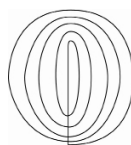


# EXPRESSIVIDADE MUSICAL

EDIÇÃO DE 2023 do

## COMPÊNDIO EM LINHA DE PROBLEMAS DE FILOSOFIA ANALÍTICA

2018-2021 FCT Project PTDC/ FER-FIL/28442/2017



Editado por  
Ricardo Santos e David Yates

ISBN: 978-989-8553-22-5

Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica  
Copyright © 2023 do editor  
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa  
Alameda da Universidade, Campo Grande, 1600-214 Lisboa

Expressividade Musical  
Copyright © 2023 do autor  
Federico Lauria

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2022.0006>

Todos os direitos reservados

**Resumo**

É frequente distinguirmos a música como expressiva de emoções (como a tristeza, por exemplo). O poder expressivo da música é central para a nossa apreciação da mesma. Mas o que significa dizer que a música expressa emoções? Afinal, a música não é um ser senciente. Como pode ela, então, expressar emoções? Este artigo apresenta o problema da expressividade musical e oferece uma perspectiva crítica sobre as principais teorias discutidas. Será a expressividade um produto de convenções culturais? Qual é o contributo do artista para a expressividade? Consistirá a expressividade na capacidade de induzir emoções nos ouvintes? Resultará a expressividade de uma distinção de parencças entre a música e a emoção? O problema da expressividade dá origem a questões fundamentais, tanto teóricas como práticas.

**Palavras-chave**

Expressividade, música, emoção, percepção, imaginação.

**Abstract**

We often perceive music as being expressive of emotion (say, sadness). The expressive power of music is central to our appreciation of music. But what does it mean to say that music expresses emotions? After all, music is non-sentient. How could it express emotions? This article presents the problem of musical expressiveness and offers a critical overview of the main theories offered. Is expressiveness a matter of cultural convention? What is the role of the artist in expressiveness? Does expressiveness consist of music arousing emotions in listeners? Is expressiveness the perception of the resemblance between music and emotion? The question of expressiveness gives rise to fundamental theoretical and practical issues.

**Keywords**

Expressiveness, music, emotion, perception, imagination.

# Expressividade Musical

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2022.0006>

A música e as emoções estão intimamente relacionadas. Por um lado, parece que conseguimos *percepcionar* emoções na música, quando, por exemplo, distinguimos tristeza numa peça musical, ou a identificamos como triste. Chamemos a isto "**percepção de emoções**" ou "**expressividade**". Por outro lado, a música consegue *induzir* em nós emoções: podemos, em resposta à mesma, sentir deleite, alegria, assombro ou tédio. A música pode até levar-nos às lágrimas, provocar frissons ou pele-de-galinha, e acelerar o ritmo cardíaco. Chamemos a isto "**indução musical**" ou "**emoção musical**". Considera-se que o poder emocional da música é a principal motivação para os indivíduos e as culturas se dedicarem a actividades musicais (Juslin e Laukka 2004). É interessante verificar que a percepção de emoções na música e a indução musical frequentemente coincidem. Isto sucede quando a música nos contamina: a emoção que sentimos corresponde à emoção que distinguimos na música. Do mesmo modo que a melancolia de um amigo nos pode infectar, podemos também sentir-nos tristes quando distinguimos tristeza num *requiem*. A isto chamamos "**contágio musical**". Muitas vezes, paradoxalmente, procuramos ouvir e apreciar música triste, especialmente quando nos sentimos melancólicos, ainda que ao fazê-lo nos pareça que ficamos ainda mais tristes. Este é o **paradoxo da música triste**.

A filosofia da emoção e da música concentra-se em redor destes quatro puzzles:

- (1) O que significa dizer que a música expressa emoções? Será a expressividade musical relevante para compreender a música?
- (2) Como, e por que razão, consegue a música induzir emoções nos ouvintes? Que tipo de emoções são despertadas pela música? Serão estas emoções relevantes para compreender a música?
- (3) O que é o contágio musical?
- (4) Por que razão apreciamos música triste?

*Publicado pela primeira vez em 2023*

*Traduzido por Diogo Fernandes*

Os problemas (2)-(4) dizem respeito à indução emocional; o problema (1) é o problema da percepção de emoções. Embora se verifiquem relações interessantes entre a indução musical e a percepção de emoções, as duas questões merecem um tratamento distinto. Este artigo foca-se no problema (1): a expressividade musical ou a percepção de emoções (veja-se, neste Compêndio, Lauria (2023) para um estado da arte sobre as emoções induzidas pela música).

Esta entrada tem como objectivo apresentar o puzzle da expressividade e oferecer um panorama das principais teorias filosóficas na tradição analítica. Em linha com a recente viragem interdisciplinar em estética e filosofia da emoção, serão integrados na discussão os principais desenvolvimentos, relevantes para o debate, nas disciplinas de psicologia e neurociência. Começarei por apresentar o problema com mais detalhe.

## 1 O problema da expressividade musical

Os ouvintes distinguem frequentemente emoções na música ou, pelo menos, experienciam-na como expressiva de emoções. Considere-se o *Adagio para Cordas, Op. 11*, de Samuel Barber. Esta peça é frequentemente distinguida como triste (Krumhansl 1997). Em contraste, o movimento final da *Suite Orquestral No. 4 Réjouissance*, de Bach, parece exprimir alegria, enquanto *Night on Bald Mountain*, de Modest Mussorgsky, expressa principalmente ansiedade, mas também medo e surpresa (Krumhansl 1997). A música consegue, de algum modo, exprimir alegria, tristeza ou ansiedade. A expressividade emocional da música é fundamental para a experiência estética e para o uso que fazemos da música. Em parte, valorizamos a música devido ao seu forte poder expressivo.

A expressividade musical tem fascinado os filósofos desde a antiguidade (Cook e Dibben 2010). Platão e Aristóteles entenderam que a música molda o nosso carácter moral (para o melhor ou para o pior) através do elo que mantém com as emoções expressas. As disputas acerca da expressividade atingiram o seu auge durante o período Romântico. Wagner defendeu, famosamente, a importância das emoções para a natureza e valor da música. Enquanto linguagem de emoções, a música tem como propósito representá-las e comunicá-las. Em contraste, Stravinsky (1947), e formalistas como Hanslick (1986),

argumentaram que a música não só não retrata emoções, como não o consegue fazer; a música nada expressa para além de si própria e, portanto, a expressividade não contribui para o seu valor (§8; veja-se Kivy (1989) para uma versão menos radical de formalismo).

A principal questão filosófica é a seguinte: O que significa dizer que a música expressa emoções? Este problema dá origem a várias questões fascinantes: *De que maneira expressa a música emoções? Quais são as emoções expressas (e as que não o são)? Será a expressividade relevante para a compreensão e apreciação estéticas? Expressará realmente a música emoções?*

Nesta secção, começo por esclarecer o problema com mais minúcia (§1.1). Depois, apresentarei o desafio céptico que deu origem às principais concepções de expressividade (§1.2). Finalmente, enfatizarei as implicações teóricas e práticas deste tópico (§1.3).

### 1.1 *Clarificando o tópico*

O puzzle da expressividade musical, ou da percepção de emoções, é um dos tópicos mais vivamente debatidos em estética. A expressividade musical é um caso de expressividade na arte em geral. De modo similar, distinguimos pinturas, filmes, poemas, etc., como expressivos, por exemplo, de angústia ou amor. Contudo, por si própria, a música desperta questões interessantes. Clarifiquemos o tópico fazendo quatro observações.

Em primeiro lugar, apesar de o debate filosófico se ter focado principalmente na música clássica (tonal) ocidental, a percepção de emoções estende-se obviamente à música não-ocidental e à música popular (Rock, Jazz, Hip Hop, Música Electrónica, Heavy Metal, etc.). Alguma Música Ambiente pode também ser distinguida como triste ou como expressiva de ansiedade ou lamento (considere-se *Sarajevo* de Max Richter). O Heavy Metal tende a expressar zanga ou fúria. O Reggae tende a ser alegre e relaxante. O Fado é frequentemente descrito como o género musical que expressa a *saudade*. O Hindustani, um tipo de música clássica indiana, baseia-se num padrão musical (a “raga”) usado para expressar estados de humor ou atmosferas (“rasa”), como a alegria, a tristeza ou a calma (Balkwill e Thompson 1999).

Contudo, e esta é a segunda observação, a percepção de emoções não se encontra limitada à música que inclui letras (canções, por exemplo), algo que é bastante relevante. O mesmo fenómeno sucede com a música instrumental (programática, por exemplo), ou até com a música absoluta ou pura. Quando se trata de canções, por exemplo, as letras descrevem emoções (veja-se a quantidade de canções sobre desgostos de amor), o que explica a percepção de emoções de uma maneira que nos é óbvia. Mas como pode a música *pura* ou *abstracta* ser entendida como algo que expressa emoções? O que significa dizer que percebemos emoções na música *qua* música? Por comparação com outras formas artísticas habitualmente representacionais, como a ficção literária, o cinema ou a pintura figurativa, o problema da expressividade artística parece acentuar-se no caso da música.

Dito isto, o mesmo problema levanta-se a respeito de outras formas de arte não-figurativas e não-representacionais, como a pintura e a escultura abstractas, a arquitectura ou a dança. Todavia, a natureza sónica e dinâmica da música traz consigo os seus próprios desafios. Pode-se sugerir, inclusive, que o problema se estende à percepção das emoções, ou do tom afectivo, despoletado por aspectos do mundo natural, incluindo os seres não-sencientes ("percepção fisiognómica"). Um salgueiro-chorão, por exemplo, pode ser distinguido como triste. Mais sobre isto em §6.

Em terceiro lugar, o debate tem-se focado na expressividade *emocional* da música pelo facto de este ser um fenómeno particularmente marcante da nossa experiência musical, originando questões filosóficas interessantes. Além disso, alguns autores consideram que o poder expressivo da música não se limita às emoções ou estados afectivos. Peacocke (2009) descreve o modo como a dinâmica musical pode ser distinguida como expressiva de eventos políticos, como é o caso da preparação para a guerra, ou como *La Mer* de Debussy consegue expressar o Sol a levantar-se no Oceano. Pelas razões acima mencionadas, focar-me-ei na expressividade emocional.

Em quarto lugar, a maioria dos exemplos até aqui apresentados dizem respeito a emoções que se encontram bem-estudadas na filosofia e na psicologia: emoções básicas como a tristeza, a alegria ou a ansiedade. Mas a questão de saber quais são as emoções que percebemos na música mantém-se em aberto. Os filósofos adoptam uma atitude bastante liberal e tentam descrever o modo como

percebemos a expressão de emoções complexas, tais como a esperança (Levinson 2011, Karl e Robinson 1995), a admiração (Robinson 2008), o ciúme (Cochrane 2010a), os sentimentos mistos ou as combinações de emoções. A evidência empírica sugere que algumas emoções ou tons afectivos são mais facilmente reconhecíveis do que outros (§2).

Estamos agora em posição de formular mais claramente a nossa principal questão. O que significa dizer que a música (independentemente do género ou cultura musical) *expressa* emoções (sejam elas quais forem), mesmo no caso da música *pura* ou *absoluta*?

## 1.2 O desafio céptico

Começarei por apresentar um argumento céptico em redor do qual o debate se tem cristalizado. Podemos questionar-nos: Será que a música *expressa* realmente emoções? Existem razões para sermos cépticos. A expressão emocional exige que as pessoas sintam e manifestem emoções. Contudo, a música não é senciente. Portanto, ela não pode, de modo literal, sentir ou expressar emoções. A música triste, por exemplo, ao contrário das pessoas tristes, não se sente triste: a música não chora nem pede ajuda, e nós não sentimos pena dela (“oh, coitada da música!”). Como pode ela, então, exprimir tristeza?

Este ponto remete-nos para outra questão: saber se as descrições que fazemos da música, empregando termos emocionais (por exemplo, “a música é triste”), são literais ou metafóricas (veja-se Davies 2013 e Zangwill 2007, respectivamente). Intuitivamente, estas descrições são metafóricas, pois a música não sente nem expressa emoções de forma literal, nem parece, ao contrário das vozes ou rostos tristes, estar relacionada com um indivíduo que sente essas emoções. Falamos metaforicamente quando descrevemos a música como triste.

Podemos, então, formular o argumento céptico sensivelmente do seguinte modo:

- (i) Apenas os seres sencientes sentem ou expressam emoções.
  - (ii) A música é não-senciente e não sente emoções.
- ∴ Logo, a música não consegue expressar emoções.

Para responder a este desafio, é comum fazer-se uma distinção entre expressão e expressividade. Enquanto a *expressão* emocional requer

que haja pessoas que sentem e manifestam emoções, a *expressividade* é algo que as obras de arte podem instanciar. Estritamente falando, a música triste não sente nem expressa tristeza. Ainda assim, a música triste *soa* triste: por outras palavras, ela é entendida como *expressiva* de tristeza.

Contudo, é intuitivo pensar que existe um laço forte entre a expressão e a expressividade. Tentando acomodá-lo, alguns filósofos aceitaram a conclusão do argumento céptico (§8). Em contraste, a maioria das propostas filosóficas tenta responder ao desafio, preservando o laço entre a expressão e a expressividade, sem com isso abraçar a conclusão céptica. Uma maneira natural de o fazer consiste em apelar à expressão das emoções dos indivíduos relevantes que estão envolvidos na experiência musical: o artista (§3), o ouvinte (§4) ou uma qualquer *persona* imaginária (§5). Outras propostas (teoria dos contornos e teoria das metáforas) são menos exigentes quanto à preservação do laço entre expressão e expressividade (§6-7, respetivamente). Em §8 voltarei ao argumento céptico. Antes de apresentar as teorias principais, gostaria de encerrar esta secção oferecendo uma perspectiva das amplas e diversas ramificações do tópico.

### 1.3 *Implicações teóricas e práticas*

A importância atribuída à expressividade resulta de uma miríade de razões, tanto teóricas como práticas. De um ponto de vista teórico, a expressividade conduz a questões centrais nos debates contemporâneos em estética e filosofia da mente. Começemos pela estética.

**1. A experiência musical.** A expressividade é uma dimensão importante da experiência musical, estendendo-se a várias formas artísticas multimodais, como o cinema, a dança ou a poesia. Um exemplo bem-documentado é o papel da música na apreciação de obras cinematográficas: devido ao seu poder expressivo, a música conduz e intensifica a experiência estética, mesmo que os espectadores não se apercebam desse efeito. De modo similar, também não é possível compreender a dança sem ter em conta a expressividade musical, nem a maneira como o poder emocional da poesia depende de aspectos musicais expressivos, como é o caso do ritmo (Wassiliwizky e Menninghaus 2022).



**2. A compreensão musical e o valor da música.** O debate normativo consiste em saber se a percepção de emoções é necessária e/ou relevante para a compreensão musical. Isto, por sua vez, terá impacto no difícil problema do valor da música (Budd 1995).

**3. O contágio musical.** A música por vezes infecta-nos. Os ouvintes podem identificar a música como expressiva de certas emoções e isso pode levar a que sintam essas mesmas emoções. O fenómeno do contágio musical, colidindo com a teoria dominante da emoção, é um dos tópicos mais vivamente discutidos em estética da música. Segundo o cognitivismo, as emoções são experiências de valores, envolvendo elementos de avaliação cognitiva. A tristeza, por exemplo, consiste em experienciar um evento como um infortúnio. Contudo, esta descrição não se adequa devidamente à experiência musical. Quando a música nos infecta, não avaliamos qualquer evento como um infortúnio, muito menos a própria música. O contágio musical constitui, assim, um desafio importante ao cognitivismo. Por este motivo, alguns investigadores adoptaram uma visão não-cognitivista do contágio musical, identificando as emoções com sensações puras (Davies 2011). Outros tentaram neutralizar o desafio recorrendo a estados de humor, a estados de comoção ou à imaginação (Kivy 1999, Levinson 2006). Veja-se, neste compêndio, Lauria (2023).

**4. A experiência estética, a apreciação estética e a emoção estética.** O tópico está relacionado com várias discussões acerca da experiência estética (Carroll 2002) e com debates mais recentes sobre a apreciação e emoção estética (Levinson 2013, Robinson 2020). Do ponto de vista das teorias formalistas da experiência estética, a própria possibilidade da percepção de emoções é enigmática (§8).

**5. A natureza da música.** Dado o importante contributo da expressividade para a experiência e apreciação estéticas, o tópico tem implicações indirectas para a definição de música, caso se acredite que a natureza da música, pelo menos em parte, consiste no despertar da experiência e apreciação estéticas (Levinson 2011, capítulo 11). Alguns estudiosos chegam a descrever a música como a linguagem das emoções (Cooke 1959) ou como um símbolo de emoções (Langer 1953). Teoria populares em psicologia evolucionária identificam as origens da música com a expressão vocal de emoções (Spencer 1875, Perlovsky 2010).

Em filosofia da mente, o tópico marca presença em debates intensos sobre a natureza da percepção, como, por exemplo, a questão do conteúdo perceptivo (§7). Mas onde ele assume um maior significado é nas discussões em filosofia da emoção, principalmente em questões como a natureza das emoções (§4) e a percepção de expressões emocionais (§7).

Focando a atenção em questões de natureza mais prática, este panorama ficaria incompleto sem um esboço das numerosas implicações deste tópico na vida real. Estas influências encontram-se particularmente bem-estudas nas disciplinas empíricas. A expressividade é indispensável à vida social. A música acompanha diversos rituais, tais como funerais, casamentos ou celebrações de qualquer espécie: a expressividade musical é a chave para compreender estes fenómenos. Durante a pandemia de Covid-19, as pessoas descreviam o modo como as actividades musicais despertavam nelas um sentimento de solidariedade, comunhão e esperança (Fink et al. 2021), explicado, em parte, com recurso à expressividade. O poder expressivo da música assume também um papel central na actividade política, como no caso da "música zangada" em protestos políticos, ou de "música de ódio" para a promoção de ideologias racistas (Messner et al. 2008). Estudos de marketing revelam até que o tom afectivo da música influencia sub-repticiamente as decisões financeiras dos consumidores, assim como a velocidade com que estes se movem; por vezes, a expressividade determina aquilo que compramos no supermercado (North e Hargreaves 1997).

Por último, embora não menos importante, a expressividade, devido particularmente às emoções que desperta, tem um papel fundamental no bem-estar dos indivíduos. As pessoas ouvem música principalmente com o objectivo de regular as suas emoções (Thoma et al. 2012). Quando se sentem ansiosas, elas costumam procurar música calma para relaxar. Quando se sentem tristes, ouvem música alegre para se animarem, embora muitas prefiram ouvir música triste (Garrido 2017). Graças à sua expressividade emocional, a utilização da música nos cuidados de saúde mental encontra-se amplamente difundida, como no tratamento, por exemplo, de distúrbios depressivos e de ansiedade (Garrido e Schubert 2015). A expressividade pode até ser importante para a saúde física e neuro-cognitiva, como nos revela a sua utilização para o tratamento de

doenças cardiovasculares e do Alzheimer (Hanser 2010, Thaut e Wheeler 2010). O poder emocional da música é pervasivo.

Nesta secção, apresentei o problema da expressividade e enfatizei a sua importância. Antes de me concentrar nas principais teorias filosóficas, discutirei uma perspectiva acerca da qual se diz frequentemente que, neste debate, não leva a lado nenhum.

## 2 Convenções e resultados empíricos

Podemos ser tentados a acreditar que a expressividade resulta simplesmente de convenções sociais. De acordo com esta visão, a música expressa tristeza, por exemplo, em virtude de uma convenção que foi estabelecida entre a música e a tristeza. Chamemos a esta perspectiva "convencionalismo".

**Convencionalismo:** A música M expressa a emoção E em virtude de uma **convenção cultural** estabelecida entre M e E.

As convenções são importantes (Kivy 1999). Por exemplo, alguns instrumentos parecem exibir tons emocionais próprios: o oboé evoca a pastoralidade, o trompete tende a evocar a belicosidade, e por aí fora. A música havaiana, por seu lado, evoca nos ouvintes sentimentos de calma e relaxamento (como se estivessem realmente numa praia paradisíaca). Como Davies (2006: 179) descreve, "certas melodias (e.g., *Ode to Joy*), estilos (e.g. tarantela), linguagens (e.g. fanfarra), formas (e.g. minuet), modalidades (e.g. modos de igreja) e instrumentos (e.g. pífaros e caixas) relembram eventos sociais específicos, regiões geoculturais, períodos históricos, ideias e sensibilidades, estabelecendo, desse modo, uma ligação com as nossas experiências de vida afectivas." Por este motivo, os ouvintes não conseguem, por vezes, captar a expressividade da música quando uma cultura musical é, para eles, demasiado remota. Em muitos casos, a expressividade é explicada através da associação a culturas específicas.

Contudo, a maioria dos filósofos acredita que a perspectiva convencionalista é errada ou, pelo menos, que não explica tudo (Davies 1994). Não é claro que o convencionalismo ofereça sequer uma definição de expressividade. Mesmo supondo que a expressividade depende de convenções, isso não explica a sua natureza. Embora as convenções façam parte da história causal do fenómeno, a definição

de expressividade vai para além dos mecanismos causais (Peacocke 2009). Por exemplo, a expressividade surge acompanhada por um elemento fenoménico. Acerca desta experiência, o convencionalismo nada tem a dizer.

Mais importante, o convencionalismo sugere que, tal como as palavras referem as coisas na ausência de quaisquer laços naturais, a relação entre a música e a emoção é também ela arbitrária (Davies 2010). Ora, isto contraria as interpretações mais comuns dos numerosos estudos empíricos sobre a expressividade. Embora disputáveis, muitos neuropsicólogos enfatizam as bases biológicas da expressividade e as propensões inatas para perceber emoções na música (ver Peretz 2010 para uma perspectiva geral). Tendo em conta a explosão, nas últimas décadas, dos estudos neurocientíficos e psicológicos sobre a expressividade musical (Koelsch 2010, Koelsch 2014, Juslin e Sloboda 2010, Janata 2015, Swaminathan e Schellenberg 2015), começarei por fazer um esboço das descobertas mais relevantes para o debate filosófico.

Se a expressividade dependesse da aprendizagem de associações arbitrárias entre as emoções e a música, esperar-se-iam diferenças entre indivíduos, idades e culturas, quanto à capacidade de perceber emoções. Por exemplo, reconhecer o tema da belicosidade na marcha exige uma familiaridade com este género musical, que tornaria improvável o reconhecimento dessa associação por parte das crianças pequenas. Em contraste, se a expressividade musical depender de propensões inatas, é razoável esperar que se verifique um certo grau de invariância entre indivíduos, idades e culturas, pelo menos quanto a certas emoções. Estando a natureza e a educação interligadas, devemos talvez mitigar as nossas expectativas (voltarei a este ponto mais abaixo). Elas são, todavia, um bom ponto de partida. O que nos revela, então, a evidência empírica?

Existe ampla evidência da convergência entre indivíduos no que respeita à percepção de emoções na música. Os juízos dos ouvintes são sistemáticos e confiáveis, sendo possível prevê-los com razoável precisão (Juslin e Laukka 2003). Isto aplica-se, pelo menos, às emoções básicas (tristeza, alegria, medo, irritação, ternura) e a categorias gerais (e.g., a tristeza em geral, e não algo específico como o desgosto de amor). Verifica-se, contudo, uma fraca convergência

quanto às emoções complexas (e.g., o ciúme) ou às categorias específicas de emoção (Juslin 2013).

Além disso, esta convergência é robusta: apesar de marginal, ela é insensível à competência, idade e gênero (Robazza et al. 1994, Biga et al. 2005, Frego 1999). A capacidade de perceber emoções básicas na música não exige qualquer esforço. Os ouvintes adultos, por exemplo, distinguem emoções na música em menos de um quarto de segundo (Peretz, Gagnon e Bouchard 1998, Bigand et al. 2005). Do ponto de vista do desenvolvimento, observaram-se, em bebês com quatro meses, algumas manifestações não-verbais da capacidade de perceber a música triste da música alegre (Zentner e Kagan 1998). Aos quatro anos de idade, as crianças conseguem articular juízos acerca das emoções que distinguem na música, como a alegria, a tristeza, a irritação e o medo (Cunningham e Sterling 1988, Adachi e Trehub 1998, Dalla Bella et al. 2001, Nawrot 2003, Boone e Cunningham 2001).

Permanece em aberto a questão de saber se esta invariância é, ou não, transcultural. Os estudos interculturais apresentam desafios e estão repletos de problemas metodológicos (Davies 2011). Desde logo, as culturas musicais estão de tal forma globalizadas que se torna difícil encontrar culturas que não tenham sido expostas à música ocidental. As durações dos excertos musicais usados nas experiências podem também lançar dúvidas sobre os resultados. Ainda assim, alguns estudos influentes pretendem mostrar que existe alguma invariância de expressividade entre culturas. Fritz et al. (2009) relatam que os membros da tribo Mafa no norte dos Camarões distinguem com precisão, em música ocidental a que nunca estiveram expostos, emoções como a alegria, a tristeza ou o medo. Balkwill e Thompson (1999) relatam o inverso: os ouvintes ocidentais identificam alegria, tristeza e irritação em excertos de *ragas* hindustani. Balkwill, Thompson e Matsunaga (2004) relatam que os ouvintes japoneses distinguem estas emoções na música hindustani tão claramente como na música japonesa. Rosseau (2005) relata também que os ouvintes chineses identificam tristeza e felicidade na música ocidental.

Tendo em conta as reservas acima mencionadas, estes resultados têm obviamente de ser aceites com uma pitada de sal. Saber se algum aspecto relacionado com a expressividade, ou com a música em geral, tem ou não um alcance transcultural, permanece alvo de disputa

(Mehr et al. 2019). Além disso, algumas associações entre música e emoções são claramente específicas de certas culturas. O exemplo mais famoso é a diferença entre os modos menor e maior na música ocidental, correlacionados, respectivamente, com a música triste e a música alegre. As crianças captam esta diferença relativamente tarde (por volta dos seis anos; Dalla Bella et al. 2001).

Para além da recepção musical dos ouvintes, aplicam-se observações semelhantes à comunicação de emoções por parte dos compositores e intérpretes. Juslin e Laukka (2003) concluem que os intérpretes conseguem transmitir cinco emoções (felicidade, irritação, tristeza, medo e ternura) com um grau de precisão aproximado ao das expressões faciais e vocais. Como seria de esperar, os resultados são mais significativos quando estão em causa emoções básicas (*versus* complexas). Existe alguma evidência transcultural relacionada com os processos utilizados para compor música que exprime emoções básicas (e.g., em experiências que incluem participantes dos Estados Unidos e do Camboja; veja-se Sievers et al. 2013).

Vários aspectos ou propriedades musicais (estruturais ou performativas) contribuem para a percepção de emoções. Entre estes incluem-se: andamento, modo, harmonia, tonalidade, altura, nota, afinação, contorno, intervalo, ritmo, intensidade sonora, articulação, acentuação, *vibrato* e timbre (Juslin e Laukka 2004). Note-se que a ligação entre estes aspectos e as emoções distinguidas é apenas probabilística, pois o mesmo aspecto por ser usado para exprimir emoções diferentes (por exemplo, um andamento veloz pode expressar medo, mas também alegria – lembremo-nos de *Psycho* de Hitchcock ou do tema musical de *Looney Tunes*). Ainda assim, têm emergido perfis acústicos interessantes relacionados com a percepção de emoções básicas. A música triste, por exemplo, caracteriza-se fundamentalmente pelas seguintes propriedades: altura e intensidade sonora baixas, andamento lento, timbre escuro, reduzida amplitude tonal, entoações descendentes, modo menor e articulações em *legato*. Em contraste, a música alegre envolve, habitualmente, altura e intensidade sonora elevadas, andamento rápido, extensa amplitude tonal, entoações ascendentes, modo maior e articulações em *staccato*, *inter alia*.

Este mapeamento de propriedades musicais para emoções tem sido explicado com recurso à prosódia e vocalização afectivas, i.e., à expressão

não-lexical de emoções no discurso (Juslin e Laukka 2003, Patel 2007). Quando nos sentimos tristes, por exemplo, tendemos a falar baixo e lentamente, num tom grave, empregando um timbre escuro, reduzido movimento tonal e entoações descendentes. Em contraste, quando as pessoas se sentem alegres, tendem a falar alto e depressa, num tom agudo, com entoações ascendentes e amplo movimento tonal. Ora, estas são as mesmas propriedades acústicas que caracterizam, respectivamente, a música triste e a música alegre. Esta correspondência entre expressividade e vocalização tem sido observada tanto nas tradições musicais ocidentais como nas orientais, baseada embora em diferentes pistas acústicas (Bowling et al. 2012). A música é, assim, entendida como uma espécie de voz emocionalmente "super-expressiva". Com efeito, o reconhecimento de emoções no discurso e a percepção de emoções musicais partilham o mesmo código neural (Peretz et al. 2015). Outras explicações apelam à correspondência entre a música e os gestos ou movimentos emocionais, como a rapidez, a postura e a ligeireza (Jackendoff e Lehrdahl 2006). A música pesada (e.g. A Marcha Fúnebre da *Terceira Sinfonia* de Beethoven) parece mover-se de forma lenta e pesada, tal como as pessoas fazem quando estão tristes (Jackendorf e Lehrdahl 2006). Estas descobertas serão relevantes para a formulação das principais teorias filosóficas da expressividade.

Mais poderia ser dito, mas estas observações são suficientes para o nosso propósito. Consideremos agora o convencionalismo. Se o convencionalismo previr realmente diferenças quanto à expressividade entre indivíduos, idades e culturas, então essas previsões parecem colidir com as descobertas empíricas. Por outro lado, a ideia de que a expressividade é uma propensão inata enquadra-se bem com os resultados empíricos, tendo sido abraçada por muitos psicólogos e neurocientistas (Peretz 2010). Esta conclusão é obviamente contenciosa. Embora a robustez seja uma condição necessária para a identificação de um fenómeno como inato, ela não é uma condição suficiente. A exposição e a aprendizagem podem, em parte, explicar estes resultados. O convencionalismo é compatível com um certo grau de invariância. Estes resultados não excluem, por exemplo, a possibilidade de uma exposição precoce à música (e.g. o cantar dos pais) explicar a capacidade de alguns bebés para identificar emoções

na música. Além disso, a evidência transcultural pode apresentar matizes.

Continua, todavia, a ser um facto que a associação entre a música e a emoção não é tão arbitrária quanto o convencionalismo sugere. Davies (2010) enfatiza que o convencionalismo (e as teorias semióticas da expressividade) concebem a relação entre a música e as emoções como se se tratasse de uma "nomeação bruta". Embora a música refira emoções, ela é totalmente diferente destas; a música é "opaca" no que respeita às emoções. O problema é que na expressividade isto não parece verificar-se. No caso da expressividade, as emoções apresentam-se de uma forma transparente e directa, não de uma forma opaca e indirecta. De certo modo, a música soa-nos a emoção, e não é de todo claro que a perspectiva convencionalista consiga capturar este aspecto. Por este motivo, as teorias principais vão muito para além do convencionalismo, tentando, ainda assim, acomodar a sua importância.

### 3 Teoria da Expressão

Voltemos ao argumento céptico contra a expressividade. Como foi observado, uma maneira directa de responder ao desafio céptico consiste em apelar para a capacidade de sentir e expressar emoções que pertence apenas aos seres sencientes. A teoria da expressão identifica esses seres com os compositores e os intérpretes. Segundo esta perspectiva, a música expressa tristeza, por exemplo, se e somente se o compositor ou o intérprete expressarem tristeza através da composição ou da interpretação. Isto vai ao encontro da teoria Romântica, defendida por Tolstoi, de que a arte é comunicação de emoções (1848).

**Teoria da expressão:** A música M expressa a emoção E = **O compositor/intérprete expressa a sua emoção E** através da composição/interpretação de M.

Como já foi mencionado, a composição e a interpretação são relevantes para a percepção de emoções (§2). No caso de algumas peças musicais, especialmente na música Romântica, os sentimentos expressos pelo autor têm um papel vital tanto na percepção da expressividade como na compreensão da própria peça (Robinson 2013). De acordo com esta teoria, a música pode exprimir emoções – como



é intuitivamente o caso – em virtude de os artistas as sentirem e de as expressarem através de actividades musicais. Ainda assim, os filósofos têm lançado vários desafios à teoria da expressão (Davies 1994, 2006), tendo a mesma perdido popularidade.

Em primeiro lugar, vários compositores e intérpretes têm negado de forma peremptória que sentem necessariamente a emoção expressa, tanto na composição como na interpretação (*idem*). É possível compor ou tocar música triste sem se estar triste. Um artista pode mesmo compor uma peça que expressa uma emoção que ele/ela nunca sentiram. A teoria parece ser demasiado exigente ao defender que é necessário o artista sentir a emoção expressa. Pode, assim, emendar-se a teoria, rejeitando-se a necessidade de emoções *sentidas*: os artistas podem apenas *pretender* expressar emoções, independentemente de as sentirem ou não. Ainda assim, muitos artistas continuam a acreditar que esta teoria caracteriza sua actividade de uma forma errada; eles/elas negam simplesmente que a sua intenção é expressar emoções, mesmo que a peça acabe por ser expressiva de uma determinada emoção. Os defensores da teoria podem, obviamente, replicar afirmando que o artista pode não ter consciência da sua intenção de expressar uma emoção, embora esta se encontre sempre presente. Isto sugere, no entanto, que as propriedades musicais convocadas para expressar emoções são, de facto, essenciais para a compreensão da expressividade. Se este for o caso, a música pode *ela própria* ser expressiva de emoções, independentemente das intenções do artista. Portanto, nem o sentir emoções, nem a intenção de as expressar, são condições necessárias da expressividade.

Além disso, essas condições também não são suficientes. Imagine-se um mau artista ou simplesmente um artista inexperiente ou desastrado. Ele/ela pode ter a intenção de expressar uma determinada emoção, como a alegria, por exemplo, mas em vez disso acabar por compor ou interpretar música triste. Dado que as intenções podem falhar, a intenção de expressar emoções não é suficiente para se obter expressividade.

Por último, a teoria da expressão deixa vários fenómenos por explicar. A expressão típica da tristeza é o choro e as lágrimas, e não a produção de obras musicais. Mesmo que a composição e a interpretação musical sejam formas de expressar as nossas emoções, o resultado parece depender sempre do poder expressivo da música

*per se*. Parece que a música é ela própria expressiva de emoções. Afinal, no que respeita à sua fenomenologia, as nossas experiências da expressividade costumam dirigir-se às obras e não tanto às intenções do artista. Sejam, então, quais forem as intenções do artista, a nossa atenção dirige-se habitualmente à expressividade *ela própria*. Qualquer teoria promissora tem de fazer justiça à fenomenologia da expressividade.

#### 4 Teoria afectiva

Tal como a teoria da expressão, a teoria afectiva reage ao argumento céptico fazendo apelo às emoções de um certo indivíduo: neste caso, o ouvinte. Na sua versão mais simples, a teoria diz-nos que a música é expressiva de alguma emoção (a tristeza, digamos) quando ela induz essa emoção (a tristeza) nos ouvintes apropriados (Robinson 2005). A música é expressiva de ansiedade quando os ouvintes a ouvem de forma correcta e se sentem ansiosos em resposta à mesma. A expressividade é o poder que a música tem de afectar o ouvinte, despertando nele emoções (daí a sua designação).

**Teoria afectiva:** A música M expressa a emoção E = **M induz E** nos ouvintes apropriados.

O modo apropriado de ouvir música consiste em prestar atenção às propriedades intrínsecas da mesma. Isto exclui as associações idiossincráticas. Podemos sentir-nos ansiosos ao escutarmos uma música porque ela nos faz lembrar um evento stressante. Todavia, esta experiência não constitui uma forma apropriada de ouvir música: não se está, neste caso, a prestar atenção à música *per se*. Esta versão da teoria afectiva analisa a expressividade em termos de contágio, ou de respostas-espelho. A emoção distinguida é a fonte do contágio e a emoção sentida é o sintoma. Esta é, por excelência, uma visão Romântica. As emoções sentidas em resposta à música são parte integrante da compreensão musical: elas funcionam como marcas do significado emocional da música. Robinson desenvolveu esta perspectiva de forma detalhada e aplicou-a a outras formas de arte, como a literatura, a ficção e a arquitectura. Esta proposta é compatível com a ideia (também ela Romântica) de que os artistas (pelo menos às vezes) têm a intenção de transmitir emoções através da música, embora negue que esta seja uma condição necessária da expressividade

musical, o que lhe permite evitar cair em armadilhas. Dado que os ouvintes têm a capacidade de sentir emoções, a expressividade não é um fenómeno problemático – diz-nos a teoria.

A teoria afectiva tem sido criticada por variados motivos. Para clarificar a dialéctica da discussão, focar-me-ei aqui nas objecções que permitem contrastá-la com teorias alternativas.

Alguns autores têm vindo a defender que a afectividade não é uma condição suficiente da expressividade. Existem muitas coisas que despertam emoções sem ser expressivas das mesmas (Matravers 1998). Podemos ter medo de ir ao dentista, mas os dentistas não expressam necessariamente medo. Embora despertem sensações, as drogas não os expressam. Não é claro, todavia, que esta seja uma objecção eficaz. A teoria afectiva enfatiza que existe uma forma apropriada de ouvir música. Ora, estes contra-exemplos não envolvem qualquer aspecto relacionado com a atenção prestada às propriedades intrínsecas da música. Trivedi (2017) ofereceu uma objecção mais convincente. Uma peça musical pode aborrecer os ouvintes que prestam atenção às suas propriedades intrínsecas. Contudo, essa peça pode não expressar tédio.

A teoria afectiva também tem sido criticada por não ser capaz de explicar a razão pela qual os ouvintes apreciam música que expressa emoções negativas, como a tristeza e a ansiedade (se for realmente verdade que ela consegue induzir essas emoções) (Matravers 1998). Este puzzle desaparece quando se consegue explicar a expressividade sem se recorrer à noção de que a música desperta emoções negativas.

Parcialmente com o intuito de contornar estas dificuldades, Matravers (1998) e Cochrane (2010b) propuseram variantes da teoria afectiva que fazem apelo a experiências que não são emoções. A ideia é que os estados afectivos despertados pela expressividade não são exactamente emoções, mas sim sensações físicas.

Esta tese é motivada por uma teoria influente sobre as emoções (o "cognitivismo"), segundo a qual as emoções são experiências ou representações de valores (e.g. boas ou más notícias, injustiça, ameaças, etc.; ver DeSousa 1987, Tappolet 2000, Döring 2003, Prinz 2004, Roberts 2003, Deonna e Teroni 2012). Segundo o cognitivismo, as emoções têm intencionalidade: elas dirigem-se a coisas e a situações. Além disso, elas avaliam os seus objectos à luz dos nossos objectivos. Estar triste por causa de uma separação, por exemplo,

consiste em experienciar a separação como um infortúnio ou como uma má notícia. Ora, esta perspectiva não se sai bem quando aplicada à música. Imaginemos que distinguimos tristeza numa música e que isso provoca em nós uma sensação. Não estamos tristes por causa da música, nem estamos a avaliá-la como sofrimento, como má notícia ou qualquer outra coisa negativa. Muitos autores concluíram, assim, que o cognitivismo não é capaz de explicar as emoções sentidas em resposta à música. Esta, juntamente com a expressividade, é a segunda das duas principais disputas acerca das emoções e da música (ver, neste Compêndio, Lauria 2003).

Voltando à teoria afectiva, podemos defender uma versão da mesma que faça recurso a sensações e não a emoções. Mesmo que distinguir tristeza na música não induza em nós tristeza, essa experiência induz sempre uma sensação física. Além disso, as sensações induzidas pela expressividade não têm de espelhar nem corresponder à emoção distinguida. Do mesmo modo, a música triste pode não só despertar tristeza, mas também pena, compaixão ou, simplesmente, sensações físicas; em suma, todas as respostas emocionais que o sofrimento alheio desperta em nós. Esta versão da teoria escapa, assim, às dificuldades acima mencionadas.

Ainda assim, os filósofos apresentaram duas objecções importantes contra ambas as variantes da teoria afectiva.

Intuitivamente, a teoria afectiva é demasiado exigente. É possível distinguir a expressividade da música através de uma apreciação fria da mesma. Um crítico musical, por exemplo, pode distinguir emoções numa música sem que a peça desperta nele essas emoções. Esta ausência de resposta emocional não torna a reacção do crítico inapropriada (Kingsbury 2002).

Os estudos empíricos vão ao encontro desta intuição. A percepção de emoções e a indução de emoções são agora distinguidas com clareza na literatura psicológica. O estudo seminal de Gabrielsson (2002) deu origem a uma tradição relacionada com o "locus da emoção" na música: o locus interno é a emoção sentida e o locus externo é a emoção distinguida/expressa (Kivy 1990, Schubert 1996). Com excepção dos casos em que existe contágio musical, o locus interno e o locus externo nunca coincidem. Por exemplo, é mais frequente distinguir emoções na música do que as sentir (Evans e Schubert 2008, Gabrielsson 2002, Zentner, Grandjean e Scherer 2008).

Enquanto a percepção musical depende fundamentalmente das propriedades acústicas (Gabrielsson e Lindström 2010), a indução de emoções depende de muitos outros factores, especialmente daqueles que estão relacionados com o ouvinte, como os estados de humor, a competência musical e as preferências individuais (Scherer e Zentner 2001). Fica-se com a ideia de que a afecção não é uma condição necessária da expressividade.

Uma outra objecção diz respeito à capacidade explicativa da teoria (Davies 2001). Segundo a teoria afectiva, a música expressa emoções porque é capaz de despertar sensações nos ouvintes. Contudo, o sentido da explicação parece ser o inverso. A música induz sensações nos ouvintes *porque* estes distinguem-na como expressiva de emoções. A expressividade é a causa, ou a explicação, das sensações. Primeiro, os ouvintes distinguem uma emoção; só depois é que podem vir a senti-la. Se este for o caso, e se a causalidade ou as explicações deste tipo forem irreflexivas (nada se causa ou se explica a si mesmo), então a expressividade não pode consistir em emoções sentidas ou sensações. Como tal, o problema da expressividade mantém-se por resolver. Dizer simplesmente que a expressividade consiste no poder que a música tem de despertar sensações em nada contribui para a resolução do problema. Esta afirmação não nos permite identificar as propriedades musicais responsáveis pela expressividade e que despertam nos ouvintes essas sensações.

Para responder a estas objecções, os defensores da teoria recorrem à ideia de simulação (Cochrane 2010b). Distinguir a expressividade provoca sensações porque envolve uma simulação de emoções, e essa simulação reproduz sensações (embora a sensação possa não ser exactamente do mesmo tipo que a emoção distinguida). Isto oferece-nos uma explicação do motivo pelo qual as pessoas com défices emocionais têm dificuldade em distinguir emoções na música. É possível que o nosso crítico simplesmente não se aperceba das suas próprias sensações. Contudo, Davies (2010) argumentou que isto é implausível, mais precisamente, que a fenomenologia da expressividade é bem distinta e não se confunde com as nossas respostas afectivas à música. Outras teorias tentam capturar esta fenomenologia.

Por último, os formalistas rejeitam veementemente a teoria afectiva. De acordo com uma famosa afirmação de Kivy (1989), a expressividade não provoca emoções ou sensações ordinárias (amor, tristeza,

alegria, etc.). Isto tem como base, novamente, o cognitivismo de emoções. Nada de mau tendo acontecido, sentir tristeza ao ouvir música é patológico! Por que razão nos sentiríamos ansiosos ao ouvir música quando não estamos sujeitos a qualquer ameaça? Kivy argumenta que, nestes casos, os ouvintes cometem um erro de atribuição: eles atribuem erradamente a si próprios a emoção que distinguem na música. É claro que a música pode despertar emoções, inclusive emoções fortes. Mas estas são sensações de apreciação: sentimo-nos comovidos pelo carácter expressivo da música. Contudo, a expressividade *per se* não desperta necessariamente emoções. Evidência disto é o modo como reagimos à música mal concebida, quando somos capazes, apesar disso, de distinguir nela emoções. Em §8, direi algo mais sobre o formalismo. Veja-se também, neste Compêndio, Lauria (2023), para mais detalhes e críticas à teoria de Kivy.

## 5 Teoria da imaginação e *persona*

A imaginação oferece-nos uma outra forma de rejeitar a conclusão do desafio céptico, preservando, ainda assim, a noção de que a expressividade pode ser explicada através das emoções dos indivíduos. A teoria da *persona* consiste na ideia de que a expressividade resulta da imaginação, por parte dos ouvintes, de uma *persona* que sente e expressa uma emoção (Levinson 2006). A expressividade exhibe, assim, algumas semelhanças com a experiência emocional despoletada por obras de ficção: ambas dependem de personagens imaginados ou *personae*. Aquilo que é imaginado não precisa de ter muitos detalhes: basta imaginar, de forma vaga, uma qualquer *persona* que sente ou expressa uma dada emoção.

**Teoria da *persona*:** A música M expressa a emoção E = Os ouvintes imaginam uma *persona* que sente/expressa E.

Esta teoria faz justiça à importância da imaginação na experiência musical. Dado que os ouvintes imaginam uma *persona*, i.e., um ser senciente que sente e expressa uma emoção, a música pode expressar emoções sem que, ela própria, seja uma coisa senciente. Esta teoria explora a ideia de que a percepção de emoções envolve algum tipo de personificação, indo ao encontro, por exemplo, dos estudos já mencionados sobre o papel da prosódia musical. Ao contrário da teoria

afectiva, a teoria da *persona* é compatível com uma apreciação fria da expressividade, admitindo também a possibilidade de expressão de emoções complexas (Robinson 2017) – um eventual problema para a teoria dos contornos (§6).

Trivedi (2017) defendeu uma teoria mais liberal: a música expressa emoções quando os ouvintes, *seja de que forma for*, imaginam emoções. Isto pode consistir em imaginar uma *persona*, uma emoção, ou imaginar-nos a nós próprios a sentir uma emoção. Aqui vou focar-me nas objecções à teoria da *persona* e levantar alguns problemas que permitem contrastá-la com outras propostas.

Alguns casos de expressividade envolvem claramente a imaginação. É comum distinguir tristeza na música porque imaginamos uma narrativa triste. Ainda assim, alguns estudiosos afirmam que, para se distinguir emoções na música, não é necessário imaginar-se uma *persona*, muito menos uma narrativa (Davies 1997). Do ponto de vista fenomenológico, a imaginação não parece ser necessária para a expressividade. Uma resposta a esta objecção faz notar que a teoria da *persona* não exige que o processo imaginativo seja consciente. Ou seja, a objecção não enfraquece uma versão da teoria em que a expressividade envolve a produção inconsciente de um imaginário (Trivedi 2001). Tendo em conta que a experiência musical envolve emoções, e que a música não é senciente, a expressividade tem, de algum modo, de envolver a imaginação. Ainda assim, os investigadores têm enfatizado que a expressividade depende frequentemente de fenómenos não-cognitivos básicos (Robinson 2017). Os mecanismos de arrastamento rítmico (a sincronização dos ritmos corporais com a música, como o ritmo cardíaco ou o respiratório) e das expectativas musicais afectam directamente a fisiologia dos ouvintes. Estes mecanismos não exigem a mediação da imaginação. A imaginação – incluindo o imaginário inconsciente – não é necessária para a expressividade.

Uma outra linha argumentativa diz respeito à liberdade da imaginação (Davies 2003). Segundo um velho ditado, somos livres para imaginar seja o que for. Os ouvintes, ao ouvirem música expressiva de uma certa emoção, podem imaginar qualquer tipo de *persona*. Se ao ouvir música triste eu imagino uma pessoa triste, outros ouvintes podem imaginar uma pessoa calma ou um casal em luto. Onde devemos traçar a linha? Qual destes ouvintes está correcto? Quantas *personae* correspondem a uma interpretação emocional adequada?

Um determinado movimento musical expressa as emoções de uma só *persona* ou a tensão entre duas *personae*? Neste aspecto, a música difere significativamente de outras formas de arte, como a literatura ou o cinema. Nestas, é a obra de arte que habitualmente controla a imaginação da audiência. Todavia, a música é demasiado abstracta e indeterminada para controlar imaginários. Isto faz com que seja difícil não só encontrar uma explicação para a convergência entre ouvintes, mas também avaliar a adequação da sua participação imaginativa.

Os defensores da teoria da imaginação podem replicar defendendo que a percepção de emoções na música impõe limites importantes ao conteúdo da imaginação (Trivedi 2017). Contudo, esta resposta dá origem a uma terceira dificuldade enfrentada pela teoria da afectiva, ou seja, um problema de fundamentalidade (Davies 2001). É intuitivo pensar que a música guia a imaginação *porque* os ouvintes distinguem-na como expressiva de alguma emoção. Eu imagino uma pessoa em êxtase porque distingo alegria na música. Mas isto significa que a imaginação resulta da percepção da expressividade, ao invés de ser com ela identificada.

## 6 Teoria da parecença e dos contornos

Aquela que é, provavelmente, a teoria da expressividade mais influente faz apelo à noção de parecença (Kivy 1989, Davies 1994, Davies 2011). Em termos gerais, a ideia é a seguinte: a expressividade consiste na percepção de alguma aparência emocional, i.e., a percepção de uma certa parecença entre a música e uma dada emoção (ou expressão de emoção). A música evoca o contorno ou a aparência das emoções, daí o nome "teoria dos contornos" ou "aparência emocional". De certo modo, a música soa a emoções. Segundo Davies (2006: 182), "a música é expressiva ao fazer-nos reconhecer a conduta, a atitude, o aspecto, a postura e o comportamento do corpo humano (...) o tipo de postura, conduta e aparência que é sintomática de (...) felicidade, tristeza, irritação, raiva, extroversão sexual, etc."

A teoria de Davies enfatiza a similitude entre a música e a dinâmica emocional. Em princípio, a teoria admite parecenças entre a música e outros fenómenos emocionais, tais como a prosódia musical ou, até mesmo, certas propriedades fenoménicas da emoção (alguns acreditam, por exemplo, que o desenrolar de uma peça musical tem parecenças



com as sensações de tensão). A música alegre, por exemplo, assemelha-se ao modo como as pessoas alegres andam, falam e sentem. Dado que a música ocorre no tempo, a única condição imposta pela teoria é que a parecença distinguida dependa das propriedades dinâmicas das emoções.

**Teoria dos contornos:** A música  $M$  expressa a emoção  $E = M$  parece-se com (a expressão de)  $E$ .

A teoria de Davies é motivada por uma visão geral acerca das aparências emocionais: distinguimos as emoções dos outros porque conseguimos distinguir essas emoções nas suas expressões faciais, vocais e posturais. Mas as aparências musicais são muito mais pervasivas do que a percepção destas expressões-padrão de emoções. Considere-se os São Bernardos e os Basset Hound. Estes parecem tristes porque exibem as expressões faciais típicas da tristeza: olhos grandes e lacrimejantes, característicos do choro. Isto não implica que eles *estejam* tristes, claro.

Podemos, de igual modo, distinguir felicidade numa máscara devido simplesmente à sua parecença com o sorriso humano. E não esqueçamos os casos de percepção fisiognómica: a percepção de emoções em seres não-sencientes. Podemos distinguir tristeza num salgueiro-chorão ("parece tão abatido!"), alegria na grelha de um automóvel (a locomotiva de um comboio local em Lisboa parece sorrir), ou ansiedade num edifício (o Museu Judaico de Berlim, desenhado por Daniel Libeskind). Embora não sintam emoções, estes objectos exibem aparências emocionais.

Tudo isto revela as virtudes da teoria dos contornos. Para além de oferecer uma explicação geral da percepção de emoções, ela permite resolver o puzzle céptico. Desde que a música, ou os seres não-sencientes, exibam a aparência de emoções, seremos capazes de distinguir neles emoções, o que, obviamente, não exige que realmente as sintam. Isto permite-nos estabelecer um laço entre a expressão e a expressividade. Mais, a teoria é empiricamente plausível, indo ao encontro das descobertas científicas sobre a percepção de emoções. Tendo em conta que distinguir parecenças entre a música e as emoções não desperta necessariamente emoções, a teoria dos contornos, ao contrário da teoria afectiva, não apaga a distinção entre a percepção de emoções e a indução de emoções. Tal como a teoria da *persona*, o emocionalismo

de parencas incorpora a noção de que a expressividade envolve uma personificação da música. Contudo, ela localiza a expressividade na *própria* música e não numa pessoa actual ou imaginada. A música expressa uma certa emoção em virtude de a música *ela própria* se assemelhar a essa emoção. Isto parece corresponder à fenomenologia envolvida. Estas observações explicam também a popularidade da teoria.

Como seria de esperar, os filósofos têm colocado diversas objecções a esta teoria. Focar-me-ei, mais uma vez, nas dificuldades que mais contribuem para estabelecer contrastes entre as várias propostas. A parencas consegue explicar a percepção de emoções básicas, i.e., emoções caracterizadas pela expressão de perfis comportamentais (como os padrões de movimento corporal) que podem ser imitados por padrões sónicos dinâmicos. Por exemplo, baixa excitação e movimentos lentos e pesados são de tal modo característicos da tristeza que nos permitem distinguir parencas entre a música e a tristeza. Mas considere-se emoções complexas ou "cognitivas" (Robinson e Hatten 2012), como a esperança, a gratidão ou a nostalgia. Somos capazes de qualificar uma música como expressiva destas emoções. Contudo, ao contrário das emoções básicas, estas emoções não têm um perfil expressivo e comportamental distinto (como um padrão de movimento corporal) que possa ser expresso dinamicamente através de sons. No caso das emoções complexas, a parencas não é a chave da expressividade. Neste caso, a imaginação é provavelmente o que melhor captura a expressividade: imaginar uma pessoa não envolve quaisquer parencas entre a música e os aspectos comportamentais das emoções; imaginar uma pessoa não envolve qualquer mistério (Levinson 2011). A parencas não aparenta ser uma condição necessária da expressividade.

Em segundo lugar, a parencas também não aparenta ser uma condição suficiente (Peacocke 2009). Podemos aceitar a possibilidade de se distinguir parencas entre a música e uma qualquer entidade não-musical, sem, com isso, nos comprometermos com a noção de que a música *expressa* essa entidade. Podemos, por exemplo, distinguir parencas entre uma música e uma tempestade ou uma folha a cair de uma árvore. Podemos ouvir chocalhos na música (considere-se o poder evocativo dos tambores e dos sinos). Ainda assim, embora a música se pareça com estas entidades, não a distinguimos

como algo que *exprime* estas entidades. A música, para todos os efeitos, não expressa chocalhos nem vacas. Mesmo que a parença esteja incluída nos mecanismos causais subjacentes à expressividade (Levinson 2006, Matravers 1998), ela não permite, todavia, capturar a natureza da própria expressividade.

Terceiro, a parença é claramente vaga (Trivedi 2017). De certa maneira, tudo se parece com tudo. Mencionou-se, por exemplo, que a música ansiosa e a música alegre se parecem uma com a outra quanto ao andamento. Isto lança um desafio importante: tentar especificar a natureza e extensão do grau de parença necessário à expressividade. Como resposta a esta objecção, Davies (2011) decidiu morder a bala. Acontece que, do ponto-de-vista fenomenológico, a música é realmente parecida com a emoção. Estamos evolutivamente programados para animar tudo aquilo que percebemos (Kivy 1980). Se esta resposta nos parecer insatisfatória, importa notar que as teorias alternativas (como a teoria afectiva e a da *persona*) enfrentam semelhantes dificuldades de especificação (Davies 2011).

Em quarto lugar, a parença é simétrica (Trivedi 2017). Se  $x$  se parece com  $y$  quanto ao aspecto  $A$ ,  $y$  parece-se com  $x$  quanto ao aspecto  $A$ . É argumentável que a percepção da parença também é simétrica: se  $S$  distingue  $x$  como parecido com  $y$ ,  $S$  distingue  $y$  como parecido com  $x$ . Isto constitui um problema para a teoria dos contornos. Se a percepção de emoções na música fosse realmente idêntica à distinção de parencas entre a música e as emoções, seguir-se-ia daí que as emoções deveriam também parecer-nos música. Ora, isto não acontece. Na música triste distinguimos parencas com vozes ou movimentos tristes. Contudo, não distinguimos parencas com a música triste nas vozes ou nos movimentos tristes. Quando um amigo deprimido nos explica os motivos da sua infelicidade (murmurando, chorando e movendo-se lentamente), não distinguimos semelhanças entre as suas expressões e a música triste ("oh, o meu amigo parecia um requiem!"); seria muito estranho que isso acontecesse. Mais uma vez, Davies morde a bala: estamos simplesmente programados para animar e é isso que explica a assimetria.

Um conjunto final de objecções aponta para a desconexão entre as parencas emocionais e as emoções realmente sentidas. Robinson (2005) chamou à teoria dos contornos "a teoria canina da expressividade". É um facto que a teoria concebe a expressividade musical

como um fenómeno análogo à percepção de pareências emocionais nos São Bernardos e Basset Hound. Nos dois casos, o que fazemos é animar a música ou o focinho de um cão, embora saibamos que ninguém está triste ou expressa tristeza. Robinson acha que esta analogia é errada: a música não é como os São Bernardos. No *lied* Romântico, por exemplo, a expressividade é claramente identificada com a emoção expressa pelo protagonista. Este problema também se aplica ao valor da expressividade. Em parte, damos valor à música porque valorizamos a sua expressividade. Segundo a teoria dos contornos, isto significa que valorizamos as pareências emocionais. Mas por que razão devemos valorizar as pareências musicais na ausência de emoções?

## 7 Metáfora

Quando falamos sobre música, o nosso discurso está *prima facie* repleto de metáforas. Diz-se do tom que é agudo ou grave; da melodia, que se move rápida ou lentamente; da música em geral, que é triste, alegre, calma ou ansiosa. Dado que a música não ocupa porções do espaço-tempo (uma melodia, por exemplo, não se move no espaço), nem sente emoções, estas descrições parecem ser metafóricas (Zangwill 2007).

É tentador acreditar que a razão pela qual falamos sobre música em termos metafóricos é porque assim a experienciamos. Scruton (1997) defendeu que a experiência musical é inerentemente metafórica: ouvir música consiste em distinguir tons que pertencem a um espaço acusmático, estruturado de forma espaço-temporal. A percepção de emoções na música (quando dizemos "soar a") tem sido concebida de forma metafórica (Budd 1995). Peacocke (2009, 2010, 2020) argumentou que distinguir a música como *expressiva* de uma certa emoção consiste em ouvi-la *metaforicamente-como* uma emoção. Distinguir tristeza na música, por exemplo, consiste em ouvi-la *metaforicamente-como* triste. Embora reconheça o contributo da prosódia e da voz afectiva para a expressividade, Peacocke insiste que a experiência metafórica é mais abrangente. Note-se que ouvir metaforicamente-como não se restringe às emoções; contudo, esse é um assunto que deixaremos de lado.

**Metáfora:** A música M expressa a emoção E = Os ouvintes **ouvem M metaforicamente-como E**.

Esta proposta está alinhada com a teoria cognitiva da metáfora: as metáforas não são apenas entidades poéticas ou linguísticas, elas são, fundamentalmente, modos de *pensar* ou *experienciar* o mundo (Lakoff e Johnson 1980, Johnson 2010). A cognição metafórica – pensar no futuro como algo que está à nossa frente e no passado como aquilo que ficou para trás – tem, frequentemente, na sua base aspectos da nossa experiência motora-sensorial. É claro que a teoria metafórica da expressividade não tem de assumir todos os compromissos da teoria cognitiva da metáfora. Ainda assim, ela adota a ideia central de que a metáfora pode "entrar" no pensamento, na imaginação ou na percepção. Podemos, por exemplo, vislumbrar uma árvore metaforicamente-como triste, ou distinguir pedaços de cerâmica metaforicamente-como pessoas (como na pintura *Still Life with Pots* de Zurbarán).

As representações metafóricas exploram certos isomorfismos que se verificam entre dois domínios, como é o caso da música e das emoções. Isto envolve duas componentes. Em primeiro lugar, é detectado um isomorfismo entre quaisquer dois domínios ao nível sub-pessoal. Isto permite estabelecer uma correspondência entre a representação que pertence a um dos domínios e a representação que pertence ao outro (designadas habitualmente como "fonte" e "alvo"). Em segundo lugar, representações da fonte (e.g. o Sol) são copiadas e armazenadas juntamente com representações do alvo (e.g. Julieta). As propriedades de um domínio são, de alguma forma, transferidas para o outro. Isto descreve o modo como o conteúdo metafórico "entra" na experiência: experienciamos Julieta metaforicamente-como Sol.

Peacocke enfatiza um aspecto importante das nossas experiências com metáforas: elas exploram o isomorfismo sem, no entanto, o *representar*. Quando dizemos que a vida é uma jornada, estamos a *explorar* uma correspondência que se verifica entre a vida e uma jornada; contudo, ao dizê-lo não estamos a representá-la. É por isso que compreender uma metáfora pode envolver algum esforço: por vezes, temos de conseguir encontrar a correspondência relevante. Quanto a este aspecto, a nossa experiência com metáforas é diferente da percepção de parencas. Ao percepcionarmos a parencas entre a

música e uma tempestade, por exemplo, estamos simultaneamente a representar essa correspondência. O isomorfismo, por contraste, entra no conteúdo da experiência sob a forma de metáfora e não sob a forma de representação. Ouvimos música metaforicamente-como emoção. Veja-se, por exemplo, Boghossian (2010), para algumas queixas acerca da noção de conteúdo metafórico.

Um aspecto interessante desta teoria consiste no grau de generalidade que confere ao conteúdo metafórico da expressividade. Podemos ouvir na música a emergência de ordem e força (como, por exemplo, na *Nona Sinfonia* de Beethoven). Isto pode ser entendido metaforicamente-como um processo emocional, político ou criativo: o leque de propriedades que entram no conteúdo da experiência é vasto. O texto, sejam os títulos ou as letras, limitam-no de forma importante.

A teoria da metáfora tem muitas virtudes. A expressividade envolve personificação porque experienciamos a música metaforicamente-como emoção. Isto captura o espírito das teorias da *persona* e dos contornos. Contudo, a teoria em causa difere destas últimas, conseguindo escapar aos problemas que elas enfrentam.

Peacocke argumenta que ouvir metaforicamente-como é diferente de imaginar uma persona ou uma emoção. *Distinguimos* a música metaforicamente-como uma emoção; ou seja, não estamos meramente a imaginá-la como expressiva de alguma emoção. Pode-se imaginar algo na música e, todavia, não o distinguir na música, tal como se pode imaginar algo numa imagem sem que consigamos ver o que a imagem representa. A experiência da metáfora é um fenómeno perceptivo diferente da imaginação. Ou, pelo menos, assim Peacocke o afirma (para alguma queixas, veja-se Trivedi 2008).

A teoria da metáfora vai mais além do que as teorias da parença e dos contornos. Ao contrário da teoria dos contornos, ela não se depara com problemas de reflexividade. Apesar da simetria dos isomorfismos, a transferência de propriedades de um domínio para outro, que caracteriza a metáfora, é assimétrica. Por exemplo, a metáfora "Mary é o Sol" envolve uma correspondência entre Mary e o Sol. Contudo, a transferência de propriedades é assimétrica: certas propriedades do Sol são transferidas para Mary, mas o contrário não acontece. Daí que esta metáfora seja diferente de uma outra possível: "o Sol é Mary". Pode-se, assim, afirmar que a metáfora *explora* o isomorfismo. Além disso, como já foi referido, ouvir

metaforicamente-come não consiste tão só em ouvir as pareências entre a música e uma outra entidade qualquer (como acontecia no caso da tempestade). Ao contrário do que sucedia com a percepção de pareências, na experiência metafórica o isomorfismo "entra" na experiência, embora não a represente.

Peacocke (2014, 2020) continuou a desenvolver a teoria da metáfora, tentando descrever facetas da expressividade ainda por explorar, tais como a inefabilidade da música ou os diversos estilos musicais. Finalmente, ouvir metaforicamente-come captura parcialmente o valor da música, pois a experiência permite-nos obter conhecimento sobre coisas importantes (por exemplo, a dor da separação).

Vários autores têm vindo a comentar a teoria de Peacocke, originando novas clarificações e respostas (Peacocke 2010, 2020). Boghossian (2010), por exemplo, levantou questões acerca do conteúdo metafórico. A noção de conteúdo metafórico pode ser considerada obscura, devido, principalmente, ao facto de Peacocke defender que o isomorfismo não é nela representado. Ou seja, levanta-se uma questão pertinente acerca das condições de correcção do ouvir metaforicamente-come. Peacocke afirma que os ouvintes podem não ser capazes de experienciar o isomorfismo em causa, daí que as suas experiências possam ser consideradas incorrectas. Ora, isto encaixa na ideia de que o isomorfismo está presente no conteúdo da experiência. Ou seja, é plausível que o conteúdo das experiências perceptivas consista nas suas condições de correcção. Contudo, Peacocke rejeita a ideia de que o isomorfismo faz parte do conteúdo da experiência.

A relação entre a teoria da metáfora e as teorias da imaginação é o que mais contribui para a dialéctica do debate. Budd (2012) não encontra na teoria da metáfora quaisquer vantagens em relação à teoria da imaginação (quando imaginamos que ouvimos emoções na música). Trivedi (2008) vai ainda mais longe, oferecendo o seguinte argumento: é plausível acreditar que ouvir metaforicamente-come tem necessariamente de envolver a imaginação. Como seria possível distinguir a música metaforicamente-come alegre, por exemplo, sem imaginarmos que a música é alegre? Dir-se-ia, assim, que teoria da metáfora pode ser reduzida à teoria da imaginação, ou que, pelo menos, recruta a imaginação. Em ambos os casos, não haveria necessidade de recorrer à metáfora, a imaginação seria suficiente.

A relação entre a teoria da metáfora e a teoria dos contornos também tem sido alvo de discussão. Schroeder (2013) defende que é possível refutar as objecções à teoria dos contornos recorrendo ao conteúdo metafórico. Um rumo de investigação promissor consistiria em fazer uma comparação detalhada entre a teoria da metáfora e outras visões alternativas, particularmente a teoria dos contornos e a teoria da *persona*.

## 8 O cepticismo de Hanslick

Encerrarei este artigo voltando à questão do cepticismo. No seu influente ensaio *On the Musically Beautiful*, Hanslick (1986) apresenta as teses fundamentais do formalismo, entre elas a ideia de que a música não expressa emoções e que a apreciação musical depende apenas da distinção da sua forma (por contraste com fenómenos extra-musicais, como a expressividade). O formalismo é parcialmente uma resposta dirigida aos expressivistas, como Wagner, que enfatizam o papel da expressão e indução de emoções na música.

O formalismo pode ser delineado de acordo com as suas posições acerca de variados tópicos: o poder que a música tem de expressar e induzir emoções, o contributo da expressividade para a compreensão musical, ou a adequação das nossas respostas afectivas. Aqui irei focar-me no argumento principal de Hanslick contra a expressividade, pois um argumento similar assume um papel central no cepticismo formalista quanto à indução de emoções e ao contributo da experiência emocional para a compreensão da música (veja-se, neste Compêndio, Lauria 2023).

O argumento tem por base uma variante do cognitivismo de emoções: não é possível individualizar as emoções recorrendo a sensações, pois elas envolvem pensamentos com conteúdo conceptual. Por exemplo, ter esperança de que um evento ocorra envolve pensamentos acerca do futuro e do valor positivo desse evento, enquanto sentir tristeza envolve pensamentos diferentes. Ora, se os pensamentos e os conceitos são parte integrante das emoções, segue-se que não é possível a música expressar emoções. À música faltam simplesmente os recursos necessários à representação de pensamentos e conceitos.

Este argumento tem sido bastante criticado e, actualmente, a maioria dos filósofos considera que a sua conclusão é demasiado radical



(Davies 1994, Boghossian 2020). Uma objecção importante faz apelo à distinção entre representar e expressar emoções (Trivedi 2006). A expressividade difere da representação de emoções (Davies 1994). Por exemplo, a frase "Sam está triste" representa, embora não expresse, uma emoção. É possível que o argumento de Hanslick estabeleça que a música não representa emoções, embora isso não comprometa a sua expressividade. Além disso, os defensores da expressividade podem concordar que a música não é capaz de expressar pensamentos. Contudo, as emoções envolvem outras facetas, como a expressão de vozes e posturas, e a música tem os recursos necessários para as retratar, o que é revelado pela evidência empírica.

Mais recentemente, Zangwill (2004) reavivou a perspectiva de Hanslick. Ele negou a existência de um laço essencial entre a música e as emoções, e a ideia de que a música é capaz de as expressar. Os seus principais argumentos recorrem novamente ao desafio céptico (que a música não é senciente), à defesa do cognitivismo de emoções e às dificuldades enfrentadas pela teoria da expressão. Ainda assim, a maioria dos filósofos acha que não é possível aceitar a conclusão céptica. A maioria dos investigadores acredita que a expressividade é essencial para a compreensão de algumas peças musicais (Davies 1994, Levinson 2011, Scruton 1997, Robinson 2005). Por este motivo, o debate tem-se centrado nas tentativas de responder ao desafio céptico e de evitar as dificuldades enfrentadas pela teoria da expressão, o que resultou no desenvolvimento das várias teorias acima apresentadas. O ónus da prova pertence actualmente aos formalistas. Dito isto, os formalistas (particularmente Kivy 1990) têm oferecido perspectivas menos radicais – e, por isso, mais convincentes – acerca das emoções induzidas pela expressividade, dando origem à discussão mais importante acerca das emoções musicais (veja-se, neste compêncio, Lauria 2023).

Nesta entrada, apresentou-se a disputa principal, no contexto do debate contemporâneo, sobre o fenómeno da expressividade. Qualquer uma das teorias tem do seu lado vigorosos defensores. Existem várias outras questões, vivamente discutidas, que se colocam acerca da expressividade: a sua função epistémica na atribuição de valor à música (Young 2014), a sua relevância para a distinção entre estilos musicais (Peacocke 2014), a natureza específica da expressividade em diferentes géneros musicais, como no Jazz (Levinson 2015),

a inefabilidade da experiência musical (Peacocke 2020), a importância do ritmo na expressividade poética e musical (Cheyne, Hamilton e Paddison 2019), e a capacidade surpreendentemente intacta, nas pessoas com Distúrbio do Espectro Autista, para distinguir emoções na música. A filosofia da expressividade prospera.

Federico Lauria

Grupo LanCog, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

### Referências

- Adachi, M. and S. E. Trehub. 1998. Children's Expression of Emotion in Song. *Psychology of Music* 26(2): 133–153. <https://doi.org/10.1177/0305735698262003>
- Balkwill, L.-L. and W. F. Thompson. 1999. A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. *Music Perception*, 17(1): 43–64. <https://doi.org/10.2307/40285811>
- Balkwill, L.-L., W. F. Thompson and R. I. E. Matsunaga. 2004. Recognition of emotion in Japanese, Western, and Hindustani music by Japanese listeners. *Japanese Psychological Research* 46.4: 337–349.
- Bigand, E., S. Vieillard, F. Madurell, J. Marozeau and A. Dacquet. 2005. Multidimensional scaling of emotional responses to music: The effect of musical expertise and of the duration of the excerpts. *Cognition and Emotion* 19(8): 1113–1139. <https://doi.org/10.1080/02699930500204250>
- Boghossian, P. 2010. The Perception of Music: Comments on Peacocke. *The British Journal of Aesthetics* 50(1): 71–76. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayp050>
- Boghossian, P. 2020. Meaning and Scepticism. In *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, (ed.) T. McAuley. Oxford University Press.
- Boone, R. T. and J. G. Cunningham. 2001. Children's Expression of Emotional Meaning in Music Through Expressive Body Movement. *Journal of Nonverbal Behavior* 25(1): 21–41. <https://doi.org/10.1023/A:1006733123708>
- Bowling, D. L., J. Sundararajan, S. Han and D. Purves. 2012. Expression of Emotion in Eastern and Western Music Mirrors Vocalization. *PLOS ONE* 7(3), e31942. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0031942>
- Budd, M. 1995. *Values of art: Pictures, poetry and music*. Penguin Books.
- Budd, M. 2012. The Musical Expression of Emotion: Metaphorical-As versus Imaginative-As Perception. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 2(49): 131–148.
- Carroll, N. 2002. Aesthetic Experience Revisited. *The British Journal of Aesthetics* 42(2): 145–168. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/42.2.145>
- Cheyne, Peter, Andy Hamilton and Max Paddison (Eds.). 2019. *The Philosophy of Rhythm: Aesthetics, Music, Poetics*. Oxford University Press.
- Cochrane, T. (2010a). Using the persona to express complex emotions in music. *Music Analysis* 29, 1-3: 264–275.
- Cochrane, T. (2010b). A Simulation Theory of Musical Expressivity. *Australasian Journal of Philosophy* 88(2): 191–207, DOI: 10.1080/00048400902941257
- Cochrane, T., B. Fantini and K. R. Scherer. 2013. *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*. Oxford University Press.
- Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music*. Oxford University Press.
- Cunningham, J. G. and R. S. Sterling. 1988. Developmental change in the understanding of affective meaning in music. *Motivation and Emotion* 12(4), 399–413. <https://doi.org/10.1007/BF00992362>

- Dalla Bella, S., I. Peretz, L. Rousseau and N. Gosselin. 2001. A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. *Cognition* 80(3), B1–B10. [https://doi.org/10.1016/S0010-0277\(00\)00136-0](https://doi.org/10.1016/S0010-0277(00)00136-0)
- David Frego, R. J. 1999. Effects of Aural and Visual Conditions on Response to Perceived Artistic Tension in Music and Dance. *Journal of Research in Music Education* 47(1): 31–43. <https://doi.org/10.2307/3345826>
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press.
- Davies, S. (2001). *Musical works and performances: A philosophical exploration*. Clarendon Press.
- Davies, S. (2003). *Themes in the Philosophy of Music*. Clarendon Press.
- Davies, S. (2006). Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music. In M. Kieran (Ed.), *Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art*. Blackwell, pp. 179–191. .
- Davies, S. 2010. Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. In Juslin, P.N. and J.A. Sloboda (eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford University Press, pp. 15–43
- Davies, S. 2011. *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- Davies, Stephen. 1997. Contra the Hypothetical Persona in Music. In M. Hjort and S. Laver (eds.), *Emotion and the Arts*. Oxford University Press.
- Davies, Stephen. 2013. Music-to-listener emotional contagion. In T. Cochrane, B. Fantini, & K. R. Scherer (eds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*. Oxford University Press.
- Deonna, J. and F. Teroni. 2012. *The Emotions: A Philosophical Introduction*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203721742>
- De Sousa, R. D. 1987. *The Rationality of Emotion*. MIT Press.
- Döring, S. A. 2003. Explaining Action by Emotion. *The Philosophical Quarterly* 53(211), 214–230. <https://doi.org/10.1111/1467-9213.00307>
- Evans, P. and E. Schubert. 2008. Relationships between expressed and felt emotions in music. *Musicae Scientiae* 12(1): 75–99. <https://doi.org/10.1177/102986490801200105>
- Fink, L. K., et al. 2021. Viral tunes: changes in musical behaviours and interest in coronamusic predict socio-emotional coping during COVID-19 lockdown. *Humanities and Social Sciences Communications* 8.1: 1-11.
- Fritz, T., S. Jentschke, N. Gosselin, D. Sammler, I. Peretz, R. Turner, A. D. Friederici and S. Koelsch. 2009. Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music. *Current Biology* 19(7): 573–576. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2009.02.058>
- Gabrielsson, A. 2002. Emotion perceived and emotion felt: Same or different? *Musicae Scientiae* 5(1\_suppl): 123–147. <https://doi.org/10.1177/10298649020050S105>
- Gabrielsson, A. and Erik Lindström. 2010. The role of structure in the musical expression of emotions. In P. N. Juslin and J. A. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Garrido, S. 2017. *Why are we attracted to sad music?* Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-3-319-39666-8>
- Garrido, S., E. Schubert. 2015. Music and People with Tendencies to Depression. *Music Perception* 32(4): 313–321. <https://doi.org/10.1525/mp.2015.32.4.313>
- Hanser, S. B. 2010. Music, health, and well-being. In P. N. Juslin and J. Sloboda (eds.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford University Press.
- Hanslick, E. 1986. *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music* (Payzant, G., Trans.). Hackett.

- Jackendoff, R. and F. Lerdahl. 2006. The capacity for music: What is it, and what's special about it? *Cognition* 100(1): 33–72. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.11.005>
- Janata, P. 2015. Neural basis of music perception. In M. J. Aminoff, F. Boller, and D. F. Swaab (eds.), *Handbook of Clinical Neurology*, Vol. 129. Elsevier, pp. 187–205. <https://doi.org/10.1016/B978-0-444-62630-1.00011-1>
- Johnson, M. 2009. Metaphor and Cognition. In S. Gallagher and D. Schmicking (eds.), *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*, pp. 401–414. [https://doi.org/10.1007/978-90-481-2646-0\\_22](https://doi.org/10.1007/978-90-481-2646-0_22)
- Juslin, P. 2013. What does music express? Basic emotions and beyond. *Frontiers in Psychology* 4. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00596>
- Juslin, P. N., and P. Laukka. 2003. Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin* 129: 770–814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- Juslin, P. N. and P. Laukka. 2004. Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening *Journal of New Music Research* 33(3): 217–238. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317813>
- Juslin, P. N., J. A. Sloboda and P. J. Sloboda. 2010. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Karl, G. and J. Robinson. 1995. Levinson on Hope in the Hebrides. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.2: 195–199.
- Kingsbury, J. 2002. Matravers on Musical Expressiveness. *The British Journal of Aesthetics* 42(1): 13–19. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/42.1.13>
- Kivy, P. 1980. *The Corded Shell*. Princeton University Press.
- Kivy, P. 1989. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of The Corded Shell*. Temple University Press.
- Kivy, P. 1990. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Cornell University Press.
- Kivy, P. 1999. Feeling the Musical Emotions. *The British Journal of Aesthetics* 39(1): 1–13. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/39.1.1>
- Koelsch, S. 2010. Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends in Cognitive Sciences* 14(3): 131–137. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2010.01.002>
- Koelsch, S. 2014. Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews Neuroscience* 15(3), Article 3. <https://doi.org/10.1038/nrn3666>
- Krumhansl, C. L. 1997. An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue Canadienne de Psychologie Expérimentale* 51: 336–353. <https://doi.org/10.1037/1196-1961.51.4.336>
- Lauria, F. 2023. Emoções Musicais. In *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*, Ricardo Santos e David Yates (eds.), Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Lakoff, G. and M. Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3637992.html>
- Langer, S. K. 1953. *Feeling and form*. New York.
- Levinson, J. 1996. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Cornell University Press.
- Levinson, J. 2006. Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression. In J. Levinson (ed.), *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199206179.003.0007>
- Levinson, J. 2011. *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford University Press.
- Levinson, J. 2013. *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Springer.

- Levinson, J. 2015. *Musical Concerns: Essays in Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- Matravers, D. 1998. *Art and Emotion*. Clarendon Press.
- Matravers, D. 2011. Arousal Theories. In *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Routledge, pp. 212–222.
- Mehr, S. A., M. Singh, D. Knox, D. M. Ketter, D. Pickens-Jones, S. Atwood and L. Glowacki. 2019. Universality and diversity in human song. *Science* 366(6468), eaax0868.
- Messner, B. A., A. Jipson, P. J. Becker and B. Byers. 2008. The hardest hate: a sociological analysis of country hate music. *Popular Music and Society* (30): 513–531.
- Nawrot, E. S. 2003. The Perception of Emotional Expression in Music: Evidence from Infants, Children and Adults. *Psychology of Music* 31(1): 75–92. <https://doi.org/10.1177/0305735603031001325>
- North, A. C., D. J. Hargreaves and J. McKendrick. 1997. In-store music affects product choice. *Nature* 390(6656), Article 6656. <https://doi.org/10.1038/36484>
- Peacocke, C. 2009. The Perception of Music: Sources of Significance. *The British Journal of Aesthetics* 49(3), 257–275. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayp016>
- Peacocke, C. 2010. Music and Experiencing Metaphorically-As: Further Delineation. *The British Journal of Aesthetics* 50(2): 189–191. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayq005>
- Peacocke, C. 2014. Musical Style and the Philosophy of Mind. In E. S. Paul and S. B. Kaufman (eds.), *The Philosophy of Creativity: New Essays*. Oxford University Press.
- Peacocke, C. 2020. The Distinctive Character of Musical Experience. *The British Journal of Aesthetics* 60(2): 183–197. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayz052>
- Peretz, I. 2010. Towards a neurobiology of musical emotions. In P. N. Juslin (ed.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Peretz, I., L. Gagnon B. Bouchard. 1998. Music and emotion: perceptual determinants, immediacy, and isolation after brain damage. *Cognition* 68.2: 111–141.
- Peretz, I., D. Vuvan, M.-É. Lagrois and J. L. Armony. 2015. Neural overlap in processing music and speech. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 370(1664), 20140090. <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0090>
- Prinz, J. J. 2006. *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*. Oxford University Press.
- Rebuschat, P., M. Rohrmeier, J. A. Hawkins and I. Cross. 2011. *Language and Music as Cognitive Systems*. Oxford University Press.
- Robazza, C., C. Macaluso and V. D’Urso. 1994. Emotional Reactions to Music by Gender, Age, and Expertise. *Perceptual and Motor Skills* 79(2), 939–944. <https://doi.org/10.2466/pms.1994.79.2.939>
- Roberts, R. C. 2003. *Emotions: An essay in aid of moral psychology*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511610202>
- Robinson, J. 2005. *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Clarendon Press.
- Robinson, J. 2008. Music and Emotions. *Journal of Literary Theory* 1(2): 395–419. <https://doi.org/10.1515/JLT.2007.024>
- Robinson, J. 2017. Empathy in music. In Meibom, Heidi (ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*. Routledge.
- Robinson, J. 2020. Aesthetic Emotions. *The Monist* 103(2): 205–222. <https://doi.org/10.1093/monist/onz036>
- Robinson, J. and R. S. Hatten. 2012. Emotions in Music. *Music Theory Spectrum* 34(2): 71–106. <https://doi.org/10.1525/mts.2012.34.2.71>

- Rousseau, L. 2005. *La musique, 'langage universel des émotions', un adage fondé?*. Acfas-Sudbury.
- Scherer, K. R. and M. R. Zentner. 2001. Emotional effects of music: Production rules. In *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press, pp. 361–392.
- Schroeder, S. 2013. Music and Metaphor. *The British Journal of Aesthetics* 53(1): 1–20. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ays028>
- Schubert, E. 1996. Enjoyment of Negative Emotions in Music: An Associative Network Explanation. *Psychology of Music* 24(1): 18–28. <https://doi.org/10.1177/0305735696241003>
- Scruton, R. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press.
- Sievers, B., L. Polansky, M. Casey and T. Wheatley. 2013. Music and movement share a dynamic structure that supports universal expressions of emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110(1): 70–75.
- Spencer, H. 1875. The Origin and Function of Music. In *Illustrations of universal progress: A series of discussions*. D Appleton & Company, pp. 210–238. <https://doi.org/10.1037/12203-005>
- Stravinsky, I. 1947. *Poetics of Music*. Cambridge, MA: University of Harvard Press.
- Swaminathan, S. and E. G. Schellenberg. 2015. Current Émotion Research in Music Psychology. *Emotion Review* 7(2): 189–197. <https://doi.org/10.1177/1754073914558282>
- Tappolet, C. 2000. *Emotions et Valeurs*. Presses Universitaires de France.
- Thaut, M. H. and B. L. Wheeler. 2010. Music Therapy. In P. N. Juslin (ed.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0029>
- Thoma, M. V., et al. 2012. Emotion regulation through listening to music in everyday situations. *Cognition & emotion* 26.3: 550–560.
- Tolstoy, Leo. 1989. *What is Art?* (R. Pevear and L. Volokhonsky, Trans.). Penguin Books.
- Trivedi, S. (2001). Expressiveness as a Property of the Music Itself. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59(4): 411–420.
- Trivedi, S. 2006. Imagination, music, and the emotions. *Revue internationale de philosophie* 238(4): 415–435. <https://doi.org/10.3917/rip.238.0415>
- Trivedi, S. 2008. Metaphors and Musical Expressiveness. In K. Stock & K. Thomson-Jones (eds.), *New Waves in Aesthetics*. Palgrave Macmillan UK, pp. 41–57. [https://doi.org/10.1057/9780230227453\\_3](https://doi.org/10.1057/9780230227453_3)
- Trivedi, S. 2017. *Imagination, Music, and the Emotions: A Philosophical Study*. SUNY Press.
- Wagner, R. 1995. *Opera and Drama*. (W. Ashton Ellis, Trans.). University of Nebraska Press.
- Wassiliwizky, E. and W. Menninghaus. 2022. The Power of Poetry. In A. Chatterjee & E. Cardilo (eds), *Brain, Beauty, and Art: Essays Bringing Neuroaesthetics into Focus*. Oxford Academic.
- Young, J. O. 2014. *Critique of Pure Music*. Oxford University Press.
- Zangwill, N. 2004. Against Emotion: Hanslick Was Right About Music. *The British Journal of Aesthetics* 44(1): 29–43. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/44.1.29>
- Zangwill, N. (2007). Music, Metaphor, and Emotion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65(4): 391–400. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00272.x>
- Zangwill, N. (2013). Music, autism, and emotion. *Frontiers in Psychology* 4. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00890>
- Zentner, M., D. Grandjean and K. R. Scherer. 2008. Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion* 8: 494–521. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494>