

Merleau-Ponty: Percepção e música

Merleau-Ponty: Percepción y música

Merleau-Ponty: Perception and music

Recebido em 12-09-2016
Aceito para publicação 09-06-2018

Poliana Carvalho de Almeida

Graduada em Música (Licenciatura) pela Universidade Federal da Bahia, Brasil. Mestre em Música e doutora em Difusão do Conhecimento pela Universidade Federal da Bahia. Professora de Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – Campus Santo Amaro. E-mail: poliac@ig.com.br

Resumo

A Fenomenologia da Percepção não trata diretamente da música, mas seu autor, Merleau-Ponty, situa a experiência musical e sonora no contexto da percepção humana. Neste trabalho serão destacados alguns dos aspectos musicais pertinentes ao pensamento fenomenológico merleau-pontyano procurando elaborar uma base teórica que justifique a primazia do ouvir na construção do conhecimento musical e legitimação do gosto. Para a fenomenologia merleau-pontyana, é na experiência do corpo – com o objeto – que se percebe a realidade, pois é no corpo que reside todo o potencial cognoscente. Sendo a audição uma das capacidades do corpo perceptivo – o corpo capaz de conhecer o mundo no momento de seu contato com ele, é na audição que os sentidos da música se constroem, tornando-se as explicações a priori ou a posteriori, aspectos secundários no processo de compreensão musical.

Palavras-chave: Percepção; Gosto; Música; Merleau-Ponty.

Resumen

La Fenomenología de la percepción no trata directamente de la música, pero su autor, Merleau-Ponty, sitúa la música y la experiencia de sonido en el contexto de la percepción humana. Este trabajo se pone de relieve algunos de los aspectos musicales, correspondientes al pensamiento fenomenológico merleau-pontyano, que buscan una base teórica que justifique la primacía de la audición en la construcción de conocimientos musicales y la legitimidad del gusto. Para la fenomenología merleau-pontyana es en la experiencia del cuerpo con el objeto, que percibimos la realidad pues es en el cuerpo que reside todo el potencial cognoscente. Siendo la audición una de las capacidades del cuerpo perceptivo – el cuerpo capaz de conocer el mundo en el momento de su contacto con él – es en ella que los sentidos de la música se construyen, convirtiéndose las explicaciones a priori o a posteriori, aspectos secundarios en el proceso de comprensión musical.

Palabras clave: Percepción; Gusto; Música; Merleau-Ponty.

Abstract

The Phenomenology of Perception does not deal directly with music, but its author, Merleau-Ponty situates musical and sound experience in the context of human perception. In this work some of the musical aspects pertinent to merleau-pontyan phenomenological thought will be highlighted, seeking to elaborate a theoretical basis that justifies the primacy of listening in the construction of musical knowledge and legitimation of taste. For merleau-pontyan phenomenology it is in the experience of the body – with the object, which I perceive – that reality is in the body that resides all the cognitive potential. Since hearing is one of the capacities of the perspective body – the body capable of knowing the world in the moment of its contact with it – it is in the hearing that the senses of music are constructed, becoming explanations a priori or a posteriori, secondary aspects in the process of musical understanding.

Keywords: Perception; Taste; Music; Merleau-Ponty.

Introdução

A música não está no espaço visível, mas ela o mina, o investe, o desloca, e em breve esses ouvintes muito empertigados, que assumem o ar de juízes e trocam palavras e sorrisos, sem perceber que o chão se abala sob eles, estarão como uma tripulação sacudida na área de uma tempestade.

129

(MERLEAU-PONTY, 1999, p. 303-304).

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty repensou a Filosofia ocidental não mais sob os alicerces da tradição racionalista, empirista e idealista. Esta virada epistemológica busca o rompimento do paradigma corpo-mente, sujeito-consciência, e a construção da visão do Ser como uno, perceptivo, não de si para si, mas de si para o mundo, de forma a tornar aquilo que lhe é exterior e universal em algo que lhe é interior, particular. Merleau-Ponty apresentará a Arte como um exemplo para que a Filosofia desamarre “os laços da tradição que amarravam o pensamento à tradição filosófica” e assim interrogue as obras filosóficas sobre as motivações de sua existência no tempo e no espaço e que interpele a obra de arte sobre aquilo que nunca foi interrogado ou respondido pela Ciência e pela Filosofia (CHAUÍ, 2002, p. 157). “Desamarrar os laços da tradição”, é isso que a Arte ensinará à Filosofia. Para tanto a Arte deverá manter-se Arte e não cópia da Ciência, linguagem ou mercadoria; a Arte é para o ser-no-mundo, e não um objeto de apreensão espiritual, como afirmam as concepções da estética tradicional. A perspectiva merleau-pontyana, não desmerece a Ciência ou a Musicologia, mas busca “recolocar a inteligência, as ideias, a ciência, a perspectiva, a tradição em contato com o

mundo natural que estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como disse (Cézanne), as ciências que dela vieram” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 116-117).

A Arte ensina à Filosofia e à Ciência que o mundo não pode ser abandonado ou manipulado pelos que querem conhecê-lo. A Arte une o mundo e o ser, e o fazer artístico é o próprio pensamento, assim não há como dissociar o artista do seu mundo e da obra de arte. A obra de Arte não representa um mundo dissociado da existência de seu criador, ela é a experiência do artista encarnado, do artista em sua relação física com as coisas do mundo, pois é o corpo do artista que faz a obra de arte e por meio dela se expressa. Sendo assim “a Arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 119). A fruição da obra de arte não transporta o expectador ao universo paralelo da ideia e do pensamento desencarnado, ao contrário, ela transporta o ser à sua experiência no mundo, excitando pensamentos sobre o mundo, sendo a Arte objeto do mundo, sem ser uma cópia do mundo ou uma referência do mundo. A fruição da obra de arte é justamente o contato dos sentidos do expectador com a experiência do artista revelada na obra de arte. No caso da música, o ouvir é o ponto de partida e chegada para a compreensão musical; a comunicação entre o ouvinte e o compositor.

130

Eis o problema da Arte: para legitimá-la sujeitam-na à ciência, à tradição cultural, à lógica objetiva, instituindo-lhe um sentido universal a partir da tradição do pensamento, e tudo que lhe é carnal, mundano torna-se indesejável e lhe é retirado. Porém as imposições de limites dados pela teoria da arte, história, cânones composicionais, etc., não conseguem conter os arroubos carnis da Arte, muito menos seriam os suportes construídos pré-audição ou pós-audição garantias de que determinada música seja apreciada, julgada, compreendida, corretamente.

A Arte triunfa quando numa sala de concerto, mesmo seguindo o programa de audição, o ouvinte desgarrar-se das explicações puristas sobre a arquitetura da composição de Bach (1685-1750)¹ e se entrega à contemplação do mundo sonoro percebido e desvelado por Bach, homem de um tempo e espaço, compositor encarnado na experiência auditiva do meu corpo e suas singularidades. As músicas compostas por Bach não são objetos resultantes dos processos sociais, psicológicos, físicos, como mero produto causal, elas são explicações musicais de tais processos; são a experiência transformada em expressão sensível pelo artista. A ciência, a teoria da música, os livros de história não podem dizer o que é a música de Bach,

¹ Compositor alemão do período Barroco.

nem como ela deve ser apreciada, é a experiência auditiva que desvela a música e seu compositor e somente ela faz apreender as nuances do estilo musical barroco, às quais o ouvinte dará significado. A música está além da arte de manipular ou combinar sons, a música é a inserção de estímulos sonoros no corpo do ouvinte por meio da experiência do ouvir, é essa experiência que lhe dá sentido. Se de fato a música acontece no contexto do contato do corpo com os sons, seria possível afirmar, tomando como base uma perspectiva da fenomenologia merleau-pontyana, a primazia do ouvir na construção do gosto e do conhecimento musical.

O que torna as artes, em especial a música, maneiras singulares de conhecimento é o acesso que dão ao mundo e ao ser sem apresentarem-se como cópias. A música se refere ao mundo e ao ser humano musicalmente por sua forma e conteúdo, sem precisar imitá-los, porém, diferentemente da pintura, a música “está por demais aquém do mundo e do designável, para figurar outra coisa a não ser épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 276)². Tal expressão poderia pôr em xeque as possibilidades de se acessar o mundo por meio da arte musical, no entanto essa aparente fluidez de sentido e as múltiplas possibilidades de significação da obra de arte musical são o que permite ao ouvinte, independentemente de seu grau de conhecimento técnico-musical, aproximar-se – por meio da audição – da música, estabelecendo com ela uma identificação, como se ele e o compositor pudessem construir vias de comunicação musical, compartilhando não apenas sensações auditivas, mas a experiência musical humana.

A épura do Ser esboçada na música é a máxima aproximação inteligível entre consciências; portanto o não-tolerar, o ignorar ou o combater a música do outro, é também não lhe reconhecer a existência, é negar a legitimidade de sua experiência no mundo. Se por um lado a música está aquém do designável, por outro ela é a janela que se abre para o mundo do músico, um mundo musical, como explica Merleau-Ponty:

A Música nos daria muito facilmente um exemplo e, por isso mesmo, não quero insistir nisso. Aqui é impossível, com todas as provas, imaginar que as artes se referirem a qualquer coisa diferente de si mesma. A música programática, que descreve para nós uma tempestade, ou mesmo a tristeza, é a exceção. Aqui estamos nós, irrefutavelmente, na presença de uma arte que não fala. E ainda assim a música está longe de ser mais do que uma coleção de sensações sonoras. É através dos sons que vemos aparecer uma frase e, de frase para frase, um todo, e, finalmente, como disse Proust, o mundo do músico, que se existe no grande mundo de uma possibilidade musical – a região Debussy, ou o reino de Bach. Não há nada para

² “La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclate-ments, ses tourbillons” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 11).

fazer aqui que não escutar, sem retornar a nós mesmos, para nossas memórias, os nossos sentimentos como a percepção olha para as próprias coisas, sem misturá-los com os nossos sonhos (MERLEAU-PONTY, 2012, s/p)³.

Diferentemente do que imaginamos, não há total posse do sentido da música, não somos donos dos significados que lhe atribuímos, ao contrário, o sentido é construído a partir da relação da música com o ser-ouvinte, não é fixado pela teoria ou pela cultura.

Se a cultura sedimenta e cristaliza as expressões, a Arte, por sua vez, amplia as possibilidades do ser, tornando o trabalho do artista algo sempre inacabado. Ocorre que a Arte questionará o estilo artístico cristalizado pela cultura como tradição, acrescentando-lhe o que está ausente e retirando-lhe os excessos; o ouvinte, da mesma maneira, acrescenta à obra de arte musical impressões, memórias e sentidos e vai além das significações dadas pela cultura. Cada execução musical inaugura novas possibilidades, porque a percepção auditiva muda a cada nova experiência, por isso pode-se ouvir uma gravação várias vezes e ela sempre será única, ela se renova porque a experiência transforma nossa percepção das coisas. Da mesma maneira que “o músico não pode parar de compor”, o apreciador da obra de arte musical não para de criar novas formas de interação auditiva com as músicas, são infinitas as possibilidades de percepção musical que o ouvir nos proporciona.

Não existe erro no gosto. O mau gosto é o conceito atribuído pela crítica da arte a toda experiência estética que ela não consegue explicar. Diferentemente da crítica da Arte, a Filosofia, que também propõe suas verdades sobre a obra de arte, consegue ir além porque acolhe a obra de arte e o artista, e com eles aprende. Enquanto a crítica da Arte dá por encerrada sua tarefa ao conseguir julgar a obra de Arte, a Filosofia, mesmo após julgá-la, continua a interpelá-la sobre suas razões de ser, e se inquieta com o que a obra de Arte suscita. Assim a Filosofia se assemelha à Arte pelo caráter comum entre elas: a impossibilidade de tomar seu trabalho como concluído.

Merleau-Ponty, afirma em *A dúvida de Cézanne* (1975), que a Arte não é o resultado do agrupamento de acontecimentos, estados ou situações vivenciadas pelo artista, mas uma resposta a eles. A pintura de Cézanne não é a pura expressão do ser do artista, mas a expressão do mundo que o rodeia, por isso sua insatisfação, pois sua obra frustra o ser que tenta tornar visível o que ainda não foi visto e que nunca será inteligível a não ser pela experiência estética. O mundo da cultura e da natureza foi dado a Cézanne para ser decifrado

³ Texto extraído e traduzido da radiotransmissão “Art and the perceived World”, de 1948. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KMYArQGZcdw>> - Acessado em: 18 de maio de 2018.

da mesma forma como ele se revela ao pintor, por meio do seu corpo sensível, por isso Cézanne afirmou que sua pintura é sua consciência do mundo, e que pela Arte é possível unir inteligência e sensibilidade, sendo que para ele, não existiria uma linha divisória entre as duas (Merleau-Ponty, 1975). Isso provoca a inquietação do artista, pois ele não consegue tomar posse de sua consciência, pois assim como sua obra de Arte, ela lhe foge pela relação do seu corpo com as coisas do mundo. A consciência não está presa ao pensamento objetivo e à reflexão, ela é gerada pela união entre o pensamento e sensação, o que podemos chamar de reflexão corporal⁴.

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar em sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em vias de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 116).

O corpo reflexivo em sua autoconsciência faz ruir o projeto de gosto kantiano. O bom gosto é traído pelo corpo que insiste em balançar durante a execução de uma música que o juízo reflexionante julga sem valor artístico ou quando, sem querer, ouvimo-nos cantarolando a canção considerada por alguma crítica, musicalmente pobre. Neste sentido, é inútil atribuir legitimidade apenas às obras de arte expostas num museu ou às músicas executadas nas salas de concertos. Uma vez que a arte está num processo perene de transformação, seu trabalho é interminável, os discursos sobre ela não legitimam seu valor se ela antes não for reflexo da vida e das experiências das pessoas com o mundo.

133

A primazia da percepção e a compreensão musical

É o ato de ouvir e de fazer a música que faz com que conheçamo-la, é a partir da experiência no mundo que atribui-se um sentido musical à música e se reconhecem os estilos musicais. Beethoven só pôde “ouvir” e compor sua música depois de surdo porque antes ele vivenciou-a fisicamente. Não há pensamento sem experiência, então o que acreditamos ser um pensamento musical abstrato, antes existiu como experiência sonora concreta.

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, reportar-nos ao momento da experiência; durante a execução, os sons não são apenas os “signos” da

⁴ Reflexão corporal aqui não se refere a reflexão sobre a experiência do corpo com o objeto. Merleau-Ponty rejeita as tentativas de reconstrução da percepção corporal como formas de legitimar ou potencializar, a percepção corporal.

sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

Da mesma maneira o gosto musical está relacionado à experiência estético-musical e pode-se afirmar que é nela que o gosto musical de fato nasce. Passada a experiência, o gosto musical manifesta-se como uma justificativa, ou no juízo sobre o objeto musical, não mais fundado na experiência, mas pela experiência. As maneiras de justificar a preferência a esta ou àquela música são as expressões do meu gosto, contudo as justificativas de gosto não apresentam o alto teor de subjetividade como no gosto, porque as justificativas de gosto podem ser aplicadas a qualquer objeto musical de preferência ou não. Sendo assim as justificativas de gosto se equivalem e se anulam, numa tentativa de legitimar por meio da razão a experiência estética de gosto. A elaboração de juízo é posterior ao gosto; antes disso, a experiência estética já ocorreu, o sentimento de prazer ou desprazer já foi despertado, portanto, o gosto não é despertado pelas justificativas valorativas elaboradas *a priori* ou *a posteriori*, elas simplesmente oferecem dados que legitimam o gosto socialmente, mas o gosto já foi experienciado independente delas.

A *Fenomenologia da Percepção* não trata diretamente da música, mas em certos momentos desta obra Merleau-Ponty situa a experiência musical e sonora no contexto da percepção humana. Doravante, neste subitem serão destacados os aspectos sonoros e musicais dentro do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, procurando elaborar uma base teórica que justifique a primazia do ouvir na experiência estético-musical e como o gosto se insere neste contexto.

Diferentemente dos lugares secundários ocupados pelo corpo e suas sensações nos sistemas filosófico-estéticos de base empirista e intelectualista, que o veem com função secundária na elaboração da “verdade” sobre as coisas, para a *Fenomenologia da Percepção* é na experiência do corpo com o objeto que percebo a realidade. O corpo não é um meio pelo qual tenho acesso ao objeto, é nele que reside todo meu potencial cognoscente; neste sentido a visão mecanicista do corpo como um conjunto de órgãos trabalhando isoladamente para o funcionamento do todo não corresponde à perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty: “meu corpo é o que me define como ‘eu’, minha existência é a facticidade do meu corpo no mundo, e para tanto preciso da experiência com as coisas no mundo, que não é mediada pelo ‘eu penso’, mas, pelo ‘eu posso’”, portanto “meu corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por ‘representações’, sem subordinar-se a uma ‘função simbólica’ ou ‘objetivante’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 194).

Enquanto Nietzsche enaltece a percepção do corpo sadio e treinado, Merleau-Ponty destaca que é em sua limitação que o corpo comunga com o mundo da experiência, pois ambos apresentam-se em sua falibilidade, vagos e ambíguos. Da mesma forma o corpo “carne corruptível” comunga com as coisas do mundo, finitas como o corpo, e apresenta assim uma capacidade especial de apreender o mundo e as coisas, diferentemente da mente, que por sua natureza etérea não consegue se unir ao mundo. A percepção não é uma operação fisiológica, para a qual a ciência e o pensamento objetivo traçam uma lógica na qual unem as representações físicas à psique na tentativa de provar que o objeto se deforma em contato com o sujeito, pois o sujeito, o corpo, irá interpretá-lo subjetivamente.

A percepção se dá no mundo dos fenômenos de um contexto cultural, que preexiste ao sujeito, portanto o corpo físico, objetivo, também é culturalmente constituído. Merleau-Ponty se oporá às concepções idealistas, sensualistas e mecanicistas de corpo, e unirá à sua concepção de corpo fenomenal uma nova definição de consciência, que não existe para si ou para explicar sua existência e a das coisas, a qual ele chama consciência perceptiva, que existe na experiência do sujeito com o mundo.

No que diz respeito ao corpo, e mesmo ao corpo de outrem, precisamos aprender a distingui-lo do corpo objetivo, tal como os livros de fisiologia o descrevem. Não é este corpo que pode ser habitado por uma consciência. Precisamos recuperar, nos corpos visíveis, os comportamentos que neles se esboçam, que fazem ali a sua aparição, mas que não estão realmente contidos neles (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 470, grifo nosso).

135

Diferentemente do pensamento pragmatista, que defende o aprimoramento da experiência corporal irrefletida, para Merleau-Ponty a experiência do corpo já é consciência; o corpo é fonte da linguagem, da expressão e de todo sentido. A experiência irrefletida é a apreensão do mundo e nenhum pensamento reflexivo sobre ela é capaz de capturá-la e dar-lhe sentido; o corpo é autoconsciente. Merleau-Ponty ultrapassará também o pensamento empirista e intelectualista, que coloca a experiência no campo do confuso e do conceito, e produzem a experiência compreendida por um discurso sobre ela que pretende silenciá-la e impedi-la de falar por si, levando-nos à compreensão da experiência (CHAUÍ, 2002, p. 162). Justificar o gosto é também um discurso sobre a experiência. Ao admitirmos que o gosto nasce na experiência, ele faz parte do processo perceptivo, não é um sentimento oriundo da mente psicológica, mas da afinidade do sentido da audição com a música; uma vez despertado o gosto, a audição ajustar-se-á para apreciar as nuances sonoras agradáveis e desagradáveis para mim. O ouvir é uma ação consciente e a dicotomia entre música para ouvir e música para

pensar deveria ser reconsiderada. Assim como o corpo, a música é sua própria expressão e possui suas formas de interpretação de experiência e mundo.

Antes, porém, de tratar dos aspectos musicais da percepção no campo da fenomenologia, é necessário delimitar o termo percepção dentro do contexto musicológico tradicional.

A percepção musical, de acordo com concepções da educação musical tradicional, é a habilidade que possibilita a identificação auditiva de notas musicais, ritmos, harmonias, compassos dentre outros elementos musicais bem como sua leitura e escrita. A partir desta concepção, desmembra-se o ato de perceber o som em escutar, ouvir, entender, compreender. Ainda destacando-se a atividade de apreciação musical, que seria uma maneira de se ouvir determinada obra musical seguindo “guias de audição” elaborados *a priori*, a fim de que o ouvinte esteja atento a determinados aspectos, tanto pertencentes à estrutura musical e à forma quanto aspectos sócio-culturais e históricos da música⁵.

A Apreciação Musical e a Percepção Musical são importantíssimas para o desenvolvimento de habilidades musicais funcionais e por conta disso ocupam boa parte do tempo de instrução formal do músico, sendo que alguns métodos e modelos de Educação Musical consideram as atividades dessas disciplinas fundamentais, dentre eles o método de Edgar Willems, e o modelo *Composition-Literature-Audition-Skill acquisition-Performance* (CLASP) de Keith Swanwick⁶. Porém, ao tratarmos da percepção musical no contexto da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, estamos expandindo a apreensão da música para além dos domínios da teoria musical ocidental, ligando-a à experiência estética do ser humano situado no mundo. Essa não é uma tentativa de traduzir o sentido musical para um sentido não-musical, mas de situar a escuta musical para além das possibilidades de um treinamento auditivo que permite conhecer a obra de arte musical somente a partir da análise e síntese de seus elementos isoladamente ou reunidos. Existe, porém, a dificuldade de, ao tentar ultrapassar o limite da teoria musical na compreensão da música, produzirmos sentidos não-musicais para a música.

Para a questão da tradução da música pelos sentidos, Merleau-Ponty irá considerar que à semelhança de uma pintura, uma obra de arte musical somente poderá revelar-se na

⁵ É possível observarmos algumas dessas concepções no trabalho de João Johnson dos Anjos. Cf. ANJOS, João J. dos (2011). *A disciplina de percepção musical no contexto do Bacharelado de Música da UFPB – uma investigação à luz de perspectivas e tendências pedagógicas atuais*. Dissertação (Mestrado na Universidade Federal da Paraíba).

⁶ Cf. SWANWICK, Keith (2003). *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna; WILLEMS, Edgar (1979). *Edgar Willems musical education: An introduction to the writings and the method*. Fribourg: Pro musica.

experiência por um sentido musical, neste caso pelo que ela tem de sonoro, e é assim que o corpo percebe a música e lhe dá sentido. O corpo, pela sua capacidade de dar sentido a si mesmo, assim como uma música se explica pelos sons, pode ser comparado a uma obra de arte. O corpo que percebe a música está inserido no mundo, porém não é por meio dele que percebo, percebo o mundo no meu corpo, é meu corpo que produz o sentido. Isso quer dizer que o corpo não é um instrumento para se chegar ao conhecimento, e o que se faz ao refletir sobre a experiência corporal é por sua vez uma tentativa de se reconstruir a percepção que pode induzir-nos ao erro. Então, o que fazer se precisamos conhecer a música? Devemos recorrer à música, devemos ouvi-la até que ela faça sentido.

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209-210).

A experiência de contato com o corpo próprio ou com a obra de arte é a obtenção do sentido em si, assim uma explicação sobre a música, ou sobre o corpo não se sustenta sem a experiência do ouvir, do tocar, do sentir com o corpo:

Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte. Em um quadro ou em uma peça musical, a ideia só pode comunicar-se pelo desdobramento das cores e dos sons. A análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que as análises adquirem seu sentido pleno (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 207).

No momento efêmero da execução musical, seja ele mecânico ou original, meu corpo ressoa musicalmente. É comum ouvirmos que determinada música faz com que eu lembre de certo momento vivido, pessoas, espaços, no entanto não é a música que me transporta, é o meu corpo que evoca uma experiência vivida e a relaciona à música, no entanto, a música continua música em seu sentido, sons não se transmutam em palavras ou recordações, pois nosso corpo consegue, mesmo conectado mais à recordação evocada pela experiência de escuta musical, diferenciar o que é música e o que é recordação. O não-músico não saberá falar sobre a sua experiência musical num idioma musicológico, no entanto, o sentido que ele atribui à música ouvida é tão musical quanto o de um músico. Se não fosse dessa maneira, somente os músicos diferenciariam entre música e não-música.

Mas como um não-músico que não consegue identificar elementos musicais pode obter o sentido da música, sem basear-se apenas em impressões subjetivas e não musicais? Segundo Merleau-Ponty, temos acesso à coisa em si, não apenas pelos seus elementos

constituintes isoladamente, mas por meio dos significados construídos pelo corpo e no corpo, assim mesmo sem saber falar o francês, inglês ou o alemão, conseguimos identificar essas línguas por sotaques, tons, gestos sonoros. Podemos não saber definir o modo menor, mas reconhecemos e atribuímos nosso sentido a uma melodia em tom menor pela experiência estética que ela nos proporciona.

As “verdades” sobre uma obra de arte não foram construídas a partir somente de sua forma e conteúdo; uma música considerada de boa qualidade recebe esse juízo por um sentido dado pela experiência com essa obra de arte no tempo e no espaço. A existência preservada de uma obra de arte faz com que ela conserve suas características materiais (forma, conteúdo), mas os valores, conceitos não são à semelhança de sua duração no tempo, uma verdade absoluta. O tempo muda o conceito e as “verdades” sobre a obra de arte. A aura que consideramos etérea em uma obra de arte nada mais é que construção do tempo presente, de um conjunto de ideias traçadas aprioristicamente. O signo, mesmo sendo elemento natural constituinte do objeto, é devorado pelo sentido, e o signo não se limita a expressar a verdade sobre a obra de arte. Merleau-Ponty dá-nos um exemplo, a seguir, sobre como o ato de acessar um objeto através do sentido do tato, que para ele constitui-se a experiência perceptiva privilegiada no conhecimento, pode numa reconstrução mental posterior dessa experiência, reduzir o objeto à sua ideia.

Para que uma chave, por exemplo, apareça como chave em minha experiência tátil, é necessário um tipo de amplitude do tocar, um campo tátil em que as impressões locais possam integrar-se em uma configuração, assim como as notas são apenas os pontos de passagem da melodia; e a mesma viscosidade dos dados táteis que sujeita o corpo a situações efetivas reduz o objeto a uma soma de “caracteres” sucessivos, a percepção a uma caracterização abstrata, o reconhecimento a uma síntese racional, a uma conjectura provável, e retira do objeto sua presença carnal e sua facticidade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 156).

O mesmo poderia acontecer com a música, se ao invés de considerarmos a relevância do ato de ouvir, considerássemos somente o que se diz, ou o que se disse sobre música. Esse tipo de “caracterização abstrata” nos afastaria ainda mais do objeto música fazendo-nos apreender somente a ideia de música. É o mesmo que à pergunta de alguém sobre como é a música de Bach, eu lhe entregasse um livro sobre a música de Bach e lhe privasse da experiência de ouvi-la. Portanto, o que se pensa sobre música, depois da experiência do ouvir já não é nem a música, nem o sentido da música; o sentido da música se construiu enquanto ela era ouvida e não após a reflexão posterior sobre esse ouvir, digo isso fazendo um paralelo com a citação a seguir, na qual Merleau-Ponty nos adverte sobre a existência de duas

linguagens, a linguagem falada, “que desaparece diante do sentido que se tornou portadora” e a linguagem falante, “a que se faz no momento da expressão” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 39). Considerando a música como expressão, semelhante à Arte, ela seria essa “linguagem falante”, e me faz ao seu contato passar dos “signos ao sentido”, sem precisar de intermediários.

Não existe um sentido escondido na música que desvelamos ao analisar seus elementos; não precisamos desmembrar uma harmonia para buscar seu sentido, ele se constrói enquanto a música é executada. Nesse contexto o gosto também não se justifica pelo signo apenas, mas pelo sentido que o sujeito lhe atribui. O que nos atrai numa melodia, num som, é o potencial de sentido que ele assume enquanto escutado; uma melodia simples, por meio da percepção se expande e transcende tempo, espaço e sua estrutura musical. Numa experiência de audição, seja em sala de concerto ou num espaço qualquer, o tempo será o tempo da música, o espaço não mais será percebido geometricamente, será musicalmente ressignificado. Dessa forma, por exemplo, a caracterização do local de onde vem o som grave, agudo, dependendo do gosto musical pode ser alvo da percepção ou ser totalmente ignorado. Isso corrobora a ideia de que o corpo sente como um todo e os sentidos se comunicam entre si, mas não traduzem os dados uns dos outros; o que é auditivo permanece no campo auditivo, porém a unidade perceptiva corporal também percebe o estímulo auditivo e vivencia-o não de sentido em sentido, mas como corpo uno, indivisível, que por sua vez produzirá o que Merleau-Ponty chama de “nó” de significações.

A experiência sensorial só dispõe de uma margem estreita: ou o som e a cor, por seu arranjo próprio, desenham um objeto, o cinzeiro, o violão, e esse objeto fala de uma só vez a todos os sentidos; ou então, na outra extremidade da experiência, o som e a cor são recebidos em meu corpo, e torna-se difícil limitar minha experiência a um único registro sensorial: espontaneamente, ela transborda para todos os outros (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 306).

Essa é a diferença entre um corpo perceptivo e um corpo mecânico: o corpo perceptivo recebe a música através da audição e a vivencia como um todo, já o corpo mecânico receberia música através da audição e tentaria traduzi-la visualmente (partitura), sinestesticamente (técnica instrumental), mentalmente (recordações, memória musical). Nessa tentativa de tradução o saber se fragmenta, pois o que é experienciado através da audição, por exemplo, se isola do resto do corpo e impede que dados captados pelos ouvidos sejam comunicados ao corpo como um todo. O corpo mecânico me obriga a justificar meu gosto através da tradução dos dados auditivos em ideias, desvalorizando todo o potencial perceptivo do meu corpo em

sua experiência com a música. O resultado disso é uma tentativa de racionalização da música, que não apenas a afasta dos ouvidos, mas também traça para os ouvintes padrões de gosto e compreensão musicais.

Infelizmente a tentativa de dar à música contornos científicos não apenas desafinou nossos ouvidos, conformando-os ao temperamento das escalas ocidentais via arranjo da física e da matemática, mas habituou-nos a desprezar o nosso gosto musical. A ciência ensina-nos a submeter a experiência musical, à qual temos acesso por meio da audição, à reflexão. Ficamos entre dois paradigmas: o científico, para o qual a música precisa ser pensada e o senso comum, para o qual a música é puro sensualismo. Um e outro elaboram meias verdades sobre a música, fundados na decomposição, análise e síntese da música em elementos musicais ou extramusicais, que tendem a indicar o que é certo e o que é errado na música.

Quando ouvimos uma música, destacando seus aspectos racionais, sejam eles de natureza físico-matemática ou sócio-histórica ou mesmo dos valores culturais difundidos pela tradição musical, distanciamos-nos da verdadeira experiência do nosso corpo com a música. Por exemplo, se alguém considera a harmonia da música pop pobre, ou se adentramos uma sala de concerto já considerando que a música ali executada é esnobe e enfadonha, ouviremos o que a ciência e o senso comum ensinaram a ouvir e qualquer insurgência do corpo a essa experiência musical que desperte o gosto musical para uma música considerada de baixa qualidade será cerceada pela razão, pela moral ou pela tradição. Segundo Merleau-Ponty, pensamos nossa percepção em vez de percebê-la, e complementa isso a ideia de que uma obra de arte deve ser percebida e não definida.

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308).

O perigo é que de posse dos dados sensíveis tendemos a transformá-los em pré-cognição, e subutilizamos a experiência, silenciando o corpo⁷. O corpo, na maioria das vezes, é colocado como o segundo plano, ou o plano do erro de percepção, incapaz de produzir verdades. O corpo é silenciado quando a experiência de ouvir música não é considerada suficiente para aproximar o sujeito do conhecimento do objeto artístico-musical, quando se

⁷ “A experiência ubíqua da fraqueza corporal pode ser a causa profunda da rejeição do corpo pela filosofia, para sua recusa a aceitá-lo como identidade humana definidora. (...) Para a filosofia, a fraqueza corporal também significa fraqueza cognitiva. (...) Considerando o corpo, na melhor das hipóteses um servo ou instrumento da mente, a filosofia frequentemente o pintou como uma atormentada prisão de enganos, tentações e dor” (SHUSTERMAN, 2012, p. 94).

espera que o ouvinte transcenda a experiência física ou corpórea por meio da razão. Ou seja, o corpo é silenciado quando se insiste em submeter a sensação auditiva à lei da razão construída, *a priori*, por meio do conhecimento da teoria da arte.

Merleau-Ponty destaca o potencial da experiência não submetida ao pensamento racional, falando da capacidade que uma pessoa, sem instrução musical formal, tem de cantarolar a ária de uma ópera na tonalidade confortável de sua voz. Mesmo tendo percebido a ária em sua tonalidade original, independentemente de uma explicação *a priori* ou *a posteriori*, um não-músico pode transpô-la, adequando-a a seu corpo; a experiência original de audição foi sucedida pelo fazer musical. A ária da ópera se uniu ao sujeito, essa é a operação da percepção: a comunhão do sujeito com o mundo. Diferentemente, de posse de um pensamento objetivo, o sujeito se afastaria cada vez mais do objeto e neste caso o não-músico pensaria: a ária da ópera foi cantada por uma mulher, como eu sou homem, não possuo tessitura vocal para executá-la e transpondo-a para minha tessitura vocal descaracterizo-a; assim o pensamento afasta o mundo do sujeito, preservando as qualidades da coisa como se a interação com o sujeito a prejudicasse.

Se ao ouvir uma música meu objetivo é a busca do sentido das harmonias, a construção estilística, seu ritmo e seu compasso, desconecto-me da unidade musical para me unir a um pensamento ou a uma ideia de música; distanciei-me do objeto musical, mas não rompi totalmente com ele, pois a existência do som e a insistência de sua existência no mundo tomam meus sentidos e se unem à minha experiência estética.

Diz-se que os sons ou as cores pertencem a um campo sensorial porque sons, uma vez percebidos, só podem ser seguidos por outros sons, ou pelo silêncio, que não é um nada auditivo, mas a ausência de sons, e que portanto mantém nossa comunicação com o ser sonoro. Se reflito e durante esse tempo deixo de ouvir, no momento em que retomo contato com os sons eles me aparecem como já estando ali, eu reencontro um fio que tinha deixado cair e que não está rompido. O campo é uma montagem que tenho para um certo tipo de experiências e que, uma vez estabelecido, não pode ser anulado (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 440).

A música não pertence apenas ao mundo natural, ela faz parte de um mundo cultural, social. Parafraseando Merleau-Ponty (1999, p. 519): se toda a tradição musical europeia ocidental desaparecesse, provavelmente não chamaríamos a IX Sinfonia de Beethoven de música. O significado que a música assume a partir de seu lugar na cultura também permeia minha percepção sobre ela, e o gosto musical está impregnado tanto do subjetivo quanto do

cultural coletivo⁸. O mundo cultural, na concepção de Merleau-Ponty, explica as coisas do mundo natural a partir de suas funções em contextos que antecedem meu eu; existências que me precedem, mas que acompanham a minha existência, ajudando a dar significado a minhas experiências. O meu gosto segue as experiências que me precederam. Não se trata de levar adiante a tradição musical porque a cultura assim o determinou, mas porque a cultura que se incorpora em mim molda meu ouvir e minhas preferências musicais; assim “o social já está ali quando nós conhecemos ou o julgamos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 486). Contudo, a sociedade não pode ser vista como um objeto, do qual preciso me distanciar para perceber; ao contrário, preciso enxergar o mundo social, a cultura como consciências que se sobrepõem e transitam no tempo e no espaço na construção dos sentidos das coisas. O mundo social sou eu e os outros.

O pensamento objetivo perde de vista a coexistência das consciências, dos eus, quando afirma que o pensamento é a prova da minha existência como consciência, assim o outro para mim é objeto, já que sou eu que penso sobre ele, do mesmo modo sou para o outro objeto. Ora, se o outro é objeto, seu gosto musical para mim é algo alienado, sem sentido, pois o que vale é minha experiência estética, meu juízo sobre a música; se por outro lado o outro se apresenta a mim como existência autoconsciente no mundo natural, físico, e no mundo da cultura, social, nós coexistimos, e não subsiste a ideia de gostos musicais autênticos, melhores ou piores, superiores ou inferiores. O gosto faz parte da experiência estética do eu e do outro, igualmente válidos se considerados dentro da percepção do corpo e não sob o pensamento objetivo.

Outrem ou eu, é preciso escolher, diz-se. Mas escolhe-se um contra o outro, e assim afirmam-se os dois. (...) Na realidade, o olhar de outrem só me transforma em objeto, e meu olhar só o transforma em objeto se nós dois nos retiramos para o fundo de nossa natureza pensante, se nós dois olhamos de modo inumano, se cada um sente suas ações, não retomadas e compreendidas, mas observadas como as ações de um inseto (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 483-484).

O argumento que é construído contra o gosto do outro é o artifício utilizado, a partir da razão, para torná-lo objeto; por não perceber o outro como consciência, desconsidera-o e as suas experiências estéticas. Da mesma maneira, o outro, ser no mundo assim como eu, utilizará dos mesmos argumentos objetivos para justificar seu gosto musical e desqualificar o meu ou, o que é pior, ignorá-lo sob o disfarce de tolerância, que no final redundarão na

⁸ Diferentes corpos produzem diferentes sentidos, tanto do ponto de vista subjetivo, considerando as experiências do sujeito, quanto de seus desdobramentos em contato com a sociedade e suas culturas. Cada corpo produz seu sentido, e não seria um corpo mais capaz que outro, ou um corpo inferior ao outro em suas percepções; são todos os corpos potentes em seus contextos.

coexistência de duas verdades e dois erros. Ou seja, quando partimos do princípio de que o mundo é dividido na dicotomia bom/mau, belo/feio, deixamos de perceber o que ultrapassa essa classificação dualista.

Para Merleau-Ponty o significado em si e para si da música, não é algo presumível pela análise de seus elementos; a música assume sua verdadeira autonomia quando seu sentido se constrói na superação de meros dados do sentido, no ouvir do ouvinte. A percepção definirá o valor que atribuo à música, mesmo que meu ouvir não seja especializado em música, pois o fato de ter uma experiência estética com a música marcará para sempre minha existência. Jamais, como afirma Merleau-Ponty, serei o mesmo depois de ver um quadro ou ouvir uma música. Não pode ser considerado erro de percepção a incapacidade de desenvolver gosto pela música erudita europeia se a experiência musical estética não se baseia na tradição ocidental. É como eu digo, jamais tocarei piano como um europeu e jamais tocarei um tambor como um africano; mesmo negando a música da minha cultura, é ela que permeia o meu fazer musical e filtra toda a minha percepção. Responderemos a música com sentidos fisiológicos e sociológicos, incorporados. Infelizmente essa resposta do corpo, do ouvir música, não é levada em conta e perdemos a “clareza à primeira vista”, ou à primeira audição, que por fim desaparecerá no momento em que reduzirmos a música e os objetos “àquilo que se acredita serem seus elementos constituintes” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 524).

143

A música não pode ser confundida com a sua teoria, nem com suas formas de escrita, mesmo que tais sejam de veras importantes para a difusão musical, manutenção de um legado musical para gerações futuras e pedagogia musical. A linguagem musical, que alguns afirmam ser a partitura, é o acontecimento musical em si e juntamente com todas as experiências que transpassem o ato de ouvir, tais como a cultura e a subjetividade.

A crítica musical, as justificativas de gosto e as atividades de apreciação musical não podem traduzir o sentido da música e nem explicar por que uma música é melhor que outra, porque elas não estão focadas na música e nos significados musicais que ela constrói a partir do ouvir, um ouvir que está além da percepção auditiva treinada, é uma percepção auditiva proporcionada pelo corpo. A música só pode ser compreendida musicalmente, não há discurso não-musical capaz de decifrá-la porque a música é experiência auditiva inteligível, ela é um fato e não apenas linguagem.

A música na condição de objeto no mundo se metamorfoseia em estruturas diversas, por isso é-nos difícil reconhecer como música determinadas expressões musicais de outras culturas, e mesmo dentro da nossa cultura é difícil perceber os sentidos musicais de

determinadas composições que não fazem parte do nosso repertório de escuta. Assim, ao analisarmos uma música, tendemos a enquadrá-la nas estruturas e significados de música que são próprios da experiência musical corrente. Faz-se necessária a recolocação do significado de música dentro do contexto em que a música foi criada, e isso não se consegue por meio da elaboração de uma bula explicativa sobre os aspectos estruturais da música em diferentes culturas, mas numa imersão musical nessa música ou, como diz Merleau-Ponty, diante da música não há o que fazer senão ouvir, porque o ouvir música é pensar musicalmente e o fazer música é o pensamento musical em ação.

A música como significado e os significados da música

Em uma de suas notas não publicadas sobre a Música, Merleau-Ponty afirma a propriedade da música como “modelo de significado” constituída a partir do silêncio da linguagem, e toda forma de percepção musical, seu sentido musical só poderá ser alcançado na “eloquência do silêncio”. Só podemos perceber o silêncio no interior do nosso ser, é lá que reside a música inaudível ao mundo exterior, a música universal, tão fecunda em significados quanto a percepção do ser (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Segundo Jéssica Wiskus (2004) o mundo ocidental fez ruir o sentido musical da música quando a associou a outros conhecimentos disciplinares no período renascentista. Antes disso, na educação do período medieval, ela era uma disciplina independente que constituía o grupo de quatro disciplinas preparatórias denominado *Quadrivium*, juntamente com geometria, aritmética e gramática. De acordo com Wiskus (2004), o desejo humanista era consertar a percepção humana, dando-lhe um sentido fixo e universal, assim a música deveria seguir um roteiro de significações pré-estabelecido, esse texto dado pela linguagem empírica. Depois do renascimento, no período barroco musical, a música passou a representar emoções, sentimentos e descrever a natureza, com isso, ela passa de coadjuvante das disciplinas que regem as leis universais, como matemática e física, a representação do mundo interior do homem. No período barroco as tonalidades são fixadas, os instrumentos recebem afinação fixa e o sistema de temperamento é instituído, seguindo regras da física e da matemática, que doravante regerão nosso sentido de afinação e de música. A música deixa de ser o silêncio da linguagem e passa a depender de sua interlocução para estabelecer uma comunicação com o ser.

A música tornou-se presa do pensamento ocidental de música, que a organiza dentro de sistemas matemáticos e físicos que de maneira alguma representam a música natural⁹, no sentido em que cada humano é capaz de perceber e interpretar.

Mas, segundo Wiskus (2004), a música não depende da matemática para ter sentido, porque na experiência auditiva nosso corpo estabelecerá a relação entre nossa música interior, inaudível ao mundo exterior, e a música exterior. Por isso quanto mais nos afastamos das ideias de música preconcebidas, mais nos aproximamos da consciência da música e seu significado. Entretanto, mesmo compreendendo a importância da música e a independência da qual ela desfruta perante a linguagem, como arte, há que se atentar para alguns aspectos: quem constrói o significado da música é um ser-no-mundo, portanto dificilmente esse ser conseguirá se desligar de experiências, afetos, e de sua corporeidade, isso fará com que toda fruição musical seja permeada tanto pela subjetividade quanto pela cultura; outro aspecto diz respeito ao que se entende como música; como já dito até o momento, não se chegou a um conceito universal de música, e dificilmente chegaremos, pois os eventos que se constituem como música em uma sociedade vão além de sons e silêncios, ou seja, de aspectos materiais. Sendo assim, há que se depender sempre do apoio da linguagem ou de outras formas de expressão do pensamento humano para que se reconheça como música um evento que na minha cultura não seja reconhecido como tal.

É preciso que alguém diga que aquilo que aparentemente soa como gritos do Pajé Xavante¹⁰ na mata, na verdade é seu canto para afastar espíritos, da mesma maneira que é preciso explicar para um forasteiro que o “ruído” do carro de boi não é mais que a fricção das rodas de madeira, não o som de um instrumento musical (considerando que possa ser tomado como um instrumento musical por compositores contemporâneos ou mesmo quem assim o queira).

O que a música quer dizer? A música não tem nada a dizer, ela é um mundo sonoro incorporado segundo Merleau-Ponty, é a arte que não fala, que não é representação mental do mundo, mas é a experiência sonora materializada e humanizada, é pensamento em movimento. A expressão do artista é a obra de arte e por meio dela ele se comunica com os outros, sem que haja necessidade de explicações *a priori* ou *a posteriori* do contato com a

⁹ Música natural pode ser definida como aquela que possui características mensuráveis pelos parâmetros da ciência moderna: construída a partir de uma teoria musical matematicamente elaborada.

¹⁰ Povo indígena brasileiro, autodenominado Auwe, que habita o centro-oeste brasileiro. Segundo a tradição, a música Xavante é uma dádiva do mundo dos espíritos, que se comunica com os homens adultos da tribo através dos sonhos.

obra de arte. Quando o meu corpo entra em contato com a obra de arte, ele entra em contato também com o pensamento do artista e assim no meu corpo se constroem os significados da obra de arte.

A filosofia de Merleau-Ponty nos desafia a retornarmos ao lugar de uma experiência unificada, no qual o objeto é apreendido em sua facticidade no mundo sem retirar o objeto do mundo nem separar corpo e mente, ou mesmo estabelecer uma hierarquia entre eles, tendo em vista que consciência é o pensamento corporificado e o conhecimento se dá na experiência do corpo com o objeto.

Uma vez imersos na cultura e de posse e possuídos por um corpo perceptivo, a única possibilidade de silêncio é a morte, pois a percepção é uma potência ativa em nós como seres viventes, portanto tudo que perpassa nossos sentidos sofrerá o juízo de nossas experiências no mundo, o que põe em risco a ideia de que o verdadeiro sentido musical se constrói por si mesmo.

Por que arrastar a música para o mundo das ideias ou tirarmos a legitimidade do gosto musical construído a partir do ouvir? A música é do mundo, é criada pelo corpo do artista e é acessada através do ouvir e é em sua facticidade que ela é compreendida.

O ouvir consciente se desloca de uma experiência musical para outra, quando sobrepõe experiências musicais, não como recuperação de memórias musicais, mas recolocando experiências musicais vividas em relação com a experiência musical atual. Assim o pensamento musical é dinâmico e é isso que o faz abrir-se para múltiplas possibilidades de sentidos musicais.

Referências

- CHAUÍ, Marilena (2002). *Experiência do pensamento: Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Les Éditions Gallimard.
- _____. (1975). *O olho e o espírito*. São Paulo: Nova Cultural. (Coleção Pensadores).
- _____. (1991). *Signos*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1999). *Fenomenologia da percepção*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2001). “Deux notes inédites sur la musique”. *Chiasmi International*, v.3, p.17. English translation by Leonard Lawlor.
- _____. (2012). *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify.

MERLEAU-PONTY ON MUSIC. Publicado em 14 de maio de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KMYArQGZcdw>> - Acesso em: 18/05/2018.

SHUSTERMAN, Richard (2012). *Consciência corporal*. São Paulo: Realizações.

WISKUS, Jessica (2004). “Music: In search of a universal meaning”. *Inter-disciplinary.net*, 2^a Global Conference.