



Apontamentos acerca da possibilidade de uma compreensão da expressividade musical a partir da Etnomusicologia e da Fenomenologia

COMUNICAÇÃO

Paulo Vinícius Amado

Universidade Federal de Minas Gerais – paulinhoamado@gmail.com

Resumo: Considerando, *a priori*, o quê expressivo da música, argumenta-se a respeito de um estudo seu através dum pensamento calcado em métodos e ideários estabelecidos pela Etnomusicologia e pela Fenomenologia. O texto dialoga, sobremaneira, com apontamentos de renomados etnomusicólogos: desde Alan Merriam, John Blacking e Bruno Nettl até Thomas Turino, Anthony Seeger e Jeff Todd Titon. Também se estabelecem aproximações com as inferências de pensadores da verve de Pierre Clastres e M. Merleau-Ponty. As premissas instigantes ao final versam sobre o caráter essencialmente expressivo da música enquanto noção ampla, e trata de sua compreensão com base numa “metafísica do sensível” e na realidade expressiva radicada num sentido sensível do/no fenômeno musical.

Palavras-chave: Expressividade, Expressividade musical, Etnomusicologia, Fenomenologia.

Notes about the Possibility of an Understanding of Musical Expression from the Ethnomusicology and Phenomenology

Abstract: Considering, firstly, the expressive characteristic of the music, the text argues about a study of this expressivity through a thought molded on methods and theories established by Ethnomusicology and the Phenomenology. The text refers to, greatly, precepts of renowned ethnomusicologists: from Alan Merriam, John Blacking and Bruno Nettl to Thomas Turino, Anthony Seeger and Jeff Todd Titon. Also establish approaches to the inferences of verve thinkers of Pierre Clastres and Merleau-Ponty. The instigating premises, at the end, deals with the essential expressive character of music in a broad one concept, and established a kind of understanding based on a "metaphysics of the sensible" and in the expressive reality rooted in a sensitive sense of/in the musical phenomenon.

Keywords: Expressivity, Musical expressivity, Ethnomusicology, Phenomenology.

1. Abertura: notas iniciais de aproximação

Ainda que não se considere a música como uma linguagem universal, ou mesmo questionando, desde o início, seu estatuto de “linguagem” e a insidiosa, mas revisitada arbitrariedade eurocidental dos termos “música” e “universal” (SEEGER, 2008), sabe-se que praticamente todas as sociedades humanas concebem alguma maneira de uso dos sons e silêncios – e outros elementos correlatos¹ – como ferramentas ou maneiras dum transitar dinâmico entre interioridade e exterioridade, apreensão *do* e participação *no* seu mundo ou, permita-se a inferência desde agora, enquanto modo “comunicativo” diferenciado: um sistema expressivo, geralmente de forte presença acústico-sensorial, calcado em certo grau de manipulação, sublimação, e, às vezes, de ampliação do real ou do verossímil próximo e imediato (CLASTRES, 2003).

Considerar a música – agora em amplo conceito – como expressão confere, portanto, todo o sentido de existir deste trabalho: aqui se busca tratar dessa categoria outra de um fazer dirigido aos “sons e silêncios” – realização humana que se erige em acontecimentos e manifestações sinestésico-acústicas. A tarefa assumida condensa-se, pois, sob o qualitativo duma investigação desta *maneira humana* – ou pelo menos relativa ao homem – de se pôr em contato com outrem ou com o mundo: é bem verdade, uma maneira de comunicação distinta dos vocábulos e fonemas – e mesmo fugidia às definições calcadas nestes dois últimos; sobremaneira, diferente de qualquer outro tipo de signo ou código que se queira “sonoro”, “expressivo” ou “explicativo”.

“Quando tentamos falar de música, dizer a música, as palavras ressentidas, travam a garganta”, confirma George Steiner [...]. Uma vez sendo claro que não poderíamos mesmo pensar em traduzir arte alguma com palavras ou conceitos – de outro modo, elas não teriam sequer razão de existir – é fato que diante da música as palavras costumam dizer apenas banalidades ou se colocar a serviço de descrições dispensáveis e laterais à experiência da escuta. (BARBEITAS, 2011: 24)

É interessante, então, a atenção a um tipo de operação de sentido que, infira-se, emerge quando da percepção para além do racionalizável e que traz o inteligível muito para próximo do campo de uma “metafísica do sensível”². Essas considerações, conforme se acredita, tornar-se-ão atrativas e pertinentes, devendo ser mantidas em mente durante a construção de um trabalho – como o daqui – que visa a possibilidade de um entendimento alternativo e ampliado acerca da noção de expressividade musical.

2. A imbricação de sentido no fenômeno musical

A respeito do fato de a música não ser uma “entidade” alheia ao contexto nem tampouco “coisa” estranha ao homem, muito se mencionou anteriormente em várias referências e mesmo em trabalhos próprios³. Ora, ao contrário dessa postura, diga-se, analítico-exclusivista, a consideração que mais agrada e sempre se tem feito acerca do que se pode chamar de “música” é a de que ela se forma e informa, em toda situação sociocultural tomada como exemplo, relativa ao homem e ao uso ou acepção que este lhe oferece (MERRIAM, 1977 e SEEGER, 2008). Atrás também se mencionou que uma compreensão efetiva da música deve considerar sempre sua verdadeira inclinação humana e, impreterivelmente, tomar para si que o musical se instaura e se complexifica em ato e no decurso da experiência musical (BLACKING, 2007 e BARBEITAS, 2011); aqui se

retorna, pois, à transigência do musical concebido não como uma divisa substantiva, tratável em formato abstrato-conceitual, mas sim como uma parte do comportamento humano incitante e imbricada de sentido (SMALL, 1998 e COOK, 2006).

Ao se voltar, então, para o fenômeno da música, deixando de cogitar que somente do sonoro se extrai algum sentido, e, ademais, enfatizando que sua significação se põe relacionalmente entre o ser humano e o som, nota-se que aquilo que ela exprime – tomando como claro que ela é expressão *de* ou que instaura um tipo de consciência *de* – não é nada mais nem nada menos, finalmente, do que música. Embora a inferência pareça tautológica, deve-se considerar como pertinente, contudo, a noção de que ao fazer música o homem relaciona-se com um fenômeno complexo (que é sonoro, contextual, circunstancial e humano), e, sempre numa dupla constituição de seu corpo sentido e senciente⁴, conscientizando-se do próprio fenômeno e agindo nele; construindo a situação e sendo construído relacional, cultural e socialmente pela mesma.

Ora, pense-se para compreensão do que se expõe, por exemplo, na noção de um “estar disposto a fazer música” – entenda-se esta locução na dupla acepção que se refere tanto a “ter ânimo para o desempenho em tal tarefa” quanto “estar ali, posicionar-se naquele espaço-tempo”: as pessoas podem estar bem “dispostas” (contentes) ao fazer música, e para tanto se “dispõem” (se colocam) talvez em formato de roda, ou de frente a uma plateia, ora dançando mais, às vezes mais compenetradas e quietas – isso tudo depende do momento e caminho cultural que se destaca. O interessante, porém, é que, dentre as mais diversas formas de expressão que se podem elencar, essa “disposição” – que é de “ânimo” e, ao mesmo tempo, de um “estar” especial – dirige-se para a música (com mais ou menos deliberação, é verdade, dependendo do contexto sociocultural em estudo), e mesmo desde a escolha e aproximação da/com a música, e não de alternativa diversa, percebe-se algo que conta da significação do musical: para dada situação aquele tipo de fenômeno expressivo é que se torna suficiente e satisfatório; sua ‘forma’ e seu ‘conteúdo’ imbricam-se mutuamente de sentido e um não seria nada senão pela presença e moldura do outro. A opção pela música, pois, é também um índice de expressão e em si denota algo de intencionalidade (termo conforme MATTHEWS, 2010).

3. Acerca da noção de Intencionalidade na base do expressivo musical

Bruno NETTL (1983: 40) aponta que, se existem elementos universais em música, um sério candidato seria o fato de que “alguém não ‘canta’, simplesmente, mas alguém canta *algo*”. [...] o valor que se atrela a este “*algo*” durante os processos de desempenho e recepção. (COOK, 2006: 08).

Ora, permitido se torne interpretar isto não de maneira a conceber somente que o etnomusicólogo tcheco radicado estadunidense estivesse dedicando sua atenção diretamente para uma suposta “letra sendo cantada”; em vez disso, parece mais apropriado o entendimento de sua atenção voltada para o amplo complexo sonoro que se entoa e em que qualquer texto é de crucialidade igualável a dos demais “itens musicais” e circundantes: textos, pretextos e contextos igualam-se expressivamente. Ora, quem “canta”, canta, pois, “música”; quem toca, sem redundância, executa em seu “instrumento” o que denominará como “música”⁵. É isso que se encontra empreendendo-se uma “redução eidética” (MERLEAU-PONTY, 1999: 13) ao fenômeno musical – isto é, buscando a sua essência semântico-significativa.

A música se expressa, ou mais contundente, a música expressa ‘música’ ao homem, imbrica-se de um sentido que é todo do seu artesanato e facticidade; de sua escuta e/ou de sua experiencição sensacional envolvente e complexa⁶. Compreender, então, que quem faz música está fazendo *algo* é não uma constatação simplista, mas se transmuta no reconhecimento de um quê expressivo irretorquível do musical. A iniciativa humana de ‘musicar’, defende-se aqui, existe sempre imbricada de uma “intencionalidade operante” de que trata a fenomenologia (MERLEAU-PONTY, 1999: 16) quando se debruça sobre a questão do cognoscitivo e da expressão humana: cantando ou tocando ‘*algo de música*’ uma pessoa se expressa *sobre* e expõe uma consciência *de* toda especial do evento, da performance, da prática musical ou do que quer que se chame aquela situação de espaciotemporalidade em que o sonoro se coloca e faz enredo⁷.

Não se trata, porém, da pergunta de que *algo* é esse ou mesmo se o *algo* cantado, tocado ou musicado tem um significado para além de si ou de sua existência performática; a demanda não é a de inquirir se esse *algo* primordial é ou pode ser sinônimo de alguma coisa mais – isto seria “expressão de segunda ordem” (CERBONE, 2012: 160). “Trata-se [aqui] de descrever, não de explicar nem de analisar.” (MERLEAU-PONTY, 1999: 03) – nessa inferência se busca apoio para a empreitada da compreensão do fenômeno da música não tanto pelo que se possa “dizer com ele”, mas aquilo que está na sua estrutura situacional⁸ e que lhe torna iminentemente expressivo. O interesse, aqui e então, é pelo “sentido sensível” (MERLEAU-PONTY, 1999 e REIS, 2008) do fenômeno instaurado a partir do deliberado ato de ‘musicar’ (SMALL, 1998).

Onde se disse, aliás, que o sentido precisa ser verbo-discursivo para ser real ou válido?! O próprio Merleau-Ponty coloca isso em questão (contudentemente, por exemplo, ao trazer a fala para perto de todas as demais formas de expressão). Cai por terra, em sua filosofia, a supremacia do pensamento falado enquanto único que informa o conhecimento

possível. Volte-se à experiência – e aqui à experiência musical tão pretendida da Etnomusicologia (SEEGER, 2008, TITON, 2008 e BERGER, 2008) – retome-se a sua “essência” que, embora pré-reflexiva e pré-simbólica, não deixa nunca de incitar a consciência, despertar um sentido e conformar conhecimento e interpretação. Advirta-se, entretanto: que não se substitua a música pelo “pensamento de música” – parafraseando o fenomenólogo francês⁹ – e que se entenda a música enquanto elemento *da* consciência e não somente *para* a consciência. A música, expressiva que é em fundamento e existência, considere-se, então, em seu quê “antepredicativo” (MERLEAU-PONTY, 1999:109).

4. Acerca também do tempo e do tempo musical

A música, performance, acontece no tempo e dele se enreda. É um tipo de fenômeno de características complexas, pois se organiza no tempo e, em simultâneo, organiza “o tempo”. Ora, disso, mais uma vez, se sublinha seu caráter humano inalienável ou se percebe sua vocação ao humano – sim, porque, como Merleau-Ponty diria, o ser humano é por destaque um ser temporal. (MERLEAU-PONTY, 1999 *apud* CHAUI, 2000).

Portanto, não se deve dizer que nosso corpo está *no* espaço nem tampouco que ele está *no* tempo. Ele *habita* o espaço e o tempo. [...]. Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. A amplitude dessa apreensão mede a amplitude de minha existência [...]. Resta que ele [o sujeito] seja temporal, não por algum acaso da constituição humana, mas em virtude de uma necessidade interior. Somos convidados a fazer-nos do tempo e do sujeito uma concepção tal que eles se comuniquem do interior. (MERLEAU-PONTY, 1999: 193-5 e 549).

Assim também o homem é espacial – no espaço age, faz acontecer e percebe fenômenos acontecendo; novamente, pelo seu quê humano, se infere da música, então, algo de espacial também. A música, à maneira pensada aqui, é ou pelo menos estabelece, sobremaneira, uma espaciotemporalidade toda sua; “modula” o tempo e dele molda seu sentido – é “presença” no tempo e espaço. Com isso não se está dizendo, saiba-se, que ela os tome e (re) signifique *per si*, sonora e ritmicamente, por exemplo; isso seria a negação de que ela é humana – e aqui nunca se pretendeu estudá-la fora dessa compreensão acolhedora do humano. Mas, seu significado, pode-se inferir, é íntimo de sua situação e a experiência de espaço-tempo que causa – que será sempre entre indivíduos, além de bastante própria e mesmo não reiterável sob qualquer outra forma (como fixá-la, se seu *sentido* é como o de fluir

de um córrego, páreo ao de uma frase e sempre se dando aos *sentidos*, e um pouco mais, talvez, ao da audição?!); faltam signos para retrata-la assim em sua diversidade inerente; e sua natureza pré-reflexiva e fenomênica reverbera no seu quê pré-simbólico.

5. Considerações finais

Condensando-se, então, as inferências acima, pode-se afirmar que a música se compreende, pelo presente estudo, enquanto elemento outro de sentido – ou mesmo como possibilidade de “outro sentido”: este investido de algo que, num só turno, fixa-se *no* e transcende *o* material-sonoro, apreendendo – e extrapolando também – o campo de impressões sensoriais que se inserem e corroboram na criação de um mundo do humano.

A constituição da maneira e dos conteúdos do expressivo-musical, portanto, tomam-se como fruto de um compartilhamento do anseio de experienciação mesmo do indizível; uma pretensão mais ou menos consciente ou que, talvez até antes disso, instaura a possibilidade também de uma consciência – operando com intencionalidade: esta consciência *de* ‘música’ ou daquilo que se pode de alguma maneira considerar *como* musical (ainda que esta denominação se erga externamente à determinada manifestação, isto é, dê-se em atribuição “ética” para se utilizar o léxico etnomusicológico).

Aqui experiência e expressão são os termos-chave que soam concomitantes nessa realização sensacional e nessa criação do que será um “valor absoluto de sentido” (CLASTRES, 2003: 87). Eis a manifestação latente de uma forma de conhecimento diferente da mais pragmática (a qual comumente o mundo se apresenta mais afeito) aquela mesma cabível em signos e em vários tipos de “registros”. Considerar música como expressão é, então, um exercício de engendramento de ambas as noções (a de “música” e a de “expressão”) e, como tal, requer uma volta radical sobre as mesmas: com mais detalhe, um retorno à raiz de uma e de outra – e, pelo que se tem percebido, chegar-se-á, nesta procura, ali onde se esbarra no humano – no ente donde e para o qual, a rigor, toda enunciação, num interessante circunlóquio, emerge e se destina.



Referências:

- AMADO, Paulo Vinícius. **A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia**. 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- AMADO, Paulo e COSTA, Aline Azevedo. **Considerações acerca da objetividade e do caráter fenomênico dos estudos da performance musical**. In: II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, 2014, Vitória/ES. *Anais II Cong. da ABRAPEM*, 2014.
- BARBEITAS, Flávio Terrigno. Música, linguagem, conhecimento e experiência. In: *Revista Terceira Margem*, n.º. 25, p. 17-39. Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2011.
- BERGER, Harris M. Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. In: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 62-74, 2008.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle e Londres: University of Washington Press, 1973.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo, n.º. 16, p. 1-304, 2007.
- CERBONE, David R. *Fenomenologia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CLASTRES, Pierre. (1974). “O arco e o cesto”. In: *A sociedade contra o estado*. 5ª Ed. Cosac Naify, 2003, p. 71-89.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.
- DAHLHAUS, Carl, EGGBRECHT, Hans. *Que é a música?* Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- FELD, Steve, KEIL, Charles. *Music Grooves*. Chicago. University of Chicago Press, 1994.
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERRIAN, Alan P. Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: an Historical-Theoretical Perspective”. In: *Ethnomusicology*, vol. 21, n.º. 02, p. 189-204, 1977.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- REIS, Nayara Borges. Um sentido sensível do mundo pela filosofia de Merleau-Ponty. In: ENCONTRO DE PESQUISA NA GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA UNESP (3.). 2008. São Paulo. *Anais do III Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP*. São Paulo: UNESP, 2008, p. 106-112.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, n.º. 17, p. 237-259, 2008.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- TITON, Jeff Todd. *Knowing Fieldwork*. In: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politic of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Notas

¹ Sabe-se que algumas culturas não sentem a necessidade de colocar em diferentes ‘categorias’ elementos que para a tradição eurocidental estariam circunscritos em ‘âmbitos’ ou ‘áreas-do-fazer’ distintos; como exemplo, infira-se que em certas sociedades não existe distinção de fazeres tais como evidenciam as ideias de ‘música’, ‘dança’, ‘religião’... Assim, sons, movimentos coreográficos, momentos de transe e toda sorte de elementos

correlativos e influentes podem ser potencialmente compreendidos como “música” – ou como um complexo expressivo-performático participado pela ‘música’ e, muitas vezes, organizado a partir ‘dela’ – quando da aproximação com determinados grupos humanos.

² Algo, certamente, muitas vezes discutido no ramo das Artes em geral. A expressão é de citação livre. É conhecida, entretanto, dado um período de convívio com colegas estudantes de filosofia, mais especificamente pós-graduandos com trabalhos relacionados à arte ou ao que denominam estudos em estética. O uso corriqueiro que se faz da locução substantiva parece aplicável aqui.

³ Vide AMADO e COSTA, 2013.

⁴ Mais detalhe a este respeito em trabalhos adiante ou mesmo em AMADO, 2014. Ao fazer-apreciar música, compreendendo assim, o homem relaciona-se com o fenômeno sonoro numa espécie de imersão ou num campo sensorial diverso e envolvente, e que se utiliza mesmo de sua dupla constituição como corpo a ‘ser sentido’ e corpo ‘senciente’, o que possibilita, investigando-se mais fundamentalmente, a comunicação entre pares. A corporeidade, e neste ponto é isto que se defende, dá-se ao *algo* musical; dirige-se ao elemento da atenção do indivíduo e que chamará atenção também dos demais envolvidos na situação; todos nesse complexo, gradativamente, conscientizam-se d’alguma maneira do fenômeno em eclosão e agem nele – instante após instante – e, simultaneamente, fazendo-o na realidade, perceptiva e perspectivamente a partir de sua existência, que é imanente a seu corpo-vivido, e não só ao ‘aparelho auditivo’.

⁵ Ora, ‘música’ ou o que quer que se denomine em determinada cultura estudada em especial. Claro, pois, que não é aqui que se vai discordar de todos os apontamentos de até agora: compreendam-se, desta maneira, as aspas que recobrem os termos ‘canto’, ‘instrumentos’ e ‘música’. Evita-se muito o emprego descuidado dessas palavras que, sabe-se, são de uso essencialmente analítico e apegado a uma cultura localizada, a mesma cultura que sente a necessidade de tratar daquilo que chama – e, às vezes, somente ela mesma é quem chama (vide, p. ex., DAHLHAUS & EGGBRECHT, 2009) – de ‘música do outro’. O importante é que, independente do nome, em todo evento performático encontra-se a dedicação ao próprio evento e a satisfação de se estar nele engajado.

⁶ Algo de certo modo sabido há muito, por exemplo, desde BLACKING, 1973 e do mencionado NETTL, 1983, passando ainda por FELD & KEIL, 1994.

⁷ Pelo método fenomenológico, conforme defendido na obra merleau-pontyana, uma descrição empreende-se, inicialmente, através da atitude de purificar a relação de si com as coisas ou com outrem – empreendendo, pois, a redução fenomenológica, o retorno aos fenômenos e à essência do que se perscruta. Em tudo ou de tudo, assim, chega-se ao que de fato constitui a consciência, o que a define neste ínterim relacional: a consciência não é um terceiro ente da equação – e sequer há equação (ser e coisa não se igualam); a consciência também não é uma coisa entre coisas; ao contrário, ela tem algo de etéreo e o cognoscitivo é não material, mas processual, ágil e corrediço. O muito que a consciência é dá-se pela sua intencionalidade expressa pelo aforismo ‘a consciência é sempre consciência *de*’, sempre se está em movimento da consciência à frente *de algo*’. (MERLEAU-PONTY, 1999 e MATTHEWS, 2010). Ora, a percepção é também sempre percepção *de* algo, e assim, muito parecido, a expressão é expressão impreterivelmente *de* alguma coisa ou *sobre* alguma coisa. A percepção e a expressão, portanto, coincidem com a consciência exatamente pela intencionalidade: são – as três – movimentos em direção às coisas, relação de busca com o mundo. Sendo sempre *de*, direcionando-se sempre para os objetos, impinge-se nelas, pois, sempre um sentido – ou antes, o sentido vem à tona como uma camada primordial delas no instante em que o sujeito ‘conscientiza-percebe-expressa’.

⁸ Com muito cuidado para que não se pense em ‘estrutura’ a partir do viés e dos conceitos científico-empiristas mais ‘exatos’ [?!]. A ‘estrutura do musical’, conforme tomada aqui, extrapola a ideia de ‘encadeamentos harmônicos’, ‘sucessões de notas, escalas e arpejos’ e de ‘construção rítmica mais ou menos regular’. Trata-se de uma macroestrutura, em que sons coabitam e coexistem em situação: estão próximos ao humano, ao temporal, ao espaço circundante e às implicações socioculturais do ‘ali’ e ‘agora’. Aí, nessa ‘estrutura’ ampla o ‘sentido’ e o ‘senciente’ não podem se ‘desligar’ na construção do expressivo.

⁹ “O verdadeiro *Cogito* não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 09).