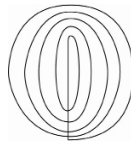


EMOÇÕES MUSICAIS

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

Emoções Musicais
Copyright © 2023 do autor
Federico Lauria

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2022.0007>

Todos os direitos reservados

Resumo

A música pode causar emoções fortes. Como podemos compreender as respostas afetivas à música? Este artigo apresenta os principais enigmas filosóficos atinentes às emoções musicais. O problema principal diz respeito ao chamado “contágio”: os ouvintes percebem a música como sendo expressiva de uma certa emoção (por exemplo, tristeza) e a música suscita neles essa mesma emoção. O contágio é desconcertante, pois entra em conflito com a principal teoria da emoção, de acordo com a qual as emoções são experiências de valores (cognitivism). Este artigo gira, sobretudo, em torno da apresentação crítica das várias respostas a este desafio ao cognitivism. Apresenta, também, o paradoxo da música triste, isto é, a questão do motivo pelo qual apreciamos música triste.

Palavras-chave

Emoção, música, contágio, estado de espírito, música triste.

Abstract

Music can induce strong emotions. How are we to understand affective responses to music? This article presents the main philosophical puzzles pertaining to musical emotions. The chief problem concerns so-called “contagion”: listeners perceive music as expressive of some emotion (say, sadness), and the music elicits the same emotion in them. Contagion is perplexing because it collides with the leading theory of emotion, according to which emotions are experiences of values (cognitivism). This article mostly revolves around the critical presentation of the various responses to this challenge to cognitivism. It also presents the paradox of sad music, i.e. the question of why we enjoy sad music.

Keywords

Emotion, music, contagion, mood, sad music.

Emoções Musicais

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2022.0007>

A música pode causar emoções fortes. Podemos sentir deleite ao ouvir as *Quatro Estações*, de Vivaldi, sentir-nos felizes ao ser revigorados pela música *funk*, sentir-nos divertidos pela *Macarena*, dos Los del Rio, sentir-nos intrigados pela música atonal, adorar a música de Max Richter, sentir-nos em êxtase numa festa *techno*, ser profundamente tocados pela comovente interpretação de *Amazing Grace* por Andrea Bocelli ou ficar deslumbrados com uma sublime *performance* de bossa nova. A música pode, até, levar-nos às lágrimas, tirar-nos o fôlego ou provocar *frissons*, calafrios ou arrepios. Evidentemente, as respostas afetivas à música não se limitam às emoções positivas. Podemos sentir angústia ao ouvir flamenco, aborrecimento em relação à música *reggae*, irritação em resposta a música extrema violenta e, até, nojo em relação à chamada "música de ódio", como música neo-nazi ou música *skinhead* racista.

Curiosamente, a música muitas vezes suscita sentimentos contraditórios, como quando sentimos nostalgia porque uma música nos faz lembrar um ente querido falecido ou quando experienciamos as dores e as emoções do fado melancólico. Podemos até ter prazeres musicais culposos: eu gosto secretamente da Lady Gaga, mas tenho vergonha disto. Vale a pena observar que nem todos gostam de música: as pessoas com anedonia musical não gostam de música e as pessoas com amusia por vezes descrevem a música como ruído desagradável ou irritante. O poder emocional da música não se limita às emoções sentidas ao ouvir música. As emoções também têm impacto na produção musical (composição e *performance*), uma dimensão que tem sido amplamente discutida no debate sobre expressividade musical (ver a entrada Lauria 2023 neste volume). O meu foco principal aqui, contudo, são as emoções suscitadas pela música. Chamemos "emoção musical" às emoções sentidas em resposta à música.

O poder emocional da música é considerado uma das principais motivações para que indivíduos e culturas se envolvam em atividades musicais (Juslin e Laukka 2004). Ele estende-se a formas de arte

Publicado pela primeira vez em 2023

Traduzido por Gonçalo Ferreira Jorge

multimodais para além da música, tais como a arte cinematográfica, a dança e a poesia. Um exemplo bem documentado é o papel da música na nossa apreciação de filmes ou programas de televisão: ao causar emoções nos espectadores, a música pode orientar e intensificar experiências estéticas, mesmo subconscientemente (considerem como o tema de Herrmann no *Psico*, de Hitchcock, define o tom do filme ou como a música de Max Richter n' *A Amiga Genial* exacerba o sentimento de suspense). De modo semelhante, a dança é frequentemente modulada pelos tons emocionais do ritmo da música, por exemplo. A poesia é outro caso em questão, possivelmente através da sua dependência nas emoções evocadas pelo ritmo.

Mais concretamente, o poder emocional da música permeia a nossa vida social. A música acompanha muitos rituais tais como funerais, casamentos ou celebrações: as emoções causadas pela música desempenham um papel importante na explicação disto. Durante a pandemia da COVID-19, as pessoas descreveram como as atividades musicais coletivas suscitaram um sentido de solidariedade, comunhão e esperança, o que também é parcialmente explicado pelas emoções provocadas pela música. As emoções musicais também desempenham um papel crítico nas ações políticas, tais como a utilização de "música furiosa" em protestos políticos ou de "música de ódio" para promover ideologias racistas (Messner et al. 2008). Ou considerem a função inspiradora das marchas em cenários militares ou o recurso à música (por exemplo, o canto forçado) na tortura (Brauer 2016). Estudos de marketing mostram que a música afeta sub-repticiamente o comportamento dos consumidores nas compras (North al. 1997). O que vocês compram pode depender dos incentivos emocionais da música. O poder emocional da música é ubíquo. É, por isso, importante compreendê-lo.

A principal questão filosófica é a seguinte: o que são emoções musicais e porque são importantes? Este problema dá azo a várias questões fascinantes, tais como: *Porque* é que a música suscita emoções? *Como* é que a música causa emoções? *Que* emoções é que a música provoca? Estas emoções são relevantes para a *compreensão musical* e a *apreciação estética*? Será que, de facto, a música causa emoções *bona fide*?

As discussões sobre música e emoções têm uma longa linhagem histórica que remonta à Antiguidade (Cook e Dibben 2010).

Simplificando muito, permitam-me destacar dois momentos principais. Em consonância com a psicologia contemporânea, Platão já enfatizava a natureza multimodal da música e o seu papel na regulação das emoções. Considere-se, por exemplo, a sua tocante descrição das canções de embalar (Mary 1978: 262-263):

no momento em que as mães se dedicam a adormecer os seus filhos, eles que têm um sono difícil, não será repouso o que elas lhes facultam mas, antes, movimento, ao embalá-los nos seus braços continuamente; e, em vez de silêncio, entoam uma melopeia. Podemos dizer com toda a exatidão que elas como que encantam os seus filhos, à maneira de um balancear de bacantes frenéticas, quando recorrem ao movimento que estabelece a união entre a dança e o canto. (...) Quando alguém imprime a partir do exterior um estremecimento a estes estados de alteração, o movimento, que é por este modo imprimido do exterior, domina o movimento interno, sendo ora movimento de temor, num caso, ora movimento de frenesim, no outro. Assim que é dominado completamente, logo sobrevêm a calma e a tranquilidade na alma, acompanhadas por um apaziguamento daquele pulsar em sobresalto do coração de cada um. Na verdade, tal revela-se constituir um enorme benefício, ao proporcionar a uns o sono (...). (*Leis* VII, 790e-791b)

Em termos modernos, o canto materno afeta os níveis de cortisol dos bebés e modula a excitação, daí o efeito calmante das canções de embalar (Shenfield et al. 2003). Com maior importância, Platão observou que a música é um instrumento importante para a educação, uma vez que molda o carácter moral através da sua ligação com as emoções (para pior e para melhor). A música pode fomentar a virtude ao representar emoções bem-ordenadas e ao suscitar respostas afetivas adequadas (*República* III 395c-d). Na mesma linha, Aristóteles considera que o primeiro fim da música é o prazer (*Política* 7 1342a 15-16) e argumenta que o prazer, entre outros componentes, explica a capacidade da música de contribuir para a virtude através do seu impacto afetivo na psique (*Política* 1339a 21-24). Tanto Platão como Aristóteles chegaram ao ponto de descrever as características musicais, particularmente os modos e ritmos, que são fundamentais para a educação afetiva e, portanto, a moralidade.

É claro que as controvérsias sobre música e emoções culminaram durante o Romantismo. Wagner (1995) celebrenemente defendeu a importância das emoções para a natureza e o valor da música. Sendo a linguagem das emoções, a música visa representar e comunicar as emoções. Isto está em consonância com a concepção Romântica da arte como atividade que expressa estados afetivos e provoca estes estados no público (Tolstoi 1898). Em contraste, Stravinsky e formalistas como Hanslick (1986) discordavam fortemente desta ênfase na emoção. Por exemplo, na sua autobiografia, Stravinsky (1975: 53) escreve:

Considero que a música é, pela sua própria natureza, essencialmente incapaz de expressar o que quer que seja, quer seja um sentimento, uma atitude mental, uma disposição psicológica, um fenómeno da natureza, etc... A expressão nunca foi uma propriedade inerente da música.

Isto toca na questão controversa da expressividade musical e da sua relevância para a natureza e valor da música (ver §1 e Lauria 2023 neste volume). Passando às respostas afetivas à música, alguns formalistas têm defendido afirmações menos radicais: eles concedem que a música pode expressar emoções, mas argumentam que as emoções sentidas – pelo menos as emoções comuns – nos distraem da apreciação intrínseca da música (Kivy 1989, 1999; Zangwill 2004). Volto a esta questão em §3.4. Basta o apontamento histórico.

Esta entrada visa apresentar os principais problemas das emoções musicais e oferecer um panorama das principais teorias filosóficas na tradição analítica. Em consonância com a recente viragem interdisciplinar na estética e na filosofia da emoção, ela resume as principais descobertas psicológicas e neurocientíficas que são relevantes para os debates filosóficos. Mais especificamente, a entrada centrar-se-á nos dois principais enigmas filosóficos suscitados pelas emoções musicais, nomeadamente o problema do contágio musical e o paradoxo da música triste. Permitam-me apresentá-los brevemente.

1 Emoções provocadas pela música: dois enigmas

O problema mais importante e discutido diz respeito ao poder da música de contaminar os ouvintes. As pessoas não só *sentem* emoções

enquanto ouvem música, como também *percebem* emoções na música. Por exemplo, podemos perceber um lamento irlandês como triste, enquanto a Primavera, de Vivaldi, soa alegre. Os ouvintes tipicamente experienciam *Uma Noite no Monte Calvo*, de Mussorgsky, como ansiosa. A música ambiente é muitas vezes percebida como calma, enquanto o *death metal* pode soar furioso. Se a música pode ser literalmente caracterizada como, digamos, triste, ansiosa, ou furiosa é uma questão de disputa (Zangwill 2007, Davies 2010). No fim de contas, a música não é senciante e, portanto, não sente nem expressa emoções. Poderá ser mais correto dizer que os ouvintes muitas vezes experienciam a música como *expressiva* de emoção. A música triste pode não ser literalmente triste, mas soa triste: é expressiva de tristeza. Este é o controverso enigma da expressividade emocional (ver Lauria 2023 para uma visão geral). Curiosamente, a emoção percebida e a emoção sentida por vezes coincidem, nomeadamente quando os ouvintes percebem uma emoção na música e isto suscita a mesma emoção neles. Perceber um réquiem como triste pode encher-vos de tristeza. Perceber temas musicais do *Looney Tunes* como felizes pode fazer-nos sentir felizes. A música em filmes de terror pode soar perturbada e os ouvintes podem subsequentemente sentir-se perturbados, e assim por diante. As emoções sentidas espelham as emoções percebidas na música. Na literatura empírica, este fenómeno é chamado de "contágio musical". Embora o termo "contágio" esteja carregado de teoria e sugira que o fenómeno é não-cognitivo (§3.7), eu sigo a literatura e uso o termo "contágio" sem a sua conotação não-cognitiva para me referir ao processo pelo qual a música causa respostas afetivas que espelham as emoções percebidas na música. Se este fenómeno é cognitivo ou não é controverso. De facto, este é o cerne da disputa.

O poder contagiante da música é um enigma filosófico, pois não se coaduna bem com as características padrão e amplamente aceites das emoções. A este respeito, é filosoficamente mais desconcertante do que outros tipos de emoções musicais, tais como admirar a sua beleza, respeitar o artista, abominar um refrão ou aborrecer-se com sequências repetitivas. Pior ainda, ameaça a principal teoria da emoção em filosofia e outras disciplinas. Assim, esta entrada será sobretudo dedicada ao contágio e ao seu impacto na natureza da emoção (§3). Uma vez que o contágio levanta questões sobre aquelas

que são consideradas as características ortodoxas da emoção, este debate tem algumas semelhanças com o chamado paradoxo das respostas emocionais à ficção, embora difira deste último (§3.2).

A entrada também apresentará brevemente o segundo debate principal relativo às emoções musicais, já que revela as ramificações práticas do tema. Exceto em casos patológicos, as pessoas normalmente evitam situações tristes e sentem aversão à tristeza. No fim de contas, a tristeza é desagradável e surge quando os sujeitos avaliam alguma situação como lamentável ou como uma má notícia. O problema é que, muitas vezes, as pessoas adoram música triste: apreciam-na, procuram-na e valorizam-na. Os estudos revelam, mesmo, que as pessoas ouvem música triste especialmente quando se sentem tristes e que a música triste intensifica a tristeza. Então, porque é que gostamos de música triste? Porque é que valorizamos a tristeza quando se trata de música? Este é o "paradoxo da música triste". Uma vez que a música triste é um exemplo da chamada arte negativa (arte que retrata e suscita emoções negativas, incluindo géneros como a tragédia, o horror, o macabro ou o espantoso), a questão tem importantes semelhanças com o paradoxo das emoções negativas na arte, embora difira dele (§4).

O paradoxo da música triste revela como as emoções musicais desempenham um papel fundamental no bem-estar e na saúde. As principais motivações para ouvir música são sentir emoções (por exemplo, gozo), mas também expressar e regular as próprias emoções (Juslin e Laukka 2004). Quando se sentem ansiosos, podem procurar música calma para relaxar. Quando se sentem tristes, podem ouvir música alegre para vos animar, embora, como mencionado, muitas pessoas preferissem ouvir música triste. Graças ao seu impacto emocional, a música é amplamente utilizada nos cuidados de saúde mental, por exemplo, no tratamento de depressão e de transtornos de ansiedade (Horden 2017, Gold, Voracek, & Wigram, 2004, Garrido e Schubert 2015). As emoções musicais também são importantes para a saúde física, como revelam os benefícios da música para o tratamento da dor e para a saúde cardiovascular (Brown et al. 1989, Hanser 2010). Através da sua forte ligação com a memória e as emoções, a música pode mesmo, por vezes, reavivar memórias em pacientes com Alzheimer (Jacobsen et al. 2015).

Deixem-me encerrar esta secção delineando a importância filosófica das emoções musicais. Na filosofia analítica contemporânea, a compreensão das emoções musicais é importante para numerosos debates em estética.

1. Experiência musical: As emoções musicais são uma dimensão importante da experiência musical e, mais geralmente, estética. Pode-se, mesmo, argumentar que a experiência musical (*qua* experiência estética) é inerentemente emocional (Levinson 2016).

2. Expressividade musical: Embora a emoção musical seja distinta da percepção de emoções na música (expressividade), alguns analisaram esta última em termos da primeira. Os defensores da teoria afectiva (*arousal theory*) argumentam que perceber a música como expressiva de emoção consiste na música provocar sentimentos corporais ou emoções (Robinson 2005, Matravers 1998). Cochrane (2010) propõe uma perspectiva de simulação que também confere aos sentimentos um papel importante na expressividade (ver Lauria 2023).

3. Compreensão musical e valor: Há debates sobre se e quais emoções musicais são necessárias e/ou relevantes para a compreensão musical (Robinson 1997, 2005). Sentir tristeza ao ouvir um réquiem pode ser *a* resposta apropriada: pode ser inerente à compreensão da peça. Formalistas como Hanslick (1986) discordam: as emoções não desempenham qualquer papel na compreensão. Formalistas como Kivy (1990) concedem um papel para um tipo específico de emoções – as emoções de apreciação – na compreensão musical. Estas questões têm impacto na questão da relevância das emoções para o valor da música, bem como para o juízo estético (Young 2014).

4. Experiência estética, apreciação estética, e emoção estética: O tópico está relacionado com controvérsias acerca da natureza da experiência estética e, mais recentemente, da apreciação estética e das emoções estéticas (Levinson 2016). A própria possibilidade de emoção estética/musical é desconcertante para as visões tradicionais da emoção e da experiência estética (Robinson 2020; §3.2).

5. A natureza da música: O papel das emoções musicais na experiência estética tem ramificações na definição de música, contanto que se pense que a natureza da música consiste (pelo menos em parte)

em suscitar experiências estéticas ou apreciação estética, entendidas como fenômenos afetivos (Levinson 2011). Muzak ou música de elevador que é utilizada para causar estados de humor é também relevante para as definições de música em termos de apreciação (Levinson 2011, Kania 2011). Seguindo Tolstoi (1898) e o Romantismo, podemos definir música em termos de emoção musical: a música é a expressão e a comunicação da emoção.

Na filosofia da mente, o principal ponto de importância diz respeito a problemas na filosofia da emoção, tais como a natureza da emoção (§3.1-3.2), o conteúdo da emoção, a relação entre emoções e estados de humor (§3.3), o carácter fenoménico das emoções, o papel da imaginação e das imagens mentais na emoção (§3.5), o valor epistémico das emoções, a função da tristeza e a importância da emoção para o bem-estar (§4).

Antes de entrar nos debates filosóficos, permitam-me que comece por apresentar os resultados empíricos mais relevantes para as disputas filosóficas. Nas últimas décadas, os estudos neurocientíficos e psicológicos sobre emoções musicais dispararam (Koelsch 2010, Koelsch 2014, Juslin e Sloboda 2010, Janata 2013, Swaminathan e Schellenberg 2015). Existe, atualmente, vasta evidência empírica disponível que pode ser utilizada para colocar as propostas filosóficas em perspetiva e para circunscrever o problema filosófico principal.

2 Resultados empíricos e tipos de emoções musicais

Há evidência esmagadora de que a música causa emoções, desde autorrelatos (verbais ou não-verbais) e reações fisiológicas (por exemplo, frequência cardíaca, frequência respiratória, condutância cutânea, resposta de sobressalto, tensão arterial, etc.) a expressões motoras de emoções (por exemplo, expressões faciais, vocais e corporais de emoções) e tendências ostensivas ou ocultas de ação (por exemplo, dançar, cantar, bater com os pés; Juslin e Sloboda 2013). A música suscita atividade nas estruturas cerebrais que se sabe serem cruciais para a emoção e em tenra idade (Altenmüller et al. 2002, Blood e Zatorre 2001, Peretz 2001). As emoções causadas pela música são caracterizadas por padrões fisiológicos e neurais distinguíveis que são suficientemente distintos uns dos outros, tais como a tristeza,

a felicidade e a raiva (Witvliet e Vrana 2007, Altenmüller et al. 2002, Flores-Gutierrez et al. 2007). Isto desempenhará um papel importante mais tarde (§3.4).

As emoções mais frequentemente relatadas são a calma-relaxamento, a felicidade-alegria, a nostalgia-saudade, o interesse-expetativa, o prazer-gozo e a tristeza-melancolia (Juslin 2013). Recentemente, uma nova abordagem visa investigar as emoções causadas pela música indo além dos modelos gerais de emoções que foram desenvolvidos independentemente da música e que apelam a emoções discretas do tipo mencionado. Esses modelos anteriores foram criticados por não captarem a riqueza do poder emocional da música e levantarem importantes dificuldades teóricas, nomeadamente porque as emoções musicais não envolvem avaliações cognitivas (por exemplo, em termos de ameaças e perdas), como as emoções discretas prototípicas envolvem. Voltarei a esta questão, uma vez que é o principal enigma filosófico (§3.1-3.2). Consequentemente, os filósofos desenvolveram novas escalas – a Escala de Música Emocional de Genebra (*Geneva Emotional Music Scale*, GEMS) – em termos de temas afetivos, tais como *Espanto*, *Transcendência*, *Ternura*, *Nostalgia*, *Tranquilidade*, *Poder*, *ativação Alegre*, *Tensão* e *Tristeza* (Zentner, Grandjean e Scherer 2008). Por exemplo, em *Ternura*, os ouvintes descrevem a música com termos como "apaixonado", "maduro" e "sensual", *Poder* é associado com música "energética" e "triunfante", enquanto *Tensão* é caracterizado em termos de "agitação" e "nervoso". Estes temas afetivos correspondem melhor às emoções sentidas em resposta à música. Parece que a música suscita sobretudo emoções positivas, embora a tristeza, a melancolia e a nostalgia agridoce sejam frequentes. Estudos subsequentes (Vuoskoski e Eerola 2010) revelam que alguns temas são problemáticos para a música não clássica, particularmente *Espanto* (música associada a termos como "feliz" ou "encantado") e *Transcendência* (música descrita com os termos "inspirado", "fascinado" e "espiritualidade", no sentido de maravilhado), enquanto outros temas se adequam bem à descrição de sentimentos causados pela música, particularmente *ativação Alegre* (por exemplo, música "estimulada" e "alegre"), *Tristeza* e *Tensão*.

As emoções causadas pela música dependem de três fatores principais: a *música* (características estruturais e da *performance*), o *ouvinte* e o *contexto* (Scherer e Zentner 2001). Por exemplo, a música triste

é caracterizada pelo tom baixo, o nível de som baixo, o andamento lento, o timbre sombrio, a extensão de tom reduzida, as entoações descendentes, o modo menor e as articulações *legato*, entre outras características. Em contraste, a música alegre envolve tipicamente o tom alto, o volume alto, o andamento rápido, a extensão de tom elevada, as entoações ascendentes, o modo maior e as articulações *staccato*, *inter alia* (Juslin e Laukka 2004). Ser contaminado por música triste ou alegre depende, em parte, destas características musicais. De modo semelhante, informação sobre a identidade e capacidade do intérprete (por exemplo, aparência física, poder expressivo) tem impacto sobre as emoções sentidas. Os conhecimentos musicais dos ouvintes (familiaridade, expectativas musicais, formação, etc.) e disposições estáveis (idade, gênero, personalidade, fatores socioculturais, etc.) também desempenham um papel importante. E o contexto tem relevância. Ouvir música, por exemplo, numa sala de concertos, numa igreja ou numa festa de rua pode explicar diferenças nas emoções sentidas.

O que é mais relevante para o principal debate filosófico são os mecanismos pelos quais a música causa emoções. O modelo mais influente nas ciências empíricas – "BRECHEMA" – descreve oito mecanismos de causa de emoções, isto é, dispositivos de processamento de informação que se baseiam em várias funções cerebrais e que se desenvolvem gradualmente (Juslin e Västfjäll 2008).

(1) Reflexo do Tronco Cerebral (*Brainstem Reflex*): A emoção é causada porque o tronco cerebral toma características acústicas como sinalização de um evento potencialmente importante e urgente. Por exemplo, sons súbitos, altos ou dissonantes podem provocar respostas de sobressalto, medo, surpresa ou sentimentos desagradáveis. Este é um processo rápido, automático e não aprendido. Regresso a este mecanismo em §3.5-3.6.

(2) Arrastamento Rítmico (*Rhythmic Entrainment*): O ritmo corporal interno do ouvinte sincroniza-se com o ritmo musical e isto suscita sentimentos através de um *feedback* propriocetivo. Por exemplo, uma canção de embalar acalma um recém-nascido à medida que os padrões respiratórios do bebê se sincronizam com o ritmo, ou podem-se sentir revigorados à medida que o vosso ritmo cardíaco se sincroniza com uma batida. Este mecanismo é comum na música

techno, de marcha e de cinema. É uma explicação central da nossa tendência para nos movermos (digamos, as nossas pernas ou cabeça) em sincronia com o ritmo. Regresso ao arrastamento rítmico em §3.5-3.6.

(3) Condicionamento Avaliativo (*Evaluative Conditioning*): A música está associada a estímulos positivos ou negativos que causam as emoções. Por exemplo, na perturbação de stress pós-traumático, a música pode causar ataques de pânico através da associação entre música e eventos perturbadores. O uso de *leitmotive* musicais, uma técnica amplamente explorada nas óperas de Wagner, é outro exemplo interessante. São introduzidos temas musicais específicos ligados a personagens, objetos e temas particulares, tais como o fogo mágico, a espada de Siegfried, ou o Anel. À medida que estes temas musicais se repetem uma e outra vez, os ouvintes associam a música às entidades correspondentes. Em alguns casos, tais como música de ópera ou cinema, os *leitmotive* explicam parcialmente as emoções sentidas à medida que a obra de arte progride.

(4) Contágio (*Contagion*): Uma emoção é causada porque o ouvinte percebe a mesma emoção na música (expressividade musical). Por exemplo, podem perceber o movimento Largo da *Sinfonia n.º 5* de Shostakovich como expressivo de ansiedade e isto pode suscitar ansiedade em vocês. Ou podem sentir-se nervosos e ouvir música calma: o contágio acontece se a música vos acalmar. Examinamos o contágio em pormenor na secção seguinte (§3).

(5) Imagem Visual (*Visual Imagery*): A emoção é causada porque os ouvintes evocam e combinam imagens visuais enquanto ouvem música. Este mecanismo explora o mapeamento entre a música e os 'esquemas de imagem'. Por exemplo, sentem admiração ao ouvir música porque imaginam uma montanha dourada ou uma floresta mágica. Isto pode suscitar prazer, relaxamento profundo e todo o tipo de emoções. Regresso a este mecanismo em §3.5.

(6) Memória Episódica (*Episodic Memory*): A música evoca uma memória específica que suscita uma emoção. Por exemplo, sinto ternura porque ouço a canção que estava a tocar no meu primeiro encontro com a minha parceira (fenómeno "esta é a nossa canção"). Como observado, a música é uma das sugestões mais poderosas para reviver memórias emocionais (Janata et al. 2007). Isto deve-se em

parte à significância da música em eventos sociais (casamentos, funerais, festividades, etc.).

(7) Expetativa Musical (*Musical Expectancy*): Um sentimento é causado porque a música viola, atrasa ou confirma as expetativas musicais do ouvinte. A teoria pioneira de Meyer (1956) enfatiza os sentimentos de tensão e alívio em resposta à música. As expetativas normalmente provocam ansiedade, surpresa ou desapontamento. Elas são o principal preditor de *frissons* musicais: os calafrios estão correlacionados com uma resposta de reflexo pilomotor suscitada por mudanças musicais 'inesperadas' (Huron 2008). Regresso a este mecanismo em §3.6.

(8) Avaliação Cognitiva (*Cognitive Appraisal*): A música é avaliada à luz dos objetivos práticos de cada um, o que suscita uma emoção. Por exemplo, aborrecem-se numa festa porque avaliam a música como aborrecida ou sentem-se satisfeitos porque acham a música bela.

Vários fatores contribuem para distinguir entre estes mecanismos, nomeadamente a ordem evolutiva, regiões-chave do cérebro, impacto cultural e aprendizagem, desenvolvimento ontogenético, emoção causada, velocidade com que é causada e grau de influência volitiva. Esta tipologia levanta muitas questões interessantes, mas o que mais importa para os nossos propósitos é o carácter distinto do contágio. Examinemo-lo ao pormenor.

3 O problema do contágio musical

No contágio, a emoção sentida espelha a emoção percebida na música: os ouvintes sentem a mesma emoção que a emoção que percebem na música. Ou, se preferirmos, a emoção sentida corresponde à emoção *expressa* pela música. Ou – e esta é outra formulação da mesma ideia – os ouvintes sentem alguma emoção porque percebem a música como expressiva dessa emoção.

Relevantemente, o contágio não se limita às canções, ou seja, música com letra. Ele também acontece com música absoluta ou pura (música sem letra). É neste caso que o fenómeno é mais desconcertante. No caso das canções, as letras retratam frequentemente emoções ou situações, como as ficções ou narrativas o fazem. Considerem quantas canções tristes são sobre a dor no coração e a

separação. Tais letras explicam prontamente porque percebemos as canções tristes como expressivas de tristeza e porque é que isto nos pode fazer sentir tristes. As dores no coração e a separação, por exemplo, são coisas lamentáveis e trágicas. Mas o caso da música *pura* é diferente. Como pode o som *puro* ser, digamos, expressivo de tristeza e fazer-nos sentir tristes? Porque é que a música pura – apenas sons – haveria de nos fazer sentir tristes, felizes ou ansiosos? Como e porque é que a música pura nos pode contaminar? Tal como para a expressividade musical, o causador de problemas para o contágio é a música pura.

O contágio estende-se para além da música. As pessoas por vezes contaminam-nos com as suas emoções, como quando somos infetados pela ansiedade de um amigo ou quando apanhamos alegria num boteco no Rio de Janeiro (contágio social). Mesmo o tom afetivo do ambiente e dos seres não-sencientes pode infetar-nos (um fenómeno chamado "contágio fisiognómico"). Pode-se perceber um salgueiro-chorão como triste e isto, por sua vez, pode fazer-nos sentir tristes. Ou pode-se perceber o desenho de um edifício como ansioso (considere o Museu Judaico de Libeskind, em Berlim), e isto pode provocar ansiedade. Tal como as pessoas e o ambiente, a música pode infetar-nos. As respostas afetivas suscitadas pelo poder contagiante da música são centrais porque levantam a questão fundamental da natureza da emoção. Permitam-me que passe agora a esta questão.

3.1 *Cognitivism*

O que são emoções? As emoções envolvem várias características, tais como sentimentos corporais, alterações fisiológicas, expressões faciais e tendências de ação. Contudo, de acordo com a principal teoria da emoção ("cognitivism"), as emoções são essencialmente representações de valores, tais como ameaças, perdas, más notícias, boas notícias, injustiça, beleza, fofura, o cómico, o sublime, etc. Considere – como n' *Os Pássaros*, de Hitchcock – que Melanie tem medo de corvos que voam na sua direção. O seu batimento cardíaco acelera. Ela fica com falta de ar. Ela treme. Ela grita e foge. Todavia, fundamentalmente, ela tem medo porque avalia os corvos como *perigosos* ou como uma *ameaça* à sua sobrevivência. Da mesma forma, sentir-se triste por causa de uma separação é experienciar que um acontecimento

lamentável aconteceu. Para o cognitivismo, as emoções envolvem fundamentalmente cognições avaliativas.

De acordo com o cognitivismo, a estrutura intencional das emoções é dúplice. Em primeiro lugar, as emoções têm objetos ou conteúdo intencionais: o medo de Melanie é *acerca de corvos*. Em segundo lugar, as emoções envolvem *avaliações* do seu objeto ou conteúdo: os corvos são avaliados como *ameaçadores*. O cognitivismo oferece uma forma elegante de especificar os objetos ou conteúdo emocionais: o objeto ou conteúdo de uma qualquer emoção é a situação avaliada. Melanie tem medo dos corvos porque avalia os *corvos* como ameaçadores. As avaliações cognitivas podem estar erradas. Melanie pode ter medo de um pássaro inofensivo. Nesse caso, a emoção é inapropriada. O cognitivismo explica bem isso. Arguivelmente, as avaliações cognitivas captam também as outras facetas das emoções: expressões faciais, alterações fisiológicas e tendências de ação são respostas adaptativas a representações de valores.

A principal competição do cognitivismo é a perspectiva dos sentimentos corporais *à la* William James ou, mais especificamente, a perspectiva dos sentimentos corporais *puros*, segundo a qual as emoções são sentimentos corporais que não envolvem avaliação (Shargell 2015). A afirmação central do cognitivismo é compatível com algumas perspectivas dos sentimentos corporais (Prinz 2004), contanto que elas admitam que as emoções envolvem avaliações. De um modo mais geral, o não-cognitivismo é a afirmação de que as emoções *não* envolvem avaliações dos seus objetos. As emoções podem ter objetos intencionais, como na perspectiva dos sentimentos corporais, mas não envolver a avaliação dos seus objetos; ou as emoções podem não ter um objeto *tout court*, caso em que também não envolvem a avaliação de um objeto. Ambos são versões de não-cognitivismo. Esta distinção não foi claramente feita no debate e será relevante para a nossa discussão.

Apesar de haver uma divisão entre abordagens cognitivistas e não-cognitivistas das emoções, muitos estudiosos oferecem descrições das emoções que combinam as visões de ambas as abordagens, tal como descrito em Cochrane (2018, introdução). Por exemplo, Prinz (2004) argumenta que as emoções são percepções de mudanças corporais, como no não-cognitivismo, mas que, no entanto, variam conjunta e fielmente com temas relacionais centrais (tais como perigo) e,

portanto, representam-nos, como no cognitivismo. Uma vez que as emoções envolvem tipicamente tanto componentes corporais como avaliativas, a tarefa é elucidar como estas duas dimensões estão interligadas (ver, por exemplo, Deonna e Teroni 2012). Como salienta Cochrane (2018), os estudiosos contemporâneos estão à procura do "meio-termo ideal" que sintetize estas características.

Existem diferentes variantes de cognitivismo que correspondem a diferentes formas de compreender a ideia de que as emoções envolvem avaliações. Seguindo os estóicos, Nussbaum (2001) argumenta que as emoções são *juízos* avaliativos. Muitos estudiosos levantaram dificuldades para esta variante doxástica, o que os motivou a adotar uma variante *perceptiva*: as emoções são percepções de valores ou, pelo menos, as emoções são análogas às experiências perceptivas, em aspetos importantes (de Sousa 1987, Tappolet 2016, Döring 2003, Prinz 2004, Roberts 2003). Lamentavelmente, a estreita analogia entre emoção e percepção tem sido amplamente criticada (ver, por exemplo, Brady 2013, Deonna e Teroni 2012, Barlassina e Newen 2013 e Cochrane 2018). Mais recentemente, Deonna e Teroni (2012, 2015) ofereceram uma nova variante que localiza a dimensão avaliativa no modo ou atitude, em oposição ao conteúdo das emoções. Na sua perspectiva *atitudinal*, as emoções são atitudes avaliativas específicas analisadas enquanto atitudes corporais tomadas relativamente ao mundo. O debate sobre o contágio é tipicamente formulado de modo a visar a variante doxástica, mas estende-se a todas as variantes cognitivistas. O cognitivismo está também no cerne da teoria da avaliação, a principal teoria das emoções em psicologia (Lazarus 1991a, b; Scherer et al. 2001; Ellsworth 2013). De acordo com a teoria da avaliação, as emoções são suscitadas e diferenciadas por várias verificações avaliativas de situações à luz dos nossos próprios objetivos, relevância dos objetivos, congruência dos objetivos, o potencial de lidar com elas, etc.

O cognitivismo faz justiça ao papel das emoções na nossa vida. Como experiências avaliativas, as emoções são uma dimensão integral da moralidade, da vida social e do bem-estar. As emoções podem, até, justificar juízos avaliativos e constituir conhecimento ou compreensão avaliativos (Brady 2013, Tappolet 2016, Deonna e Teroni 2022). Renunciar ao cognitivismo acarreta um custo.

3.2 *O desafio musical ao cognitivismo*

O cognitivismo é compatível com a maioria dos mecanismos pelos quais a música suscita emoções no modelo BRECVEMA (§2). Por exemplo, o cognitivismo pode explicar o sentir-se assustado por um grito alto, ser-se surpreendido por um intervalo, ficar-se triste à medida que a música evoca más memórias, estar-se feliz enquanto se imagina uma floresta mágica e sentir-se encantado porque a música se adequa perfeitamente à atividade em que se está envolvido. Estas emoções são *sobre* a música e envolvem uma avaliação da música ou de algo que a música suscitou (como imaginações ou memórias de eventos passados). Estas emoções não são enigmas filosóficos.

Em contrapartida, o cognitivismo tem sérias dificuldades em explicar o reflexo do tronco cerebral. Como Robinson (1995) observa, ser sobressaltado pela música dificilmente pode ser explicado pela análise avaliativa das nossas situações em oposição aos reflexos mais primitivos e não-cognitivos (ver, contudo, Huron 2002 para uma explicação em termos de avaliação de nível baixo). Também não é claro como o cognitivismo pode captar toda a gama de experiências afetivas suscitadas pelas expectativas e que vão para lá da emoção de surpresa (Meyer 1956, Huron 2008). Mas o problema mais claro para o cognitivismo é o contágio (Robinson 2009, Davies 2011).

Imaginem que ouvem pela primeira vez o *Adagio para Cordas, Op. 11*, de Samuel Barber. Ao ouvir a música, percebem-na como triste e o contágio acontece: sentem-se tristes. De acordo com o cognitivismo, a vossa tristeza consiste em avaliar a música como lamentável ou como uma má notícia, uma vez que a teoria afirma que a tristeza é experienciar uma situação ou um objeto como lamentável/como má notícia. Contudo, isto parece errado. Em primeiro lugar, não se sentem tristes *acerca da* música. Até a apreciam bastante. Em segundo lugar, não avaliam a música como lamentável, sofrimento ou de qualquer maneira negativa. Nem a música vos lembra algum evento lamentável, já que a ouvem pela primeira vez.

Uma vez que o contágio não envolve a avaliação relevante da música, ele é um contraexemplo ao cognitivismo. Chamemos a isto o *Desafio Musical*. O desafio não se restringe à música triste e estende-se a todos os casos de contágio. A música alegre infeta-vos, mas não há boas notícias. A música deixa-vos ansiosos, apesar de a música ser

inofensiva. A música furiosa faz-vos sentir raiva, mas não aconteceu nenhuma injustiça. Não há simplesmente nada em virtude do qual se esteja triste, feliz, ansioso ou zangado.

O *Desafio Musical* consiste em dois desafios relacionados, mas distintos.

O *Desafio do Objeto*: As emoções têm objetos intencionais. Porém, as emoções suscitadas pelo contágio não são *acerca da* música.

O *Desafio do Valor*: As emoções envolvem avaliações dos seus objetos. Porém, o contágio não envolve a avaliação da música.

Uma vez que o objeto de uma dada emoção é o objeto avaliado, o *Desafio do Objeto* depende do *Desafio do Valor*. Não estão tristes *acerca da* música porque não avaliam a música como infeliz. Eis uma formulação bruta da *reductio*.

- (i) O contágio suscita emoções comuns (tristeza, ansiedade, alegria, etc.).
- (ii) Cognitivismo: As emoções têm objetos intencionais e envolvem avaliações dos seus objetos.
- (iii) Segundo (i) e (ii), as emoções suscitadas pelo contágio são *acerca da* música e envolvem a avaliação da música.
- (iv) *Desafio do Objeto*: As emoções suscitadas pelo contágio não são *acerca da* música.
- (v) *Desafio do Valor*: As emoções suscitadas pelo contágio não envolvem a avaliação relevante da música.

∴ O cognitivismo não capta o contágio.

O *Desafio Musical* difere do paradoxo da ficção ou da questão do motivo pelo qual sentimos emoções em relação a personagens fictícias, dado que não acreditamos que elas existem. O *Desafio Musical* surge para a música absoluta e, portanto, não diz respeito à ficção ou às narrativas. Contudo, o mesmo desafio se aplica a outras formas de arte não-figurativas (por exemplo, pinturas abstratas e arquitetura) e ao contágio fisiognómico. Mas concentremo-nos na música.

O que se segue do *Desafio Musical*? Em rigor, a conclusão é que o cognitivismo não capta o contágio (§3.6-3.7). A maioria dos psicólogos e neurocientistas aceitam esta conclusão (Maess et al. 2001; Juslin e Laukka 2003; Koelsch 2014). No entanto, também se podem tirar conclusões muito abrangentes sobre a natureza da emoção.

Scherer (2004) argumenta que o cognitivismo é verdadeiro no caso das emoções "utilitárias" em oposição às emoções estéticas. Como ele diz, as "emoções utilitárias" (como a raiva, o medo ou a vergonha vulgares) têm funções importantes para nos adaptarmos à nossa própria situação. Elas envolvem tendências de ação como meios para enfrentar as consequências importantes das situações para o nosso bem-estar. Estas emoções são, portanto, transacionais (Lazarus 1991b). Para cumprir este papel, elas envolvem uma análise granular da situação à luz dos nossos objetivos, planos e necessidades, por exemplo, em termos do nosso potencial para lidar com ela e os nossos padrões morais. Pelo contrário, as emoções estéticas – incluindo o contágio musical – não se baseiam em avaliações da situação à luz das nossas preocupações ou necessidades, tais como o potencial para lidar com ela ou os padrões morais. Falando em termos kantianos, as emoções estéticas são "desinteressadas", uma vez que não são diretamente relevantes para os objetivos práticos de cada um. As emoções estéticas envolvem a apreciação das qualidades intrínsecas das obras de arte, tais como uma peça musical. Isto inclui a apreciação da beleza, mas também pode resultar em emoções suscitadas por arrastamento fisiológico ou empatia com o artista, por exemplo. A música pode, até, facilitar a expressão de emoções já sentidas por vias periféricas, como quando as pessoas veem um filme e já não conseguem resistir ao impulso de chorar por causa da música.

Robinson (1994, 2013) adota uma perspectiva com múltiplos componentes: as emoções são processos complexos que envolvem avaliação cognitiva, respostas não-cognitivas, representações motoras e sentimentos. Algumas emoções envolvem todos os processos, incluindo a avaliação cognitiva, enquanto outras emoções – como as suscitadas pelo contágio – não o fazem (§3.6).

Mas uma conclusão mais dramática sugere-se a si mesma. Se o cognitivismo não consegue captar o contágio, o cognitivismo é falso (Madell 1996, Davies 2013). Inversamente, o contágio apoia a perspectiva dos sentimentos corporais: o contágio pode ser caracterizado como suscitando sentimentos corporais puros, tal como as emoções em geral, nesta concepção.

Os cognitivistas têm duas opções: neutralizar ou refutar o desafio. Neutralizar o desafio equivale a negar que existe um desafio em primeiro lugar. O desafio baseia-se na premissa (i): o contágio provoca

emoções comuns (por exemplo, tristeza, felicidade, ansiedade, raiva). Esta premissa tem sido negada. Por conseguinte, o desafio desaparece (§3.3-3.4). A segunda opção para os cognitivistas é refutar o desafio: o contágio suscita emoções vulgares, mas o desafio falha, uma vez que o contágio envolve, de facto, avaliação (§3.5). Examinemos cada opção.

3.3 *Neutralizar o desafio: estados de humor*

O desafio assume que o contágio suscita emoções propriamente ditas, como a tristeza e a ansiedade. Uma forma de negar esta suposição é argumentar que o contágio não provoca emoções *bona fide*, mas sim estados de humor (Radford 1989, Carroll 2003, Robinson 2009). Tal como as emoções, os estados de espírito são estados afetivos. Há algo que sentimos quando estamos num estado de espírito sombrio, em oposição a um estado de espírito eufórico ou irascível. Ora, é inquestionável que a música pode causar estados de espírito (Robinson 2013, Westerman et al. 1996). A música está entre os principais causadores de estados de humor. É por isso que, muitas vezes, utilizamos a música para regular o nosso estado de humor. Desse modo, é plausível conceber o contágio como suscitando estados de humor. Se o contágio suscita estados de humor em vez de emoções, o desafio não surge: o desafio pressupõe que o contágio suscita a *emoção* propriamente dita e o seu alvo é o cognitivismo sobre a *emoção*. Uma distinção amplamente consensual entre *emoção* e estados de humor pode substanciar esta ideia.

É comum distinguir emoções e estados de humor apelando ao seu conteúdo ou objetos intencionais. As emoções têm objetos *específicos*. Melanie tem medo de *corvos*. Pelo contrário, os estados de espírito não têm objetos intencionais (Searle 1983, Deonna e Teroni 2012) ou, pelo menos, não têm objetos intencionais *específicos*. Considerem que estão num estado de humor deprimido. O vosso estado de humor não é acerca de algo em particular. Se ele é dirigido a algo, é sobre o mundo *em geral*: o mundo parece-vos sombrio, pesado e deprimente. Quando estamos num estado de humor eufórico, o mundo parece cor-de-rosa, leve e maravilhoso. Embora os estados de humor possam ser causados por acontecimentos específicos (por exemplo, o nascimento de uma criança), não são *acerca* deles. Havendo-o, os humores

têm um conteúdo global (Goldie 2000; Kind 2013). No fim de contas, os estados de humor, ao contrário das emoções, têm uma fenomenologia difusa; os estados de humor flutuam livremente.

Se o contágio suscita estados de humor e se os estados de humor não têm objetos específicos, segue-se que os estados de humor causados pela música não são *acerca da* música. Conquanto os estados de humor sejam suscitados pela música, não são dirigidos a ela, da mesma maneira que as drogas suscitam sentimentos sem que os sentimentos sejam sobre elas (Robinson 2008). Sendo um estado de humor, a emoção em contágio é uma experiência que flutua livremente. Consequentemente, o *Desafio do Objeto* não surge. Se o estado de humor suscitado pelo contágio não é acerca da música, a música, *eo ipso*, não está a ser avaliada. O *Desafio do Valor* é, também, neutralizado.

Deixem-me levantar uma questão sobre esta proposta que tem desempenhado um papel importante na dialética do debate. A questão da intencionalidade dos estados de humor é debatida. Enquanto alguns estudiosos argumentam que os estados de humor não têm, de todo, objetos intencionais, é mais comum pensar que os estados de humor simplesmente não têm objetos intencionais *específicos* (Goldie 2000, Kind 2013). Os estados de humor são acerca do *mundo em geral*. Isto implica que os estados de espírito provocados pelo contágio são sobre o mundo em geral. Todavia, isto parece implausível. Quando a música triste nos faz sentir tristeza, a nossa tristeza não é dirigida ao mundo em geral. No máximo, e por mais problemática que a ideia seja, o sentimento causado pela música parece ser dirigido à música (Kivy 1999), pois só esta estreita ligação entre emoção e música pode explicar a relevância do contágio para a experiência estética da música (Zangwill 2004). As questões sobre objetos intencionais surgem, assim, novamente: substituir as emoções por estados de humor priva o sentimento de um objeto intencional suscitado pela música ou apresenta o objeto intencional errado. Ambas as opções são problemáticas.

Em resposta, Robinson (2009) argumentou que os estados de humor suscitados pela música claramente não são acerca dela. Eles são sentimentos-não cognitivos que são meramente causados por ela. Esta resposta, contudo, equivale a adotar um não-cognitismo sobre o contágio (de facto, a opinião de Robinson é não-cognitivista, §3.6). A resposta é, portanto, insatisfatória, se se pretende usar os estados de humor para salvar o cognitivismo. O contágio, por vezes, suscita

estados de humor, mas é preciso dizer mais para neutralizar o *Desafio Musical*. Consideremos uma segunda forma de o desarmar.

3.4 Neutralizar o desafio: ser tocado

Para que o *Desafio Musical* se mantenha de pé, o contágio deve resultar em emoções comuns, tais como a tristeza e a ansiedade. Kivy concede que a percepção da expressividade pode suscitar emoções e que estas emoções têm a música como seu objeto. Contudo, ele nega que a provocação musical suscite emoções comuns ou vulgares. Em vez disso, argumenta ele, os ouvintes são *tocados* pela música, sentem *excitação* ou *entusiasmo*, algo que mais tarde ele rotula como "sentimentos de apreciação" (Kivy 1989, 1999). A música pode tocar-nos profundamente à medida que atendemos à sua beleza, complexidade, sutileza e propriedades expressivas. Ainda assim, esta apreciação afetiva difere claramente de emoções comuns como tristeza, felicidade ou ansiedade.

O principal argumento de Kivy assenta no cognitivismo sobre a emoção. A música simplesmente não pode fazer-nos sentir tristes, felizes ou ansiosos. Não é o tipo de coisa que avaliamos como uma perda, como uma boa notícia ou como uma ameaça. É por isso que o público da música não age de modos que são típicos da tristeza, felicidade ou ansiedade. Por exemplo, ao contrário de Melanie, que foge dos corvos ameaçadores, os ouvintes não saem da sala de concertos e fogem da música quando a música ansiosa os contamina. Evidentemente, a música pode suscitar várias emoções comuns através de associações idiossincráticas. Por exemplo, uma certa música pode lembrar-nos de um acontecimento terrível que nos pode entristecer. Mas estas emoções não são acerca da música *per se* e são irrelevantes para a sua apreciação. Estritamente falando, sentir tristeza em resposta à música triste é "patológico" (expressão de Kivy), pois nada de mal aconteceu!

Este argumento está em consonância com o formalismo moderado de Kivy. Ao contrário de Hanslick, Kivy concorda que a música pode expressar emoções. De facto, Kivy ofereceu a teoria mais influente da expressividade em termos da percepção da semelhança entre música e expressões emocionais ("teoria do contorno", ver Lauria 2023). Além disso, ao contrário de Hanslick, Kivy argumenta que

a expressividade é relevante para a apreciação, contanto que prestemos atenção às características intrínsecas da música. A música pode mesmo suscitar emoções apropriadas. Porém, estas são emoções de apreciação. A música não suscita emoções comuns; ou, se suscita, são respostas inadequadas que nos distraem da música.

Se a provocação musical não suscita a mesma emoção que a emoção que é percebida na música, o *Desafio do Valor* não surge (por exemplo, os ouvintes não avaliam a música triste como lamentável, uma vez que não sentem tristeza). Além disso, se a música causa a emoção de ser tocado, somos *tocados* pela música ou pela sua qualidade estética (o mesmo se aplica aos sentimentos de excitação e apreciação). A música é o objeto não problemático da nossa emoção. Isto capta a ligação estreita entre a emoção e a música e faz justiça à importância das emoções na nossa apreciação da música. O desafio é dissolvido porque a música simplesmente não nos leva a sentir emoções comuns.

A perspectiva de Kivy tem sido amplamente criticada (Davies 1994; Goldman 1995). Do ponto de vista da fenomenologia da música, a proposta tem sido considerada simplesmente insustentável. Intuitivamente, o contágio provoca emoções comuns. A música triste, por exemplo, faz-nos sentir tristes. Este é o *explanandum*! Quando a música triste nos toca, fá-lo em parte porque nos faz sentir tristes. A proposta não faz justiça ao nosso profundo envolvimento afetivo com a música.

Em resposta a esta objeção, Kivy argumentou que a sua proposta é compatível com um forte envolvimento emocional com a música. Na verdade, foi concebida para o acomodar. Ser tocado pela música pode ser profundo. No entanto, as emoções sentidas em resposta à música não são do tipo comum. As pessoas estão simplesmente erradas ao pensar que, digamos, a música triste as faz sentir tristes. Elas confundem a emoção percebida na música com a emoção sentida. Elas atribuem erroneamente a si mesmas a emoção que percebem na música. São propensas a um erro de má atribuição.

Todavia, os filósofos não ficaram convencidos com esta resposta. Muitos filósofos concordam que a percepção de emoções difere significativamente de causar emoções. Um crítico de música pode perceber uma peça musical como expressiva de tristeza sem sentir tristeza ou qualquer tipo de emoção (*pace* os teóricos da provocação). Após a experiência seminal de Gabrielsson (2002), a distinção entre *locus*

interno (emoção sentida) e externo (emoção percebida) está agora bem estabelecida na psicologia da música. Ainda assim, no chamado contágio musical, o perceber emoções e o causar emoções coincidem. A música triste pode fazer com que os ouvintes se sintam tristes, quer este sentimento seja uma tristeza plena ou um mero sentimento que compõe a tristeza. Negar isto viola a nossa experiência.

As descobertas empíricas corroboram esta intuição. Como observado, estudos revelam que o contágio causa sentimentos que partilham significativamente características de emoções comuns em termos de alterações fisiológicas, bases neurais, expressões faciais e comportamento (Krumhansl 1997, Koelsch 2014, Brattico et al. 2011, Mitterschiffthaler et al. 2007, Lundqvist et al. 2009). Por exemplo, o contágio por música triste envolve alterações na atividade eletrodérmica, frequência cardíaca e frequência respiratória, que são características da tristeza. A música triste desencadeia a atividade do músculo corrugador (como no franzir o sobrolho), enquanto a música feliz desencadeia a atividade muscular zigomática (como no sorriso), tal como a tristeza e a felicidade vulgares. O contágio por música triste é também acompanhado pelas típicas modificações comportamentais e cognitivas da tristeza, tais como andar ou falar devagar, aumento do reconhecimento de rostos tristes, ruminação, etc.

Os resultados empíricos acima mencionados contrariam a proposta de Kivy. Naturalmente, Kivy explicaria estas descobertas apelando à percepção da emoção na música. Contudo, esta resposta é empiricamente questionável, dada a ênfase recente na distinção entre os dois *loci* da emoção. Por exemplo, perceber emoções na música é mais frequente do que sentir emoções (Evans e Schubert 2008; Gabrielsson 2002; Zentner, Grandjean e Scherer 2008). Perceber emoções depende principalmente das propriedades acústicas (Gabrielsson e Lindström 2010), enquanto causar emoções depende de muitos outros fatores, especialmente características do ouvinte, tais como o estado de humor atual, competência musical e preferências (Scherer e Zentner 2001).

Por último, Cochrane (2021) argumentou recentemente que as perspectivas formalistas de Kivy sobre apreciação e compreensão musical são compatíveis com as respostas em espelho suscitadas pela música. Embora os sentimentos suscitados não sejam emoções comuns, eles envolvem os sentimentos corporais característicos da sua contraparte vulgar. Estes sentimentos são dirigidos à própria

música ou "apenas à música", o que está de acordo com a posição formalista sobre a apreciação musical. O envolvimento afetivo adequado com a música não é uma ameaça à presença de um mecanismo de contágio.

Por estas razões, as perspectivas apresentadas abaixo visam assegurar a ideia de que o contágio provoca emoções comuns ou pelo menos os sentimentos típicos destas emoções. Tal como a proposta de Kivy, elas tentam captar a estreita relação entre o contágio e a música.

3.5 Refutar o desafio: imaginação

Levinson (2006) ofereceu uma perspectiva influente da expressividade que apela à imaginação. Na sua "teoria da *persona*", percebemos a música como expressiva de emoções porque imaginamos uma *persona* a sentir e a expressar emoções. A sua perspectiva do contágio também se baseia na imaginação. O contágio acontece quando o nosso envolvimento imaginativo com a emoção de uma *persona* suscita em nós o mesmo sentimento. Por exemplo, a música entristece-nos porque imaginamos uma *persona* triste e uma história triste enquanto a ouvimos. O nosso sentimento é empático. De certa forma, é semelhante a sentir empatia por uma pessoa triste: o contágio envolve a personificação da música. Tal como na sua perspectiva da expressividade, a imaginação não precisa de ser muito detalhada; imagens vagas de uma *persona* a sentir e a expressar uma certa emoção bastam. Nesta perspectiva, o contágio tem semelhanças relevantes com as emoções sentidas em resposta à ficção (como quando sentimos tristeza por Anna Karenina). Ambas envolvem a imaginação de *personae* e sentimentos empáticos. Estritamente falando, Levinson argumenta que o sentimento provocado pelo contágio não é uma emoção de pleno direito, uma vez que não envolve a avaliação cognitiva relevante e os desejos característicos das emoções quotidianas. Não obstante, o contágio envolve sentimentos semelhantes aos das emoções comuns.

Embora Levinson não adote o cognitivismo acerca das emoções, a sua proposta pode refutar o *Desafio Musical* da seguinte forma. Por um lado, os sentimentos suscitados no contágio não se dirigem à música mas ao conteúdo da nossa própria imaginação. O *Desafio do Objeto* é, assim, refutado. Por outro lado, a imaginação assegura uma ligação íntima entre o sentimento e a música: o sentimento é sobre a

persona imaginada na música. Além disso, o sentimento não envolve a avaliação da música *per se*, pois a avaliação diz respeito ao conteúdo da imaginação. O *Desafio do Valor* é refutado.

Como observado, a imaginação desempenha um papel importante nas nossas respostas afetivas à música. A musicoterapia explora a ligação íntima entre a emoção e a imagem. E, muitas vezes, o contágio envolve vividamente a nossa imaginação. Ainda assim, os estudiosos têm duvidado que o contágio envolva necessariamente a imaginação. Não é claro que esta proposta capte a nossa fenomenologia. Por vezes, sentimo-nos tristes quando ouvimos música triste sem imaginar uma *persona* triste, quanto mais uma narrativa triste. Pelo menos, nem sempre nos envolvemos em imaginações conscientes do tipo descrito pela teoria da *persona*. Embora estes mecanismos causadores de emoções sejam diferentes, o contágio por vezes utiliza mecanismos mais primitivos e não-cognitivos, tais como o arrastamento rítmico e o reflexo do tronco cerebral (Robinson 2008). Os sons súbitos e dissonantes da música ansiosa e o seu andamento rápido podem automaticamente provocar ansiedade em nós. A música pode contaminar-nos ao afetar diretamente a nossa fisiologia sem qualquer mediação cognitiva, incluindo a da imaginação.

Os estudos empíricos corroboram esta intuição. Como observado, o contágio é um mecanismo diferente da imagem (§2). Por exemplo, as principais regiões do cérebro envolvidas no contágio diferem das que estão envolvidas nas emoções musicais suscitadas através de imagens (Juslin e Västfjäll 2008 : 625). Ontogeneticamente falando, o contágio é observado durante o primeiro ano de vida: bebés de 4 meses de idade apresentam expressões faciais características de felicidade e tristeza em resposta à música feliz *vs.* triste (Zentner e Kagan 1998). Pelo contrário, as emoções musicais suscitadas por imagens desenvolvem-se apenas durante os anos pré-escolares (*ibid*).

O contágio também difere das emoções suscitadas por imagens no que diz respeito ao grau de controlo volitivo e cognitivo. No contágio, o grau de controlo volitivo é considerado baixo. O contágio – seja musical ou social – é considerado como um processo automático que assenta na mímica motora e no espelhamento neural pré-motor de expressões emocionais (Maess et al. 2001; Molnar-Szakacs e Overy 2011; Juslin e Västfjäll 2008: 626). Embora estudos recentes revelem como a mímica e o contágio são mais seletivos e sensíveis ao contexto do

que se pensava inicialmente (ver Hess & Fischer 2013, §3.7), eles ainda são considerados automáticos. Alguns autores propõem, mesmo, distinguir entre contágio e empatia propriamente dita em termos de diferenças em relação à automaticidade e controlo cognitivo (de Vignemont e Singer 2006), embora a evidência no caso da música continue a ser escassa (ver Miu e Vuoskoski 2017 para uma resenha). Em contraste, as emoções suscitadas por imagens envolvem tipicamente um elevado grau de controlo cognitivo e volitivo: os ouvintes tipicamente evocam, escolhem, manipulam e rejeitam imagens enquanto ouvem a música. Naturalmente, as imagens também podem dem vir espontaneamente e o contágio pode envolver imagens involuntárias. Mas isto está longe da proposta considerada. Uma vez que os termos contágio e empatia raramente são definidos claramente, uma direção promissora para a investigação futura consiste em clarificar o contributo tanto do contágio como da empatia nas emoções suscitada pela música e em descrever a sua interação com outros mecanismos, tais como as imagens visuais (Miu e Vuoskoski 2017).

Além disso, a proposta sofre de problemas semelhantes aos levantados contra a perspetiva da imaginação quanto à expressividade (Davies 2010). Por exemplo, pode-se pensar que a teoria da *persona* se engana na ordem de explicação. Os ouvintes imaginam uma *persona* triste *porque* a música triste os faz sentir tristes, em vez do contrário. Os ouvintes primeiro percebem tristeza na música, a música depois contamina-os e só depois é que os ouvintes imaginam uma *persona* triste. No fim de contas, a tristeza acarreta um viés cognitivo negativo: quando se sente triste, tende-se a pensar em coisas tristes, reconhece-se e lembra-se melhor dos estímulos tristes, etc. Esta é pelo menos uma possibilidade em aberto.

Finalmente, a perspetiva da *persona* é parcialmente inspirada nas nossas respostas afetivas à ficção. Tal como podemos responder emocionalmente ao destino das personagens fictícias ao imaginá-las, a música causa emoções em nós através da imaginação de uma *persona*. O problema é que as reações afetivas a personagens fictícias muitas vezes não são do tipo espelhante (Davies 1997). Normalmente, sente-se pena ou empatia por Anna Karenina, em vez de tristeza. Se as emoções sentidas em resposta à música são semelhantes às emoções sentidas em resposta à ficção, elas deveriam ser mais semelhantes

à pena ou empatia. O *explanandum*, porém, eram emoções comuns como a tristeza e a ansiedade.

Não se pretende negar que a imagem desempenha um papel significativo no contágio (Trivedi 2017). Por exemplo, Cochrane (2010, 2021) argumenta que a percepção da expressividade envolve a simulação da emoção percebida. Ora, a simulação recria sentimentos (embora o sentimento possa não ser do mesmo tipo que a emoção percebida). A simulação pode, assim, explicar parcialmente o contágio. No entanto, estes apelos à imagem ou simulação são abertamente não-cognitivistas: nestas perspectivas, o contágio não envolve uma avaliação cognitiva. Logo, este papel da imaginação no contágio não refuta o *Desafio Musical*.

Se o *Desafio Musical* se mantém e a imaginação não pode salvar o cognitivismo, e na ausência de uma teoria alternativa adequada, também se pode aceitar o desafio e conceber o contágio em termos não-cognitivistas: o contágio não envolve avaliações cognitivas. Deixem-me agora apresentar as duas principais propostas não-cognitivistas.

3.6 Não-cognitivismo: sentimentos primitivos e estados de humor

A perspectiva de Robinson (1994; 2005) está em consonância com o seu pluralismo sobre a emoção. As emoções são processos que envolvem vários componentes (tais como mudanças fisiológicas, avaliações de valores e tendências de ação) e a música pode provocar emoções ao afetar cada componente. Robinson enfatiza a forma como as emoções acarretam diferentes graus de complexidade. Algumas emoções, tais como a paixão não correspondida, são complexas: elas requerem a mediação de crenças e conceitos. No outro extremo, muitas emoções – respostas de sobressalto e sentimentos primitivos de surpresa, tensão ou relaxamento – são muito mais básicas. Elas não requerem mediação cognitiva de crenças e conceitos: são não-cognitivas. Ora, como já foi observado, a música suscita sentimentos primitivos deste tipo, que podem resultar em contágio. Por exemplo, o arrastamento rítmico, o reflexo do tronco cerebral e as expectativas musicais explicam pelo menos alguns casos de contágio (Robinson 1994). Elaborando, o arrastamento rítmico (a sincronia entre a música e os ritmos corporais, como batimentos cardíacos) pode afetar diretamente a fisiologia dos ouvintes e suscitar

sentimentos que não requerem a mediação de crenças, imaginação ou cognição. Igualmente, sons inesperados podem provocar respostas de sobressalto – isto não requer avaliação cognitiva e é mais parecido com um reflexo. O mesmo pode acontecer em alguns casos de contágio. O contágio pode, assim, ser entendido em termos destes sentimentos não-cognitivos de surpresa, tensão e relaxamento.

O chamado "efeito *jazzercise*" descreve a transição de sentimentos primitivos para emoções de pleno direito causadas pela música (Robinson 2005). O processo começa com a música a provocar mudanças fisiológicas no ouvinte, por exemplo através de arrastamento rítmico. Através do *feedback* propriocetivo, o ouvinte sente sentimentos primitivos. Estes sentimentos em si são não-cognitivos, pelo que não são dirigidos à música. Não obstante, dão lugar a uma monitorização cognitiva da nossa situação própria. Para dar sentido ao sentimento, os ouvintes procuram pistas no ambiente e respondem-lhes emocionalmente. Os sentimentos primitivos cristalizam-se, então, em emoções de pleno direito. Nesta perspectiva, os sentimentos suscitados pelo contágio não são, ainda, dirigidos à música. Assim, os ouvintes não estão tristes acerca da música, por exemplo, o que é uma virtude da teoria. Contudo, os sentimentos causados pela música podem dirigir a nossa atenção para a música e para a fonte do sentimento. Isto assegura a relação entre os sentimentos e a música.

Mais recentemente, Robinson (2009) argumenta explicitamente que o contágio provoca estados de humor entendidos como experiências afetivas que não são dirigidas à música nem envolvem uma avaliação da mesma. Ela descreve como a música causa reações fisiológicas e expressivas características dos estados de humor. A evidência também inclui os efeitos da música na percepção, memória, tomada de decisões e mesmo altruísmo, o que coincide com o impacto bem documentado dos estados de espírito na cognição. Mesmo que o contágio possa ser considerado como suscitador de estados de humor, Robinson enfatiza como a música pode, simultaneamente, dar azo a emoções de várias formas, por exemplo através da imaginação, avaliação cognitiva ou tendências de ação, embora estas emoções não possam ser desencadeadas pela apreciação intrínseca da música. Isto, pensa ela, explica a inefabilidade das experiências afetivas da música.

Permitam-me apresentar duas linhas de crítica que motivarão a segunda principal perspectiva não-cognitivista (Davies 2011). A teoria

do contágio de Robinson alinha-se com as abordagens Jamesianas à emoção, segundo as quais as emoções são fundamentalmente sentimentos corporais ou consciência das mudanças corporais. Um importante desafio a esta perspectiva diz respeito aos objetos emocionais. Se as emoções são sentimentos corporais, como é que se relacionam com as características do nosso ambiente que são consideradas como os objetos intencionais das emoções? Se o medo de Melanie é simplesmente um sentimento corporal, como é que ele se associa aos corvos que a ameaçam? A resposta padrão apela a algum tipo de relação indireta com o conteúdo emocional: os sentimentos corporais variam conjuntamente com temas relacionais centrais e, portanto, representam-nos indiretamente (Prinz 2004). O mesmo se aplica ao efeito *jazzercise* de Robinson. No entanto, parece fenomenologicamente estranho descrever os nossos sentimentos suscitados pela música como sendo sentimentos corporais que só indiretamente se associam à música. Pode-se desejar assegurar uma ligação mais direta entre emoção e música ou, já agora, emoções e os seus objetos intencionais. Por esta razão, Davies duvida se o efeito *jazzercise* é um caso genuíno de contágio através da *música* (em vez de alguma característica ambiental) para o ouvinte.

Além disso, a ênfase em sentimentos primitivos enfatiza, com razão, os vários tipos de sentimentos corporais suscitados pela música. No entanto, parece levar a uma explosão de sentimentos. Ao ouvir uma peça musical, os ouvintes sentiriam miríades de sentimentos de curto prazo sucedendo-se uns aos outros e o seu estado emocional mudaria constantemente. Isto não está de acordo com a fenomenologia do contágio. Permitam-me que me debruce agora sobre a proposta de Davies.

3.7 *Não-cognitivismo: contágio*

Davies (1994; 2006) oferece uma teoria geral de contágio que engloba e vai além da música. Somos frequentemente afetados pelo tom emocional do nosso ambiente. Quando as pessoas, a natureza ou objetos não-sencientes nos contaminam, percebemos uma emoção ou uma aparência emocional – e isto causa a mesma emoção em nós. Uma pessoa pode ser contaminada pela ansiedade da sua amiga porque percebe a ansiedade no seu tom de voz. Ou pode sentir-se triste

porque percebe uma árvore como apresentando a aparência emocional de tristeza. Este processo envolve a transmissão de um estado ou aparência emocionais. A exibição da emoção desempenha um papel causal e deve ser percebida pelo sujeito infetado. Contudo, a emoção sentida pela pessoa infetada não é acerca da emoção percebida. Quando a minha amiga me contamina com a sua ansiedade, a minha ansiedade é *acerca da emoção percebida*: Não estou ansioso acerca da ansiedade da minha amiga – estou ansioso *tout court*. O contágio também difere de situações em que a emoção é acerca do conteúdo da emoção percebida, como quando vocês e eu temos medo que um leão nos atropеле. O contágio causa uma emoção sem objeto. A emoção não tem qualquer objeto porque o sujeito não tem as avaliações ou crenças relevantes características da emoção. Simplesmente apanhamos as emoções das pessoas ao vê-las.

Da mesma forma, quando a música nos infecta, a emoção sentida corresponde ou faz eco da emoção percebida. Quando, digamos, a música triste ressoa em nós, a emoção sentida é tristeza. No entanto, a emoção não é *acerca* da música. Não estamos tristes *pela* música porque não acreditamos que a música esteja a sofrer ou a ser infeliz. A música é a causa da emoção, não o seu objeto. Ainda assim, o contágio está profundamente ligado à música: a música é o objeto da percepção e o foco de atenção da resposta. Os ouvintes prestam muita atenção ao carácter expressivo da música, e é por isso que o contágio é importante para a compreensão musical.

A este respeito, o contágio que é central para a compreensão musical difere de outros casos de contágio desatento. Por vezes, a música infeta-nos, embora não lhe prestemos atenção. Por exemplo, a música de fundo numa loja pode fazer-nos sentir calmos: podemos ouvir a música sem a ouvirmos ativamente e sem termos consciência de que a música é a causa do nosso sentimento. Isto assemelha-se mais a um estado de humor sem objeto. Este sentimento difere do envolvimento próximo com a música descrito anteriormente, onde a música é o foco de atenção e é reconhecida como a causa da emoção.

Esta proposta está em consonância com uma perspectiva influente de contágio social em psicologia (Hatfield et al. 1993). O contágio primitivo é a tendência para imitar e sincronizar automaticamente com as expressões faciais, vocais e corporais de outras pessoas, o que tem como resultado sentir a mesma emoção. Este processo é

tipicamente não-intencional, incontrolável e inconsciente. Ele consiste na mímica e no *feedback* fisiológico. O sujeito infetado imita inconscientemente as expressões faciais, vocais e corporais da emoção do sujeito infecioso (por exemplo, a tensão muscular e a voz tremem em sincronia com a postura e prosódia ansiosas do amigo). O *feedback* fisiológico da mímica causa, então, inconscientemente, um sentimento emocional no sujeito infetado (sentimo-nos ansiosos à medida que sentimos a tensão nos nossos músculos). Esta perspectiva é motivada por numerosos estudos (Hatfield et al. 2011). As pessoas tendem a sorrir quando rodeadas por pessoas que sorriem, os recém-nascidos tendem a chorar quando ouvem outros recém-nascidos chorar e o riso é altamente contagioso.

Passando à música, tem sido argumentado que o contágio envolve mímica (Koelsch et al. 2006): o contágio por música triste é acompanhado pela atividade do músculo corrugador (como no franzir o sobrolho), enquanto a música feliz ativa a atividade zigomática (como no sorriso). Embora a percepção de emoções noutras pessoas seja diferente da percepção de emoções na música, as expressões emocionais em resposta à música descritas podem qualificar-se como mímica, pois são desencadeadas pela percepção da expressividade na música e a expressividade tem semelhanças estreitas com as expressões emocionais (ver Lauria 2023). Por exemplo, a música triste assemelha-se de alguma forma à prosódia afetiva da tristeza (ou seja, a forma como as pessoas falam quando estão tristes), uma vez que as características típicas tanto da música triste como da prosódia triste são o tom baixo, o nível sonoro baixo, o andamento lento, o timbre sombrio, a extensão de tom reduzida, as entoações descendentes, o modo menor, as articulações *legato*, etc. (Juslin e Laukka 2003, Patel 2007). De certa forma, a música triste soa como uma voz triste hiperexpressiva. Isto pode explicar a mímica na música. Os estudos recentes enfatizam como a mímica e o contágio envolvem espelhar emoções contextualizadas (Hess e Fischer 2013) ou encenar representações mentais de emoções em vez de uma simulação motora rigorosa, como a imitação bruta de movimentos musculares específicos, tal como sugerido pelos efeitos transmodais da expressividade musical nas expressões faciais (Miu e Vuoskoski 2017).

Davies, todavia, afasta-se da perspectiva original do contágio primitivo e, em particular, do seu foco na mímica fisiológica. Ao contrário

do caso social, a música não tem "músculos, cujos movimentos possam ser imitados, ou um córtex pré-motor com atividade neuronal que possa ser espelhada no cérebro dos ouvintes" (Davies 2013: 171). Estas descrições transformam um processo que é literal na vida social em algo metafórico no caso musical. Por esta razão, Davies enfatiza como a percepção da emoção na música – e, conseqüentemente, a emoção sentida no contágio – depende da semelhança entre música e as posturas corporais, os gestos ou os movimentos característicos das emoções (por exemplo, a música triste parece andar devagar, como pessoas tristes). Com efeito, ele argumenta que estas caracterizações da música em termos de movimento ou emoções são literais: invocam o significado secundário de termos como "movimento" ou "tristeza" (Davies 2010). Se a música for literalmente percebida como movimento, a mímica pode causar emoções através da imitação da postura percebida na música. Embora a sua perspectiva preferida apele ao movimento, Davies deixa em aberto a possibilidade de que a música nos infete através da mímica vocal no caso da música vocal e mesmo instrumental, tal como sugerido por estudos sobre prosódia afetiva. A transmissão de emoção pode seguir vários caminhos.

Mais amplamente, Davies (2014) afasta-se mais da mímica fisiológica, argumentando que a mímica claramente não consegue explicar o contágio em resposta às cores ou ao tempo. Por exemplo, os dias escuros de chuva são vistos como sombrios e isto pode deprimir. Mas não existe, estritamente, uma expressão emocional a imitar nesse caso. Da mesma forma, as associações entre emoções e cores (como quando [em inglês] dizemos que uma pessoa triste se sente azul) não se baseiam na mímica mas na aparência emocional e contagiante das cores. Não obstante estas ressalvas, o espírito não-cognitivista da perspectiva é o mesmo. A música contamina-nos porque as suas aparências emocionais nos transmitem emoções.

A perspectiva de Davies tem muitas virtudes. Ela oferece uma visão unificada do contágio que vai para além do caso da música. Ela capta a ideia de que o contágio suscita emoções comuns de pleno direito (em oposição a estados de espírito ou a ser tocado). Ela garante a estreita ligação entre o contágio e a música sem estar comprometida com as perspectivas de que as emoções causadas pelo contágio são sobre a música. Também não interpreta o contágio como resultando em estados de espírito sem objeto que estão apenas indiretamente

ligados à música. Evidentemente, a perspectiva requer a rejeição do cognitivismo e mesmo da afirmação de que as emoções têm objetos intencionais. Mas muitos exemplos para além da música, tais como o contágio fisionómico e o contágio por máscaras trágicas ou cómicas mostram que estas afirmações são insustentáveis.

A perspectiva de Davies sobre o contágio tem sido menos discutida do que a sua perspectiva sobre a expressividade (ver Lauria 2023). Permitam-me que mencione três linhas de crítica.

Robinson (2005) argumenta que esta perspectiva é indevidamente cognitiva. Ela supõe que o contágio é causado pela perceção da expressividade, sendo o sentimento uma mera consequência desta perceção. Mas somos, muitas vezes, primeiro contaminados pela música e só apreciamos a expressividade numa fase posterior. A música pode infetar-nos antes do nosso reconhecimento da expressividade (ver Davies 2011 para uma resposta). Na mesma linha, Cochrane (2021) descreve como a expressividade e o contágio dependem de uma procura da semelhança entre a música e os sentimentos corporais (incluindo a experiência interior dos sentimentos corporais). Este processo dinâmico envolve a simulação de sentimentos corporais, o que explica como os sentimentos podem ser provocados.

Madell (1996) também levantou questões sobre os objetos de emoções suscitadas pela música. Na opinião de Davies, a emoção ainda não é direcionada para a música. No entanto, o não-cognitivismo sobre o contágio é compatível com a ideia de que o sentimento é direcionado para a música. Como observado (§3.1), os não-cognitivistas não precisam de negar que as emoções têm objetos intencionais; eles simplesmente negam que as emoções envolvem avaliações. Uma perspectiva não-cognitivista que reconheça que a emoção é dirigida à música captaria a ligação entre emoção e música de uma forma mais direta.

Finalmente, a visão primitiva do contágio tem sido criticada por psicólogos. O contágio social e a mímica são mais cognitivos e seletivos do que fora inicialmente suposto (Hess e Fischer 2013). Por exemplo, eles não acontecem em relações adversárias: ver que o nosso inimigo está em conflito não nos causa conflito, mas sim alegria. A mímica e o contágio requerem laços de filiação – a mímica é manifestada mais frequentemente aos amigos do que aos estranhos – e a avaliação da adequação da expressão emocional. Eles envolvem

a interpretação de sinais e dependem relevantemente do contexto social. A avaliação social é agora a principal perspectiva alternativa da transmissão de emoções. Nesta perspectiva, as emoções são transmitidas através de avaliações indiretas de valor (Manstead e Fischer 2001; Scherer e Grandjean 2008). Percebemos as expressões emocionais de outras pessoas e avaliamos o valor através desta percepção, o que suscita a mesma emoção, pois as expressões emocionais são sinais de valores: as pessoas usam constantemente expressões emocionais para compreender situações, coordenar e agir. Os filósofos das emoções musicais ainda precisam de levar esta teoria alternativa em conta.

4 O paradoxo da música triste

Exceto em casos patológicos, normalmente evitamos situações tristes. A música não é uma exceção: as pessoas preferem normalmente ouvir música feliz (Chen et al. 2007). Todavia, adoramos música triste: apreciamos-la, procuramos-la e valorizamos-la. Por "música triste", entendo música que percebemos como *expressiva* de tristeza e que tem o poder de *causar* a tristeza. A música triste é considerada como uma das mais profundas e belas experiências musicais (Gabrielsson e Lindström 1993). A música que retrata a tristeza e o pesar é frequentemente considerada como comovente, em parte porque aborda temas existenciais significativos como a morte, o amor e os laços sociais (Sachs, Damasio e Habibi 2015).

Curiosamente, parece que as pessoas ouvem música triste, *especialmente quando se sentem tristes* (Saarikallio e Erkkilä 2007, Hunter et al. 2011, Van den Tol e Edwards 2013). A tristeza e a angústia emocional são o melhor preditor para escolher ouvir música triste. As coisas são ainda mais surpreendentes, uma vez que a música triste muitas vezes *aumenta* a tristeza (Garrido e Schubert 2015). Porque é que adoramos música triste? Porque é que as pessoas procuram música *triste* em oposição a, digamos, música alegre, especialmente quando se sentem tristes? Somos masoquistas musicais? Este é o "paradoxo da música triste". É um paradoxo no sentido em que a nossa apreciação da música triste entra em conflito com a nossa aversão à tristeza e aos estímulos tristes na vida quotidiana.

Vale a pena notar que apreciar música triste não é patológico. As pessoas clinicamente deprimidas têm uma forte preferência por estímulos tristes, incluindo a música triste. Isto resulta, muitas vezes, em ruminação cognitiva ou pensamento obsessivo sobre situações negativas, o que é disfuncional (Garrido 2009). No entanto, nem todo o amor pela música triste é assim. Pessoas saudáveis também são atraídas pela música triste. De facto, a música triste é utilizada como meio de regulação emocional e contribui, assim, para o bem-estar (Sachs, Damasio e Habibi 2015).

O paradoxo da música triste é um exemplo do paradoxo da arte negativa, ou seja, a tarefa de explicar a nossa apreciação das obras e formas de arte que exprimem e causam emoções negativas (Levinson 2013), tais como a tragédia (Aristóteles 1941; Feagin 1983, Ridley 2005) e o horror (Carroll 1990). Mas a música triste levanta questões por si só. Não só apreciamos *canções* tristes, mas também música *pura* triste. Ao contrário da tragédia, do horror e das canções, a música pura não apresenta aos ouvintes uma narrativa ou uma ficção. Alguns até consideram a música como sendo não representativa. Por esta razão, soluções intuitivas para os outros paradoxos, tais como a ideia de que algumas narrações nos ajudam a experienciar ou compreender coisas trágicas ou nojentas (Carroll 1990), não se aplicam facilmente no caso da música.

É claro que o problema não surge se a música triste não suscita tristeza, mas sim algumas emoções agradáveis como sentimentos de apreciação. Todavia, já apresentámos desafios contra esta perspetiva (§3.4). Vamos supor que a música triste provoca tristeza. Suponhamos também que a tristeza é desagradável; a tristeza faz-nos sentir mal. Este tom negativo é compatível com a ideia de que a música triste pode ser agradável. A experiência pode ser um sentimento contraditório que engloba a tristeza e o prazer, tal como a nostalgia. Ainda assim, parece que o prazer que sentimos está intimamente relacionado com a presença de tristeza. Caso contrário, procuraríamos música feliz, uma vez que esta última tende a despertar prazer puro. Parece, pois, que ganhamos algo com o sentimento de tristeza. O quê, exatamente? Permitam-me que apresente brevemente as três soluções mais influentes para o enigma.

4.1 *Regulação de emoções e catarse*

Uma ideia tradicional que remonta a Aristóteles é a de que a tristeza suscitada pela música resulta num estado mental positivo, uma vez que nos purifica de uma certa emoção negativa ("catarse"). Esta proposta está em consonância com estudos sobre o papel da música triste na regulação de emoções (Juslin e Västfjäll 2008).

Existem várias formas de compreender a catarse (Lear 1988). Suponhamos que a purificação de alguma emoção negativa requer que o ouvinte sinta essa emoção. Isto seria demasiado restritivo para resolver o paradoxo (Levinson 1982, 1996). Podemos apreciar o luto na música, mesmo que não estejamos atualmente de luto. Além disso, mesmo quando as pessoas ouvem música triste para libertar alguma emoção negativa, o processo nem sempre resulta em alívio ou na cessação da emoção negativa (Davies 1997). Ouvir música triste não resulta necessariamente em estados hedónicos; podemos sentir-nos ainda mais deprimidos depois de ouvir canções tristes durante toda a noite. E mesmo quando ouvir música triste resulta em sentimentos positivos, a apreciação da tristeza na música é por si só satisfatória – antes do alívio (Levinson 1982).

Apesar disso, é plausível pensar que as pessoas ouvem música triste para se sentirem melhor, quer consigam ou não sentir-se melhor. Ao nível neurobiológico, foi proposto que a música triste causa níveis elevados de prolactina (Huron 2011). A prolactina é uma hormona responsável pela lactação e modulação das respostas ao stress. É significativamente libertada durante o sono, após um orgasmo e quando as pessoas se sentem tristes, especialmente quando choram. Está associada à tranquilidade, conforto e bem-estar – como depois de um bom choro. Esta dimensão consoladora e hedónica da música triste elucida a dimensão agradável da música triste. Ainda assim, em vez de oferecer uma solução adequada para o paradoxo, esta proposta hedónica reescreve o problema filosófico em termos neurobiológicos. Esta hipótese pode explicar parcialmente o prazer da música triste, mas não aborda em detalhe as motivações para ouvir música triste, especialmente quando nos sentimos tristes. Sim, ouvir música triste pode ajudar-nos a processar a tristeza e, por conseguinte, a melhorar o nosso estado de espírito. Mas porque é que as pessoas escolhem sentir-se tristes quando existem meios mais alegres de se sentirem

melhor, tais como a música feliz? Porque é que as pessoas procuram sentimentos negativos como meios terapêuticos (Davies 1997)? Uma vez que isto permanece misterioso, o paradoxo mantém-se.

4.2 *Saborear emoções*

Levinson (1982, 1996) descreve oito recompensas oferecidas pela música triste. O seu ponto de partida é a ideia de que a música triste não suscita a emoção de tristeza de pleno direito, mas apenas o *sentimento* de tristeza. A principal razão para esta afirmação é que o sentimento provocado pela música triste não é dirigido à música nem envolve os elementos cognitivos e comportamentais característicos da tristeza (tais como a crença de que se perdeu algo valioso e o desejo de o recuperar). A tristeza da vida quotidiana indica um problema a ser resolvido, mancha o nosso futuro com escuridão e acarreta tendências de ação (tentamos remediar a situação). O sentimento despertado pela música triste não é assim. Ao contrário da tristeza quotidiana, a música triste suscita sentimentos que são desprovidos de implicações na vida real. Daí que os ouvintes sejam livres de se concentrarem no sentimento em si. Isto abre o caminho para três importantes recompensas.

A primeira recompensa é a de *saborear* a tristeza, tal como saboreamos o vinho, por exemplo. Embora o sentimento de tristeza seja desagradável, podemos apreciá-lo porque não é acompanhado pelo forte incómodo da tristeza da vida quotidiana. O incómodo da tristeza deve-se sobretudo aos seus elementos cognitivos e comportamentais, que estão ausentes na tristeza suscitada pela música. Isto, por sua vez, dá aos ouvintes a oportunidade de *compreender* a tristeza (segunda recompensa) e de se sentirem *seguros de si mesmos* acerca da sua capacidade de sentir emoções fortes (terceira recompensa).

As outras recompensas dependem da imaginação. A música causa a tristeza através do envolvimento imaginativo com uma *persona* (§3.5). Por conseguinte, o sentimento é uma resposta empática. Isto proporciona a recompensa da *resolução das emoções*: ao identificarem-se com uma *persona*, os ouvintes imaginam sentir a mesma emoção enquanto ouvem o progresso da música, e isto suscita um sentido de satisfação, controlo e resolução das emoções. Devido a esta identificação empática, os ouvintes também têm a impressão de que estão

a expressar as suas próprias emoções (recompensa da *potência expressiva*). Em alguns casos, os ouvintes podem até sentir-se ligados ao artista, pois experimentam a música como a expressão das emoções do autor ou do intérprete. Esta é a recompensa da *Comunhão Emocional*.

Esta proposta é rica e foi empiricamente testada (Taruffi e Koelsch 2014). As pessoas relatam que ouvem música triste para *expressar* tristeza, mas também para a *saborear*, para a *compreender* e para se sentirem *reconfortadas* quanto às suas capacidades emocionais. Estas motivações têm sido resumidas como a recompensa de "nenhumas implicações na vida real", que é mais frequentemente relatada do que a catarse e a melhoria no estado de espírito. Em menor medida, as pessoas relatam que a música triste as faz sentir-se ligadas e menos solitárias ("a miséria adora companhia"). O envolvimento imaginativo está também entre as motivações mais frequentemente mencionadas, embora isto também se aplique à música feliz.

Permitam-me apresentar quatro problemas que contrastam bem esta proposta com a segunda abordagem principal (§4.3). A recompensa da resolução depende da ideia de que a música triste resulta em satisfação e alívio de emoções negativas. Mas como se observou na nossa discussão da catarse, ouvir música triste muitas vezes não resulta nestes estados positivos. Como Kivy (1989) argumenta, por vezes não sentimos satisfação, alívio ou empoderamento próprio quando a música termina. Além disso, nem todas as músicas tristes têm um final feliz: considerem a *Sinfonia n.º 6*, de Tchaikovski, (Davies 1997). Não obstante, apreciamos estas obras. Embora isto seja controverso (Lear 1988), há lugar (pelo menos, *prima facie*) para apreciação de música triste que não transmude sentimentos negativos em experiências positivas, mas que, pelo contrário, acolha estes sentimentos como eles são (ver §4.3).

As recompensas da resolução emocional, expressão e comunhão baseiam-se no pressuposto de que os contextos musicais, tal como os contextos artísticos em geral, permitem algum nível de controlo por parte do público. A nossa apreciação da música triste depende, em parte, deste controlo. Isto contrasta com a tristeza da vida quotidiana, onde o controlo é ausente ou limitado. Todavia, Davies (1997) enfatiza que o controlo em contextos artísticos também é relevantemente limitado. É verdade que se pode decidir parar de ler um romance ou sair de uma sala de concertos. Mas o envolvimento com

obras de arte suscita emoções que não estão sob o nosso controlo, uma vez que as nossas emoções são guiadas pela obra de arte. Mesmo que o nível de controlo seja significativamente maior em contextos estéticos, este controlo não é suficiente para neutralizar a tristeza sentida em resposta à arte negativa (Eaton 1982), que é onde reside o enigma. Finalmente, se a apreciação de música triste depende do controlo, isto parece sugerir que quanto mais conseguirmos suprimir as nossas respostas negativas, mais agradável será a experiência estética (Davies 1997). Mas isto entra em conflito com a nossa experiência de arte negativa que muitas vezes aceita sentimentos negativos. Assim, o controlo não pode ser a chave da nossa apreciação da música triste.

Mais importante ainda, na perspetiva de Levinson, a tristeza suscitada pela música é, ainda, uma sensação desagradável, embora em menor medida do que a tristeza da vida real. Este tom negativo dá azo à seguinte preocupação (Davies 1997): porque é que as pessoas estariam dispostas a sentir tristeza, uma vez que este sentimento é desagradável? Porque haveriam as pessoas de querer saborear a tristeza, considerando que a tristeza as faz sentir mal? O enigma permanece.

Por último, mesmo que suponhamos que a música triste acarreta os benefícios práticos descritos por Levinson, isto não resolve completamente o problema (Kivy 1989, Davies 1997). Na melhor das hipóteses, isto explicaria porque é que nos *resignamos* a ouvir música triste. Por exemplo, resignamo-nos a ir ao dentista e a experienciar sentimentos desagradáveis, pois esperamos um bem maior. Mas não nos *resignamos* a ouvir música triste; aceitamo-la de bom grado. Isto sugere que a nossa apreciação da música triste vai para além do seu valor instrumental ou prático. É claro que o prazer pode abranger tanto o valor instrumental como intrínseco, como a apreciação da beleza musical. Mas isto levanta o problema de clarificar a relação entre estas duas dimensões, que é em parte aquilo em que consiste o enigma.

4.3 *Compreensão musical*

Segundo Davies (1994), sentir-nos tristes é o preço que estamos dispostos a pagar para *compreender* algumas obras musicais (ver também Goodman 1968). Sentirmo-nos tristes é uma forma de compreender

a música triste. Ora, as pessoas estão, geralmente, interessadas na música pelo prazer de compreender a música. Isto explica muitas escolhas e preferências musicais. As pessoas podem, então, desfrutar de música triste mesmo quando isso as faz sentir tristes, pois esta resposta gera compreensão da música. A emoção sentida é bem-vinda porque constitui compreensão. A apreciação do sentimento não é explicada pelo valor instrumental da música; é parte integrante da compreensão musical. A compreensão exige respostas positivas e negativas à música.

Os estudiosos têm duvidado desta perspectiva. Não é claro porque estaríamos dispostos a pagar este preço pela compreensão musical (Levinson 1982). Não parece que a recompensa cognitiva da compreensão de um trabalho musical supere o desconforto causado pela tristeza. Além disso, a perspectiva não justifica a profundidade da música triste. As recompensas cognitivas não explicam porque gostamos tanto de música triste. Além disso, Levinson (*ibid*) observa que a perspectiva explica mais o valor instrumental (ou, talvez, se deva dizer "extrínseco") da experiência: embora o sentimento seja uma apreciação intrínseca da música, o seu valor não deixa de se basear em ser um meio de compreensão musical ou, pelo menos, é explicado pelo valor da compreensão musical. No entanto, pode-se querer explicar o desejo do sentimento em si mesmo, independentemente da nossa valorização da compreensão musical e dos feitos cognitivos proporcionados pelas buscas estéticas.

Mais importante ainda, como reconhece Davies, esta perspectiva deixa o nosso enigma intacto. Podemos ainda perguntar-nos: porque estamos dispostos a aceitar a tristeza para compreender a música, uma vez que este sentimento é desagradável? Porque não ouvir e apreciar antes música feliz, especialmente quando nos sentimos tristes?

Davies (1994) argumenta que o caso da música não é diferente das miríades de atividades dolorosas e desagradáveis de que desfrutamos. Somos exatamente assim: gostamos de coisas horrorosas, macabras e difíceis, como testemunha o nosso interesse pelas notícias, desportos intensos, criar uma família, relações a longo prazo ou jogar xadrez. Gostamos destas atividades em si mesmas, não apenas por consequências práticas. E o nosso gozo por estas atividades depende do incômodo e dificuldade que envolvem. O nosso interesse em compreender a música triste não é exceção.

Isto pode muito bem ser verdade. Mas isto não explica realmente o encanto da música triste; apenas levanta a questão do nosso interesse por coisas desagradáveis, tristes ou mesmo mórbidas, que é um tema desconcertante e muito discutido (ver, por exemplo, Levinson 2013, Evers e Deng 2015, Oosterwijk 2017). Uma promissora linha de investigação futura seria a de ter em consideração a vasta literatura empírica sobre motivações para ouvir música triste, bem como estudos detalhados sobre o contexto e as características do ouvinte que são determinantes na procura de música triste (Garrido 2017).

A filosofia das emoções musicais abrange outros enigmas que vão além do objetivo desta entrada, tais como o papel afetivo das expectativas musicais (Huron 2008), ser tocado pela música (Menninghaus et al. 2015), o efeito de exposição no gosto musical, o papel da emoção no juízo estético e problemas específicos das canções (Smuts 2011). No entanto, espero que este panorama tenha mostrado que a filosofia das emoções musicais está maravilhosamente bem.

Federico Lauria
Grupo LanCog, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

Referências

- Altenmüller, E., K. Schürmann, V. K. Lim and D. Parritz. 2002. Hits to the left, flops to the right: Different emotions during listening to music are reflected in cortical lateralisation patterns. *Neuropsychologia* 40(13): 2242–2256. [https://doi.org/10.1016/S0028-3932\(02\)00107-0](https://doi.org/10.1016/S0028-3932(02)00107-0)
- Aristóteles. (1941). *Poetics*. In McKeon, R. (Ed.), *The Basic Works of Aristotle*. Random House.
- Barlassina, L. and A. Newen. 2014. The role of bodily perception in emotion: In defense of an impure somatic theory. *Philosophy and Phenomenological Research* 89.3: 637-678.
- Blood, A. J. and R. J. Zatorre. 2001. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 98(20): 11818– 11823. <https://doi.org/10.1073/pnas.191355898>
- Brady, M. S. 2013. *Emotional insight: The epistemic role of emotional experience*. Oxford University Press.
- Brattico, E., V. Alluri, B. Bogert, T. Jacobsen, N. Vartiainen, S. Nieminen and Tervaniemi, M. 2011. A Functional MRI Study of Happy and Sad Emotions in Music with and without Lyrics. *Frontiers in Psychology* 2. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2011.00308>
- Brauer, J. 2016. How can music be torturous? Music in Nazi concentration and extermination camps. *Music & Politics* 10.1.
- Brown, C. J., A. C. N. Chen and S. F. Dworkin. 1989. Music in the Control of Human Pain. *Music Therapy* 8(1): 47–60. <https://doi.org/10.1093/mt/8.1.47>
- Carroll, N. (2003). Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures. *The Monist* 86(4): 521–555. <https://doi.org/10.5840/monist200386426>

- Carroll, N. 1990. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. Routledge <https://www.routledge.com/The-Philosophy-of-Horror-Or-Paradoxes-of-the-Heart/Carroll/p/book/9780415902168>
- Chen, L., S. Zhou and J. Bryant. 2007. Temporal Changes in Mood Repair Through Music Consumption: Effects of Mood, Mood Salience, and Individual Differences. *Media Psychology* 9(3): 695–713. <https://doi.org/10.1080/15213260701283293>
- Cochrane, T. 2010. A Simulation Theory of Musical Expressivity. *Australasian Journal of Philosophy* 88(2): 191–207. <https://doi.org/10.1080/00048400902941257>
- Cochrane, T. 2018. *The emotional mind: A control theory of affective states*. Cambridge University Press.
- Cochrane, T. 2021. Moved by Music Alone. *British Journal of Aesthetics* 61.4: 455-470.
- Cook, N. and N. Dibben. 2010. Emotion in culture and history: Perspectives from musicology. In P. N. Juslin and J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press, pp. 45–72.
- Davies, S. 1994. *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press.
- Davies, S. 1997. Why Listen to Sad Music If It Makes One Feel Sad? In J. Robinson (Ed.), *Music & Meaning*. Cornell University 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. 1997. Contra the Hypothetical Persona in Music. In M. Hjort & S. Laver (Eds.), *Emotion and the Arts*. Oxford University Press.
- Davies, S. 2010. Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. In P.N. Juslin 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, S. 2013. Music-to-listener emotional contagion. In T. Cochrane, B. Fantini and K. R. Scherer (Eds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*. Oxford University Press.
- Davies, S. 2014. Emotional Contagion. In W. F. Thompson (ed.), *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. Sage Reference
- Deonna, J. and F. Teroni. 2012. *The Emotions: A Philosophical Introduction*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203721742>
- Deonna, J. A. and F. Teroni. 2015. Emotions as Attitudes. *Dialectica* 69(3): 293–311. <https://doi.org/10.1111/1746-8361.12116>
- Deonna, J. and F. Teroni. 2022. Why are emotions epistemically indispensable?. *Inquiry*. DOI: 10.1080/0020174X.2022.2126147
- De Sousa, R. 1987. *The Rationality of Emotion*. MIT Press.
- De Vignemont, F. and T. Singer. 2006). The empathic brain: how, when and why? *Trends in cognitive sciences* 10.10: 435-441.
- Döring, S. A. 2003. Explaining Action by Emotion. *The Philosophical Quarterly*, 53(211): 214–230. <https://doi.org/10.1111/1467-9213.00307>
- Eaton, M. M. 1982. A Strange Kind of Sadness. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41: 51-63.
- Ellsworth, P. C. 2013. Appraisal Theory: Old and New Questions. *Emotion Review* 5(2): 125–131. <https://doi.org/10.1177/1754073912463617>
- 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>
- Evers, D. and N. Deng. 2015. Acknowledgement and the paradox of tragedy. *Philosophical studies* 173(2): 337-350.

- Feagin, S. L. 1983. The Pleasures of Tragedy. *American Philosophical Quarterly* 20(1): 95–104.
- Flores-Gutiérrez, E. O., J.-L. Díaz, F. A. Barrios, R. Favila-Humara, M. A. Guevara, Y. del Río-Portilla and M. Corsi-Cabrera. 2007). Metabolic and electric brain patterns during pleasant and unpleasant emotions induced by music masterpieces. *International Journal of Psychophysiology* 65(1): 69–84. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2007.03.004>
- 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.
- Gabrielsson, A. and S. Lindström. 1993. On Strong Experiences of Music. *Musikpsychologie. Jahrbuch Der Deutschen Gesellschaft Für Musikpsychologie* 10: 118–139.
- Garrido, S. 2009. Rumination and sad music: A review of the literature and a future direction. *Proceedings of the 2nd International Conference on Music Communication Science (ICoMCS2)*, 3-4 December 2009, Sydney, Australia, 20–23.
- Garrido, S. 2017. *Why are we attracted to sad music?* Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-3-319-39666-8>
- Garrido, S. and 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>
- Gold, C., M. Voracek and T. Wigram. 2004. Effects of music therapy for children and adolescents with psychopathology: A meta-analysis. *Journal of Child Psychology and Psychiatry* 45: 1054–1063.
- Goldie, P. 2000. *The Emotions: A Philosophical Exploration*. Clarendon Press.
- Goldman, A. 1995. Emotions in Music (A Postscript). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53(1): 59–69. <https://doi.org/10.2307/431737>
- Goodman, N. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Bobbs-Merrill.
- Hanser, S. B. 2010. Music, health, and well-being. In Juslin, P. N. and Sloboda, J. (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.
- Hatfield, Elaine, J.T. Cacioppo and Richard L. Rapson. 1993. Emotional Contagion. In *Studies in Emotion and social Interaction*. Cambridge University Press.
- Hatfield, Elaine, Richard L. Rapson and Yen-Chi L. Le. 2011. Emotional Contagion and Empathy. In J. Decety and W. Ickes (Eds.), *The Social Neuroscience of Empathy*. MIT Press.
- Hess, U. and A. Fischer. 2013. Emotional Mimicry as Social Regulation. *Personality and Social Psychology Review* 17(2): 142–157. <https://doi.org/10.1177/1088868312472607>
- Horden, P. 2017. *Music as Medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity*. Routledge.
- Hunter, P. G., E. G. Schellenberg and A. T. Griffith. 2011. Misery loves company: Mood-congruent emotional responding to music. *Emotion* 11: 1068–1072. <https://doi.org/10.1037/a0023749>
- Huron, D. (2002). A six-component theory of auditory-evoked emotion. In *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition*, pp. 673-676.

- Huron, D. 2008. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. MIT Press.
- Huron, D. 2011. Why is sad music pleasurable? A possible role for prolactin. *Musicae Scientiae* 15(2): 146–158. <https://doi.org/10.1177/1029864911401171>
- Jacobsen, J.-H., J. Stelzer, T. H. Fritz, G. Chételat, R. La Joie and R. Turner. 2015. Why musical memory can be preserved in advanced Alzheimer's disease. *Brain* 138(8): 2438–2450. <https://doi.org/10.1093/brain/awv135>
- Janata, P. 2013. Cognitive Neuroscience of Music. In *The Oxford Handbook of Cognitive Neuroscience*, Vol. 1, K. N. Ochsner and S. Koslin (eds.) <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199988693.001.0001>
- Janata, P., S. T. Tomic and S. K. Rakowski. 2007. Characterisation of music-evoked autobiographical memories. *Memory* 15(8): 845–860. <https://doi.org/10.1080/09658210701734593>
- Juslin, P. N. 2013. From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews*: 10(3): 235–266. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>
- 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. and J. A. Sloboda. 2013. Music and emotion. In *The psychology of music*, 3rd ed. Elsevier Academic Press, pp. 583–645. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00015-8>
- Juslin, P. N. D. Västfjäll. 2008. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences* 31(5): 559–575. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
- Juslin, P.N. and J.A. Sloboda. 2010. *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Kania, A. 2011. Definition. In Andrew Kania and Theodore Gracyk (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Routledge.
- Kind, Amy. 2013. The Case against Representationalism about Moods. In U. Kriegel (Ed.), *Current Controversies in Philosophy of Mind*. Routledge.
- 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>
- Koelsch, S., T. Fritz, D. Y. Cramon, K. Müller and A. D. Friederici. 2006. Investigating emotion with music: An fMRI study. *Human Brain Mapping* 27(3): 239–250. <https://doi.org/10.1002/hbm.20180>
- 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. *Expressividade musical*. Compêndio em linha de problemas de filosofia analítica. R. Santos and D. Yates (Eds.), Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

- Lazarus, R. S. 1991a. Progress on a cognitive-motivational-relational theory of emotion. *American Psychologist* 46: 819–834. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.46.8.819>
- Lazarus, R.S. 1991b. *Emotion and Adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Levinson, J. (1982). Music and Negative Emotion. *Pacific Philosophical Quarterly* 63(4): 327–346. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0114.1982.tb00110.x>
- 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. (2016). *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art*. Oxford University Press.
- Lundqvist, L.-O., F. Carlsson, P. Hilmersson and P. N. Juslin. 2009. Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology. *Psychology of Music*, 37(1): 61–90. <https://doi.org/10.1177/0305735607086048>
- Madell, G. 1996. What Music Teaches about Emotion. *Philosophy* 71(275): 63–82. <https://doi.org/10.1017/S0031819100053262>
- Maess, B., S. Koelsch, T. C. Gunter and A. D. Friederici. 2001. Musical syntax is processed in Broca's area: An MEG study. *Nature Neuroscience* 4(5), Article 5. <https://doi.org/10.1038/87502>
- Manstead, A. S. R. and A. H. Fischer. 2001. Social Appraisal: The Social World as Object of and Influence on Appraisal Processes. In K. R. Scherer, A. Schorr and T. Johnstone (Eds.), *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research*. Oxford University Press.
- Mary, B. 1978. Plato and Aristotle on the Ends of Music. *Laval théologique et philosophique* 34.3: 261- 273.
- Matravers, D. 1998. *Art and Emotion*. Clarendon Press.
- Menninghaus, W., V. Wagner, J. Hanich, E. Wassiliwizky, M. Kuehnast and T. Jacobsen. 2015. Towards a Psychological Construct of Being Moved. *PLOS ONE*, 10(6), e0128451. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0128451>
- Messner, B. A., A. Jipson, P. J. Becker and B. Byers. 2007. The Hardest Hate: A Sociological Analysis of Country Hate Music. *Popular Music and Society* 30(4), 513–531. <https://doi.org/10.1080/03007760701546380>
- Meyer, L.B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago University Press.
- Mitterschiffthaler, M. T., C. H. Y. Fu, J. A. Dalton, C. M. Andrew and S. C. R. Williams. 2007. A functional MRI study of happy and sad affective states induced by classical music. *Human Brain Mapping* 28(11): 1150–1162. <https://doi.org/10.1002/hbm.20337>
- Miu, A. C. and J. K. Vuoskoski. 2017. The social side of music listening: Empathy and contagion in music-induced emotions. In *Music and empathy*. Routledge, pp. 124-138.
- Molnar-Szakacs, I. and K. Overly. 2006. Music and mirror neurons: From motion to 'e'motion. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 1, 235-241.
- 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>
- Nussbaum, M. C. 2001. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press.
- Oosterwijk, S. 2017. Choosing the negative: A behavioral demonstration of morbid curiosity. *PLOS ONE* 12(7), e0178399.
- Patel, A. D. (2007). *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

- Peretz, I. 2001. Listen to the brain: A biological perspective on musical emotions. In P.N. Juslin and J.A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press, pp. 105–134.
- Prinz, J. J. 2004. *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*. Oxford University Press.
- Radford, C. 1989. Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47(1): 69–76. <https://doi.org/10.2307/431994>
- Ridley, A. 2005. Tragedy. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199279456.003.0023>
- Roberts, R. C. 2003. *Emotions: An essay in aid of moral psychology*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511610202>
- Robinson, J. 1994. The Expression and Arousal of Emotion in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52(1): 13–22. <https://doi.org/10.2307/431581>
- Robinson, J. 1995. Startle. *The Journal of Philosophy* 92: 57
- Robinson, J. 1997. *Music & Meaning*. Cornell University Press.
- Robinson, J. (2005). *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Clarendon Press.
- Robinson, J. 2008. Do all musical emotions have the music itself as their intentional object? *Behavioral and Brain Sciences* 31(5): 592–593. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005475>
- Robinson, J. 2009. Emotional Responses to Music: What Are They? How Do They Work? And Are They Relevant to Aesthetic Appreciation? In P. Goldie (Ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199235018.003.0030>
- Robinson, J. 2020. Aesthetic Emotions. *The Monist* 103(2): 205–222. <https://doi.org/10.1093/monist/onz036>
- Robinson, Jenefer. 2013. Three theories of emotion – three routes for musical arousal. In T. Cochrane, B. Fantini and K. R. Scherer (Eds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*. Oxford University Press.
- Saarikallio, S. and J. Erkkilä. 2007. The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35(1), 88–109. <https://doi.org/10.1177/0305735607068889>
- Sachs, M. E., A. Damasio and A. Habibi. 2015. The pleasures of sad music: A systematic review. *Frontiers in Human Neuroscience* 9. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2015.00404>
- Shenfield, T., S. E. Trehub and T. Nakata. 2003. Maternal singing modulates infant arousal. *Psychology of music* 31.4: 365–375.
- Scherer, K. R. 2004. Which Emotions Can be Induced by Music? What Are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them? *Journal of New Music Research* 33(3): 239–251. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317822>
- Scherer, K. R. and D. Grandjean. 2008. Facial expressions allow inference of both emotions and their components. *Cognition and Emotion* 22(5): 789–801. <https://doi.org/10.1080/02699930701516791>
- Scherer, K. R., A. Schorr and T. Johnstone (Eds.). 2001. *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research*. Oxford University Press.
- 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.
- Searle, J. R. 1983. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139173452>
- Shargel, D. 2015. Emotions without objects. *Biology & Philosophy* 30(6), 831–844. <https://doi.org/10.1007/s10539-014-9473-8>
- Smuts, Aaron. 2011. Rubber Ring - Why Do We Listen to Sad Songs? In N. Carroll & J. Gibson (Eds.), *Narrative, Emotion, and Insight*. Penn State Press.

- Stravinsky, I. (1975). *An Autobiography*. Calder and Boyars.
- Swaminathan, S. and E. G. Schellenberg. 2015. Current Emotion Research in Music Psychology. *Emotion Review* 7(2): 189–197. <https://doi.org/10.1177/1754073914558282>
- Tappolet, C. 2016. *Emotions, Values, and Agency*. Oxford University Press.
- Taruffi, L. and S. Koelsch. 2011. The Paradox of Music-Evoked Sadness: An Online Survey. *PLOS ONE*, 9(10), e110490. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0110490>
- Tolstoy, Leo. (1898). *What is Art?* (Pevear, R. & Volokhonsky, L., Trans.). Penguin Books.
- Trivedi, S. (2017). *Imagination, Music, and the Emotions: A Philosophical Study*. SUNY Press.
- Van den Tol, A. J. M. and J. Edwards. 2015. Listening to sad music in adverse situations: How music selection strategies relate to self-regulatory goals, listening effects, and mood enhancement. *Psychology of Music* 43(4): 473–494. <https://doi.org/10.1177/0305735613517410>
- Vuoskoski, J. K. and T. Eerola. 2019. Domain-specific or not? The applicability of different emotion models in the assessment of music-induced emotions. *Proceedings of the 10th international conference on music perception and cognition*.
- Wagner, R. 1995. *Opera and Drama*. (Tr. W. Ashton Ellis). University of Nebraska Press.
- Westermann, R., K. Spies, G. Stahl and F. W. Hesse. 1996. Relative effectiveness and validity of mood induction procedures: A meta-analysis. *European Journal of Social Psychology* 26(4): 557–580. [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1099-0992\(199607\)26:4<557::AID-EJSP769>3.0.CO;2-4](https://doi.org/10.1002/(SICI)1099-0992(199607)26:4<557::AID-EJSP769>3.0.CO;2-4)
- Witvliet, C. V. O. and S. R. Vrana. 2007. Play it again Sam: Repeated exposure to emotionally evocative music polarises liking and smiling responses, and influences other affective reports, facial EMG, and heart rate. *Cognition and Emotion* 21(1): 3–25. <https://doi.org/10.1080/02699930601000672>
- 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>
- 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>
- Zentner, M. R. and J. Kagan. 1998. Infants' perception of consonance and dissonance in music. *Infant Behavior and Development* 21(3): 483–492. [https://doi.org/10.1016/S0163-6383\(98\)90021-2](https://doi.org/10.1016/S0163-6383(98)90021-2)