

Intencionalidade musicante: eu me movo, logo o mundo soa

Music-making intentionality: I move, therefore the world sounds



Jonas Bach Jr.

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Uberaba, Minas Gerais, Brasil
jonas.bach@uftm.edu.br



Fátima Graça Monteiro Corvisier

Universidade de São Paulo (USP), Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil
fatimacorvisier@usp.br

Resumo: Este artigo tem o objetivo de realizar uma análise fenomenológica da performance musical. O método fenomenológico investiga o modo como as coisas aparecem à consciência; neste sentido, o estudo busca compreender o modo de aparecimento à consciência do ato que dá vida a uma obra musical. A intencionalidade musicante é complexa e constituída por outras intencionalidades. Sob o ponto de vista da performance musical, o objeto é sempre intersensorial, situado e vivido pelo corpo próprio e pelo eu musicante. A intencionalidade musicante engloba em uma unidade as intenções táteis, motoras, auditivas (interna e externa), visuais e temporais. A análise fenomenológica do tempo realizada por Husserl contribuiu para diferenciar o tempo objetivo, o tempo musical e o tempo imanente. A proposta de redução fenomenológica assinalou a intencionalidade musicante conjuntamente com o aspecto tríplice do tempo imanente, em sua retenção, impressão primordial e protensão. Na redução, foi adotado como ponto de partida o piano. Cada instrumento musical possui sua disponibilidade ou manuseabilidade, o que exige outras reduções. Por um lado, há a infinita diversidade de ideias musicais (variável), por outro lado, em todas as performances musicais, a intencionalidade musicante é sempre uma unidade das intenções auditivas, temporais e tátil-motoras (invariável). “Eu me movo, logo

o mundo soa” é um mote sintético que diz respeito a qualquer instrumento musical e a qualquer performance.

Palavras-chave: performance musical; fenomenologia; intencionalidade musicante.

Abstract: This article aims to carry out a phenomenological analysis of musical performance. The phenomenological method investigates how things appear to consciousness. In this sense, the study seeks to understand how the act that gives life to a musical work appears to consciousness. Music-making intentionality is complex and made up of other intentionalities. From the point of view of musical performance, the object is always intersensory, situated and experienced by the body itself and by the music-making self. Music-making intentionality encompasses tactile, motor, auditory (internal and external), visual and temporal intentions in a single unit. Husserl’s phenomenological analysis of time helped to differentiate objective time, musical time and immanent time. The proposal for a phenomenological reduction highlighted musical intentionality together with the threefold aspect of immanent time, in its retention, primordial impression and protension. The starting point for the reduction was the piano. Each musical instrument has its own availability or handling, which requires other reductions. On the one hand, there is the infinite diversity of musical ideas (variable), on the other hand, in all musical performances, the music-making intentionality is always a unity of auditory, temporal and tactile-motor intentions (invariable). “I move, therefore the world sounds” is a synthetic motto that applies to any musical instrument and any performance.

Keywords: musical performance; phenomenology; music-making intentionality.

Submetido em: 6 de fevereiro de 2025

Aceito em: 19 de maio de 2025

Publicado em: julho de 2025

*Quando você faz música,
você está agindo como um filósofo.
Você pode fazer isso
consciente ou inconscientemente,
mas está fazendo.*

John Cage¹

1. Introdução

A performance da música instrumental cria um fenômeno artístico, temporal e acústico realizado por pessoas especializadas com habilidades corporais e percepções muito específicas que exigem uma formação longa e complexa. A fruição musical ou a contemplação estética do mundo musical só é possível graças aos esforços empregados por pessoas que se capacitaram a expressar níveis muito complexos de formas melódicas, harmônicas, rítmicas e outros elementos musicais. No entanto, o número de pesquisas fenomenológicas que exploram a atividade dos músicos, ou a performance musical em ato, é reduzido. É mais comum encontrarmos investigações de cunho fenomenológico que privilegiam uma abordagem sobre o que é a música como conceito filosófico, ou sob a perspectiva dos ouvintes, como objeto estético a ser fruído sonoramente.

Assim como os filósofos buscaram ao longo dos séculos a definição de uma filosofia primeira, ou qual seria o ponto de partida fundamentador e basilar do exercício filosófico, assim também deveríamos nos perguntar o que corresponderia a uma “filosofia primeira” a respeito do fenômeno música. Sob essa premissa, uma filosofia primeira seria uma fenomenologia tríplice, pois a condição de aparecimento da obra musical envolve sua criação (composição), sua performance e sua escuta por pessoas no papel de ouvintes. A música só aparece ou se manifesta sob a condição de músicos a realizarem. A execução musical é a condição de

¹ “When you make music, you are acting as a philosopher. You can either do that consciously or you can do it unconsciously, but you’re doing it” (JOHN CAGE *apud* JENNIFER PAULL, 1999).

aparecimento da obra musical, um aparecimento duplo, pois se apresenta tanto à consciência dos músicos executantes quanto à consciência dos ouvintes presentes. Porém, a modalidade desse aparecimento não é idêntica em ambos os casos.

A fenomenologia explora o modo como as coisas aparecem à consciência. Este estudo tem como objetivo compreender o modo de aparecimento à consciência do ato que dá vida a uma obra musical. Como método de pesquisa, a fenomenologia parte da redução. Se o objeto de percepção é algo que eu vejo, ele aparece à minha consciência graças a uma intencionalidade visual, termo este que significa a maneira com a qual a consciência estabelece uma relação com o objeto. O ato de percepção “eu vejo uma caneta sobre a minha mesa” ocorre graças à intenção visual, ao preenchimento [*Erfüllung*] da consciência que identifica o objeto e o manifesta como conhecimento ao mundo da consciência. Executar uma obra musical não pode ser reduzido a um único tipo de intenção. Por isso, esta investigação propõe o conceito de intencionalidade musicante como composta por diversas intencionalidades que veremos ao longo destas reflexões.

2. Intencionalidade musicante

Dois tratados fenomenológicos não dão o merecido lugar ao papel fundamental de mediação dos músicos entre as obras de arte criadas por um compositor e o público que na audição consagra a obra musical como objeto estético. A ênfase principal da análise de Mikel Dufrenne (1982; 1983) em sua *Fenomenología de la Experiencia Estética* reside no auge da presença da obra musical, como ideia e criação artística de um compositor, realizando-se na consciência dos ouvintes como objeto estético. Logicamente, para que isso seja possível, é necessário o trabalho dos músicos. Contudo, poucas páginas foram dedicadas à performance musical se comparadas à soma total de seus dois volumes que contabiliza próximo de 600 páginas. Ao exemplificar com uma peça de Richard Wagner, o filósofo defende uma ambivalência da performance musical que não acrescenta nada à obra, pois não seria função

dos músicos executantes acrescentar ou retirar algo que distorça a identidade de uma obra, porém, ao mesmo tempo, ela “é tudo: a possibilidade de ser ouvida, ou seja, presente, de acordo com sua própria modalidade, para uma consciência, e de se tornar para essa consciência um objeto estético” (Dufrenne, 1982, p. 44)². Se a performance musical é “tudo”, esse “tudo” no pensamento dufrenniano é voltado para a consciência dos ouvintes, onde o que lhe importa é o fenômeno escutado esteticamente. Porém, esse “tudo” não surge do nada, então, o que permite esse “tudo” aparecer e acontecer merece estudos abrangentes e profundos. A tríade compositor, executantes e ouvintes fica sem o elemento do meio, a atividade de mediação entre ideia musical e sua correlata fruição estética. Esse quase “vazio” se repete na abordagem de Roman Ingarden (1962) que, do mesmo modo, não destaca a função importante de dar vida à obra musical realizada pelos músicos, permanecendo no seu enfoque da obra musical como objeto intencional e relegando um papel subalterno aos músicos.

O pensamento filosófico de Ingarden prioriza a obra musical, o produto do trabalho criativo de um compositor, e as reflexões de Dufrenne são orientadas principalmente à experiência estética dos ouvintes. É a filósofa norte-americana Suzanne Langer (2011, p. 141) que nos lembra da escuta dos músicos, cuja qualidade determina em parte a qualidade de fruição dos primeiros:

Em música, a relação entre audição interior e audição real é subjacente a uma fase inteira da produção artística: o trabalho do executante. Neste sentido, então, ela merece um estudo exato, que demonstre que ela é mais interessante do que nos permitiria supor uma vaga e geral concepção a seu respeito. Os dois tipos de audição – física e mental – diferem um do outro de maneiras que não são geralmente reconhecidas, e suas diferenças precisam ser compreendidas antes de podermos determinar seus relacionamentos exatos na experiência musical.

² “Lo que la ejecución le añade no es nada. Y sin embargo lo es todo: la posibilidad de ser escuchada, es decir, presente, según la modalidad que le es propia, a una conciencia, y de llegar a ser para esta conciencia un objeto estético” (DUFRENNE, 1982, p. 44).

Se uma obra musical é magnífica e ela precisa ser ouvida com tal qualidade que lhe é inerente, então há uma dependência direta à qualidade de escuta interior dos músicos executantes e à capacidade de expressividade que torna possível a escuta exterior. A inter-relação entre audição interior e exterior (real) é um dos componentes do que neste estudo é designado como intencionalidade musicante, e ela já estabelece a distinção de uma fenomenologia da performance musical, porque no ato de realização de uma obra musical, nem o compositor (salvo os raros casos)³ nem os ouvintes são os sujeitos de uma intencionalidade auditiva que inclui ouvir-se interiormente – como fator determinante do que é em ato gerado acusticamente – simultaneamente à escuta do fenômeno acústico. É importante frisar a escolha pelo termo intencionalidade musicante em vez de intencionalidade musical, para não confundir dois campos distintos, embora próximos, a atividade de ouvinte de uma música e o ato dos músicos durante a realização de uma obra musical, respectivamente. Intencionalidade musical é compreendida principalmente como o estudo fenomenológico que aborda a manifestação de formas sonoras à consciência e o modo da consciência de lhes dar sentido [*Sinngebung*] musical. Em outras palavras, intencionalidade musical se refere à maneira como os fenômenos sonoros aparecem como música ou com sentido musical à consciência humana. O livro de Holger Kaletha (2020, p. 11), *Musikalische Intentionalität*, dedica-se, principalmente, à relação da consciência ouvinte com o objeto obra de arte musical ao optar por “uma redução fenomenológica que se limita ao esclarecimento dessa doação intencional de sentido suspensa exclusivamente nas vivências da consciência”⁴, limitando poucas páginas à performance musical⁵ e mantendo a expressão intencionalidade musical para ambos os campos. Igualmente, Mike Cheng-Yu Lee (2016, p. 25-26), ao pretender fundamentar uma teoria da *musical intentionality*, denomina a relação do ouvinte com a música e a relação dos músicos com a obra em execução como

3 A exceção, neste caso, seriam obras musicais compostas para um único instrumento e executadas, em determinada ocasião, pelo próprio compositor.

4 “Die gewählte Methode ist dabei eine phänomenologische Reduktion, welche sich auf die Klärung solcher ausschliesslich in Bewusstseinserebnissen aufgehobener intentionalen Sinngebungen beschränkt” (KALETHA, 2020, p. 11).

5 Essa informação pode ser confirmada entre as páginas 358-363 e 442-450.

intencionalidade musical. Além disso, Lee (2016, p. 9, p. 158) emprega o conceito de intencionalidade de modo instrumentalizado e pragmatista, não explorando a riqueza multifacetada da contribuição fenomenológica na pesquisa. Dan Zahavi (2003, p. 14-15) destaca esses equívocos objetivistas e subjetivistas na compreensão do que significa intencionalidade originalmente nas obras de Edmund Husserl, o fundador da fenomenologia.

Em alemão, o verbo *musizieren* corresponde – no que seria uma tradução literal – ao verbo musicar, pouco usual no emprego linguístico brasileiro⁶. A escolha pelo termo intencionalidade musicante, *musizierende Intentionalität*, está voltada para uma investigação do momento performático-musical, onde o gerúndio “estamos musicando” indica uma continuidade, uma duração no tempo da ação de manifestar um fenômeno musical. Assim, a palavra “musicante” conserva o sentido de algo que é apreendido somente em ato.

O ser músico é pura atividade realizadora de uma ideia musical. Neste momento, nem você nem nós estamos efetivando o ser músico porque estamos em outra atividade, a de leitura e escrita, respectivamente. São outras intencionalidades envolvidas no ato musicante. Escrever sobre esse fenômeno significa criar pensamentos discursivos que já não são o próprio fenômeno performático. O conceito de intencionalidade musicante aqui proposto parte de uma pesquisa em primeira pessoa, pois, além de autores deste texto, também somos músicos. O objetivo original de Husserl era “descrever nossas experiências assim como elas são dadas sob uma *perspectiva em primeira pessoa*” (Zahavi, 2003, p. 13)⁷. A auto-observação das nossas performances, tanto individuais quanto em grupo, serviu de base para as análises fenomenológicas apresentadas.

Em parte, o conceito de intencionalidade musicante está alinhado ao que Simon Høffding e Andrea Schiavio (2021) denominam de *intentionality of music-making*. A pesquisa de

⁶ Renan Moretti Bertho (2019), por exemplo, emprega com frequência o verbo musicar para sua pesquisa sobre a performance em rodas de choro.

⁷ “Husserl wants to describe our experiences as they are given from a *first-person perspective* [...]” (ZAHAVI, 2003, p. 13).

ambos foi realizada com base em estudos da atividade musical de crianças e entrevistas com músicos de jazz e com um quarteto de cordas, ou seja, é uma abordagem em terceira pessoa. Embora haja parcial alinhamento com o conceito de intencionalidade musicante por nós proposto com base em uma abordagem em primeira pessoa, as investigações que realizamos evidenciam um campo mais complexo de intencionalidades envolvidas na performance musical. A intencionalidade musicante é, em si, multifacetada, como veremos ao longo deste estudo.

A audição de músicos virtuosos em seus instrumentos expressando obras complexas de grandes compositores é, em geral, permeada pela atmosfera da admiração dos ouvintes diante de habilidades que parecem tão espontâneas devido à fluidez com as quais elas se manifestam. Porém, tudo isso é uma conquista árdua resultante de longos anos de estudos, treinos e aperfeiçoamentos. A intencionalidade musicante reside tanto no músico virtuoso quanto no iniciante, a diferença entre ambos é o grau de capacidade de expressão e domínio no instrumento de uma respectiva ideia musical. A pessoa que hoje é uma virtuosa, um dia foi iniciante. O que normalmente não acompanhamos é o processo que a tornou uma exímia instrumentista. A virtuosidade demonstra que a intencionalidade musicante de uma pessoa corresponde aos níveis de complexidade estética das intencionalidades melódicas, harmônicas, rítmicas e de outros elementos que compõem uma obra musical.

A redução fenomenológica é um procedimento reflexivo específico que busca tornar evidente o que há de essencial em um fenômeno por meio de uma descrição. Embora os intentos husserlianos visassem à essência fenomenal, a escola da fenomenologia reconhece que nenhuma redução é absoluta. “O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa” (Merleau-Ponty, 2018, p. 10). A intencionalidade musicante diz respeito a seres humanos que desenvolveram capacidades intelectivas, estéticas e motoras que expressam uma ideia musical (um conjunto de sons ordenados no tempo) por

intermédio de instrumentos no papel de “ferramenta” aparelhada para manifestar acusticamente essa ideia.

2.1 Eu me movo, logo o mundo soa

Se assumimos como ponto de partida para uma proposta de redução um conjunto de sons ordenados no tempo, como a escala de Dó maior, por enquanto, sem determinações de duração para cada nota, de dinâmica e outras possibilidades de variações, constatamos que esse mesmo conjunto possui significados da intencionalidade motora distintos para cada instrumento musical. Em outras palavras, dependendo do instrumento musical em questão, o corpo vivo precisa aprender, por meio do esquema corporal, a criar significações múltiplas que passarão a integrar o corpo habitual e a compor a intencionalidade musicante.

Inicialmente, consideremos a nota Dó e vamos isolar o seu significado intencional em apenas um instrumento, o piano. Para fins didáticos, assumimos que o polegar da mão direita será a parte do corpo responsável por tocar a nota Dó e, por enquanto, a compreensão do signo “nota Dó” na partitura não é um pré-requisito para a execução. Esse fenômeno extremamente simples, a nota Dó soando, só é possível graças a uma simultaneidade de fatores. A tecla da nota Dó em um piano não é apenas um lugar no mundo do espaço objetivo. Para o corpo vivo que se relaciona com essa tecla, ela é uma potência de expressão sonora. A redução a evidencia como um objeto intersensorial, pois o dedo que permite a percepção tátil da tecla não chega até ela sozinho, é o corpo todo em sua postura e movimentos conjuntos que permite tanto a percepção tátil da tecla quanto seu acionamento por meio do movimento.

A intencionalidade musicante é intersensorial porque reúne distintas intencionalidades em uma só. Acionar a tecla da nota Dó tem como pré-requisito preparar o corpo vivo como um todo para que seja possível ao sujeito musicante a sensação tátil e a intenção motora, cujo toque e movimento possuem um significado, eles soam. Até essa fase da análise, a intencionalidade musicante revela-se

triplemente intersensorial, pois reúne a intencionalidade tátil, a motora e a auditiva num só preenchimento. Sentir a tecla com o dedo e abaixá-la é criar no corpo musicante o significado tátil-motor de sua sonoridade. Então, explicar o fenômeno da performance musical apenas pela intencionalidade motora é um equívoco, como fazem os estudos de Rachel Elliott (2018) e Robert Minatel (2021).

O conceito de intencionalidade motora faz parte da contribuição da fenomenologia de Merleau-Ponty (2018) a respeito do modo de relação do corpo humano com o mundo e seus potenciais perceptivos. A intencionalidade motora engloba inúmeras atividades humanas que são dominadas pelo corpo vivo, cujo aprendizado não atravessou os processos reflexivos de um “eu penso”, mas que foram corporificadas – saberes internalizados no corpo – por um “eu posso” pré-reflexivo. Nesse aspecto, as descrições de Merleau-Ponty (2018) validam a intencionalidade motora no âmbito de todas as modalidades esportivas, no mundo dos dançarinos, no mundo dos músicos, mas também em toda e qualquer atividade motora, como lavar a louça ou andar de bicicleta. O equívoco de Elliott (2018) e Minatel (2021) é a transposição do que é válido genericamente no conceito de intencionalidade motora para a especificidade do mundo musical, pois o corpo musicante é um corpo com um saber corporificado único, seus movimentos soam. No mundo da música, o movimento corporal é um modo de dar sentido [*Sinngebung*], é um movimento soante, uma *klingende Bewegung*. Quando preciso de uma chave de fenda para atarraxar um parafuso, as intencionalidades tátil e motora entram em jogo, mas a sensação tátil e o movimento não produzem sentido sonoro-musical. Há movimento, mas movimento mudo.

Mas como descrever essa síntese tripla, onde o móbil é concomitantemente tátil e soante? Há no corpo um processo que se desenrola espontaneamente na configuração de sentido e, da mesma maneira, não é resultado da reflexão. O corpo é sensível e senciente (Dias, 2022). A síntese é realizada por um “eu sinto” pré-reflexivo, ou, em outras palavras, o corpo aprende sem precisar tematizar cada intencionalidade. O corpo não fraciona

as intencionalidades: “agora sinto a sensação tátil ao encostar na tecla”, “agora movimento meu dedo acionando a tecla”, “agora escuto o que se chama nota Dó”, “agora tenho a sensação auditiva da nota Dó”. A configuração de sentido realizada pelo “eu sinto” possui a seguinte – por assim dizer – lógica motora: “eu me movo, logo o mundo soa”. O “eu sinto” não realiza uma síntese intelectual, mas uma síntese sonoro-motora que constitui uma quarta intencionalidade, a intencionalidade do sentir, como componente da intencionalidade musicante. O corpo vivo, para se tornar capaz de expressar uma ideia musical, explora a intencionalidade motora que é ativa, operante e aberta na configuração de sentidos musicais sempre novos, aprendendo a tornar o instrumento uma extensão de si mesmo. Esse é o reconhecimento de um pianista virtuoso como Claudio Arrau (1991, p. 2): “Para mim, mesmo quando era criança, o piano parecia ser uma continuação dos meus braços”⁸. No entanto, cada instrumento musical abre um leque de desafios distintos para se tornar uma extensão do corpo vivo musicante.

Se acrescentamos a intencionalidade visual como elemento da intencionalidade musicante, primeiramente como percepção visual da tecla ou do objeto em outro instrumento que faz soar, restringimos-a a alguns instrumentos como o piano, o órgão etc., mas não podemos associá-la no mesmo sentido, por exemplo, a um saxofone tenor, onde a percepção dos dedos da mão esquerda e direita pressionando as respectivas chaves não requer a intencionalidade visual para execução da nota Dó. A questão da intencionalidade visual que decodifica o sistema de notação de uma partitura merece um estudo separado devido à alta complexidade do que seria uma análise fenomenológica da correlação entre ver signos e compreendê-los como configurações motoras a serem efetivadas para soar a ideia codificada. Porém, ela também é parte integrante da complexidade da intencionalidade musicante.

As descrições acima encontram seu limite no exemplo do piano. Se optamos por outro instrumento musical de referência, a descrição muda seus contornos. A mesma nota Dó em um

⁸ “To me, even as a child, the piano seemed to be a continuation of my arms” (ARRAU, 1991, p. 2).

violino possui outra configuração motora, mais complexa inclusive porque envolve o uso do arco pela mão direita e o posicionamento correto do dedo da mão esquerda sobre o espelho do instrumento, pressionando a corda; além da possibilidade de ser executada em posições distintas. O posicionamento do corpo como um todo é completamente distinto no caso do violino, o ombro esquerdo ganha um papel extremamente importante que é diferente no caso do piano. Embora para os violinistas a ativação dos braços esquerdo e direito – e as respectivas mãos – possa ser resumida como função da intencionalidade motora, são qualidades intencionais distintas em cada membro. Uma intencionalidade motora é responsável pelo deslize do arco e a fricção da crina sobre as cordas, a outra pela posição dos dedos em cada corda e seu respectivo pressionamento sobre o espelho. No piano, a qualidade intencional motora das mãos esquerda e direita é igual (os dedos de ambas as mãos acionam teclas).

No piano, não é mérito nosso uma nota Dó afinada, pois como o Dó irá soar depende da qualidade de afinação que jaz no instrumento. No violino há a exigência de uma intencionalidade motora refinada da mão esquerda, pois bastam alguns milímetros de desvio acima ou abaixo no espelho do instrumento, ou até uma inclinação indesejada do dedo, para que a nota Dó não soe afinada, ou nem sequer soe como Dó. Então, a intencionalidade auditiva tem um papel crucial em instrumentos onde a afinação da nota depende diretamente da intencionalidade motora de um músico. Com um piano afinado, a audição exterior de uma nota soando, a percepção do fenômeno acústico proporcionado por um ato motor, serve de parâmetro confiável para a formação da audição interior. Além disso, há outra correspondência entre as audições exterior e interior e a intensidade provocada pelo ato motor. Os diversos graus de velocidade no acionamento de uma tecla – do mais fraco ao mais forte – desdobram-se em graus de intensidade do fenômeno acústico. O que se escuta corresponde à intensidade da intenção motora. Aqui reside um espaço de aprendizado na vinculação da audição interior com a exterior, no sentido de querer expressar

algo externamente que corresponda a algo escutado interiormente. Esse aprendizado do corpo não gera um conhecimento intelectual, mas o que Shogo Tanaka (2013) descreve como conhecimento corporificado, *an embodied knowledge*.

Aprender a expressar a intenção da audição interior, de tal modo que ela corresponda à intenção motora adequada e manifeste a audição exterior correlata, visa ao domínio corporal no mundo da expressividade musical. Esse domínio corporal requer uma consciência corporal que constitui o eu musicante, cujo mote se fundamenta no “eu quero” que soe dessa ou daquela maneira. Esse “eu quero” referenciado a um modo de soar estabelece a qualidade de um mundo, é o fenômeno primordial da vivência estética do músico, da formação do estilo de fazer música do eu artista. A instância que profere a palavra “eu” quando se refere a si mesma é reconhecida na fenomenologia não como “um ponto que fica atrás ou fora de suas percepções, memórias, imaginações, escolhas e atos cognitivos” (Sokolowski, 2014, p. 138), mas ela é constituída “como uma identidade por meio de tais conquistas” (Sokolowski, 2014, p. 138). No caso dos músicos, essa identidade do eu musicante é formada por diversas conquistas: “eu percebo os intervalos musicais”, “eu memorizo a execução de músicas”, “eu domino minha motricidade no meu instrumento”, “eu me expresso musicalmente como eu quero” etc.

A intencionalidade musicante precisa ser formada no ser humano, pois é resultado de um processo de aprendizado, de conquista na concomitância de diversas intenções. Ela não diz respeito somente a fatores exteriores, um corpo vivo dominando um instrumento e gerando sons, mas inclui igualmente o acesso ao mundo da interioridade humana: a audição interior, a vontade de ouvir e expressar, as emoções, a identidade do ser músico. Simon Høffding e Andrea Schiavio (2021, p. 811) a denominam de *intentionality of music-making*, que, para ambos, é uma intencionalidade dupla: “uma orientada para a exploração do ambiente sonoro, material e social e outra orientada para o eu, incluindo a exploração da consciência corporal e dos estados

mentais reflexivos”⁹. Provavelmente, ambos os autores optaram por designar essa intencionalidade como dupla porque a subdividiram entre a abordagem exterior e interior. A proposta do conceito deste estudo sustenta a intencionalidade musicante como multifacetada, pois ela é constituída por diversos fios intencionais.

Toda e qualquer ideia musical tem seu modo de aparecimento no transcurso temporal. Uma nota musical sempre possui uma certa duração entre os parâmetros da mais curta ou mais longa extensão temporal. O tempo como objeto do conhecimento é desafiante por si só e, normalmente, é compreendido dentro de um espectro conceitual paradigmático que depende da vertente científica ou filosófica que lhe embasa. Três formas de compreensão do tempo precisam ser distinguidas para avançarmos em nossa análise, o tempo objetivo, o musical e o imanente.

O tempo objetivo é traduzido na linguagem numérica e mensurado dos segundos, dos minutos e horas. É um tempo importante para a ciência positivista e para o paradigma newtoniano, além disso, ele rege parte considerável de nossa vida cotidiana. No mundo da música, o tempo objetivo se expressa na mensuração da duração de uma peça musical e torna-se útil para os estúdios de gravação, para a veiculação de músicas gravadas para todas as formas midiáticas, para a programação de um recital.

A extensão temporal de uma nota é constituída dentro de um tempo musical que é relativo ao andamento, à fórmula de compasso e à duração (semínima, colcheia etc.) expressa dentro de um vocabulário compreensível por quem domina a literacia musical. A mesma nota Dó possui temporalidades distintas – tanto no sentido objetivo quanto musical – se é uma semínima executada em *andante* num compasso três por quatro ou se é uma semínima executada em *allegro* num compasso seis por oito. Esse universo da temporalidade musical já foi muito explorado em tratados sobre música. Na prática da execução musical, é possível apreender intuitivamente o tempo musical pertencente a uma

⁹ “Across these examples, we find that music-making involves a dual intentionality - one oriented towards the exploration of the sonic, material, and social environment, and one oriented toward the self, including the exploration of bodily awareness and reflective mental states” (HØFFDING; SCHIAVIO, 2021, p. 811).

linha melódica (quando é suficiente ouvir uma ou várias vezes e depois sabe-se reproduzi-la), ou por intermédio de sua codificação e leitura em um sistema de signos (partitura).

A perspectiva fenomenológica agrega o tempo imanente. É importante destacar que a compreensão fenomenológica do tempo foi o maior desafio do empreendimento filosófico de Edmund Husserl durante sua vida. Para descrever a intencionalidade que faz o tempo aparecer à consciência humana, Husserl (1994) adota como ponto de partida exemplificante de sua redução uma melodia. Apresentar pormenorizadamente a descrição fenomenológica do tempo interno ou imanente à consciência foge aos objetivos deste estudo. Diversas pesquisas realizaram uma empreitada reflexiva com a abordagem fenomenológica do tempo (Souza, 2018; Thomé, 2008; Vieira, 2020) e algumas apresentaram sua conexão com a música sob o ponto de vista da consciência ouvinte e não da que realiza a performance (Cormier, 2007; Nachmanowicz, 2007; Zangheri, 2018).

A principal contribuição de Husserl (1994) na descrição do tempo imanente (TI) foi a compreensão de que o instante do tempo, o agora pontual, é simultaneamente triplo. Cada instante do tempo é constituído por uma impressão primordial (IP), uma retenção (R) e uma protensão (P). A impressão primordial é a percepção de um agora vivo, a retenção é a consciência no presente de um passado, e a protensão a consciência no presente de um futuro. A complexidade da intencionalidade musicante é intensificada quando apreendida em seu teor temporal, pois leva em conta sequenciamentos e sincronidades que são percepções, retenções e protensões temporais, sonoras e tátil-motoras. O som com sua duração não é o único objeto temporal, o toque do corpo no instrumento (intencionalidade tátil) e o seu movimento (intencionalidade motora) também se configuram temporalmente. Na atividade musical, o toque, o mover e o soar são objetos temporais com intenções distintas que permanecem integradas à intencionalidade musicante.

A intencionalidade musicante inclui o tempo musical (TM) apresentado pelas durações das notas, o tempo imanente (TI) à consciência, a percepção auditiva (Dó Ré Mi... = CDE...) e a intencionalidade tátil-motora que se relaciona com o espaço objetivo de um instrumento; no caso do piano, as teclas (T). Na análise dessa proposta de redução, o soar de cada nota depende somente da ação dos dedos – entendida como o ponto de contato entre o corpo vivo, o aparato pianístico e a tecla. A possibilidade do uso do pedal forte no instrumento para prolongamento do som não está sendo descartada, mas pode ser incluída em análises posteriores. Se o som de uma nota surge, dura e se esvai (nasce, vive e morre), há um corpo vivo que com sua intencionalidade tátil-motora, no momento do toque entre dedo e tecla, a aciona (surgimento do som), a mantém abaixada (duração do som) e suspende o acionamento (esvaimento do som). Na fase de um agora vivo (Quadro 1) em que soa a nota Dó no piano, a impressão primordial (IP¹) é composta por uma percepção auditiva (C), por uma percepção da duração da nota ou do tempo musical (TM^c), e por uma percepção tátil-motora (T^c).

Quadro 1 – unidade da intencionalidade musicante

percepção auditiva	C
tempo musical	TM ^c
intencionalidade motora	T ^c
TI = o instante do agora	IP ¹

Fonte: elaboração própria.

Quadro com síntese da unidade das intencionalidades auditiva, temporal e motora no agora da execução da nota Dó.

No entanto, esse agora vivo soando a nota Dó possui sua interconexão temporal-melódica entre o corpo próprio e a tecla. Ele é precedido por um silêncio (S) e antecede um futuro que ainda não é, o da nota Ré (D) que ainda vai soar. A intencionalidade tátil-motora envolvida no momento que ainda é silêncio, cuja fase agora (IP⁰) possui uma intencionalidade preparatória (IM^p) do corpo vivo que se relacionará com um objeto do mundo, no nosso caso, o piano, é pré-condição de um silêncio a ser rompido (Quadro 2). Ao

estabelecer uma relação com o instrumento e a tecla subjacente, o corpo fenomenal musicante vive o derradeiro silêncio que dará nascimento ao aparecimento da melodia no tempo e no espaço (dimensão acústica).

Quadro 2 – unidade da intencionalidade musicante

percepção auditiva	S	C	D	E
tempo musical	S	TM ^C	TM ^D	TM ^E
intencionalidade motora	IM ^P	T ^C	T ^D	T ^E
TI = o instante do agora	IP ⁰	IP ¹	IP ²	IP ³
TI = o passado no agora	R ⁰	R ¹	R ²	R ³
TI = o futuro no agora	P ⁰	P ¹	P ²	P ³

Fonte: elaboração própria.

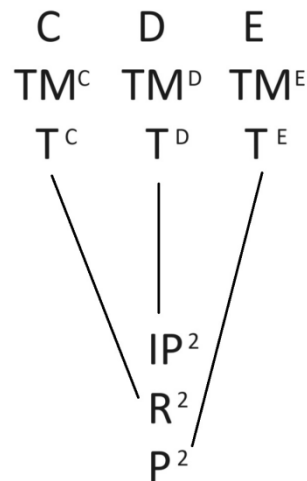
Quadro com síntese da unidade das intencionalidades auditiva, temporal e motora, juntamente com o tempo imanente: impressão primordial, retenção e protensão.

No agora vivo soando a nota Ré (IP²), a percepção auditiva (D) e o seu respectivo tempo musical (TM^D) correspondem a uma nova intencionalidade tátil-motora, um outro ponto de relação do corpo próprio com o espaço objetivo, uma outra tecla (T^D), uma outra manuseabilidade do teclado se pressuponho a ativação do dedo indicador. Nesse agora vivo, o tempo imanente contém, além de IP², a retenção (R²), que é a percepção agora do que passou: o soar de dó (C), sua duração (TM^C) e sua respectiva intencionalidade tátil-motora (T^C). Na intencionalidade musicante, a retenção é referenciada ao som, ao tempo musical e à intenção tátil-motora da fase agora IP¹. Do mesmo modo, o momento de IP² é composto pela protensão (P²), que é a percepção agora do que vai ocorrer: o soar de Mi (E), sua duração (TM^E) e sua respectiva intencionalidade tátil-motora (T^E) cuja manuseabilidade pressuponho ser com o dedo médio. A protensão P² é referenciada ao som (E), ao tempo musical (TM^E) e à intenção tátil-motora (T^E) de um agora que ainda não é (IP³).

Tomando como base o esquema do tempo imanente formulado por Zahavi (2003, p. 122), apresentando a conexão entre impressão primordial, retenção e protensão vinculadas a um objeto temporal

e reconfigurando-o à performance musical como descrito acima, temos o esquema abaixo (Figura 1):

Figura 1 – tempo imanente e intencionalidade musicante



Fonte: reformulação dos autores.

Esquema do tempo imanente apresentando a conexão entre impressão primordial, retenção, protensão vinculadas a um objeto temporal e sonoro.

A fenomenologia resgata e renova a doutrina do todo e das partes. A ideia da escala de Dó maior é o todo; a execução e escuta de uma nota é somente uma parte, um momento. A ideia no agora é pontual, mas ela contém uma sucessividade, por isso sua execução se manifesta na extensão temporal. “A melodia total aparece, porém, como presente enquanto ainda soa, enquanto ainda soam os sons a ela pertencentes, visados *numa* conexão de apreensão. Ela está passada somente depois de o último som se ter ido” (Husserl, 1994, p. 70). O ser músico visa à melodia numa conexão de apreensão soante, temporal-musical e intencional-motora.

A intencionalidade tátil-motora visando ao todo de uma melodia pode assumir muitas configurações, por exemplo, a sequência de toda a escala de Dó maior poderia ser executada somente com o dedo indicador ou quaisquer outras variações. É possível executá-la por intermédio de uma intuição motora onde o executante não refletiu ou analisou qual dedo, ou qual

posição da mão, seria melhor. Porém, adotamos um parâmetro condizente com uma provável didática do instrumento onde a intencionalidade motora não se dá ao acaso ou aleatoriamente. Se será este ou aquele dedo responsável pela execução de uma nota, isso depende de uma conexão entre uma representação mental do movimento do respectivo dedo da mão e o movimento propriamente realizado. Então, o modo de representação mental dos movimentos do corpo integra também a intencionalidade musicante. Nesse aspecto, uma racionalização da digitação mais adequada para uma sequência musical possui uma finalidade, preparar melhor o corpo próprio para que o instrumento musical se torne sua extensão. A técnica e a estética possuem ambas uma teleologia: uma manuseabilidade melhor para um soar melhor, pois o mundo musical é composto de ideias musicais muito mais complexas do que uma simples escala. Ao propor uma configuração da intencionalidade motora que às notas CDEFGABC corresponda, respectivamente, em cada tecla, os dedos polegar (T^C), indicador (T^D), médio (T^E), a transferência do polegar por baixo dos dedos indicador e médio para a próxima tecla à direita, e, assim, realizar a sequência polegar (T^F), indicador (T^G), médio (T^A), anular (T^B) e mínimo (T^C), temos a configuração global da intencionalidade motora que executa a escala de Dó maior. Outras configurações motoras também são possíveis, mas escolhemos apenas uma para fins descritivos. Tomadas em conjunto (Quadro 3), a percepção auditiva de uma nota, seu tempo musical e intencionalidade motora correspondentes, e a perspectiva do tempo imanente, temos o quadro abaixo relacionando o todo (a escala de Dó maior) e suas partes (cada ato de execução e percepção).

Quadro 3 – redução e intencionalidade musicante

percepção auditiva	S	C	D	E	F	G	A	B	C'
tempo musical	S	TM ^C	TM ^D	TM ^E	TM ^F	TM ^G	TM ^A	TM ^B	TM ^{C'}
intencionalidade motora	IM ^P	T ^C	T ^D	T ^E	T ^F	T ^G	T ^A	T ^B	T ^{C'}
TI = o instante do agora	IP ⁰	IP ¹	IP ²	IP ³	IP ⁴	IP ⁵	IP ⁶	IP ⁷	IP ⁸
TI = o passado no agora	R ⁰	R ¹	R ²	R ³	R ⁴	R ⁵	R ⁶	R ⁷	R ⁸
TI = o futuro no agora	P ⁰	P ¹	P ²	P ³	P ⁴	P ⁵	P ⁶	P ⁷	P ⁸

Fonte: elaboração própria.

Quadro com síntese da unidade das intencionalidades auditiva, temporal e motora, juntamente com o tempo imanente: impressão primordial, retenção e protensão na escala de Dó maior.

O modo de manuseabilidade de um instrumento pode ser simplesmente intuitivo, a pessoa executa uma melodia, porém, sem ter racionalizado os movimentos do seu corpo próprio. No entanto, há o desenvolvimento na manuseabilidade que perpassou uma análise reflexiva dentro de uma tradição pedagógica de um instrumento. Nesse caso, não podemos denominar a configuração da intencionalidade motora apresentada nessa descrição como pré-reflexiva. Concordamos com James McGuirk (2013), essa modalidade da intencionalidade motora deveria chamar-se pós-representacional, pois ela foi configurada de acordo com uma representação mental segundo a adequação e funcionalidade de cada dedo, para cada momento específico da execução melódica, dentro da realidade objetiva de disponibilidade do instrumento à mão humana. Chamar essa intencionalidade motora de pré-reflexiva é o principal erro encontrado em pesquisas que relacionam a fenomenologia à atividade musical, como é o caso em Rachel Elliott (2018) e em Robert Minatel (2021). Se alguém precisa fazer um estudo prévio da digitação mais eficiente para sua mão executar uma melodia e, depois da análise da melhor configuração da intencionalidade motora para uma ideia melódica, necessita repetir muitas vezes a mesma configuração em

estudos individuais ou ensaios até dominá-la, a intencionalidade motora em questão é pós-representacional. O ponto problemático é transpor para o mundo dos músicos a validade de atividades do corpo que são pré-reflexivas, porém, que são conclusões a partir de âmbitos da vida não musicais, como o faz Simon Høffding (2018, p.116-122) ao emprestar conclusões pertinentes ao conceito de corpo performático de Dorothee Legrand (2007) a respeito de um saber corporificado dos dançarinos.

Nosso corpo sabe sentar em cadeira, abrir uma porta e lavar a louça sem que nós tenhamos que refletir a respeito, ou sem precisar criar representações mentais com base no “eu penso”. Essas atividades pertencem à intencionalidade motora que é pré-reflexiva, principal objeto de estudo da fenomenologia de Merleau-Ponty (2018), que evidencia a capacidade inerente ao corpo vivo de se relacionar com o mundo e aprender por intermédio de sínteses motoras e prescindir de representações mentais. Se nós racionalizamos a relação de nosso corpo com o instrumento, analisamos os intervalos musicais de uma linha melódica e criamos representações mentais que deram forma à intencionalidade motora para sua respectiva execução, isso é o resultado de um “eu penso” e não produto de uma espontaneidade fortuita. Então há a necessidade de discernir se a intencionalidade motora é pré-reflexiva ou pós-representacional. A pianista Rosalyn Tureck (1991, p. 158), ao relatar sua própria biografia, caracteriza a capacidade pré-reflexiva de seu corpo no estágio inicial: “um dia, aos quatro anos de idade, simplesmente me sentei ao piano e comecei a tocar. Não me atirei sobre as teclas, não usei o punho, nem escolhi as notas com um dedo. Usei as duas mãos e toquei”¹⁰. Ao se tornar uma especialista nas obras de J. S. Bach, quando precisou analisar e criar as melhores estratégias de digitação para suas performances, Tureck precisou desenvolver uma intencionalidade motora pós-representacional. Quando ela era criança, uma espontaneidade da inteligência corporal foi suficiente para sua inauguração nos

¹⁰ “Then one day, at the age of four, I simply sat down at the piano and began to play. I didn’t pounce on the keys, I didn’t use a fist, nor did I pick out notes with one finger. I used both hands and played” (TURECK, 1991, p. 158).

contatos com o instrumento. Para se tornar uma virtuosa, foi necessária uma formação minuciosa e sutil da intencionalidade motora com a intervenção de representações mentais.

Os apontamentos acima não pretendem esgotar, de modo algum, as descrições necessárias para desvendar o piano como objeto intencional musicável. Pelo contrário, eles são apenas um ponto de partida de uma proposta de análise fenomenológica. Além disso, há a necessidade de pesquisas pormenorizadas para outros instrumentos musicais. A conclusão parcial à qual podemos chegar é que cada instrumento musical possui sua própria *Zuhandenheit*, ou seja, apresenta uma manuseabilidade específica, um modo objetivo de ser musicável e estar-à-mão. O filósofo Martin Heidegger criou o conceito de *Zuhandenheit* ao investigar o uso que o ser humano faz de ferramentas e instrumentos para criar relações úteis com o mundo. “Trata-se, pois, de um neologismo criado por Heidegger a partir do adjetivo alemão *zuhanden*, cujo significado diz que algo se encontra à mão, está disponível para o uso” (Provinciatto, 2021, p. 105). O conceito de *Zuhandenheit* recebeu diferentes traduções: manualidade, manuseabilidade, disponibilidade, prontidão-à-mão, estar-à-mão (Albuquerque, 2011; Provinciatto, 2021). Mesmo na língua inglesa, a *Zuhandenheit* foi traduzida de diversas maneiras: *availableness*, *readiness-to-hand*, *handiness*, *availability* (Cerbone, 2021, p. 78-81). No mundo dos instrumentos musicais, cada instrumento se dispõe à mão humana de um modo específico para ser uma potência soante. Nesse sentido, precisaríamos falar de uma disponibilidade ou manuseabilidade soante, de uma *klingende Zuhandenheit*, ou de uma disponibilidade musical, uma *musikalische Zuhandenheit*.

3. Conclusões

Esta proposta de redução buscou tornar evidente alguns elementos essenciais que compõem a intencionalidade musicante. Então, diante de toda variedade fenomênica do mundo musical, os elementos essenciais apresentam o que é invariável; no caso deste estudo: uma ideia musical (o todo) é constituída por notas

musicais com tempos musicais e imanentes, e intencionalidades tátil-motoras respectivas (as partes). Logicamente, quanto mais complexa é uma ideia musical a ser expressada, mais complexa é a manuseabilidade de um instrumento que deve ser dominada com familiaridade pela intencionalidade musicante. Mas algo permanece invariável: por um lado, há a infinita diversidade de ideias musicais (variável), por outro lado, em todas as performances musicais a intencionalidade musicante é sempre uma unidade das intenções auditivas, temporais e tátil-motoras (invariável). “Eu me movo, logo o mundo soa” é um mote sintético que diz respeito a qualquer instrumento musical e a qualquer performance.

Outras análises descritivas sobre a relação humana com o piano seriam necessárias para ampliar as considerações realizadas acima, incluindo a simultaneidade de ambas as mãos e de notas distintas para a execução da melodia, da harmonia, do ritmo e de outros elementos constituintes da música. Outros instrumentos musicais gerariam descrições distintas na configuração da intencionalidade tátil-motora, porém, os aspectos essenciais permanecem os mesmos. Ademais, seria preciso também acrescentar a perspectiva estética do ato musical. Afinal, até mesmo a execução de uma simples escala de Dó maior pode soar de modo agradável e belo ou de modo desagradável e estridente. Assim, a formação do eu musicante gira em torno, igualmente, de um “eu sinto” se está soando bem ou não.

A inter-relação entre audição exterior e interior merece de fato estudos específicos para o aprofundamento da compreensão fenomenológica sobre a performance musical. Para que a audição exterior corresponda à audição interior, entra em cena o “eu quero” que soe dessa ou daquela maneira. Uma consciência corporal torna-se imprescindível para que a expressividade musical atenda ao “eu quero”. Todo músico lida com um veredito da realidade: sua capacidade de expressividade de uma certa ideia musical. Essa capacidade pode apresentar um devir, o que hoje “eu não posso”, amanhã “eu posso”. O mundo dos músicos não é especulativo e, por isso, não pode depender das meditações de um “eu penso”.

Corroborando o que afirma Husserl (1994, p. 71) e transpondo ao mundo dos músicos, “O ‘eu posso’ é um ‘eu posso’ prático e não uma simples representação”.

Referências

- ALBUQUERQUE, José Fábio da Silva. A relação entre o conceito heideggeriano de produção e a temporalidade do *Dasein* através da técnica. **Problemata** - Revista Internacional de Filosofia, João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 291-316, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/11055>. Acesso em: 11 set. 2024.
- ARRAU, Claudio. Claudio Arrau. *In*: MACH, Elyse. **Great contemporary pianists speak for themselves**: two volumes bound as one. Volume 1. Nova Iorque: Dover Publications, 1991. p. 1-11.
- BERTHO, Renan Moretti. Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 73, p. 83-99, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i73p83-99>. Acesso em: 12 set. 2024.
- CERBONE, David R. Availableness (*Zuhandenheit*). *In*: WRATHALL, Mark A. **The Cambridge Heidegger Lexicon**. Cambridge (Inglaterra): Cambridge University Press, 2021. p. 78-81.
- CORMIER, Hubert Jean-François. **Metafísica dos sons**: fenomenologia da música no pensamento de Ernest Ansermet. 2007. 305 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/11763>. Acesso em: 8 out. 2024.
- DIAS, João Carlos Neves de Souza e Nunes. O enigma do corpo e o delírio da visão em Merleau-Ponty. **Princípios** - Revista de Filosofia, Natal, v. 29, n. 60, p. 323-338, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/26591>. Acesso em: 10 jul. 2024.

DUFRENNE, Mikel. **Fenomenología de la experiencia estética.** Volumen I. El objeto estético. Valencia, Espanha: Fernando Torres - Editor S.A., 1982.

DUFRENNE, Mikel. **Fenomenología de la experiencia estética.** Volumen II. La percepción estética. Valencia, Espanha: Fernando Torres - Editor S.A., 1983.

ELLIOTT, Rachel C. **Collaborative temporality:** Merleau-Ponty and the phenomenology of music. 2018. 294 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, University of Guelph, Guelph, 2018. Disponível em: <https://atrium.lib.uoguelph.ca/items/e6d00c89-fabc-4739-9d92-7cfe70e5662a>. Acesso em: 4 maio 2024.

HØFFDING, Simon. **A phenomenology of musical absorption.** Cham (Suíça): Palgrave Mcmillan, 2018.

HØFFDING, Simon; SCHIAVIO, Andrea. Exploratory expertise and the dual intentionality of music-making. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, Nova Iorque, v. 20, p. 811-829, 2021. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11097-019-09626-5>. Acesso em: 10 set. 2024.

HUSSERL, Edmund. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo.** Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.

INGARDEN, Roman. **Untersuchungen zur Ontologie der Kunst:** Musikwerk, Bild, Architektur, Film. Tübingen (Alemanha): Max Niemeyer Verlag, 1962.

KALETHA, Holger. **Musikalische Intentionalität:** eine Phänomenologie musikalisch-ästhetischen Erlebens. Mainz (Alemanha): Schott Music, 2020.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEGRAND, Dorothee. Pre-reflective self-consciousness: on being bodily in the world. **Janus Head**, Pittsburgh, v. 9, n. 2, p. 493-519, 2007.

Disponível em: <http://janushead.org/wp-content/uploads/2020/06/Legrand.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2024.

LEE, Mike Cheng-Yu. **Musical intentionality**: between objects and meaning. 2016. 205 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Music, Cornell University, Nova Iorque, 2016. Disponível em: <https://music.cornell.edu/dissertation-archive>. Acesso em: 2 nov. 2024.

McGUIRK, James N. Dreyfus, Merleau-Ponty and the phenomenology of practical intelligence. **Norsk filosofisk tidsskrift**, Oslo, v. 48, n. 3-4, p. 289-303, 2013. Disponível em: <https://www.scup.com/doi/10.18261/ISSN1504-2901-2013-03-04-08>. Acesso em: 6 jan. 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MINATEL, Robert. **A phenomenology of musical activity**: embodiment, world, intersubjectivity, and expression. 2021. 232 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, University of Guelph, Guelph, 2021. Disponível em: <https://atrium.lib.uoguelph.ca/items/d9dd71d3-f348-428d-a71b-b0d434fd9a7e>. Acesso em: 4 jun. 2024.

NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. **Fundamentos para uma análise musical fenomenológica**. 2007. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/GMMA-7XWLPY>. Acesso em: 10 maio 2024.

PAULL, Jennifer. Uncaged John: an attempt to decode his mysteries. *In*: Cage, John. **Three² - Twenty-Three - Six - Twenty-Six**. First Recordings. Disco compacto, CD (60 + min.). Grand Rapids (EUA): OgreOgress Productions, 1999.

PROVICIATTO, Luís Gabriel. Heidegger e sua tradução de *κόσμος* por *welten*: uma nota a respeito da mundaneidade do mundo. **Revista Sofia**, Vitória, v. 10, n. 1, p. 96-115, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/34536>. Acesso em: 30 jul. 2024.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

SOUZA, Daniel Grandinetti Rodrigues de. **A consciência do tempo: princípios de fenomenologia da temporalidade dinâmica**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. 247p. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-BCWP38>. Acesso em: 20 maio 2024.

TANAKA, Shogo. The notion of embodied knowledge and its range. **Encyclopaideia**, Bolonha, v. XVII, n. 37, p. 47-66, 2013. Disponível em: <https://buponline.com/prodotto/encyclopaideia-rivista-di-fenomenologia-pedagogia-formazione-11/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

THOMÉ, Scheila Cristiane. **Subjetividade e tempo na fenomenologia husserliana**. 2008. 133 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/16800>. Acesso em: 19 ju. 2024.

TURECK, Rosalyn. Rosalyn Tureck. *In*: MACH, Elyse. **Great contemporary pianists speak for themselves: two volumes bound as one**. Volume 1. Nova Iorque: Dover Publications, 1991. p. 157-178.

VIEIRA, Marcelo Rosa. Da temporalidade imanente ao tempo objetivo do mundo em Husserl. **Primordium**, Uberlândia, v. 5, n. 10, p. 229-252, 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/primordium/article/view/56639>. Acesso em: 29 abr. 2024.

ZAHAVI, Dan. **Husserl's phenomenology**. Stanford (EUA): Stanford University Press, 2003.

ZANGHERI, Glaucio Adriano. **Para além do som:** música e fenomenologia em Roman Ingarden. 2018. 196 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13092018-153143/pt-br.php>. Acesso em: 20 abr. 2024.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.