

# O VIÉS EMOCIONAL DA EXPRESSÃO MUSICAL

## THE EMOTIONAL BIAS OF MUSICAL EXPRESSION

Marcos Nogueira - EM/UFRJ  
mvinicionogueira@gmail.com

**Resumo:** O artigo discute a constituição do sentido das expressões emocionais em música. O uso do termo “expressão” para descrever o conteúdo da música reflete uma ideia bastante difundida de que a música tem sentido, porque seu conteúdo se conecta, de algum modo, com nossos estados mentais. A hipótese aqui considerada é que os entendimentos da coerência formal dos eventos musicais e dos efeitos emocionais que a configuração desses eventos provoca no ouvinte têm uma mesma origem experiencial: o movimento físico. O dispositivo teórico que fundamenta esta pesquisa é o de que a música compartilha com processos semânticos diversos, incluindo a linguagem, a *incorporação* do sentido.

**Palavras-chave:** Expressão; Sentido musical; Metáfora conceitual; Incorporação; Emoção.

---

**Abstract:** The article discusses the formation of the meaning of emotional expressions in music. Using the term “expression” to describe the music content reflects a widespread idea that music has meaning, because its content is connected, somehow, with our mental states. The hypothesis considered here is that the understandings of formal coherence of musical events and emotional effects caused on music listener by the configuration of these events have the same experiential origin: the physical movement. The theoretical device that ground this research is that music shares with several semantic processes, including language, the *embodiment* of meaning.

**Keywords:** Expression; Musical meaning; Conceptual metaphor; Embodiment; Emotion.

---

Se pudermos relacionar uma música a uma emoção, essa emoção é a emoção de alguém ou é certo tipo geral de emoção do qual aquela é um exemplo. Assim, uma composição ou sua “base ôntica” – esta uma performance ou gravação – pode ser conectada: 1) à emoção que o compositor experimentava ao compô-la, 2) à emoção que um ou mais intérpretes experimentaram ao tocá-la, ou 3) à emoção sentida pelos ouvintes em seu ato de escuta – ou memórias desse ato. Os dois primeiros casos de emoção são irrelevantes do ponto de vista da música enquanto algo que existe, antes de tudo, para ser ouvido pelo que é. Desse modo, quando ouvimos música, não há razão para nos preocuparmos se o compositor sentia uma emoção particular nesse ou naquele momento ou se o intérprete está sentindo ou sentiu certa emoção ao tocar a música. Entretanto a música que é composta e mais ainda que se atualiza com ações corporais de seres humanos se comportando encontra um ouvinte altamente inclinado a inferir, do caráter despertado pela composição ou por sua performance, a experiência de uma emoção particular.

Cumprе enfatizar que isso é uma *inferência* do caráter do objeto musical, e não um *aspecto* desse caráter particular. Este é o foco da discussão que se segue. Começo discutindo as condições de expressão emocional na experiência da música, passo à pesquisa da relação entre a emoção expressa e os conteúdos da “aparência” (manifestação) musical que determinariam emoção e sua expressão, e por fim proponho o estudo dos modos de constituição da expressão emocional em música como fonte privilegiada para uma teoria cognitiva do entendimento musical.

Essa abordagem conceitual aplicável aos processos criativos – sejam estes interpretativos ou composicionais – vem ganhando maior notabilidade na última década. Naturalmente, pode ser aplicada a qualquer repertório atualizado por músicos contemporâneos; contudo a discussão aqui empreendida visará, mais especificamente, à produção do século XXI, ou seja, aos processos contemporâneos de criação musical e à performance da música deles resultante. No momento em que a recepção dos textos musicais e a investigação da produção de intérpretes-executantes e de intérpretes-ouvintes emergem como objetos principais da pesquisa musicológica e, sobretudo, da pesquisa em processos criativos, entendo não ser mais plausível considerar a formação de instrumentistas, cantores, regentes e compositores que não contemple a discussão da relação entre expressão e emoção na prática musical.

## **Expressão de emoção**

Geralmente, as obras musicais são consideradas expressivas de certas condições emocionais, mas se é assim – e as obras não podem “possuir” emoções –, pouco importa a emoção particular do compositor quando do ato de composição de uma determinada obra, mesmo que essa condição emocional tenha, de certo modo, determinado parte das decisões composicionais dessa obra. As emoções sentidas pelo compositor ou as emoções de que deseja que sua obra seja expressiva não determinarão a experiência do ouvinte ou o caráter do objeto musical experimentado. O ouvinte pode atribuir a uma obra musical a expressão de um tipo de emoção sem precisar relacionar a música a uma possível ocorrência dessa emoção no ato da composição. O mesmo pode ser dito da emoção do intérprete. Se a música

que ele toca é expressiva de uma emoção particular, esta não é gerada por uma ocorrência particular da emoção que o intérprete sentia ao interpretá-la ou que sente no ato da performance da obra e; uma dramatização mais intensa dos atos de execução, em performances ao vivo ou em vídeo, pode até mesmo sugerir – em gestos de comunicação não-verbal – emoções particulares, mas não determinar a experiência emocional do espectador.

Em sua tese *Do belo musical*, conhecida em 1854, Eduard Hanslick tentou estabelecer três proposições negativas acerca da relação entre música e emoções: a) é impossível uma obra musical *representar* uma emoção definida; b) emoções e sentimentos implicados não podem ser usados para *caracterizar* uma obra musical; c) o objetivo da música não é *evocar* emoções no ouvinte. Pretendo problematizar essas teses formalistas e tentar a inclusão da emoção na esfera semântica musical. Para isso, preciso antes determinar os termos envolvidos nesta conceitualização da emoção e do sentimento.

Há uma forte inclinação em pensar a emoção em termos do seu aspecto “subjetivo”. Porém, tal aspecto não constitui a essência das emoções, porque elas se manifestam como estados publicamente reconhecíveis de um organismo – embora não necessitem dessa manifestação externa. Emoções são identificadas por sua função em um sistema cognitivo: são desejos, crenças, ações. Emoções são estados intencionais: são emoções *de* algo ou *sobre* algo sem existência material. Cada emoção responde a um pensamento e é encontrada em certo pensamento que define seu “objeto formal”: o objeto intencional daquela emoção. Cada emoção envolve um tipo particular de pensamento que é seu constituinte e que é diferente do pensamento envolvido em qualquer outra emoção. E cada emoção envolve não somente um tipo particular de pensamento, mas uma reação positiva ou negativa ao conteúdo desse pensamento: uma forma de prazer ou dor. O prazer ou desprazer com o qual um pensamento é experimentado pode ser mais ou menos intenso. E como os pensamentos podem ser compostos e múltiplos, possuindo conjuntamente elementos de prazer e de dor, nossas emoções podem ser misturadas.

No presente trabalho, quero admitir que emoções incluem *sentimentos*, e uma emoção é algo que experimentamos corporalmente: é um sentimento *incorporado*. Contudo, tipos particulares de sentimentos incorporados não são nem específicos nem essenciais para uma emoção. Em artigo publicado em 1978, Paul Ricoeur advertira que uma tradição negli-

gencia a diferença conceitual, tratando sentimento em termos apropriados à emoção. Mas em termos de emoções, estamos sob o efeito da ação corporal e dos estados mentais pouco intencionais; o sentimento é aquilo que completa a imaginação esquemática, interiorizando o pensamento. Seres humanos têm emoções humanas, porque elas correspondem a pensamentos imaginativos dos seres humanos que, além de conscientes do objeto da emoção, colocam-se em sua própria emoção e se expressam por meio dela: emoções são motivos para a ação. E a expressão da emoção é também uma criação de emoção.

Hanslick não diferenciou emoção de sentimento, e defendeu a impossibilidade de representação de emoções ou sentimentos por recursos estritamente musicais. Em seu comentário acerca dessa hipótese, Malcolm Budd (1992) a reconfigura da seguinte forma: a música não pode representar pensamentos; sentimentos e emoções definidos envolvem ou contêm pensamentos; por isso a música não pode representar sentimentos ou emoções definidos. Budd observa que a validade formal desse argumento depende da validade do princípio que se uma coisa envolve outra coisa, então para que algo represente a primeira coisa deve representar a segunda. Hanslick afirma, entretanto, que embora não seja uma representação dos sentimentos, o *movimento* é o que a música tem em comum com os estados emocionais. Ela pode assim representar as “propriedades dinâmicas” dos sentimentos, ainda que exemplos específicos dessas propriedades possam pertencer a sentimentos particulares diversos.

Se a única maneira de ser uma representação não-verbal de algo é ser uma réplica da coisa representada, para representar uma emoção, esta emoção teria que ser ouvida *na* música. Porém “somente as expressões da emoção podem ser ouvidas, não a própria emoção; (...)algo pode, no sentido requerido, ser ouvido em algo mais, somente se ele próprio pode ser ouvido” (BUDD, 1992, p. 23, tradução nossa). Budd está reivindicando para a música um paralelo com a expressão da emoção nas artes visuais. Se entendermos que algo só pode ser visto em algo mais, se puder ele próprio ser visto, não poderia haver uma pintura de uma emoção, mas somente de uma pessoa emocionalmente afetada: “de vez que uma emoção não pode ser mais vista que ouvida, não poderia haver uma representação musical – um correlato musical de uma simples representação visual – de uma emoção, mas apenas de uma expressão da emoção na voz de uma pessoa” (ibidem).

Não podemos negar que apesar de todo o esforço de um Hanslick – como de outros formalistas – para repudiar uma representação de sentimentos pela música, a atribuição de emoção à música é algo insistente e espontâneo, em nossa cultura. Como observou Budd, talvez a descrição emocional da música seja meramente uma maneira fantasiosa de falar, na qual “a emoção aparentemente atribuída à música deve ser entendida como sentida pelo ouvinte, de modo que aquilo que o ouvinte quer dizer pode ser verdade, embora ele se expresse de maneira enganosa” (BUDD, 1992, p. 38, tradução nossa). Todavia, como tudo isso é, em última análise, desnecessário para experimentarmos a música, devemos perguntar pelo sentido dessas atribuições emocionais. As primeiras respostas para essa questão vieram da própria formulação de Hanslick, das “formas em movimento nos sons”.

Em *The power of sound* (1880), Edmund Gurney argumentou que as diferenças de altura sonora não são experimentadas pelos ouvintes como diferenças de *qualidade* – como entre cores –, mas diferenças de *distância* e *direção*, assim claramente sentidas. E o sentido de que diferenças de altura são diferenças de “distância e direção” faz com que ordenemos os sons (segundo suas alturas) e os “posicionemos” em um “espaço” musical. Essas constatações levaram às primeiras soluções de entendimento para as descrições emocionais da música, relacionadas a movimento no espaço – que começam a surgir a partir dos estudos fenomenológicos e da psicologia da *Gestalt*. Em seus estudos de “estética psicológica”, Carroll Pratt (1931) salientou que há movimentos *do* e *no* corpo. O fato de podermos visualizar movimentos de coisas no espaço e sentir movimentos corporais é a principal causa de muitos dos termos que, quando usados para descrever como sentimos, significam o caráter dinâmico do movimento. Ou seja, empregamos as mesmas palavras para descrever, igualmente, qualidades de movimentos corporais que experimentamos – agitado, hesitante, delicado – e para caracterizar como sentimos. Pratt refere-se, portanto, ao uso de metáforas de nossa vida corporal.

A conexão que a partir disso pode ser feita entre emoção e música baseia-se na proposição que quando experimentamos uma emoção, o que sentimos organicamente são processos que envolvem movimentos *do* ou *dentro* do corpo. Quando um dado movimento – ou tendência para um movimento – está envolvido num certo estado psicológico, atribuímos ao

movimento um caráter particular, se estamos nesse estado. E, comumente, dizemos “sentir” tal caráter, porque ele é aquilo que sentimos quando estamos naquele estado psicológico. Esse caráter é, portanto, o que é compartilhado por uma obra musical, quando com ele a caracterizamos. E nossa caracterização, isto é, nossa conceitualização da música em termos de um determinado caráter é literal. Assim sendo, um estado psicológico particular derivaria seu nome de uma qualidade de movimento que é comum ao movimento corporal e ao musical: *estariamos* e *sentiríamos* um caráter particular, e a música *seria* meramente esse caráter. A música então não incorpora as condições psicológicas, mas os caracteres dos movimentos corporais que estão incluídos ou compõem essas condições psicológicas.

Em seu *The corded Shell* (1991), Peter Kivy propôs discutir uma questão especialmente importante para o desenvolvimento de uma teoria da expressão musical: a diferença entre *expressar* e *ser expressivo*. Ele explica que quando somos levados a determinadas ações em consequência de alguma emoção, podemos dizer que *expressamos* a nossa emoção e as nossas ações são *expressões* daquela emoção. Ou seja, a condição para termos agido como agimos é estarmos emocionados; e só seria correto afirmar que expressamos aquela emoção particular, se realmente sentimos tal emoção. Kivy entendeu isso como o paradigma da expressão emocional. Outra situação é: alguma coisa nos parece triste; mas isso não significa dizer que a coisa *expressa* tristeza. Quando descrevemos algo como triste, não estamos dizendo que ele expressa tristeza – mesmo que seja uma pessoa, pois se de fato ela está triste, provavelmente não estará *sempre* triste –, mas que é *expressivo* de tristeza. Eis, portanto, o paradigma de ser expressivo de algo, onde “algo” é o nome de uma emoção.

Quando dizemos que uma melodia é triste, estamos dizendo que ela expressa tristeza ou que é expressiva dessa emoção? Segundo Kivy, há uma boa razão para rejeitarmos a primeira alternativa. Se a música expressa tristeza, então ela deve ter relação com a tristeza de alguém, e o candidato óbvio é o compositor, cuja tristeza supõe-se ser expressa por sua música. Todavia, a teoria da expressão musical desenvolvida por Kivy enfoca como a música pode ser *expressiva* das emoções e não uma teoria de como a música pode expressá-las. Sua preocupação é “apresentar uma teoria do que acontece quando descrevemos a música em termos emocionais, na au-

sência de qualquer sugestão que esteja expressando as emoções do compositor ou de mais alguém” (KIVY, 1991, p. 14, tradução nossa). Ou seja, sua teoria explica como descrevemos música emocionalmente, mesmo quando é evidente que ela não está expressando as emoções que lhe atribuímos, ou quando não temos como saber se expressa tais emoções, de vez que não temos como saber em que estado emocional o compositor se encontrava quando a compôs. Enfim, a maior parte de nossas descrições emocionais da música são inteiramente independentes de estados de mente de outrem, mesmo que sejam os compositores ou os intérpretes-executantes que nos possibilitam a experiência com os objetos musicais.

Kivy adverte que podemos pensar que compositores tristes tendem a compor música triste, mas eles não poderiam fazer de sua música a expressão de sua tristeza. Outra questão é que a música pode expressar e ser expressiva de outras coisas que não, necessariamente, emoções – ideias, por exemplo. Kivy também não desejou afirmar que a música não expressa emoções, embora tenha como preocupação central os modos como ela pode ser expressiva das emoções. Essa atenção especial deve-se, entre outros, ao fato psicológico que tendemos a “animar” aquilo que percebemos, e isso não é algo que escolhemos fazer. Segundo Kivy, mesmo quando desenhamos algo numa folha de papel, tendemos a ver figuras “animadas”, sobretudo figuras humanizadas, mesmo quando também se parecem com outras coisas. Enfim, tendemos a “animar” sons da mesma forma que o fazemos com as coisas visíveis. Música pode parecer com muitas outras coisas além de expressões humanas, mas exatamente do mesmo modo como vemos figuras e traços humanos nas coisas, ouvimos gestos e expressões na música, e não outra coisa: “um tema musical é frequentemente descrito com um ‘gesto’. Um sujeito de uma fuga é uma ‘afirmação’ de um tema. Uma voz é como os músicos chamam uma parte em uma composição polifônica, mesmo se a parte deve ser tocada em um instrumento e não cantada por uma voz” (KIVY, 1991, p. 58, tradução nossa).

Há, porém, outros tipos de atribuição de emoção. Kivy cita o *chromatismo* e o *intervalo* de terça menor como expressivos de tristeza, mas não em virtude de se parecerem com o comportamento expressivo humano. Trata-se, portanto, de outra teoria da expressividade musical, inteiramente diferente da primeira, e que explica a expressividade musical, de um lado, pela congruência de um “contorno” com a estrutura dos traços

expressivos e do comportamento, e de outro, como função da associação habitual de certas práticas musicais com certas características emotivas em contextos expressivos, mesmo não havendo qualquer analogia estrutural entre elas. Isto é, elementos que têm se convencido em sua expressividade podem ter essa expressividade derivada de sua contribuição original a um dado “contorno” sintático expressivo – que pode ter sido o caso do intervalo de terça menor, experimentado por muito tempo como discordante e instável, quando experimentado em concorrência com o de terça maior.

Stephen Davies (1994) afirmou, por sua vez, que ouvimos a expressividade da música como resultado do reconhecimento de uma semelhança entre ela e aspectos do comportamento humano – conduta, voz, fisionomia. Referindo-se à teoria de Kivy, ele comenta que a música também se assemelha a outras coisas ou processos, mas em geral essa semelhança não chama a nossa atenção. Haveria uma forte conexão entre música e aparências de emoção, mas não entre música e outras coisas, “porque estamos psicologicamente dispostos a fazer a conexão (e dar-lhe uma direção) somente no primeiro caso” (DAVIES, 1994, p. 241, tradução nossa).

Davies introduz, todavia, certo refinamento à teoria da expressão musical, distinguindo tipos diferentes de expressividade emocional. Algumas emoções teriam formas características de expressão que ele denomina *primária*: expressões não intencionais. Tais formas de expressão seriam usualmente vistas como algo meramente pretendido e não expressivo de emoções genuínas; não são adotadas conscientemente. Alguém que está triste, diz ele, “não precisa chorar e nem sempre precisa se sentir como se estivesse chorando quando está triste, mas às vezes deve se sentir como se estivesse chorando quando está triste, e se não está, é porque controla o impulso para chorar” (ibid., p. 174, tradução nossa). Portanto, o controle e a supressão das expressões primárias podem ser intencionais, embora sua tendência e impulso não o sejam. Para Davies, essas expressões não são, por isso, expressivas de alguém, mas apenas das próprias emoções das quais são expressões.

Uma expressão *secundária* da emoção, segundo Davies, seria o comportamento que surge a partir da emoção sentida, embora não possa ser entendido como expressivo por alguém que não conhece as intenções de quem se comporta ou as circunstâncias que levaram ao comportamento.

Essas expressões são usualmente intencionais, mas não necessariamente, e se distinguem das expressões primárias, sobretudo por não serem constitutivas das emoções para as quais dão expressão. Davies explica que a conexão entre uma emoção e suas expressões secundárias é contingente. Proponho para isso um exemplo: um compositor sofre uma grande desilusão amorosa e então se lança na composição de uma nova obra musical em resposta à dor que sente. Alguém que conhece as intenções e circunstâncias do compositor deve descrever o ato da composição como uma expressão de seu sofrimento e como se essa ação dissipasse a intensidade de sua dor. Embora o ato da composição e a composição resultante sejam expressões da dor para quem entende sua motivação, devemos reconhecer que tanto ato quanto composição são expressivos apenas se vistos como resultantes de certas intenções e circunstâncias.

Uma última forma de expressão da emoção, que Davies denominou *terciária*, distingue-se da anterior por apoiar-se em convenções e rituais: “as convenções revelam as intenções do agente quanto à expressividade de suas ações ou seus produtos. É condição para a expressividade terciária que o uso das convenções seja intencional e sincero” (ibid., p. 176, tradução nossa). Por exemplo, se o compositor que passou pela desilusão amorosa intitula sua obra com uma referência evidente à sua dor, a obra passa a ser uma expressão terciária de sua dor – caso ele tenha sido realmente sincero ao expressar seus sentimentos dessa forma –, uma vez que esse ato é uma expressão convencional de dor.

A música não parece ser uma expressão primária da emoção de alguém. A expressividade das obras musicais é, em geral, conscientemente criada por seus autores, sugerindo que tais obras sejam expressões secundárias e terciárias de seus sentimentos. Os compositores às vezes dão uma expressão terciária às suas emoções, criando obras musicais, mas esse fato, como lembra Davies, não explica nem como sua música é propriamente expressiva, nem por que tal expressão da emoção do compositor deve ser pertinente à experiência da obra. Segundo ele, a expressão musical pode não ser menos convencional do que é o uso da linguagem, cujo fim é a comunicação: “mas as convenções da música, ao contrário das que regulam a comunicação, servem para revelar o sentido contextual dos elementos, não para revelar as intenções que motivaram seu arranjo” (ibid., p. 180, tradução nossa).

Ao discutir o que entende ser, precisamente, a expressão da emoção em música, Stephen Davies observa que as características da emoção na aparência são atribuídas sem considerar os sentimentos ou os pensamentos dos quais elas são o predicado. Segundo ele, essas aparências expressivas não são emoções que são sentidas; envolvem desejos e crenças. Não são, propriamente, emoções ocorrentes:

são propriedades emergentes das coisas para as quais elas são atribuídas. Essas propriedades são públicas em caráter e são fundadas em características públicas. A tristeza da música é uma propriedade dos sons da obra musical. A tristeza é apresentada na obra musical. Não há necessidade de descrever ou representar ou simbolizar ou outros tipos de denotação que conectem a expressividade musical às emoções ocorrentes, uma vez que o caráter da música reside em sua própria natureza. (Ibid., p. 228, tradução nossa.)

Para Davies, enfim, a expressividade reside na aparência apresentada na música, sem qualquer conexão com emoções ocorrentes. Nesse sentido, a emoção é *imediatamente* (sem mediação) apresentada em música.

A música pode ser usada pelo compositor para expressar seus sentimentos, mas as evidências sugerem que isso não é o que normalmente ocorre. E se o compositor assim o deseja, a composição deve ser entendida como expressão secundária ou terciária de seus sentimentos. Devo concordar com Davies, que a expressividade seja, de fato, uma propriedade objetiva das obras musicais, ainda que as emoções expressas não sejam sentidas *pela* música. O que a música apresenta são características de emoção, uma aparência expressiva em seu som. Experimentamos o caráter dinâmico da música como ações de alguém, e por isso o movimento que ouvimos na música nos parece propositado e organizado. Os estilos musicais, por sua vez, estruturam por convenções essas propensões “naturais” para a expressividade, de tal modo que a expressividade assim constituída torna-se aparente apenas para alguém familiarizado com as convenções do estilo em questão. Além disso, a música é expressiva sem que para isso seu compositor tenha designado um determinado caráter expressivo para ela. Se seu compositor imagina e tenta controlar a expressividade de sua obra, é porque ela pode ser entendida como algo que refere os sentimentos humanos.

## Forma e emoção

Até aqui procurei colocar em discussão as questões centrais de algumas das principais teorias contemporâneas da expressão emocional em música, que de um modo ou de outro referem nossa experiência animista dos sons. De fato, a música é especialmente expressiva das qualidades emocionais humanas, mas podemos também entendê-la como algo que frequentemente nos *afeta* emocionalmente: ela evoca emoções em nós. Talvez haja uma conexão entre esses dois fatos: a música seria expressiva das emoções, em virtude de provocá-las? Para Kivy, como já discutimos, elementos da forma musical – uma melodia, uma configuração rítmica, um acorde – são expressivos de alguma emoção, não porque despertam essa emoção em alguém, mas por duas razões bem diferentes: (a) porque têm o mesmo “contorno” de algum comportamento humano expressivo e assim são ouvidos como expressivos de algo; ou (b) porque são correlacionados a um hábito ou convenção estilística conectada a algum “contorno” expressivo.

Uma importante teoria que relaciona estímulo emocional e sentido em música começou por propor que para entender uma obra musical o ouvinte deveria ter suas emoções provocadas de alguma maneira. Assim, apoiado inicialmente em uma teoria psicológica das emoções – assim como também fortemente influenciado pela teoria da informação – Leonard Meyer resolveu pesquisar o sentido do objeto musical, por meio de uma versão altamente sofisticada de formalismo, cujos primeiros resultados foram publicados em sua obra mais conhecida: *Emotion and meaning in music* (1956). Assim como os precursores do formalismo musical, Meyer acreditou que há uma resposta especificamente musical ao estímulo musical, razão pela qual, ao contrário de Hanslick e Gurney, esforçou-se em reconciliar sentimento e forma. Seu empreendimento visou à descrição do sentido musical “em termos estritamente musicais”, portanto sem o concurso de expressão, de representação ou de símbolos. A tese central de Meyer é de que a experiência musical sempre ocorre em um dado contexto de normas estilísticas, por isso os eventos musicais são entendidos em termos de convenções fundadas na natureza da atividade mental humana. A tendência do ser humano de ordenar e estruturar a sua experiência daria origem aos estilos musicais, que consistem de conjuntos de padrões habitados, com base nos quais o ouvinte pode estimar o prosseguimento de uma

dada sequência iniciada. E como a experiência da música é em grande parte determinada por esses moldes estilísticos – *esquemas* – as convergências e as divergências do padrão geram emoção ou, melhor, “afeto”.

Nesse caso, Meyer está desconsiderando qualquer semântica para a música, propriamente: música seria um sistema fechado de natureza sintática e formal. Sua primeira tarefa foi, portanto, superar os problemas da dicotomia idealista de sentimento e forma, assim fazendo convergir emoção e cognição na construção do sentido musical. Sua teoria enfoca, mais precisamente, o que entendeu por qualidade “sentida” da emoção, e por isso preferiu o termo “afeto”, que lhe pareceu menos contaminado pela significação. Meyer explica que numa experiência pode haver uma variabilidade da intensidade afetiva, mas o afeto mesmo é qualitativamente invariável. Experiências emocionais distinguem-se entre si e tornam-se descritíveis somente em termos dos eventos nos quais elas são implicadas. Essa concomitância é a condição para que os sentimentos – angústia, amor, medo – se tornem emoções distintas. Não há sentimento sem um evento ao qual se liga. Não há emoção agradável ou desagradável, e sim experiências emocionais agradáveis ou desagradáveis. Donde a emoção como *afeto* é pré-conceitual, enquanto a emoção como experiência afetiva é conceitual e diferenciada.

Estabelecer a distinção entre o afeto e as emoções foi a maneira que Meyer encontrou para demonstrar a existência de uma faixa de experiência afetiva genuinamente musical – que Hanslick e Gurney já haviam sugerido. À medida que experimentamos o objeto musical, os “sentimentos” aí envolvidos são especificamente musicais, surgidos apenas na contemplação do objeto musical. A fim de explicar a conexão entre esses sentimentos específicos e a música, Meyer refere uma tese da teoria psicológica da emoção:

o estímulo produz uma tendência no organismo para pensar ou agir de um modo particular. Um objeto ou situação que não evoca nenhuma tendência, para o que o organismo é indiferente, só pode ter como resultado um estado não-emocional da mente. Porém, mesmo quando uma tendência surge, a emoção pode não resultar. Se, por exemplo, um fumante habitual deseja um cigarro e, procurando no bolso, encontra um, não haverá resposta afetiva. Se a tendência é satisfeita sem demora, nenhuma resposta emocional ocorrerá. Se, entretanto, a pessoa não encontra nenhum cigarro em seu bolso, descobre que não há nenhum outro em casa e então se lembra que as lojas estão fechadas

e, portanto, não pode comprá-los, muito provavelmente começará a responder de uma maneira emocional. Ela se sentirá agitada, excitada, então irritada e, finalmente, furiosa. Isso traz-nos a tese central da teoria psicológica das emoções: emoção ou afeto surge quando uma tendência a responder é detida ou inibida. (MEYER, 1956, p. 3-4, tradução nossa.)

O trabalho inicial de Meyer então é transpor o conceito de *tendência* para a experiência musical. Isto é, em virtude do conjunto de hábitos estilísticos previamente experienciados pelo ouvinte, um dado evento (um estímulo musical) é percebido como algo que traz consigo determinadas possibilidades de continuação e resolução, cada qual com sua probabilidade de ocorrência. Quanto maior a especificidade do evento no interior do estilo, tanto maior a implicação de uma dada continuação. Onde a situação é ambígua e um número maior de possíveis eventos de continuação se apresenta, ocorre uma tensão que só se dissipa quando uma eventual resolução satisfaz a tendência. Enfim, para Meyer, em música, como em qualquer atividade cognitiva, uma dada progressão habitual de eventos sonoros “pode ser considerada um padrão, que de um ponto de vista estilístico ela é; e a alteração na progressão esperada pode ser considerada um desvio. Por isso, desvios podem ser considerados estímulos emocionais ou afetivos” (ibid., p. 32, tradução nossa). Expectativas seriam, portanto, consequências da nossa familiaridade com um determinado estilo. E a estrutura da experiência afetiva da música é análoga à estrutura dos eventos musicais experimentados. A tese central é: uma emoção – ou afeto – é provocada quando uma tendência é adiada ou inibida, e isso ocorre se, por alguma razão, a tendência não se confirma.

Meyer entendeu que a experiência musical envolve dois tipos de sentido: um sentido *designativo*, extramusical, não diretamente implicado nos padrões da música, e um sentido absoluto, intramusical. Para ele, o uso indiscriminado de um mesmo termo – sentido – para descrever um e outro tipo de sentido musical embaça a imprescindível diferença entre as funções semântica e sintática da música. Na experiência da música, o sentido designativo – semântico e referencial, modelo normalmente experimentado em nossa vida prática – pressupõe, necessariamente, associações com coisas extramusicais, algo, portanto, indefinido e indireto. O sentido intramusical, ao contrário, diz de uma música internamente coerente inte-

ligível e propositada: é um produto da nossa expectativa em relação a padrões e relações estabelecidas na obra. Assim, segundo Meyer, o padrão musical que não provoca a expectativa de algum outro padrão subsequente é algo sem sentido. Como a expectativa é em grande parte um produto da experiência estilística, a música cujo estilo é menos familiar torna-se menos significativa.

Portanto, a teoria das condições de sentido musical, que advém das teses de Meyer, vê a música como algo interessante e provocante, só assim a música seria significativa. E, segundo Meyer, para que a música seja significativa, deve provocar emoção no ouvinte – caso em que é experimentada emocionalmente – ou provocar seu intelecto – quando é experimentada conceitualmente, a partir de seu sentido intramusical. Nos dois casos, porém, o sentido surge quando a expectativa do ouvinte por certo desenvolvimento da música não é confirmada pela música. É nesse momento que ele é afetado ou se interessa intelectualmente pela obra.

Seguindo os termos de sua teoria formalista, ele reconheceu três estágios de sentido sintático: o *hipotético*, o *evidente* e o *determinado*. Os “sentidos hipotéticos” surgem durante o ato de expectativa, são prognósticos, previsões musicais intuitivas de um padrão, dentre as inúmeras alternativas, que dará continuação ao padrão presente. Os “sentidos evidentes” são aqueles que atribuímos aos padrões anteriores, na sua relação com os padrões subsequentes, quando estes se tornam aparentes. Por fim, os “sentidos determinados” são os que inferimos, retrospectivamente, da obra como um todo – englobando, portanto, a experiência dos anteriores –, quando a obra já se encontra em nossa memória semântica (de longo-prazo), apreendida integralmente.

Visto dessa forma, o estilo é um sistema complexo de probabilidades de relações e o sentido especificamente musical seria função do estilo. A música é significativa à medida que surgem “desvios” em alguns aspectos do procedimento estilístico em vigor, promovendo conflito, inibição de tendências e, assim, afeto. Esse processo é, em grande parte, inconsciente, resultante de hábitos estilísticos e recorrências dos mesmos modos de organização mental. Contudo, Meyer acredita que para as pessoas que possuem um treinamento musical mais extensivo o entendimento acerca da continuação e dos desvios dos padrões pode ser uma atividade cognitiva consciente, intelectualmente mediada. Assim, as experiências conceituais

e sentimentais não seriam “processos diferentes, mas maneiras diferentes de experimentar o mesmo processo” (ibid., 1956, p. 40, tradução nossa).

A teoria de Meyer é uma tentativa de caracterizar o tipo de experiência *comunicada* pela música e, assim, revelar a natureza do valor da música para nós. Para ele a música é significativa e o seu sentido é comunicado tanto para intérpretes quanto para ouvintes. Uma tendência a responder é um padrão de resposta automática, um conjunto de reações a um estímulo, que sucedem umas as outras automaticamente, a menos que bloqueadas de alguma forma. Para Meyer, um padrão pode ser “natural” ou aprendido, consciente ou inconsciente. Em última análise, uma tendência a responder é uma expectativa, e ao longo de uma obra musical as expectativas são constantemente provocadas. No âmbito de um determinado estilo, algumas soluções de continuação são mais prováveis que outras, e é isso que gera a expectativa do ouvinte pelas soluções que lhe parecem mais familiares e satisfatórias – segundo sua fluência naquele estilo.

Desde a publicação dessa primeira versão da teoria de Meyer, a ideia de um “afeto indiferenciado em termos de intensidade” tornou-se controversa. As pesquisas da psicologia contemporânea têm demonstrado que a emoção é diferenciada e multidimensional. Outra dificuldade encontrada em sua teoria é que o afeto indiferenciado reduz a emoção à consequência de uma tendência de resposta inibida. Ou seja, onde não há distúrbio ou novidade, não pode haver afeto. Entretanto, contra essa posição está a de que o afeto seria um estado contínuo de consciência. Em seu comentário sobre essa teoria da emoção provocada, Malcolm Budd salienta que Meyer parece tratar o impedimento de uma tendência, de uma maneira particular: como condição “necessária” e como condição “suficiente” para o estímulo da emoção. Para Budd, no entanto, “se a inibição de uma tendência para pensar ou agir, de alguma maneira resulta em emoção, isso depende da natureza da tendência e do que é gerado por ela” (BUDD, 1992, p. 155, tradução nossa). O argumento é que há muitas ocasiões em que a inibição de uma tendência para responder de alguma maneira pode não resultar em emoção. Como também há muitas emoções que não surgem como consequência do impedimento de uma tendência à resposta: “alegria e orgulho podem constituir a resposta a uma situação, e não dependem da existência de uma tendência para alguma outra resposta que é impedida de alcançar o desfecho” (ibidem).

Além disso, quando Meyer compara a experiência emocional (afetiva) da música com a experiência emocional não-musical – e mesmo não-estética – a noção de tensão acaba suplantando a noção de emoção. Isto é, a inibição de uma tendência para responder cria tensão, e é justamente essa criação de tensão musical que ele contrasta com os modos como a tensão surge e desaparece na experiência cotidiana. Porém, na experiência comum os fatores que impedem certa tendência a responder de alcançar um determinado fechamento podem ser de tipos diferentes daqueles fatores que dão origem à tendência; e as tensões criadas podem ser dissipadas devido a ocorrências irrelevantes, e não relacionadas com a tendência antes inibida. Em música, ao contrário, as tendências para uma resposta são ativadas e inibidas pelo mesmo estímulo – o objeto musical –, que cria (pela inibição da tendência) e dissolve as tensões de uma maneira sempre significativa.

Não há dúvida de que a razão que nos motiva, em grande parte, à experiência cotidiana da música é sua capacidade de despertar em nós emoções significativas, que se estendem do prazer estético mais “puro” ao entretenimento e ao alívio da monotonia. Visto da ótica da física, um evento musical é somente uma coleção de objetos sonoros com determinados atributos. Entretanto, de algum modo a mente humana atribui sentido a esses sons, que se tornam, assim, símbolos de outros sons e de outras coisas que não são sons; algo que nos leva a reagir emocionalmente, a gostar ou a desgostar, ao afeto ou à indiferença. Devo concordar com John Sloboda, que em seu *The musical mind* (1985) observa que há duas razões segundo as quais isso nos leva ao domínio da psicologia cognitiva. A primeira delas é o fato de nossas reações à música serem, em geral, aprendidas. Isso, claro, sem negar a possível existência de algumas respostas inatas, tais como: música rápida e muito ruidosa é excitante, enquanto lenta e suave é relaxante; certas faixas de *altura* sonora, tanto quanto certos timbres agradam, particularmente, as crianças. A outra razão é que nossas reações emocionais não podem ser explicadas simplesmente como condicionamentos, embora estes possam ocorrer em certas circunstâncias – na teoria do condicionamento supõe-se que uma peça musical adquire o significado emocional das circunstâncias na qual é conhecida. Se assim fosse, a forma e o conteúdo da música seriam irrelevantes, pois somente o contexto de sua ocorrência importaria. Sloboda observa que: 1) ouvintes numa mesma cultura musical geralmente compartilham do reconhecimento do caráter emocio-

nal de uma dada peça musical, mesmo quando nunca ouviram-na antes – a teoria do condicionamento, ao contrário, vai afirmar que haverá diferenças significativas de respostas de acordo com as circunstâncias da audição; 2) o caráter emocional de uma peça não é imutável, pois os ouvintes podem identificar uma rede de diferentes emoções evocadas pelo evento musical, que se revelam conforme a música é mais e mais conhecida – para a teoria do condicionamento uma peça musical seria sempre dominada por um simples caráter emocional geral, adquirido do contexto de condicionamento; 3) nossa resposta emocional a uma mesma obra pode variar consideravelmente de uma escuta à outra.

Estamos falando, portanto, de um estágio cognitivo e de um estágio afetivo na experiência emocional da música. Como as representações mentais e os processos que as criam não são diretamente observáveis, devemos inferir sua natureza das observações sobre a maneira como as pessoas criam, memorizam e reagem à música. Todos somos capazes de identificar uma melodia ou uma ação melódica habitual. Contudo, as notas musicais específicas que a constituem, seu andamento (sua velocidade) ou a textura sonora original que suporta essa ação melódica, propriamente, não são decisivos para a identificação. Os ouvintes memorizam padrões e relações; criam *abstrações* dos eventos musicais e, assim, os lembram e os reproduzem, em geral, apenas em termos essenciais – *esquemas*.

## **Incorporação da emoção e expressão musical**

Na medida em que o entendimento musical é, em termos globais, uma atividade cognitiva inseparável da experiência da música, o conteúdo de uma obra musical é dado somente na experiência estética e seu sentido é o que entendemos quando a entendemos como música. Isso sugere, portanto, que não se atribuem qualidades expressivas à música meramente inventando algum código ou convenção para usá-la como meio de comunicação. Como procurei salientar nos tópicos anteriores, o uso do termo “expressão” para descrever o conteúdo da música reflete uma ideia bastante difundida de que a música tem sentido, porque seu conteúdo se conecta, de algum modo, com nossos estados mentais. A música faz sentido para as pessoas de um modo específico que a linguagem, por exemplo, não pode ter, mas

compartilha com processos semânticos diversos – incluindo o linguístico – a *incorporação* do sentido. Tal como proposta pela linguística e a psicologia cognitivas esta incorporação subjaz todas as modalidades de expressão simbólica, como as gestuais, as verbais, as visuais etc. Para completar o quadro metodológico do presente estudo, proponho investigar a natureza incorporada do sentido musical e das expressões emocionais resultantes em nossa conceitualização da música. A questão que se apresenta é: o que constitui o sentido dessas expressões emocionais?

Em virtude de conceitos como os sentimentos serem abstratos e pouco claros em nossa experiência, tentamos apreendê-los através de outros conceitos que entendemos em termos mais claros – tais como orientações espaciais ou objetos. As projeções metafóricas envolvidas nesse processo desempenham assim um papel crucial no modo como conceitualizamos nossa experiência e a dispomos comunicativamente. Onde o nosso entendimento sucede não em termos de conceitos isolados, mas em termos de domínios de experiência. O emprego do dispositivo metafórico em música é bastante extensivo, todavia podemos aceitar neste âmbito a existência de dois tipos de descrições metafóricas: as indispensáveis e as gratuitas (puramente retóricas). Existem contextos em que as metáforas são indispensáveis, pois as usamos para descrever algo que não pertence ao mundo sensível, ou seja, os domínios em que os signos referem sentidos. O que essas metáforas dizem está além do domínio do que é *literalmente* afirmável. As pessoas com frequência sentem que a música “diz” mais do que podemos adequadamente relatar, como se as expressões literais fossem apenas aproximações grosseiras do que “está” na música. Por esta razão, na experiência da música, mais do que em qualquer outra experiência artística, a expressão metafórica parece-nos ser a única possibilidade de acesso mais satisfatório à “verdade expressiva” da música. No entanto, surge daí a questão da inefabilidade da música. Se aceitarmos que o valor da música reside, sobretudo, em seu poder expressivo e que, por outro lado, obras que expressam reconhecidamente uma mesma emoção podem ter valores distintos, então a descrição do que a música expressa pode ser inadequada. É nesse ponto que a diferenciação proposta por Kivy, de substituir o termo “expressar” por “ser expressiva de”, faz desaparecer a questão, tendo em vista que obras distintas podem perfeitamente “ser expressivas de” uma mesma emoção, isto é, podem ter aparências expressivas similares.

Para a pesquisa cognitiva contemporânea, se a música é significativa, é porque se constitui como “apresentação” de um fluxo de experiências e pensamentos humanos numa forma material, concreta: *incorporada*. E não há nada mais profundamente significativo do que aquilo que experimentamos com o corpo. A música nos afeta, nos move ao orientar e ordenar nossa experiência a partir de dosagens específicas de seus componentes sonoros (alturas, timbres, intensidades), da variação da amplitude de um “espaço” ocupado pelos sons, enfim, a partir da aplicação à realidade sonora dos mais variados dispositivos rítmicos, do modo como a antiguidade já havia discutido, e que Hanslick recuperou em seu célebre tratado, considerando as formas que *se movem nos sons*.

O sentido da música está, pois, intimamente vinculado a este tipo particular de sentido incorporado. Ela não *representa* alguma outra coisa, embora seja, por vezes, empregada simbolicamente. Música é a *apresentação* de um fluxo de eventos e padrões sonoros que determina as experiências a partir dela sentidas por seus usuários, desde simples sensações auditivas a prazer, aflição, excitação, relaxamento, todo tipo de emoção e de tensão intelectual. E é justamente essa sequência de eventos estruturada num fluxo temporal, que o ouvinte percebe como um análogo de padrões de sentidos do fluxo da experiência humana. Em seu *The meaning of the body* (2007), Mark Johnson observa que “quando o ouvinte se torna imaginativamente preso ao desenrolar desses contornos musicais, sua experiência adquire as qualidades sensíveis da música” (p. 239, tradução nossa). Assim, quando a música alcança um clímax de tensão, o ouvinte envolvido em seu desenvolvimento experimenta “em seu próprio corpo” a dramaticidade dessa situação, ou seja, o ouvinte é movido pela música, tem seu estado psíquico alterado, e quanto mais cativado pela realidade dos acontecimentos do fluxo musical, mais entende a música como expressão dela mesma, como apresentação de sentidos (e nesse entendimento, de *sentimentos*) e não como representação deles.

Assim entendido, o sentido em música não tem caráter essencialmente linguístico, proposicional, é essencialmente corporal e inefável, constituído por imagens mentais específicas. Em sua discussão acerca do problema da consciência, na perspectiva da neurobiologia, Antonio Damasio considera que este problema deve ser tratado como uma combinação de dois problemas intimamente relacionados:

O primeiro é o problema de entender como o cérebro no interior do organismo humano gera os padrões mentais que denominamos, na falta de melhor termo, as imagens de um objeto. Por *objeto* quero entender entidades tão diversas quanto uma pessoa, um lugar, uma melodia, uma dor de dente, um estado de contentamento; por *imagem* quero entender um padrão mental em qualquer modalidade sensorial, por exemplo, uma imagem sonora, uma imagem tátil, a imagem de um estado de bem-estar. Tais imagens carregam aspectos das características físicas do objeto e podem também transmitir a reação de agrado ou desagrado que se pode ter de um objeto, os planos que se pode fazer para ele ou a rede de relações do objeto com outros objetos (1999, p. 9, tradução nossa)

Assim considerando, portanto, podemos até mesmo formar diversas imagens mentais, de modalidades sensoriais distintas, para um único objeto, que desse modo são espontânea e naturalmente intercambiáveis. Ou seja, domínios de experiências mais concretas, atadas ao mundo material e aparente circundante, cujos sentidos provêm principalmente de imagens visuais, fertilizam nosso entendimento de experiências menos concretas. Como adverte Johnson, há fortes evidências da natureza incorporada do sentido musical, simplesmente por constatarmos que virtualmente tudo em nossa conceitualização e em nossa descrição da música passa pelo uso de metáforas (sobretudo visuais). A projeção metafórica de sentidos produzidos em domínios mais concretos de experiência (domínios-fonte), atados à realidade física, para domínios-alvos mais abstratos é, enfim, a condição de constituição dos sentidos musicais – dentre outros –, que não possuem identidade com objetos dessa realidade.

Cumpramos então retomar o problema da incorporação do sentido emocional na experiência da música. A questão que se coloca é: Que experiência da ordem da *similaridade* perceberíamos entre o domínio sensório-motor e o domínio da forma (sentido) musical, para que a operação mental de projeção metafórica seja disparada? A resposta foi dada por inúmeros estudiosos da pesquisa semântica musical, desde Aristides Quintilianus – ao afirmar que “a questão da música é som e movimento corporal” (cf. RIETHMÜLLER, 1994) –, não deixando de ser abordada pelos formalistas modernos aqui citados, ou seja, a experiência do “movimento”. Há um sentido imanente em toda experiência musical: o sentido de movimento, inferido da percepção de “mudanças” que experimentamos no fluxo musical. Os componentes do esquema de imagem mental para “movimento” no mundo

físico, espacial, à nossa volta, quais sejam, ponto de origem, ponto de chegada, trajetória, forças causadoras, são “mapeados” num cruzamento entre o domínio espaço-visual e o musical, estabelecendo-se as várias correspondências de sentido entre esses domínios, que possibilitarão nossa produção de metáforas.

Mas quais são de fato as modalidades de movimento que experimentamos em nossa vida cotidiana e como as metaforizamos na experiência musical? Para Johnson, além de entendermos música como movimento, entendemo-nos como seres movidos pela música. “Se o domínio-fonte para movimento musical é o movimento no espaço, então os modos pelos quais aprendemos sobre espaço e movimento físico devem ser cruciais para experimentarmos e pensarmos sobre movimento musical” (JOHNSON, 2007, p. 247, tradução nossa). Para fundamentar essa questão, Johnson propõe considerarmos os três modos essenciais nos quais experimentamos e aprendemos sobre movimento: vemos objetos se moverem; movemos nossos corpos; e sentimos nossos corpos sendo movidos por forças. Donde essas três experiências básicas de movimento físico dariam origem, via metáfora, às três formas de conceitualizar movimento em música. No primeiro modo metaforizamos os eventos musicais como *objetos em movimento*; no segundo modo o sentido musical advém de projeções metafóricas que consideram o *ouvinte em movimento* através da música por ele espacializada (metáfora da “paisagem musical”). Esses dois primeiros casos de produção de sentido musical abrangem tudo o que Meyer entendeu como “intramusical”, um “sentido absoluto” da música, especificamente sintático. Todavia, o terceiro modo, escopo do presente estudo, é, como veremos, da mesma natureza dos anteriores, e não poderia, como do seu modo propôs Meyer, ser entendido como de outra ordem, um sentido “extramusical”, “designativo”, de natureza semântica.

A hipótese que neste trabalho desejo colocar é a de que não cabem distinções e, sobretudo, separações estanques entre os sentidos produzidos na experiência da música, sejam eles voltados para o entendimento da coerência formal dos eventos musicais ou dos efeitos emocionais que a configuração desses eventos provoca no ouvinte. Os sentidos em questão são inextricáveis, conformam-se reciprocamente. Isto se torna evidente ao estudarmos o modo de conceitualização musical que enfatiza o caráter forçado do movimento (o terceiro modo proposto por Johnson), ou seja,

o que considera especificamente os movimentos físicos gerados por forças tais como a inércia, a gravidade, o magnetismo, a dinâmica dos ventos ou das águas etc. Como Johnson explica, nesse caso a força metafórica é a própria música, que move o ouvinte do seu “estado psíquico inicial” (ponto de origem) para um “estado psíquico resultante” (ponto de chegada). Nesse caso o sentido de movimento físico, isto é, a mudança, o deslocamento de uma posição à outra no espaço, é projetado para o domínio da experiência musical como mudança de estado emocional (estado de ânimo, estado moral); a força física é metaforizada como causa musical da mudança desse estado.

Com isso as teses formalistas tradicionais, de um ou de outro modo vinculadas à sintaxe musical e aos prévios conhecimentos estilísticos das obras, podem ser ampliadas ou mesmo superadas. Uma teoria cognitiva para o entendimento musical pode assim contribuir para o desenvolvimento da pesquisa em um dos campos mais resistentes da semântica musical: o efeito emocional da música. A investigação da relação entre os contrastes tensivos – originados nas inúmeras alterações acústicas – do fluxo musical e sua conceitualização emocional, através do dispositivo metafórico que enfoca as mudanças de estado psíquico dos ouvintes para a produção de sentidos musicais, pode assim estabelecer relações valiosas para o desenvolvimento da pesquisa semântica musical.

## Referências

BUDD, Malcolm. **Music and the emotions: the philosophical theories**. London e New York: Routledge, 1992.

DAVIES, Stephen. **Musical meaning and expression**. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

GURNEY, Edmund. **The power of sound**. New York: Basic Books, 1966.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Tradução Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

KIVY, Peter. **The corded Shell: reflections on musical representation**. New York, Ithaca, 1991.

MEYER, L. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University Chicago Press, 1956.

PRATT, Carroll. **The meaning of music: a study in psychological aesthetics**. New York: McGraw-Hill, 1931.

RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: Sacks, Sheldon (org.). **Da metáfora**. Tradução Franciscus W. A. M. van de Wiel. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, p. 145-160.

RIETHMÜLLER, Albrecht. The matter of music is sound and body-motion. In: Gumbrecht, Hans U. & Pfeiffer, K. Ludwig (ed). **Materialities of communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 147-156.

SLOBODA, John A. **The musical mind: the cognitive psychology of music**. New York: Oxford University Press, 2000.

---

**Marcos Nogueira** - Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ), Mestre em Música - Musicologia (UNIRIO) e Bacharel em Música - Composição (UFRJ). Professor Adjunto do Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição. Pesquisador nas áreas de Composição e Cognição Musical. Compositor e pianista, atualmente dirige o Cron, conjunto de câmara dedicado ao repertório brasileiro contemporâneo.

---