

## Gestos mímicos: um sintoma de *incorporação* na performance musical

João Gabriel Caldeira Pires Ferrari

Cognição Musical em Processos Criativos – EM/Universidade Federal do Rio de Janeiro  
*joaogabriel3006@terra.com.br*

Marcos Nogueira

Cognição Musical em Processos Criativos – EM/Universidade Federal do Rio de Janeiro  
*marcosnogueira@musica.ufrj.br*

Resumo: O artigo problematiza uma categoria de gestos intrínsecos à performance musical, que acreditamos permitir avaliar com mais objetividade a condição “incorporada” do *performer* na construção das técnicas que suportam a performance. Abordamos a cognição incorporada a partir da *hipótese mimética* de Cox (2001, 2011, 2016), a fim de fundamentar o que entendemos serem as formas do comportamento mimético que subjaz os domínios gestuais constitutivos da performance musical. O estudo argumenta que a caracterização desses domínios gestuais é mais significativamente determinada pela “função” gestual, ou seja, a intenção intrínseca do gesto na realização musical, seja esta função gestual *geradora*, *modeladora* ou *mímica*. E chamamos atenção para o fato de não haver gesto gerador ou modelador que não se origine de um gesto mímico, o que é ainda significativamente negligenciado pela pedagogia da performance. Palavras-chave: cognição musical incorporada, performance musical, hipótese mimética, gestos mímicos

## Mimic gestures: a symptom of *embodiment* in music performance

Abstract: This paper problematizes a gestural category intrinsic to music performance, which we believe allows us to assess with more objectivity the embodied condition of the performer when she or he develops the techniques that support the performance. We approach the embodied cognition from Cox's *mimetic hypothesis* (2001, 2011, 2016), to substantiate what we understand to be the forms of mimetic behavior that underlie the gestural domains that constitute a music performance. The study argues that the gestural “function” most significantly determines the characterization of these gestural domains, that is, the intrinsic intention of the gesture in music performance, whether this gestural function is *generative*, *modeler*, or *mimic*. And we call attention to the fact that there is no generative or modeler gesture that does not originate from a mimic gesture, something that is still significantly neglected by the performance pedagogy. Keywords: embodied music cognition, music performance, mimetic hypothesis, mimic gestures

### Introdução

Enfocamos um campo gestual incluído na performance musical, aqui investigado a partir do reconhecimento de que nosso pensamento é “incorporado” (Lakoff & Johnson, 1980, 1999; Johnson, 1987; Varela, Thompson, & Rosch, 1991). Para além da *cognição incorporada*, ou seja, da nossa condição de seres que produzem sentidos, memórias e sentidos de sentidos de sua interação sensório-motora com o meio circundante, há pelo menos quatro décadas as teorias cognitivas vêm avançando na explicação de *como* as experiências do “concreto” determinam por mapeamentos mentais (*cross-domain mapping*) o entendimento do “abstrato”. A música enquanto domínio desafiador de investigação da experiência humana da abstração tem na observação do músico em performance um universo particularmente denso de sinalizações das estratégias de entendimento musical no ato da escuta deste ouvinte especial: o *performer*.

Uma das teorias em cognição musical incorporada mais consistentes, desenvolvida ao longo das últimas duas décadas, é a de Arnie Cox (2001, 2011, 2016). Sua *hipótese mimética* visa ao

entendimento de “como a música se internaliza nos corpos e mentes dos ouvintes”<sup>1</sup> (Cox, 2011, p.1) e exige uma multiplicidade de abordagens sinópticas, o que, segundo o próprio autor, implica vantagens e desvantagens ao seu estudo (Cox, 2016, p.5). Entendemos que estudos como este têm notável potencial de contribuição para o desenvolvimento da pedagogia da performance musical, sobretudo porque nos colocam diretamente diante das relações entre os sons da música, os gestos que visam a torná-los aparentes e expressivos e os sentidos musicais que originam, tanto os gestos quanto o entendimento musical a partir deles. O presente artigo pretende problematizar uma categoria particular de gestos intrínsecos à performance musical, que não só explicitam a nossa condição de ouvintes incorporados — especialmente quando tais gestos não parecem comprometidos diretamente com as ações executivas dos sons da música — como também nos permitem avaliar com mais objetividade a sua participação na construção das técnicas que suportam a performance musical, o que é ainda significativamente negligenciado em sua pedagogia.

### O entendimento mimético na performance musical

Em seu cerne a *hipótese mimética* considera que a incorporação do sentido musical, que implica “imaginação musical” — o pensar objetos musicais —, é, em grande parte, uma imaginação motora. Quase todo o conteúdo de nossas descrições musicais relaciona-se a algum tipo de “empatia física” que envolve imaginarmos a agência que dá origem aos sons que escutamos. Mas afirmar que o nosso entendimento musical é em parte mimético não é o suficiente. Cox propõe um exame experimental minucioso de como esta imitação imaginativa assimila a agência que constitui nossas percepções e nossa cognição musical. O termo “mimético” exige, contudo, uma desconstrução de seu significado usual. Se por um lado “imitativo” evoca a ideia de ações deliberadas e conscientes de reprodução de um evento ou comportamento previamente observado, por outro lado refere o ato estético de dramatização numa expressão artística. É importante advertir que a hipótese mimética está mais relacionada aos processos cognitivos, embora naturalmente não desconsidere o interesse estético ou as expressões artísticas em geral.

Cox distingue um comportamento mimético, explicitamente “manifesto” na forma de *ação motora mimética* (MMA), de processos cognitivos que não se manifestam em ações evidentes — como as musculares, por exemplo —, que ele nomeia com o termo *imaginação motora mimética* (MMI): *imaginação* para “pensamento” ou “representação mental”, *motor* para ações musculares relacionadas, e *mimético* para imitação. Para Cox a imaginação mimética inclui não apenas o comportamento imitativo voluntário e consciente, mas, sobretudo, as ações que ocorrem involuntariamente, inconscientes ou parcialmente conscientes. E ele entende que este comportamento involuntário e inconsciente da MMI é mais significativo para a construção do sentido musical (Cox, 2016, p. 12). É essencial salientar que por trás de toda a teoria do entendimento mimético musical está a correlação entre os sons da música e as ações que os produzem. Da mesma forma que aprendemos a relacionar os sons do “fechar de uma porta” ou do “ranger de um balanço” às ações àqueles relacionadas, também inferimos as ações correspondentes à produção de eventos sonoro-musicais, sem que para isto precisemos assisti-las visualmente. Embora a participação da MMI nestes casos particulares da vida prática cotidiana seja provavelmente pequena, inúmeras pesquisas empíricas em neurociências cognitivas vêm relatando experimentos de ressonância magnética que mostram a ativação das mesmas áreas cerebrais especificamente associadas à percepção motora, tanto quando o indivíduo executa determinadas ações manuais quanto quando escuta os efeitos sonoros a elas associados. Enfim, a hipótese mimética refere um entendimento — ou ao menos parte dele —

---

<sup>1</sup> how music becomes internalized into the bodies and minds of listeners.

de dado evento sonoro que envolve a simulação, pela *imaginação motora mimética*, das ações que deduzimos terem criado o som: “em contextos musicais, isso incluiria ações manuais dos *performers*, dirigidas à produção sonora: o som do piano, por exemplo, é o som das ações executadas em um piano, o som dos tambores é o som das ações de percussão, e assim por diante”<sup>2</sup> Cox (2016, p.25–6). Desse modo, podemos admitir que perceber eventos sonoros é sempre também imaginar as ações que os estariam produzindo.

Para fundamentar sua teoria, Cox (2001, 2011) faz um mapeamento do universo comportamental, manifesto e imaginado, a partir do qual sua hipótese pretende explicar, ao menos em parte, como compreendemos a música. Ao aplicarmos este mapeamento especificamente ao domínio da performance musical instrumental podemos estabelecer um conjunto significativo de condições que revelam o evidente caráter imitativo das ações que constituem este domínio: 1) os eventos sonoros são produzidos nos instrumentos musicais (objetos físicos) por ações humanas físicas, o que revela a fisicalidade de sua origem e evidencia os tipos de ações motoras humanas implicadas; 2) as ações motoras e a imaginação dessas ações são representações miméticas incorporadas; 3) a imaginação musical é, ao menos em parte, a produção de imagens motoras; 4) o comportamento mimético, seja manifesto ou imaginado, envolve volição, mas é amplamente involuntário, pode ser consciente, mas é densamente inconsciente, e embora seu viés manifesto e público possibilite e determine a performance musical, o *performer* está imerso numa teia muito mais complexa de sentidos incorporados secretos, restritos à sua imaginação; 5) em performance, tanto ações quanto imagens motoras miméticas são provocadas pela intencionalidade e a direcionalidade gestual de estímulos visuais, auditivos e táteis, mas mesmo que possam ser planejadas e memorizadas, são eventos únicos que se atualizam em tempo real; 6) ações e imagens motoras miméticas em performance musical podem assumir três formas: por espelhamento de modo, por projeção metonímica e por projeção metafórica — Cox as denomina *intramodal*, *intermodal* e *amodal* (2016, p.45–6); 7) todo e qualquer recurso acústico (altura, duração, timbre, intensidade ou localização da fonte sonora) empregado na performance musical é de alguma forma representado mimeticamente; 8) diferentes configurações estilísticas convocam diferentes comportamentos miméticos do *performer* (e da assistência), o que contribui fortemente para a percepção dos diferentes gêneros musicais; 9) o poder empático do comportamento mimético do *performer* é, em geral, mais acentuado em performances ao vivo do que em performances gravadas; 10) o engajamento mimético, tanto do *performer* quanto do espectador é uma fonte central de experiência emocional com a música.

Para a caracterização do domínio gestual específico que enfocamos no presente artigo é importante determo-nos na análise do que Cox entende serem as diferentes formas, manifestas ou imaginadas, em que se apresenta o comportamento mimético. Quando analisamos essas modalidades de comportamento imitativo, identificamos, de imediato, a que mais usualmente caracteriza aquilo que o senso comum refere como imitação: a simples replicação de um gesto no mesmo “modo” em que foi observado. Por exemplo, a mímica do movimento dos dedos de um guitarrista realizada pelo movimento dos dedos do observador, o que também ocorre, sistematicamente, como sabemos, no processo de aprendizado de qualquer instrumento. A forma “intermodal”, por sua vez, envolve imitações mais “indiretas”. Trata-se, como queremos entender, de uma estratégia cognitiva de produção de sentido musical por *metonímia conceitual* (Lakoff & Johnson, 1980), ou seja, o *performer* ou seus espectadores projetam o comportamento observado, representando-o em outro modo, por alguma forma de congruência de movimentos. Isto pode ser observado, por exemplo, tanto no que se entende como subvocalização (tanto enquanto pura imagem mental, acompanhada ou não de ações corporais,

---

<sup>2</sup> In musical contexts this would include the goal-oriented (sound-producing) hand actions of musical performers: the sound of the piano, for example, is the sound of actions performed on a piano, the sound of hand drums is the sound of drumming actions, and so forth.

quanto numa quase-vocalização, como uma espécie de mímica vocal) de sons instrumentais quanto nas variadas formas de oscilação métrica do corpo ao longo da escuta musical — que também pode acontecer apenas em imaginação motora mimética.

A terceira forma de comportamento imitativo, entretanto, é a que mais nos interessa discutir, pois envolve a produção de sentido musical por *metáfora conceitual*, tal como este conceito, cunhado por Lakoff e Johnson (1980, 1999), consolidou o que denominamos *cognição incorporada*. Este comportamento imitativo prescinde daquilo que mais usualmente o senso comum refere por “imitação”. Neste domínio “amodal” estamos amplamente engajados em nossa condição incorporada determinada por mapeamentos mentais regulados pela ativação de memórias de estruturas básicas de entendimento — que Johnson (1987) denominou *esquemas de imagem*.

Nogueira (2019, p. 23) aborda a questão da predominância da experiência espacial em nosso pensamento abstrato, no âmbito do qual desenvolvem-se todas as estratégias de entendimento musical — radicalmente incorporado. Segundo ele, introduzimo-nos na vida prática passando por um treinamento primordial de abstração, que se constitui a partir do desenvolvimento proprioceptivo e de habilidades na manipulação de objetos físicos, estes que configuram o mundo ao redor: “memórias de sentidos, movimentos, formas, intenções e conceitos conformam, assim, uma complexa mistura multimodal de entendimentos do mundo, fortemente impregnada de espacialidade e de relações espaciais radicalmente confundidas e consolidadas”. Cumpre advertir, portanto, para a condição de anterioridade das experiências sensorio-motoras de “ocupação” do espaço, em relação às experiências simbólicas de conceituação do espaço. Devido à condição incorporada do entendimento, as relações ubíquas entre os sentidos experimentados no espaço e os conceitos abstratos por eles mapeados mantêm-se por toda a vida na forma de resíduos de mapeamentos mentais prévios. É assim que entendemos um “espaço” tonal, um “ciclo” métrico, uma “suspensão” harmônica, uma dissonância “áspera”, uma textura “densa”, um som “intenso”, um timbre “claro”, ou mesmo falamos de simetria, equilíbrio, ligação, fechamento ou completamento formal, de proporção entre segmentos melódicos, de direção harmônica, do sentido de consequência e oposição, e assim por diante.

### **Função gestual e categorização**

A performance musical é um domínio especialmente rico para a investigação das relações do corpo com o entendimento musical, tendo em vista a densa fisicalidade que impõe à interação do *performer* com a expressão musical realizada. Enfocando aquilo que interessa mais especificamente o presente estudo, no âmbito da complexidade agencial do corpo em performance queremos atentar, particularmente, para as ações corporais explicitamente intencionais do *performer* — embora não necessariamente deliberadas —, que a literatura especializada vem tratando, nas duas últimas décadas, como *gesto*. Embora o papel do corpo na construção do entendimento musical seja recorrente na produção acadêmica em torno da performance musical, alegamos que parte significativa dos determinantes deste entendimento ainda é pouco conhecida. E a hipótese mimética de Cox nos ajuda na aproximação de um gesto particularmente importante para músicos e assistentes, que passamos a discutir a seguir.

Ferrari (2019) propôs algumas contribuições preliminares sobre uma tipologia gestual em performance, revisando diferentes sentidos dados ao termo “gesto”. Corriqueiramente, o termo refere movimentos físico-corporais realizados com intenção funcional ou expressiva, como caracterizado na expressão “um gesto de raiva” (Zavala, 2012, p.17) ou “um gesto de se levantar”, assim como é empregado quando pensamos em descrever certo comportamento, como em “um gesto de solidariedade”. Seja como for, há algo compartilhado em todos os usos cotidianos do termo: o *movimento*. Em semântica musical é precisamente este componente do conceito de gesto que permeia todas as acepções do termo, como o verificamos, por exemplo,

em teorias da “música como movimento”, como desenvolvida por Bertissolo (2013). Em sua tese, Bertissolo aproxima Hatten (2006) de Larson (2006), quando observa que o primeiro entende “gesto musical” como qualquer modelagem energética considerada significativa, enquanto o segundo exemplifica que ao nos referirmos a uma melodia como “gesto”, estamos revelando uma forma de conceituar a música em termos de movimento físico — um entendimento, portanto, radicalmente incorporado de gesto.

Madeira e Scarduelli (2014, 2015) definiram três tipos principais de gesto em performance violonística: (1) o *gesto de excitação*, que teria a “função principal de transmitir energia do instrumentista para o instrumento” — por exemplo, as ações da mão direita do violonista, que dedilha as cordas —; (2) o *gesto de seleção*, no qual “é transmitida pouca ou nenhuma energia do instrumentista ao instrumento” e “cuja função principal é selecionar a frequência a ser posta em vibração” (2015, p.7) — por exemplo, as ações da mão esquerda do violonista, que determina as notas que serão executadas pelos gestos de excitação; e (3) o *gesto acompanhador*, que classificaria os movimentos corporais do *performer* sem relação direta com a produção sonora no instrumento, mas vinculados ao entendimento do conteúdo musical — ou seja, os gestos que comprometem todo o corpo na produção da performance, como a respiração, o balanço corporal do violonista ou suas expressões faciais musicalmente engajadas.

Pretendemos revisar cuidadosamente os termos empregados na discussão do gesto em performance para esclarecer a relevância das distinções entre eles, advertir para a lacuna deixada pela literatura pedagógica tradicional, e aprofundar o estudo acerca do que denominamos *gestos mímicos* em performance musical. Em grande parte, aceitamos os conceitos basilares que subjazem importantes propostas (Chaib, 2013; Davidson, 2012; Ferigato & Loureiro, 2018; Leman, Desmet, Styns, van Noorden, & Moelants, 2009; Madeira & Scarduelli, 2014, 2015; Santos & Loureiro, 2017), mas acreditamos que alguns termos que se repetem nesta recente literatura podem suscitar ambiguidades ou parcialidades. Queremos nos afastar da questão “energética”, concebida como “transferência de energia” entre *performer* e instrumento, por entendermos que a caracterização dos distintos domínios gestuais é mais significativamente determinada pela “função” gestual, pela intenção intrínseca do gesto na realização musical, seja esta função gestual *geradora*, *modeladora* ou *mímica*. Gestos *geradores*, essencialmente estruturados no vigor motor da ação executora, intencionam dar origem ao evento sonoro, gerá-lo, como tradicionalmente exigido no ato de fazer vibrar uma corda, de excitar uma coluna de ar, de percutir uma corda, uma membrana ou qualquer outro idiofone. Contudo, nem sempre é fácil caracterizar qual gesto gera o evento sonoro e qual gesto o modifica, o modela. Entendemos que se for possível delinear geração e modelagem, ou seja, se pudermos identificar como “dois gestos”, aquele que gerou o evento sonoro e aquele que o modela — este necessariamente posterior ao primeiro —, podemos reconhecer a atuação dos gestos *modeladores*. Na performance violonística, por exemplo, nem sempre está claro qual gesto produz o som e qual gesto o modifica, uma vez que as técnicas motoras aplicadas ao instrumento envolvem ações que constituem gestos “complexos”, que podem ser percebidos como promotores das duas funções. A técnica de *tapping*<sup>3</sup>, por exemplo, é um gesto gerador que também modela o evento pela seleção das regiões de ataque do instrumento, determinando assim a sonoridade final daquele evento.

### Por que um “gesto mímico”?

Um terceiro campo funcional para os gestos performáticos é aquele mais estreitamente relacionado à hipótese mimética de Cox, embora seja crucial entendermos que nossa condição

---

<sup>3</sup> Pressionar rapidamente com os dedos da mão direita ou esquerda na ponte do instrumento, selecionando uma área de contato para produzir um som definido.

incorporada determina fortemente todas as ações que integram corpo e sentido musical na performance. Todavia, o foco do presente estudo são os gestos não comprometidos fisicamente com a geração ou a modelagem dos eventos sonoros da música. A tradição pedagógica em performance musical relegou-os, em geral, ao campo da subjetividade espontânea dos intérpretes, algo considerado extrínseco ao domínio técnico musical. Este domínio gestual sofreu, inclusive, sistemático ataque da crítica e do meio acadêmico novecentista, tratados como ações corporais inadequadas ou irrelevantes para a interpretação musical e uma performance competente. Estamos falando do que denominamos *gestos mímicos*. Várias pesquisas (Delalande, 2012; Jensenius, Wanderley, Gødoy, & Leman, 2010) trataram tais gestos como “acompanhantes” ou “acompanhadores” dos eventos sonoros musicais ou dos gestos que os geram ou modelam. São, portanto, meramente definidos como gestos não envolvidos diretamente na produção do som. Pesquisas recentes têm abordado este campo gestual com crescente interesse, o que é comprovado pela diversidade de especialidades em Performance que o referem com atenção. Está claro, portanto — e considerando o reconhecimento que têm recebido inúmeros *performers*, consagrados por uma performance rica em gestos mímicos —, que este campo gestual vem sendo revalorizado, inclusive na pesquisa acadêmica. Entretanto, pouco se discute ainda acerca da função dos gestos mímicos não apenas como “narradores” visuais da interpretação musical que o *performer* pretende comunicar a seus espectadores, mas também do papel essencial que tais gestos — sobretudo quando inconscientes — desempenham como condicionantes dos gestos geradores e modeladores.

Gestos mímicos emergem do entendimento incorporado do intérprete em sua interação com o conteúdo musical. Originam-se desde a primeira etapa de leitura e construção da performance de uma obra, quando o *performer* também está aprendendo e dando fluência à concatenação dos gestos geradores e modeladores que darão aparência ao fluxo musical. As instruções notacionais não referem os gestos mímicos, o que constitui um forte motivador da negligência da pedagogia da performance com este conteúdo essencial do entendimento da música. Contudo, os gestos mímicos como aqui entendemos explicitam o domínio imitativo mais fundamental no processo de *fazer para entender*. Sua presença na performance revela de maneira mais densamente incorporada o entendimento musical de um intérprete que estaria respondendo corporalmente as perguntas “como seria realizar este trecho musical?” ou “como será que é este trecho musical?”, ou até mesmo “que sentido tem este trecho musical?” Enfim, a realização do gesto mímico pode ser percebida como uma resposta do intérprete àquelas perguntas, como se este se expressasse gestualmente com: “este gesto demonstra que sinto a música desta maneira”. E não menos importante é investigarmos se o gesto expressa o entendimento musical do intérprete ou se é produto de um processo criativo imitativo deste intérprete.

Zbiwkoski (2011) considera que há um conflito em performance musical entre os gestos — os movimentos corporais expressivos — e a estrutura musical a ser revelada pela ação dos gestos. Para ele, desta tensão resultaria uma instabilidade benéfica à performance, que possibilitaria uma multiplicidade de expressões, que aqui entendemos ser explicitada pelos gestos mímicos. A hipótese é de que a estrutura musical tal como é abstraída pelo intérprete — seja na leitura do texto notacional, seja em suas reinterpretações —, assim como as ações gestuais vinculadas às instruções do texto não constituem todo o estímulo propulsor da performance. Em nosso entendimento são, portanto, os gestos mímicos da performance que dão vazão à coexpressividade de ideia musical e expressão artística, tal como quando a linguística cognitiva refere uma coexpressividade que “alimenta pensamento e fala” (McNeill, 2005). Não importa, entretanto, que o intérprete não possa “executar” todos os gestos que orientam, mais ou menos conscientemente, sua performance, pois o entendimento mimético que suporta suas decisões interpretativas se faz presente, tanto em ação quanto em imaginação. Provavelmente,

parte da expressão que não flui nas ações geradoras e modeladoras, tem sua vazão em parte compensada pelos gestos mímicos.

## Conclusão

O comportamento musical imitativo em performance musical não é, propriamente, um conjunto de gestos deliberados de tradução de um conteúdo musical, mas sobretudo uma expressão corporal espontânea e, em grande parte, inconsciente dos sentidos incorporados produzidos pelo *performer* em seu esforço de entendimento — este que é essencialmente mimético. O presente estudo pretende salientar que esta expressão, globalmente entendida, é efetivada pelo que denominamos *gestos mímicos*, que não apenas se revelam em múltiplas expressões corporais — conscientes e inconscientes —, mas também condicionam os modos como o *performer* produzirá os gestos geradores e modeladores. Tradicionalmente, a pedagogia da performance dedicou-se a todo tipo de abordagem dos gestos “executores”, sem, no entanto, atentar para o fato de que parte significativa — em geral inconsciente — dessas ações é mimeticamente incorporada.

Embora tenhamos sugerido relações entre as três formas de comportamento mimético de Cox e o que entendemos serem os três domínios gestuais implicados na performance musical, não aprofundamos aqui o potencial paralelismo entre esses dois mapeamentos ontológicos. Todavia, podemos alegar que os gestos mímicos, fortemente determinados por projeções metafóricas, contêm os gestos geradores (replicadores de gatilhos sonoros) e modeladores (determinados por projeções metonímicas). Não há gesto gerador ou modelador que não se origine de um gesto mímico (mesmo que oculto); não há assim expressividade no gesto performático, se o *performer* desvincular seus gestos executores do comportamento mimético intrínseco à expressão humana. Esta é uma questão para a pedagogia contemporânea da performance musical.

## Referências

- Bertissolo, Guilherme. (2013). *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. (Tese de Doutorado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia – UFBA.
- Chaib, Fernando. (2013). Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 27, 159–181.
- Cox, Arnie. (2001). The mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiae* 5 (2), 195–209.
- Cox, Arnie. (2011). Embodying music: principles of the mimetic hypothesis. *Music Theory Online*, v. 17, n. 2, 1–24.
- Cox, Arnie. (2016). *Music and embodied cognition: listening, moving, feeling, and thinking*. Bloomington: Indiana University Press.
- Davidson, Jane W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance. *Psychology of Music*, v. 35, n.5, 595–633.
- Delalande, François. (2012). Gould’s gesturing: elements for semiology of musical gesture. In: G. Guertin (Org.), *Glenn Gould: University of a Genius* (pp. 1–22). Québec: Louise Courteau.
- Ferigato, A., & Loureiro, M. A. (2018). Gesto corporal e conteúdo expressivo na construção da performance musical de alunos de harpa. In: *Anais do XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. (s/p). Manaus. Brasil: ANPPOM.

- Ferrari, João G. C. P. (2019). Performance musical e o corpo: entendendo o repertório gestual que suporta a prática instrumental. In: R. A. T. Santos & M. Nogueira (Eds.), *Anais do XIV Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais* (pp.174–184). Campo Grande. SIMCAM 14.
- Hatten, Robert S. (2006). A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert. In: A. Gritten & E. King (Eds.), *Music and gesture* (pp. 1–23). London and New York: Routledge.
- Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Gødoy, R. I., & Leman, M. (2010). Musical gestures: concepts and methods in research. In: R. Gødoy & M. Leman (Eds.), *Musical Gesture: Sound, Movement, and Meaning* (pp.12–35). New York: Routledge.
- Johnson, Mark. [1987] 1990. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- Larson, Steve. (2006). Musical gestures and musical forces: evidence from music theoretical misunderstandings. In: A. Gritten & E. King (Eds.), *Music and gesture* (pp. 61–74). London and New York: Routledge.
- Leman, M., Desmet, F., Styns, F., van Noorden, L., & Moelants, D. (2009). Sharing musical expression through embodied listening: a case study based on chinese guqin music. *Music Perception*, v. 26, n. 3, 263–278.
- Madeira, B., & Scarduelli, F. (2014). O gesto corporal na performance musical. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 11–38.
- Madeira, B., & Scarduelli, F. (2015). Tipologias do gesto corporal: revisão de literatura e proposta para a análise de *performances* violonísticas. In: *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (s/p). Vitória: ANPPOM.
- McNeill, David. (2005). *Gesture and thought*. University of Chicago Press.
- Nogueira, Marcos. (2019). Dimensões da produção imaginativa musical: movimentos, formas e intenções. *A experiência musical: perspectivas teóricas (Parte I)*. III Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (pp.17–35). Salvador: Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA).
- Santos, T. F., & Loureiro, M. A. (2017). The observation of ancillary gestures using the laban-bartenieff movement fundamentals. In: *Anais do XIII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais* (s/p). Curitiba. ABCM.
- Varela, Francisco, Evan Thompson, e Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.
- Zavala, Irene P. (2012). As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar. (Dissertação de Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.
- Zbikowski, Lawrence M. (2011). Musical gesture and musical grammar: a cognitive approach. In: A. Gritten & E. King (Orgs.), *New Perspectives on Music and Gesture*. UK: Ashgate.