profunda análise em torno da canção e de suas particularidades ritmo-melódicas, tendo em vista essa inserção do texto na melodia e, por conseguinte, da melodia no texto.<sup>157</sup> Segundo L. Tatit, a semiótica hoje ganha influência da fenomenologia de M. Merleau-Ponty, entre outros teóricos, e tem se aplicado aos estudos da narratividade dentro de uma significação que vai a instâncias mais profundas, onde o sentido se estrutura antes mesmo de se tornar um código ou um signo.

Cantar, segundo L. Tatit, é gestualidade oral, que exige continuamente uma articulação entre os elementos melódicos e linguísticos que advêm dos parâmetros musicais e da entonação coloquial da fala.<sup>158</sup> A maneira essencialmente melódica é uma característica dos cancionistas, e isto gera uma inversão quando a importância passa a estar na maneira de dizer, e não mais no que é dito. O cancionista desenha um gesto na fala que torna o que foi dito algo muito mais grandioso.<sup>159</sup>

E na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensidade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.<sup>160</sup>

Este encadeamento provoca tensões que acabam se tornando mais importantes do que as tensões harmônicas das canções mergulhadas no sistema tonal. Essas tensões são o que distingue as canções das demais músicas. O arranjador cancionista usa estas

---

<sup>157</sup> Tatit, L. *O Cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>159</sup> Luiz Tatit diz: “o cancionista mais parece um malabarista” (Ibidem, p. 9).

<sup>160</sup> Tatit, 2002, p. 9.

tensões da polaridade tonal a serviço das tensões causadas pela emissão das unidades linguístico-melódicas. Os acordes são usados para dar significado ao momento presente e prospectivo. É a gestualidade oral que produz tensões locais capazes de constituir a linearidade contínua entre a melodia e o texto. A aceleração dessa continuidade melódica privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo, como vimos nas pulsações ou na gestualidade da fala cotidiana.

Na passagem da fala ao canto, exige-se uma corporificação. A gramática linguística se retira para que se estabeleça a gramática da recorrência musical. Assim podemos concluir que a voz articulada do intelecto se transforma em expressão do corpo que sente. O timbre da voz se torna extensão do corpo do cancionista. O que a voz pronuncia no canto está para além do corpo vivo, pois ele (o corpo) é materializado nas durações melódicas, transformando aquilo que era tensão do cotidiano em tensões melódicas capazes de inserir conteúdos afetivos ou conferir estímulos somáticos, levando-nos a pensar não mais em um corpo vivo, mas em um corpo vivido. É deste corpo vivido, no sentido que M. Merleau-Ponty coloca, que brota o efeito de encanto e o sentido de eficácia na canção popular que debate L. Tatit.

No entanto, o ato de compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo que foge da esfera do físico e se constitui como psíquico e incorpóreo. As transformações que sucedem a essa conversão entre o conteúdo subjetivo e o objetivo se dão no plano da expressão. O significante trazido pelo plano da expressão das linguagens artísticas é um espaço lúdico, em que o próprio artista é capaz de viver uma experiência, e é a partir dessa experiência que é recriada uma expressão, seja ela pictórica, fílmica ou musical, dentre outras possibilidades.

A canção, assim como a música, transcorre e ganha sentido no tempo. Mas, segundo L. Tatit, no caso específico da canção, ela vai além do tempo, pois desafia a inexorabilidade do tempo quando se materializa em substância vocal fônica.<sup>161</sup> Cada vez que se ouve uma canção, recorda-se um fragmento do tempo. Isso está sendo dito para que entendamos que a entonação da voz na canção enuncia produzindo efeito de tempo. Quando alguém está cantando, é como se alguém estivesse dizendo algo, e este dizer está sempre situado no presente do mundo vivido, ou seja, o tempo do dizer se configura como o tempo do presente revivido. O cantor, apegando-se à força do canto,

---

<sup>161</sup> Tatit, 2002, p. 20-21.

faz nascer uma voz dentro de outra voz. Podemos conferir uma passagem em que J. Wisnik também se posiciona sobre esse movimento que transforma a fala em canto:

Independente da voz que fala, a *fala* mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de *diferença*, mas de *presença*. E presença é o corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo das pulsações; as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência.<sup>162</sup>

Na voz que fala o que aparece como fundamental à inteligibilidade são as consoantes, pois elas segmentam este *continuum* sonoro dando identidade às palavras e conseqüentemente estabelecendo distinções entre elas. Ao constituírem canção no percurso melódico, essas consoantes ressaltam seus valores substanciais e as segmentações se transformam em ataques rítmicos, como se a voz cantada mudasse os fonemas tornando a matéria mais importante do que a forma. Em termos de canção erudita, Mario de Andrade pensa numa possibilidade de converter a voz em instrumento musical. Neste contexto, este autor pensa que “[...] A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral [...]”.<sup>163</sup> A canção popular brasileira, segundo L. Tatit, jamais seguiu esse percurso.<sup>164</sup> A voz cantada não perde o contato com a inteligibilidade.

Por viver o duplo aspecto da voz, o cancionista sente a necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia sua identidade. O cancionista, em meio a tensões melódicas, propõe figuras visando o reconhecimento imediato do ouvinte. Essas figuras se constituem como desenhos de entoação linguística que se projetam como melodia musical, e em alguns momentos estes são ocultados por elas. A figurativização, segundo L. Tatit, pode ser avaliada pela exacerbação do vínculo simbólico entre o texto e a melodia.<sup>165</sup> A linguagem oral é o próprio polo extremo no qual as entoações agem sobre o sentido geral da mensagem, mas sempre se submetendo

---

<sup>162</sup> Wisnik, 1978 apud Tatit, 2002, p. 15.

<sup>163</sup> Andrade, 1965 apud Tatit, 2002, p. 14.

<sup>164</sup> Tatit, 2002, p. 14.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 22.

às determinações linguísticas. Ela permite, por exemplo, compreender as primeiras criações lúdicas do samba.

A descrição da gestualidade oral do cancionista considera um ponto de tensividade situado no encontro da continuidade com a segmentação da melodia. O que oferece campo sonoro para os investimentos tensivos do compositor são as vogais e as consoantes. Ao investir na continuidade melódica ou no prolongamento das vogais o compositor está modalizando o percurso da canção com o *ser*, o que L. Tatit chama de *passionalização*. Quando se investe nas consoantes ou na segmentação, o compositor age sob o *fazer*, e trata-se aqui de uma *tematização*. Segundo o autor, a tematização melódica é um campo sonoro propício para as tematizações linguísticas que correspondem às construções dos personagens como a baiana, o malando, o eu, etc. A tendência da tematização satisfaz as necessidades gerais melódico-linguísticas. Já a dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico e funciona como um reduto emotivo intersubjetivo. O samba, por exemplo, firma-se como um ritmo ou até uma batucada, enquanto o samba-canção neutraliza suas arestas se impondo pela melodia.<sup>166</sup>

No entanto, quando se considera a função intelectual da segmentação, não podemos nos ater meramente às unidades da linguagem, ainda que considerando as que já estão dotadas de sentido. A gramática narrativa está neste caso se afirmando como um modelo capaz de fazer análises da produção e da compreensão de sentido, seja vinculado à pintura, à literatura, ao cinema ou à canção popular. Pela narrativa, tudo ocorre como se tivéssemos uma experiência de vida, ou, em termos merleau-pontyanos, experiências adquiridas no mundo vivido, que seriam fisgadas pela melodia. Ou seja, é como se ela traduzisse, nos termos da inteligibilidade, as emoções singulares que são reproduzidas nas curvas melódicas. Esse modo complementar em que se apresentam a narrativa e a melodia sempre esteve presente, não só na canção, mas também na ópera, no teatro, na dança e no cinema, para apresentar alguns exemplos.

---

<sup>166</sup> Ibidem, p. 22-24.

Do modo como vimos, L. Tati estabelece a semiótica como modelo de procedimento de análise da música, mais especificamente da canção popular. Para isso, o autor se utiliza da reflexão em torno da possibilidade de aproximação entre a semiótica de A. J. Greimas e a fenomenologia do filósofo M. Merleau-Ponty. Essa proximidade se estabelece principalmente pela convergência na adoção do conceito de corpo. Para o próprio A. J. Greimas, há um componente “fenome-nológico” no conceito de existência semiótica, na medida em que o sentido deve ser considerado como imanente à expressão, seja ela de natureza verbal ou não-verbal.<sup>167</sup> Esta concepção supera a dicotomia entre o pensamento e a linguagem.

Para além da apreensão do objeto, a aproximação da semiótica aos fundamentos da fenomenologia de M. Merleau-Ponty coloca a noção de corpo em lugar de destaque; e depois, como consequência, a noção de tempo. Durante uma das mais importantes entrevistas concedidas por A. J. Greimas, um outro semioticista chamado Herman Parret lhe formulou a seguinte pergunta: “Por que o senhor fez abstração da dimensão temporalizada da percepção, tão presente em M. Merleau-Ponty?”<sup>168</sup> O autor responde alegando não ter lido a obra *Signos* e limita-se a reforçar o conceito de existência semiótica, que até certo ponto é inspirado pelo pensamento de M. Merleau-Ponty, principalmente pela exploração do conceito que perpassa a epistemologia de ambos, a saber, a questão do corpo.

Como vimos, corpo em M. Merleau-Ponty é um conceito utilizado para superar a distância entre sujeito e objeto. O corpo contém, neste sentido, ao mesmo tempo a possibilidade de se encontrar como sujeito da observação e como objeto observado. A experiência da percepção do corpo é extensiva à experiência de percepção do mundo, e isto quer dizer que o sujeito compreende o mundo ao mesmo tempo em que é compreendido por este. A concepção apresentada em *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille, apresenta uma concepção similar, pois prefigura uma concepção resoluta da dicotomia entre mundo e sujeito por obra de um corpo que percebe e introduz os semas proprioceptivos, exteroceptivos e interoceptivos. Esta noção se

---

<sup>167</sup> Greimas, A. J. “L’actualité du saussurisme”. In: *Le Français moderne*, n. 3, 1956 apud Tatit, L. *Musitando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 29.

<sup>168</sup> “Algirdas Julien Greimas mis à la question”. In: Arrivé, M. et al. *Sémiotique en jeu: a partir et autour de l’oeuvre de A. J. Greimas*. Paris; Amsterdã: Hadès-Benjamins, 1987 apud Tatit, 1997, p. 30.

assemelha às primeiras observações do conceito de esquema corporal, resumo de nossa experiência corporal elaborado por M. Merleau-Ponty.

As implicações que a noção de perceber adquirem em semiótica cobrem uma região teórica na qual se concebem as flutuações tensivas que dão origem à *tensividade fórica*, ligada a uma articulação entre continuidade e descontinuidade. Esse conceito supõe o estabelecimento abstrato de um fluxo contínuo no qual a descontinuidade provoca uma parada, e a continuidade uma parada da parada, a partir do que começaria uma interrupção que só prosseguiria diante de uma nova interrupção. Aqui se destaca o segundo ponto que trata da temporalidade: quando se considera a tensividade fórica como uma proto-sintaxe, concebemos um fluxo temporal cujo *continuum* é pressuposto tanto pela descontinuidade quanto pela continuidade. Musicalizando esta concepção, seria como o conceito de andamento, em que seus termos compreendem o contraste entre a desaceleração e a aceleração, em que o aqui e o agora são pontos de ancoragem.<sup>169</sup>

Os pressupostos temporais assinalam um ponto de convergência entre o filósofo francês e a semiótica da qual estamos falando. Para M. Merleau-Ponty, é preciso conceber um mundo que não seja feito de coisas, mas de puras transições. Com isso, as coisas se definiriam, por sua vez, primeiramente por seu comportamento, e não por propriedades estáticas, o que leva o filósofo à seguinte asserção:

O ser pré-objetivo, o movente não tematizado não põem outro problema que o espaço e o tempo de implicação dos quais já falamos. Dissemos que as partes do espaço segundo a largura, a altura e a profundidade não estão justapostas, que elas coexistem porque estão envolvidas no poder único do nosso corpo sobre o mundo, e essa relação já se iluminou quando mostramos que ela era temporal antes de ser espacial. As coisas coexistem no espaço porque estão presentes ao mesmo sujeito perceptivo e envolvidas na mesma onda temporal.<sup>170</sup>

Corpo e mundo, para M. Merleau-Ponty, constituem um campo de presença do qual se desprendem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível. O sentido se constrói dentro dessa concepção de ancoragem do ser no mundo, o que supõe ainda um ponto de partida e um ponto de chegada, ou seja, um ponto de vista. É necessário compreender o sujeito, não em sua pura forma, mas na intersecção de suas dimensões. Portanto, é preciso considerar o tempo em si mesmo, e o modo de alcançar isto se dá

---

<sup>169</sup> Tatit, 1997, p. 30-32.

<sup>170</sup> Merleau-Ponty, 2006, p. 370-371.

por meio de sua dialética interna, que nos conduz a refazer nossa ideia de sujeito. Isto nos leva a compreender o eu e o tempo dentro de uma relação que considera o presente enunciativo. De modo similar, a semiótica relaciona a presença do corpo na construção do sentido.

A conjuntura em que se encontra esse projeto nos direciona a pensar a construção do sentido na canção popular, aquilo que é produzido pela intersecção da música com a língua natural. A canção popular aparece, então, como a exploração do lugar onde as linguagens não são nem totalmente naturais, nem muito menos artificiais, mas onde precisam dessas duas esferas para construir o seu sentido. O que as nossas falas produzem são substâncias sonoras para carregar um conteúdo que só se define num plano categorial e abstrato. Segundo L. Tatit, essa substância que gera expressão é tão necessária à comunicação quanto totalmente desnecessária no campo da significação.<sup>171</sup> Sem impressão enunciativa poderia existir a música como canção? Sem o sentido haveria a canção? A impressão enunciativa cria a canção, extensão do mundo vivido e forma corpórea de sentidos e significações.

---

<sup>171</sup> Tatit, 1997, p. 87.

## Considerações finais

Em termos conclusivos, em um vislumbre de análise fenomenológica da música, podemos arriscar uma descrição fenomenológica, praticando o seu primeiro nível, que é o da redução. Compreendemos a música, ainda no senso comum, como um objeto formado por sons, que, embora não sejam visuais, possuem uma existência real no mundo. Essa existência é percebida em um ato corpóreo, de forma espontânea, por todos que possuem aparatos fisiológicos para tal. Em um primeiro nível, a música é basicamente um acontecimento sonoro que se desdobra em suas características próprias, como suas harmonias, ritmos, andamentos, métricas etc. O significado dessa música estaria contido nesses sons produzidos pelos instrumentos? Ou estaria nas emoções que sentimos ao escutá-los? Seria a reunião desses fatores o que constitui uma unidade que dá uma significação estética musical? Tentamos indiretamente responder a essas perguntas.

Podemos identificar a partir daqui que, diferentemente da percepção dos objetos visuais, o som não se apresenta como objeto estático, pelo motivo de que não possui uma forma dimensionada, visível. O som configurado em música se apresenta num processo temporal capaz de uma evolução temporal em que suas qualidades se transformam, desaparecem e emergem durante sua existência, o que lhe dá o caráter dinâmico, de modo que a percepção total do seu conteúdo pressupõe uma espera pela sua evolução, ou seja, uma assimilação do seu andamento. Isto nos indica que a apreensão musical é algo que depende em alguns termos de nossa concentração, mas que também ocorre de maneira espontânea. A apreensão musical, quando plena, nos leva a um descortinamento da *forma* musical.<sup>172</sup> O fenômeno musical, reduzido em uma atitude fenomenológica/ontológica, não encerra apenas em mero significado, ao passo que se abre a todos os seus elementos, fazendo emergir de nós mesmo suas qualidades, formas e sentidos.

Há, deste modo, na experiência musical, um sentido que se destaca. Neste ponto, não nos interessou saber o porquê da experiência musical, e sim o seu como, o modo como se caracteriza a experiência musical e o modo como ela existe tal como a

---

<sup>172</sup> Uma forma no sentido mesmo da Gestalt, que traz o objeto envolto em uma relação de figura e fundo. No caso da música, ora uma melodia se destaca tornando-se figura, ora ela se torna fundo, modificando a perspectiva, criando sentido e dando significação.

percebemos. Interessa-nos o sentido musical, tal qual ele se apresenta à nossa subjetividade perceptiva. Sabemos que o ato que promove o sentido musical, bem como a sua significação, deve ser exprimível. Com isso, sabemos que a expressão se funda a partir do modo como aplicamos nossos atos mentais, a nossa consciência, sob os fenômenos; por sua vez, sob um mesmo fenômeno podemos expressar juízo, desejos, suposições, emoções etc.; da mesma maneira acontece na música. A sua expressão se dá no modo como aplicamos nela a nossa consciência, a percebemos e damos a ela significação. A nossa escuta é, portanto, assim como a experiência musical, um processo perceptivo e é também o momento de adequação entre o ato de significação e a percepção.

O problema da percepção em M. Merleau-Ponty, como vimos, apresenta a sensação e a percepção como coisas que não se distinguem, que estão, portanto, correlacionadas uma à outra, designando uma mesma coisa, uma vez que nunca temos sensações parciais. O que sentimos e percebemos é “um fenômeno de organização, isto é, um sistema de configurações, uma totalidade, uma forma ou estrutura”.<sup>173</sup> Acima de tudo, a percepção é o algo que nos possibilita a apreensão de um sentido imanente que, embora esteja no sensível, se dá de forma antepredicativa e antereflexiva. A percepção passa a exprimir um sentido. Assim, pela experiência perceptiva do corpo próprio somos reenviados à percepção mesma em seu lugar de origem. Este acontecimento, de partes sensíveis que constituem um todo perceptivo, podemos verificar na percepção da melodia:

A melodia não é uma soma de notas: cada nota vale apenas pela função que exerce no conjunto e, por isso, a melodia não fica sensivelmente modificada com uma transposição, isto é, se se mudam todas as notas que a compõem, levando em conta as relações e a estrutura do conhecimento. Em contraposição, uma única mudança nessas relações é suficiente para modificar a fisionomia total da melodia. Essa percepção do conjunto é mais natural e primitiva do que aquela dos elementos isolados.<sup>174</sup>

De imediato, o que percebemos na unidade melódica não se relaciona à inteligência ou à memória, e não se trata, pura e simplesmente, de uma síntese ou de uma associação, mas sim de uma forma temporal, uma totalidade inalienável em que as

---

<sup>173</sup> Cf. Pinto, D. M.; Gentil, H. S.; Ferraz, M. S.; Piva, P. J. L. (Orgs.). *Ensaio sobre a Filosofia Francesa Contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2009.

<sup>174</sup> Merleau-Ponty, M. *Sens et Non-sens*. Paris: Gallimard, 1996 apud Silva, C. A. de F. Percepção e cinema em Merleau-Ponty. In: Pinto, D. M.; Gentil, H. S.; Ferraz, M. S.; Piva, P. J. L. (Orgs.). *Ensaio sobre a Filosofia Francesa Contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 129.

notas musicais não mais se distinguem no curso da própria textura tonal, sonora, audível. Existe, na experiência musical, uma percepção dotada de um sentido plástico, vital, totalizante, ou seja, a emergência singular de um campo perceptivo entre o ouvinte e a estrutura melódica, o corpo e o mundo.<sup>175</sup> Para M. Merleau-Ponty, o andamento da melodia em sua configuração gráfica do texto musical, bem como o desenrolar de seus gestos, participam da mesma estrutura e têm em comum um mesmo núcleo de significações.<sup>176</sup>

Quando nomeamos um objeto que se afigura em nosso campo perceptivo, estamos ao mesmo tempo intuindo-o e aplicando-lhe um gesto linguístico. A intuição serve de matéria para que a significação ocorra, enquanto que o ato linguístico, o gesto, é o produto deste ato significante, que dá ao percebido uma figura, ao passo que sobre esta figura é indicado nominalmente um significado, quer dizer, o significado determina em outra instância que não o significado. A partitura, por exemplo, ao contrário do que seu uso nos leva a pensar, constitui um signo, e não uma imagem da música. Embora possamos pensar que a partitura se pareça com a música, ela não se evoca simplesmente por meio da imagem, pois sua matéria difere enormemente da matéria musical que se faz não de forma imagética, mas de forma sonora. No entanto, será que podemos de fato não considerá-la como a música propriamente?

As formas, a matéria e as estruturas escutadas não são perceptíveis visualmente na partitura, porém, podem ser recriadas, pois os pontos marcados no pentagrama correspondem a certos sons e instrumentos, e, sendo capazes de reproduzir mentalmente esses sons e timbres representados, conseguimos ter uma representação da música, fazendo da partitura um signo musical. Embora esse ato de significação independa da percepção ao mesmo tempo em que nos dá o sentido musical, ele é o musical propriamente, ou seja, aquilo que nos proporciona a qualidade com que reconhecemos e vivenciamos uma música, capaz de se fazer a partir de um material sonoro que provém tanto da fantasia imaginativa quanto da percepção.

---

<sup>175</sup> Idem, *ibidem*, p. 130.

<sup>176</sup> Merleau-Ponty, M. *La structure du comportement*. Paris: PUF, 1942 apud Silva, *op. cit.*

## Referências Bibliográficas

- Alvarenga, R. *Esquema corporal e intencionalidade em Merleau-Ponty*. Anais do Congresso de Fenomenologia da região Centro Oeste. Paraná. 2011.
- Alvim, M. B. “A ontologia da carne em Merleau-Ponty e a situação clínica na Gestalt-terapia: entrelaçamentos”. In: *Abordagem Gestalt*, v. 17, n. 2, Goiânia, dez. 2011.
- Andrade, O. “Manifesto antropofágico”. In: \_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- Ash, M. G. *Gestalt Theory in German Culture 1890 – 1967*. Holism and quest for objectivity. Cambridge: Cambridge University, 1998.
- Bueno, J. L. O. “Corpo, Consciência e Psicologia”. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, v. 10, n.1, Porto Alegre, 1997.
- Cardim, L. N. *A ambiguidade na fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.
- Chauí, M. “Merleau-Ponty: a obra fecunda”. In: *Cult*, n. 123, São Paulo, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Merleau-Ponty: da Constituição à Instituição”. In: *Cadernos Espinosanos*, n. XX, São Paulo, 2012.
- Cholfe, J. F. *As implicações filosóficas da Teoria da Gestalt*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2009.
- Coseriu, E. “Sistema, norma y habla”. In: \_\_\_\_\_. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. 2. ed. Madri: Gredos, 1967.
- Dartigues, A. *O que é a fenomenologia?* Tradução de Maria José J. G. de Almeida. São Paulo: Moraes, 1973.
- Dupond, P. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- Engelmann, A. “A Psicologia da Gestalt e a ciência empírica contemporânea”. In: *Psicologia: Teoria e pesquisa*, v. 18, n. 1, 2002, p. 1-16.
- Ferraz, M. S. A. *Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas: Papirus, 2009.
- Guillaume, P. *La psychologie de la forme*. Paris: Flammarion, 1937.

- Gurwitsch, A. “Quelques aspects et quelques developpements de la psychology de la forme. In: \_\_\_\_\_. *Esquisse de la phénoménologie constitutive*. Paris: Vrin, 2002.
- Hegel, G. W. F. *Estética: pintura e música*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & Companhia Editores, 1974.
- Koffka, K. *Principles of Gestalt Psychology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1955.
- \_\_\_\_\_. “Percepción: An Introduction to Gestalt Theory”. In: *Psychological Bulletin*, n. 19, 1922.
- Köhler, W. *Gestalt Psychology*. Nova York: Liveright, 1947.
- Levitin, D. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- Liotard, J.-F. *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 58. Citado em BUENO, J. L. O. *Corpo, Consciência e Psicologia*. Psicologia: Reflexão e Crítica. Porto Alegre, 1997, v. 10, n.1. p. 150.
- Martini, O. A. *Merleau-Ponty: Corpo e Linguagem: a fala como modalidade de expressão*. São Paulo, 2006
- Merleau-Ponty, M. *Notes de Cours. College de France. 1952-1960*. Paris: Gallimard, 1968.
- \_\_\_\_\_. *O Homem e a Comunicação. A Prosa do Mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A estrutura do comportamento*. Tradução de José de Anchieta Corrêa. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- \_\_\_\_\_. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Seleção e tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- \_\_\_\_\_. “Sobre a fenomenologia da linguagem”. In: \_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. Seleção e tradução de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- \_\_\_\_\_. “Deux Notes Inédites sur La Musique. Non-philosophy and philosophy”. In: *Chiasmi International*, v. III, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito* (seguido de “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “A dúvida de Cézanne”). Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort. Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro e Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- \_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- Moura, A. C. *Liberdade e situação em Merleau-Ponty: uma perspectiva ontológica*. São Paulo: Humanitas, 2010.
- Muller, M. J. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- Pinto, D. M.; Gentil, H. S.; Ferraz, M. S.; Piva, P. J. L. (Orgs.). *Ensaio sobre a Filosofia Francesa Contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2009.
- Saint Aubert, E. *Vers une Ontologie Indirecte*. Sources et enjeux critiques de L'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty. Paris: Vrin, 2006.
- Saussure, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- Tatit, L. *O Cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997
- Wertheimer, M. "Gestalt Theory". In: Ellis, W. D. *A source book of Gestalt psychology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1938.
- \_\_\_\_\_. "Laws of organization in perceptual forms". In: Ellis, W. D. *A source book of Gestalt psychology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1938.
- Wisnik, J. *O som e o sentido: uma outra história sobre as músicas*. São Paulo: Companhia das Letras; Circulo do Livro, 1989.