

## **Gestos: o que e como intérpretes representam a música?**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST-2 Cognição Musical: fundamentos, desdobramentos e conexões

*João G. C. P. Ferrari*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*

*joaogabriel3006@terra.com.br*

**Resumo.** O trabalho examina a relação entre movimentos expressivos de músicos e o entendimento musical destes. O texto pretende explorar conceitos de “representação”, “sentido”, “gesto”, entre outros, de modo interrelacionado para estabelecer um referencial teórico e modelo de análise para futuras investigações sobre “gesto”. Para tal, realiza-se uma revisão literária acerca de teorias de representação (CLARK, WILLIAMON & AKSENTIJEVIC, 2011), visualização (KHULUSI et al, 2020), ação, imaginação, gesto e expressão musical (CRISPIN, ÖSTERJÖ, 2017). Através da teoria da hipótese mimética (COX, 2011; 2016), revisa-se como ocorre o processo de entendimento musical nos moldes da cognição incorporada. Em conclusão, estudar-se-á suas implicações para o estudo de gestos (FERRARI, 2021) e futuras contribuições para a pedagogia da performance.

**Palavras-chave.** Representação, Sentido musical, Gesto.

**Title. Gesture: what and how performers express in music?**

**Abstract.** The present paper examines the relationship between musicians' expressive movements and their musical understanding. The paper intends to explore and relate concepts on “representation”, “gesture”, “meaning”, and others, to establish a theoretical basis and analytical model for future investigations on “gesture”. To do so, a literary revision is made on representation (CLARK, WILLIAMON & AKSENTIJEVIC, 2011), visualization (KHULUSI et al., 2020) and action, imagination, gesture and musical expression (CRISPIN, ÖSTERJÖ, 2017). Through the mimetic hypothesis (COX, 2011; 2016) the paper examines how the process of musical understanding takes place to explore, as a conclusion, its implications for the study of gestures (FERRARI, 2021; FERRARI, NOGUEIRA, 2021) and future contributions for the pedagogy of performance.

**Keywords.** Representation, Musical meaning, Gesture.

### **Introdução**

Nos últimos vinte anos houve uma crescente pesquisa acerca dos aspectos corporais envolvidos na produção e recepção musical. Esta produção parece ter emergido a partir da possibilidade de gravar e reproduzir música, desassociando a experiência musical “ao vivo” com a experiência da música gravada (IAZZETTA, 2000). Estas pesquisas exploram sobretudo

a relação entre estes movimentos corporais expressivos de músicos<sup>1</sup> e seus objetos “sônicos” (GODØY, 2017), percebidos – como objetos estéticos – e produzidos – como objetos poéticos. Como músicos entendem, representam, e expressam música, é o assunto no cerne deste campo.

O entendimento musical<sup>2</sup>, de sua produção a sua recepção, perpassa diversos conceitos, como representação ou imaginação, expressão e gesto, os quais abordarei ao decorrer do texto. Cada conceito mencionado configura seu próprio campo de pesquisa. Assim, o texto pretende explorá-los, embora superficialmente, de modo interrelacionado para estabelecer um referencial teórico e modelo de análise para futuras investigações sobre gesto.

Através da revisão de literatura, exploraremos, em caráter introdutório, o conceito de representação, assim como o de visualização. Este artigo se propõe a apresentar o que músicos assimilam em termos de experiências físicas e o como poderiam expressar estas experiências em gestos a partir de suas concepções memorizadas. Após esta discussão explorar-se-á os processos cognitivos de como este sentido é interiorizado pelos processos de incorporação do sentido e comportamento mimético (COX, 2011; 2016).

Concluiremos com possíveis ramificações destes conceitos para uma fundamentação do campo de conhecimento de movimentos corporais de músicos – gestos, incluindo as facilidades e restrições destes através do conceito de *affordances*, oferecendo contribuições para uma pesquisa artística em música e pedagogia da performance.

## **Ação, imaginação e representação**

A prática musical envolve tocar, assim como imaginar o tocar. Surge então a questão: o que o performer, compositor, ou ouvinte, imaginam? Segundo Connolly e Williamon (2004 *apud* CLARK, WILLIAMON & AKSENTIJEVIC, 2011) a imaginação envolveria um ensaio de uma habilidade física sem movimentos musculares explícitos (*ibid.*, p. 352), simulando o ouvir de sons musicais (experiência auditiva), o ver de instrumentos ou partituras (experiência visual), e o sentir de movimentos físicos produtores de som (experiência sensorio-motora), assim como emoções e sensações do tocar musical. Podemos definir – em caráter preliminar – três campos, ou *domínios*, de experiência envolvidos no imaginar musical: audição, visão e motor.

O objetivo da imaginação, portanto, seria uma tentativa de representar vividamente a música em nossa mente (*ibid.*, p. 354), para que esta “música” possa ser posteriormente

---

<sup>1</sup> Para além de movimentos corporais de músicos *performers*, neste campo de pesquisa também se explora os movimentos do ouvinte receptor, assim como movimentos imaginados pelo compositor em sua concepção de obra musical.

<sup>2</sup> Por “entendimento” se define a apreensão e organização de “sentido” ou “significado” musical através de experiências físicas no mundo, realizado por compositores, ouvintes e performers da experiência musical.

manipulada sem necessidade de uma prática física<sup>3</sup>. Esta imaginação confere o mapeamento de representações que um músico opera para organizar e entender a obra ouvida, pensada ou “acionada”<sup>4</sup>. O que músicos assimilariam em seus processos imaginativos? Estamos no âmbito das representações.

Seja pela dominância da visão sobre os outros sentidos, ou por tradição histórica, uma das formas de representação mais comuns da obra musical é a partitura (KHULUSI et al., 2020, p. 86). Esta representação visual, ou visualização, assim como a experiência de som representada, seria capaz de transmitir expressão, emoção e sentido<sup>5</sup> (*ibid.*, p.89).

O senso comum, de tradição platônica<sup>6</sup>, aponta à noção de representação como imagem, (re)produção ou símbolo. Segundo esta tradição, assimilamos uma experiência “física” e a interiorizamos através da codificação desta experiência em símbolos. Por outro lado, a etimologia da palavra “representação” revela-nos a ideia de “fazer presente”, “colocar (algo) à frente de”. A reprodução, ou representação, portanto, faria presente algo. O quê? A experiência. Qual experiência? A experiência que significa, ou seja, que qualifica e define uma categoria de representações.

Para melhor entendermos esta proposição, pensemos em uma “cadeira”. Como representar uma cadeira? Qual significado (ou sentido) extraímos da palavra *cadeira*? Como entendemos o que uma cadeira é? Se descrevermos a cadeira fisicamente, poderemos encontrar dificuldades devido à variedade de formas e diferentes ornamentos acessórios que podem acompanhar a configuração física de uma cadeira. O que qualifica um objeto como pertencente à categoria de cadeiras, portanto? Do grego *kathédra*<sup>7</sup>, revela-se o sentido de “sentar”. Afinal, o que define uma “cadeira” é a nossa interação para/com ela. Assim, o que define a categoria “cadeira” é este “gesto”. Ao definirmos a palavra pela experiência de “algo para sentar”, entendemos facilmente o sentido desta.

Apesar desta aparente dicotomia entre a mente e o corpo quando falamos em “representações”, a nível neurológico esta dicotomia se desfaz: tanto a percepção musical quanto a imaginação ativariam regiões auditivas e pré-motoras/motoras, indicando uma

---

<sup>3</sup> O músico seria capaz de recriar e simular outras configurações de sua prática sem necessariamente engajar no ato físico desta.

<sup>4</sup> Acionada no sentido de realizada, atuada ou transformada em ação.

<sup>5</sup> Além disto, Khulusi e colegas exploraram diversas formas de visualização em pesquisas musicais, desde jogos de computador, bibliotecas de música *online*, e dança. Esta última representaria através do corpo aspectos salientes do som, podendo ser considerada até mesmo como uma forma de representação corporal.

<sup>6</sup> Tradição esta que envolve o modelo conceitual dicotômico mente-corpo, dissociando experiências “físicas” de um mundo físico e experiências “mentais” de um mundo metafísico.

<sup>7</sup> Do grego *katá* (para baixo) e “*hédra*” (sentar).

equivalência de processamento cognitivo. Assim, o representar (através da imaginação) de experiências musicais ativaria as mesmas porções de atividade cerebral que experiências corporais de tocar (KHULUSI et al., 2020, p. 352). Ou seja, considerando o exemplo sobre uma “cadeira”, pensar em uma cadeira envolve não só o objeto em questão, mas principalmente a experiência que qualifica este objeto, ou seja, sentar-se. Não seria surpreendente, portanto, se verificássemos atividade dos mesmos processos motores de “sentar” quando pensamos em uma “cadeira”.

Assim, com base nos autores supracitados, afirmo que, da mesma forma, o entendimento busca assimilar, memorizar, ou representar a partir de uma experiência física, seja no campo da linguagem, seja no campo musical. O modo mais eficaz de representação seria, justamente, uma representação corporal do gesto que incluiria a – ou faria sentido da – experiência física.

É neste âmbito que discutimos a memória. Apesar da memória não ser uma reprodução fiel da experiência, há uma equivalência entre “fazer” algo e “ver” ou “ouvir” algo que evoca esse fazer (ou seja, que ativa a memória do algo feito). Quando pensamos em “tocar” um instrumento, também estamos imaginando a ação, como se estivéssemos de fato agindo sobre. Em resumo, podemos considerar que os músicos aprendem – ou representam – experiências musicais, em ato ou em percepção-ação.

Músicos que relembram ou imaginam performances prévias possuem alguma consistência temporal em suas performances imaginadas (CLARK, WILLIAMON & AKSENTIJEVIC, 2011, p. 360). Entretanto, a omissão de *feedback* cinestésico (movimento visível e movimento sentido) acarretou uma instabilidade no fluxo temporal da performance imaginada. Podemos inferir, a partir da pesquisa revista, uma possível indissociabilidade (ou co-dependência) entre a temporalidade apreendida da obra e o sentimento físico de tocar do intérprete, visto que um influencia a habilidade de memorizar o outro. Esta associação de experiências assimiladas pode indicar que tanto o aspecto temporal quanto o aspecto físico seriam representados corporalmente pelo intérprete. Da mesma forma, Crispin e Österjö (2017, p. 298) apontam que a experiência corporal ou musical da performance não é apenas acusmática (“um algo ouvido”) e sim armazenada em imagens mimético-motoras de movimentos, ação e som, com forte influência da visão.

Para além da experiência física do movimento corporal, a trajetória deste também seria altamente significativa para uma representação do sentido musical assimilado. A imaginação ou audição de música ativaria imagens mentais de tipos de movimentos corporais, o que indicaria que a música inclui em suas representações (corporais ou mentais) tanto aspectos

sônicos quanto movimentos corporais (GODØY, 2017, p. 20). Leman e colegas (2019) também verificaram a possibilidade de comunicação entre a trajetória de movimentos expressivos de intérpretes e a percepção destes movimentos por uma plateia através do som.

## **Gesto: expressividade imitada**

Segundo Godøy (2017), estas representações visuais seriam intimamente relacionadas com experiências de movimento corporal. Desta forma, a partitura poderia ser considerada um roteiro coreográfico de instruções para movimentos corporais produtores de som que posteriormente seriam realizados por performers (*ibid.*, p. 6). A estes movimentos corporais expressivos, denominamos “gestos”. O conceito de gesto foi recentemente revisado por Ferrari e Nogueira (2021) no âmbito do sentido musical, assim como na dissertação de Ferrari (2021). Apesar disto, vale clarificar noções preliminares acerca de expressividade e expressão.

Novamente considerando a partitura, não podemos afirmar que ela “expressa” algo necessariamente, visto que ela não inclui a obra (ou a performance da obra) em sua totalidade. De fato, raramente a performance condiz com precisão aos valores nominais da partitura. Então, a expressão não está contida na partitura, apesar de ser aludida nesta. Continuaremos a seguir com alguns conceitos e abordagens teóricas sobre *expressão*.

A tradição estruturalista<sup>8</sup>, ao privilegiar a partitura, estruturas e códigos da obra musical, definiria expressão como desvio da partitura (SEASHORE, 1938 *apud* CRISPIN, ÖSTERJÖ, 2017) ou destaque de uma estrutura específica (PALMER, 1997 *apud ibid.*). Em contrapartida, o senso comum, de modo geral, referir-se-ia a uma performance “expressiva” como uma performance rica em informações, em geral disponíveis ao ouvinte, que apresenta um conteúdo, em grande maioria visual, independente se estas informações são tidas relevantes ou não para a concepção da obra.

Segundo a etimologia da palavra, “expressão” teria o sentido de “espremer”, “extrair”, “apertar”. A expressão extrai o quê, de onde? De acordo com o senso comum, ela extrairia informação, talvez da música, através da interpretação do intérprete, para o ouvinte. Entretanto, extrairia para fora da partitura, ou do performer? Ao invés de recorrermos à busca de um significado em arte, podemos assumir que a performance expressiva não necessariamente extrai “algo”, mas participa de uma categoria de performances.

---

<sup>8</sup> Privilegia as unidades formais da música como geradoras de sentido, ou seja, o que “apreendemos” são estruturas da música, como células, frases musicais etc.

Segundo os autores Crispin e Österjö (2017), uma “performance expressiva” não expressaria algo necessariamente, apenas pertenceria a uma categoria específica de performances (*ibid.*, p. 289). A partir das quatro abordagens teóricas sugeridas por Crispin e Österjö (2017), podemos situar o conceito de expressão referido neste artigo como: *concreto, intramusical, corporal e incorporado*. “*Concreto*” ao se referir a imagens e narrativas do mundo físico, ao contrário de narrativas “abstratas” (*ibid.*, p. 294); “*intramusical*” ao privilegiar a experiência musical, ao contrário de aspectos exteriores a esta; “*corporal e incorporado*” ao participar do processo de construção de sentido através do corpo.

Desta forma, podemos definir “expressão” como algo que “emana da emoção humana e/ou da experiência física [e] gestual de ser humano” (*ibid.*, p. 295). A expressividade, portanto, pode ser considerada uma geradora de sentido, tanto para o intérprete, quanto para o ouvinte (*ibid.*, p. 289). Se desejarmos definir o que músicos expressam, eles expressariam o processo de formação de sentido, ou seja, nesta concepção, músicos expressam como eles entendem, ou representam, a música. Os gestos expressivos fariam parte deste modelo de concepção e expressão musical.

Para analisar estes gestos expressivos, Goebel, Dixon e Schubert (2014) propõem o uso de métodos computacionais para a medição e observação de expressividade de um performer. Este registro poderia apontar eventos musicais em que um conteúdo expressivo varia, indicando diferenciais de performance (*ibid.*, p.229). Ferrari (2021) também revê tipologias de gesto, métodos de observação e análise gestual. Debruçamo-nos, então, sobre os processos responsáveis por tal construção de sentido e expressividade. Como compositores, performers e ouvintes fazem sentido da experiência musical? Qual o papel destes movimentos corporais expressivos nestes processos?

Segundo a teoria da cognição incorporada (LAKOFF, JOHNSON, 1980; JOHNSON, 1987), a formação do sentido ocorre através do corpo: entendemos o mundo ao agir sobre ele. Nosso entendimento é, portanto, altamente influenciado por e através de nossas experiências físicas. Assim, o sentido (ou “significado”) musical não é inerente ao texto musical da partitura e sim atuado (“*enacted*”) durante a performance real do performer e imaginada pelo ouvinte<sup>9</sup> (O’NEILL, SLOBODA, 2017, p. 323).

Em um desenvolvimento mais recente desta teoria, Cox e sua teoria de comportamento mimético (COX, 2011, 2016) afirma que a incorporação do sentido musical se daria através da

---

<sup>9</sup> Podemos dizer que o intérprete também participa e interage com a música como ouvinte, não apenas como intérprete, em uma espécie de percepção criativa e autorreguladora de si.

imitação de sons musicais, imitando (em ação ou imaginação) os esforços necessários para a produção do som. Caso imitada em forma de ação, teríamos o conceito de *ação motora mimética* (AMM); caso ocorresse de forma implícita, ocorre na forma de *imaginação motora mimética* (IMM). Ambos os casos compõem o conceito de comportamento mimético, ou seja, imitativo (*ibid.*, p. 12).

Entre os princípios desenhados por Cox, destaca-se o princípio 4 da hipótese mimética, que nos revela que ambos os casos (ação e imaginação) são uma forma de representação mimética, ou imitativa: AMM seria uma representação através de atividades musculares e IMM seria uma representação em regiões motoras do cérebro, afirmando a profunda incorporação nestes dois modos de produção de sentido. Representaríamos, portanto, uma ação observada em nosso sistema esqueleto-muscular, assim como em porções relevantes do sistema neural (*ibid.*, p. 40).

Da mesma forma, imagens musicais também são em parte imagens motoras, pois incluem a imaginação (ou ação) de processos físicos necessários para a produção de som. A experiência de ouvir um pianista tocar seu instrumento nos motiva a engajar mimeticamente, imaginando como seria tocar um piano, em uma forma de melhor entender o som escutado (*ibid.*, p. 65). Quando percebemos algo, estamos interagindo ativamente com este objeto, e esta deliberada ação promove um interesse em entender aquele algo. A partir deste interesse, utilizaríamos construções prévias de experiências passadas para tentar entender como seria fazer ou ser aquilo.

Neste aspecto, todos os gestos corporais convidariam à participação mimética como forma de produção de sentido. Entretanto, nossas experiências prévias influenciam em nossa capacidade de entender e imitar os gestos percebidos e experienciados (*ibid.*, p.59-65). Um pianista possui mais informação sobre a experiência de tocar um piano que um ouvinte leigo. Portanto, o pianista deve engajar de modo mais eficaz em comportamento imitativo ao ouvir um colega pianista *performar*.

Quando um estudante de piano imita seu professor em uma aula de instrumento musical, ele está agindo em comportamento imitativo, neste caso em ação deliberada; quando um clarinetista observa outro clarinetista em performance, ele talvez se encontre imaginando como seria tocar como o intérprete observado, ou seja, está em comportamento imitativo através de sua imaginação. Ambos os casos exemplificam este caráter imitativo de “imitar para entender”.

Para além desta moldura conceitual, Cox (2016) aponta para a possibilidade da aplicação da teoria em contextos experimentais e conceituais. Uma metodologia sugerida

envolve uma extensa “desmetaforização” de conceitos que revele com precisão os domínios, fonte e alvo do entendimento, assim como testes precisos sobre cada um dos vinte princípios da hipótese mimética.

## **Limitações do gesto: *affordances* e resistências**

Na performance musical, estes movimentos corporais, ou gestos, dividem-se em diversas categorias, podendo ser considerados como produtores de som, modeladores de som, acompanhadores ou imitativos. (O’NEILL, SLOBODA, 2017; MADEIRA, SCARDUELLI, 2014). Ao nos referirmos a gestos imitativos, estamos nos referindo a gestos que formam sentido (musical) através da representação de experiências como, no caso, imitação. Estes gestos imitativos, ou *mímicos*, representariam o processo do músico de imitar para entender. O que ele imitaria? O sentido assimilado de experiências imaginadas ou atuadas com a obra musical (FERRARI, NOGUEIRA, 2021).

Sobre a categoria de gestos, reserva-se a questão de quais gestos conduzem mais ou menos o potencial expressivo, ou seja, o convite de imitação para entender. Como O’Neill e Sloboda (2017) afirmam, os ouvintes (assim como performers, interagindo consigo mesmo) interagem com todos os gestos, não apenas aqueles que são “necessários” para a produção sonora musical.

Ferrari (2021) apontou para uma categoria de gestos específica que se diferenciaria das demais: o mencionado “gesto mímico”. Este seria um gesto realizado por intérpretes como parte do processo imitativo de formação de sentido. Ao respirar lentamente, olhar para um lado, levantar as sobrancelhas, ou fazer uma determinada expressão facial (entre outros exemplos), o performer não está necessariamente expressando ou representando algum objeto, e sim está apenas expressando seus processos de formação de sentido. Quando um flautista realiza movimentos circulares com seu instrumento, descrevendo um círculo imaginário no ar durante sua performance, isto não é necessariamente uma representação de circularidade na música, mas há algo de “circular” assimilado pelo processo interpretativo de entender aquele trecho musical. Os intérpretes fariam estes gestos para “entender” ou “representar” corporalmente a música como forma de assimilação desta.

Ferrari (2021) também relacionou algumas categorias de gestos mímicos com incorporações específicas de sentidos musicais a partir da observação de prática violonística, como movimentos descendentes de cabeça em finais de frase, ou marcações rítmicas para

significar repetições. Estes gestos significam<sup>10</sup> a experiência musical tanto para o performer, quanto para a plateia, que reage a estes como se eles demonstrassem emoções (O'NEILL, SLOBODA, 2017, p. 329). Entretanto, há diversas restrições e possibilidades envoltas na comunicação de gestos mímicos, seja do performer para a plateia, quanto do performer para ele mesmo. Apresentaremos a seguir algumas atualizações acerca destas limitações.

Como dito anteriormente, a familiaridade de um indivíduo com um instrumento influencia em seu engajamento para/com os gestos musicais. Clark, Williamon e Aksentijevic (2011) revelam que instrumentistas especialistas possuem maior acesso mental às capacidades do instrumento, audição e *feedback* visual (*ibid.*, p. 356). Esta habilidade capacita os instrumentistas a percorrerem um caminho de formação de sentido específico, que não alterna entre a prática mental ou física, e sim configura uma informação intermodal (“*crossmodal*”). Da mesma forma, assim como em comportamento mimético, um ouvinte depende também desta mesma familiaridade.

O instrumento, portanto, não pode ser assumido como uma “tábula rasa” na qual o performer opera suas vontades e age sobre sua imaginação musical. O instrumento, com sua configuração física específica, pode sugerir, ou possibilitar (“*afford*”) gestos específicos. O performer pode concordar com estes gestos instrumentalmente “intuitivos” ou desenvolver novos métodos para negar hábitos, interagindo em uma abordagem crítica ao som e à produção deste (CRISPIN, ÖSTERJÖ, 2017, p. 300).

Além disto, O'Neill e Sloboda (2017) revelam que diferentes experiências são oferecidas a um ouvinte em diferentes cenários, de acordo com o repertório, comportamento ou espaço da percepção-ação da performance (*ibid.*, p. 324). Assim como para/com o instrumento, a familiaridade do ouvinte com o performer influencia sua percepção, podendo trazer respostas mais positivas a uma plateia, como apontada por Davidson (2012).

Para além das possibilidades e “*possibilitâncias*” abordadas, também deve-se ter em mente que a performance do instrumentista ocorre como combinação de anos de trabalho, diferentes professores e experiências múltiplas de performance, seja tocando ou ouvindo (CRISPIN, ÖSTERJÖ, 2017, p. 300). Isto aponta para a especificidade e subjetividade de cada performance e processo individual de formação de sentido musical.

---

<sup>10</sup> Do inglês “*meaning*”, neste contexto assumimos a expressão “significar” como sinônimo de “fazer sentido”.

## Considerações finais

O artigo presente propôs uma atualização de pesquisas conceituais acerca de gesto, expressão e incorporação do sentido musical, procurando desambiguar estes termos para a solidificação de um referencial teórico e filosófico. Este artigo se inclui como parte da carreira acadêmica do pesquisador acerca das interações entre as capacidades físicas do performer e as capacidades físicas do instrumento, considerando os diferentes dispositivos cognitivos envolvidos no perceber e fazer música.

Em conclusão, considero que esta pesquisa configura um processo de valorização do performer como participante da criação de sentido musical. Esta valorização ocorre ao identificarmos componentes presentes na representação, ação, imaginação e de modo geral entendimento da experiência. Apesar de ser realizada apenas como revisão literária, acredito que este artigo possa contribuir com o campo ao oferecer uma moldura conceitual que facilite a abordagem sobre expressão e gestos musicais. Assim, este artigo busca fomentar a discussão sobre estes termos, assim como o próprio método de investigação filosófica acerca destes.

Futuras discussões podem aprofundar-se sobre o conceito de “sentido” ou “significado” musical – examinando as diferenças e semelhanças dos dois termos – e examinar sua aplicação prática em experimentos ou observações de performances instrumentais. Da mesma forma, esta discussão sobre representação, gesto e sentido também é de grande valia para uma discussão de tipologia de gestos, como vista em Ferrari (2021) e Madeira e Scarduelli (2014; 2015).

Além disto, reafirma-se novamente a validade para tal pesquisa no âmbito da pedagogia da performance. O aprofundamento conceitual sobre “representação”, “expressão” ou “gesto” pode ajudar professores a melhor comunicar suas intenções expressivas para seus alunos, assim como ajudar estudantes a melhor comunicar suas próprias intenções. Finalmente, o estudo de gestos representa uma forma de engajamento corporal para que estudantes possam interagir consigo mesmos, capacitando-os a melhor explorar sua própria expressividade.

## Referências

CLARK, Terry; WILLIAMON, Aaron; AKSENTIJEVIC, Aleksandar. Musical imagery and imagination: The function, measurement, and application of imagery skills for performance. *In: HARGREAVES, David; MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond (Org.). Musical Imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception.* Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 352-365.

CRISPIN, Darla; ÖSTERSJÖ, Stefan. Musical expression from conception to reception. In: RINK, John; GAUNT, Helena; WILLIAMON, Aaron (Org.). *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 288-305.

COX, Arnie. Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis. *Music Theory Online*, v. 17, n. 2, p. 1-24, 2011.

COX, Arnie. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 296p.

DAVIDSON, Jane W. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, v. 35, n. 5, p. 595-633, 2012.

FERRARI, João G. C. P. *Gestos mímicos na prática violonística: a particularidade do corpo expressivo sob a ótica da cognição incorporada*. Rio de Janeiro, 2021. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

FERRARI, João G. C. P.; NOGUEIRA, Marcos V. 2021. Gestos mímicos: um sintoma de incorporação na performance musical. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPEM, 8, 2021, Goiânia, *Anais...* Brasil: ABRAPEM, 2021, 136-143.

GODOY, Rolf I. Key-postures, trajectories and sonic shapes. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (Org.) *Music and Shape*. Oxford: Oxford University Press, 2017, Capítulo 1, p. 4-29.

GOEBL, W.; DIXON, S. & SCHUBERT, E. Quantitative Methods: Motion Analysis, Audio Analysis and Continuous Response Techniques. In: FABIAN, Dorottya, TIMMERS, Renne & SCHUBERT, Emery (Eds.). *Expressiveness in Music Performance: empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014, Capítulo 13, p. 221-239.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in musical gesture. In: WANDERLEY, Marcelo M.; BATTIER, Marc (Ed.). *Trends in gestural control of music*, Paris, 2000. 1 CD-ROM.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

KHULUSI, R. et al. A Survey on Visualizations for Musical Data. *Computer Graphics Forum*, v. 39, n. 6, 2020, p. 82-110.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. ed. rev. ampl. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LEMAN, Mark et al. Sharing Musical Expression Through Embodied Listening: A Case Study Based on Chinese Guqin Music. *Music Perception*, Estados Unidos, v. 26, n. 3, p.263- 278, 2009.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. O gesto corporal na performance musical. *OPUS*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, 2014.



MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Tipologias do gesto corporal: revisão de literatura e proposta para a análise de performances violonísticas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015, Vitória. *Anais...* Brasil: ANPPOM, 2015.

O'NEILL, Sinéad; SLOBODA, John. Responding to performers: listeners and audiences. In: RINK, John; GAUNT, Helena; WILLIAMON, Aaron (Eds.). *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance* Oxford: Oxford University Press, 2017, p.322-340.

