

COMO A MÚSICA DESPERTA EMOÇÕES? O CARÁTER ENATIVO DA EXPERIÊNCIA MUSICAL EM OPOSIÇÃO AO FORMALISMO APRIMORADO DE PETER KIVY

HOW DOES MUSIC AROUSE EMOTIONS?

THE ENACTIVE CHARACTER OF MUSICAL EXPERIENCE VERSUS PETER KIVY'S ENHANCED FORMALISM

MATHEUS GENRO BUENO

Universidade Federal de Santa Maria, BRASIL

matheusgenrobueno@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-0213-9789>

FLAVIO WILLIGES

Universidade Federal de Santa Maria, BRASIL

flavio.williges@ufsm.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2820-9805>

Abstract. This article examines the relationship between music and emotion by contrasting two influential contemporary philosophical approaches: Peter Kivy's refined formalism and Joel Krueger's enactivism. Whereas Kivy argues that music expresses emotion solely through its formal features—such as melody and rhythm—without involving genuinely embodied affective states, Krueger contends that musical listening is a situated and embodied activity, wherein listeners actively regulate their affective states through immersive engagement with the sonic environment. The primary aim of the article is to offer a systematic reconstruction of Krueger's enactivist account of affective musical experience, with particular emphasis on the concepts of extended emotion and affective atmospheres. Although these notions are not fully elaborated in Krueger's own writings, they are crucial for grasping the broader implications of his proposal. It is argued that, from an enactivist perspective, music should not be viewed as a passive object of aesthetic appreciation, but rather as an interactive field that facilitates the co-production of affective experience. Emotions, on this account, are not internal mental states but embodied and distributed processes that emerge from sensorimotor practices embedded in meaningful contexts. The article concludes that the enactivist framework offers a significant theoretical contribution by conceiving music as a medium through which affective ways of being in the world are constituted.

Keywords: music • emotion • enactivism • affective atmospheres

RECEIVED: 16/12/2023

REVISED: 15/07/2025

ACCEPTED: 23/10/2025

1. Introdução

Poucos domínios da experiência são tão eficazes na evocação e modulação das emoções quanto a música. Diferentes timbres, ritmos e combinações sonoras são capazes



de alterar a percepção de ambientes e modular estados afetivos de modo significativo. Certas músicas nos acalmam, outras excitam, entristecem ou inspiram. Mas de que maneira isso ocorre? Como explicar a capacidade da música de suscitar afetos tão diversos quanto alegria, tristeza, êxtase, melancolia ou mesmo um sentimento de sublimidade?

Essas questões têm sido debatidas sob diferentes perspectivas na filosofia da música e nos estudos sobre emoções e afetividade. Duas abordagens contrapostas se destacam nesse debate. De um lado, o formalismo aprimorado de Peter Kivy (2002) sustenta que a música expressa emoções por meio de suas estruturas formais, como a melodia, ritmo, harmonia. Para Kivy, a música não possui intencionalidade emocional nem evoca sentimentos corporais ordinários; ela apenas simula expressões humanas por meio de seus padrões estruturais, sendo compreendida por um processo cognitivo de reconhecimento, não por vivência afetiva direta do ouvinte. Por estarem atreladas a uma estrutura formal, as emoções apropriadas disparadas pela música são emoções de *apreciação estética*, como o apreço pela forma ou a experiência do sublime, e não estados emocionais ordinários sentidos pelo ouvinte, como alegria, tristeza ou medo. De outro lado, temos a abordagem enativista proposta por Joel Krueger (2009), a qual caracteriza-se por afirmar que a experiência musical é essencialmente corporal, situada e dinâmica, ou seja, vinculada à interação perceptiva do ouvinte com o ambiente sonoro. Em vez de exigir um aparato cognitivo prévio, a música, segundo Krueger, funciona como um campo de exploração sensório-motora, no qual a escuta ativa regula estados afetivos e corporais por meio da imersão na paisagem sonora.

A proposta de Krueger representa um deslocamento teórico significativo em relação ao cognitivismo formalista de Kivy por enfatizar o papel do corpo, da percepção sensorial e da interação dinâmica entre corpo e ambiente na experiência musical. A experiência emocional que emerge desse processo não é desencadeada por padrões rítmicos, harmônicos ou melódicos da estrutura da música, mas co-produzida na interação contínua entre sujeito e música. Ouvir música, portanto, não é apenas perceber sons organizados no tempo; é *fazer coisas com música*. A música oferece um espaço sonoro no qual o ouvinte se move, experimenta, regula emoções e, muitas vezes, reconfigura o próprio self.

No desenvolvimento de sua abordagem, Krueger (2009) faz uma crítica ao formalismo que modifica substancialmente o quadro de análise da relação entre música e emoção. Não só a perspectiva de abordagem das emoções é alterada, mas significativamente ampliada para capturar estados afetivos mais amplos, como disposições emocionais e atmosferas afetivas. Essa ampliação da relação entre emoções e música, ainda que ocupe um lugar central na abordagem de Krueger, especialmente a teoria estendida das emoções, não está completamente articulada e destacada nas contribuições do autor. O objetivo desse artigo é articular precisamente esses elementos conceituais, em especial sua noção de emoção e de atmosferas afetivas, de

modo a oferecer uma perspectiva sinóptica de compreensão da relação entre música e emoção, conforme o enativismo de Krueger. Antecipando em parte o que será explorado ao longo do artigo, tem-se em vista mostrar que, ao contrário das concepções tradicionais das emoções, que as concebem como estados ou processos localizados fisicamente dentro do sujeito individual, e especificamente dentro do cérebro, Krueger entende as emoções como processos externos ou estendidos, por envolverem comportamentos expressivos e “transações” contínuas com o ambiente ao redor (2014, p.140). Nesse sentido, a experiência afetiva da música deixa de ser um objeto estático acessível mediante conhecimento formal. Para Krueger, assim como a emoção “não está dentro de nós”, também a música não constitui um objeto separado da experiência, mas consiste em “oportunidades” de exploração, manipulação e apropriação a partir dos diferentes contextos interativos vivenciados. Tais contextos oferecem, nesse sentido, oportunidades de regulação e geração de experiências afetivas. Trata-se de uma forma de engajamento sensível e situado (daí a ideia de atmosfera), em que o ouvinte participa ativamente da constituição de significados afetivos, construindo modos de sentir, de ser e de estar com os outros. A escuta musical, assim, emerge como um processo de co-constituição entre o sujeito e o mundo sonoro que ele habita. É essa abordagem complexa que pretendemos articular aqui de modo sistemático.

O artigo está dividido em três seções interligadas. Na Seção 2, reconstruímos criticamente a controvérsia entre o formalismo aprimorado de Peter Kivy e a proposta enativista de Joel Krueger, delineando os pressupostos teóricos de cada autor quanto à relação entre música e emoção. A Seção 3 apresenta a concepção enativista da experiência musical desenvolvida por Krueger, com ênfase em sua compreensão da escuta como atividade situada e corporificada, que envolve a interação dinâmica entre corpo, ambiente, percepção sensorial, pensamento e estrutura musical. Já a Seção 4 concentra-se na dimensão afetiva dessa abordagem, reconstruindo, a partir de indicações presentes em diferentes escritos de Krueger, um modelo integrativo segundo o qual as emoções não devem ser compreendidas como reações internas isoladas, mas como formas dinâmicas de organização perceptivo-motora e de interação (inclusive social) que configuram experiências afetivas. A experiência emocional vinculada à música ultrapassa nesse sentido emoções episódicas e abrange estados difusos como atmosferas afetivas. Sustentamos, assim, que a música desperta emoções porque é incorporada ativamente em práticas de escuta que articulam, de modo afetivo-intencional, o corpo do ouvinte e o ambiente sonoro.

2. O formalismo aprimorado de Peter Kivy

O formalismo aprimorado é uma teoria que afirma que quanto maior o conhecimento teórico-conceitual acerca das propriedades que estão na música e que constituem a forma da obra, como, por exemplo, o campo harmônico, o ritmo e escalas, maior é o campo intencional e mais profundas são as respostas emocionais que um indivíduo pode experimentar. O termo formalismo aprimorado (Kivy 2002) alude justamente a um refinamento da abordagem formalista da experiência musical defendida por pensadores como Kant, Eduard Hanslick e Edmund Gurney. Trata-se de uma abordagem aprimorada, pois o formalismo tradicional na arte estabelece que na relação entre a música e emoções, o único aspecto relevante é a *forma*, a pura estrutura sonora de uma peça musical, sem qualquer relação com emoções ou significados extramusicais. A música, para o formalismo tradicional, não possui conteúdo semântico ou emocional. É neste ponto que a abordagem de Kivy representa um aprimoramento, pois há, em sua concepção, tais conteúdos. O conteúdo semântico e representacional da música, para Peter Kivy, diz respeito à maneira como a música evoca emoções de forma análoga à expressão emocional humana, em fraseados musicais que lembram tristeza, alegria, serenidade ou tensão, ainda que não se trate das emoções sentidas de fato pelo ouvinte. Além disso, seu conteúdo se refere à possibilidade de compreender a música como portadora de um desenvolvimento formal inteligível, cuja apreensão depende do reconhecimento de padrões, contrastes e resoluções da estrutura musical. Como afirma Kivy, quanto maior o aparato teórico-conceitual, maior o conteúdo intencional e as respostas emocionais que a música pode disparar no ouvinte (Kivy 2002, p.12). Dessa forma, somos esteticamente comovidos ou deslumbrados por uma peça musical através do conhecimento teórico-conceitual acerca da sua estrutura, como o desdobramento arquitetônico de notas, ritmos e timbres. A música nos comove de acordo com aquilo que está *nela* e nós que devemos ser capazes de nos emocionarmos através de nosso conhecimento teórico-musical. Em outras palavras, o formalismo de Kivy estabelece que o deslumbramento estético resulta da apreciação da *forma* uma peça musical e, dessa mesma maneira, das emoções correspondentes que estão na peça. Isso significa que as emoções genuínas ou próprias à música são emoções estéticas ou *emoções de apreciação*: são aquelas emoções que nascem do domínio cognitivo da estrutura musical. Como explica Robinson:

Para o filósofo formalista da música Peter Kivy, há apenas uma maneira esteticamente relevante pela qual a música pode despertar emoções. A música, afirma ele, é incapaz de despertar as ‘emoções comuns do cotidiano’, como tristeza, alegria e ansiedade, que ela é capaz de expressar. Em sua visão, nunca ocorre que uma música triste nos comova com tristeza ou que uma música alegre nos leve à boa disposição. Isso porque, quando ouvimos música, não há nada pelo qual estejamos tristes, alegres ou ansiosos: não existe

um ‘objeto cognitivo’ apropriado para essas emoções. [...] As únicas emoções que a música desperta quando é apreciada *qua* música são aquelas que poderíamos chamar de ‘emoções de apreciação’, que têm a própria música como seu objeto cognitivo. (Robinson 2009, p.655, tradução nossa)

Como a passagem indica, a resposta emocional deriva da avaliação cognitiva de propriedades que estão na forma ou estrutura da música. Os padrões de avaliação de propriedades dizem respeito a aspectos ‘globais’ da obra musical, como beleza, composição e habilidade que constituem a estrutura de uma peça musical. Esta estrutura, segundo Kivy, imita gestos, comportamentos e ‘calor’ das emoções humanas. A qualidade humana ou o ‘calor’ da música emerge do modo como a estrutura formal de uma peça musical, seu padrão sonoro ou ‘contorno’ está organizada. Como ele também se refere, a música “carrega uma analogia estrutural com as manifestações ouvidas e vistas da expressão emotiva humana” (Kivy 2002, p.40). Nossa resposta emocional à música, na visão de Kivy, seria, assim, um registro de propriedades embutidas na fisionomia dos fraseados musicais. As características arquitetônicas da peça, sua forma, é o que imita o comportamento e calor e emoções humanas. E nossa experiência sonora e resposta emocional deriva da sintonia com estas características ‘fisionômicas’: a estrutura de sua melodia, timbre e ritmos. Nesse sentido, a própria música, em sentido estrutural, é o objeto intencional das emoções, de tal maneira que as emoções despertadas dependerão do repertório *teórico-conceitual* prévio do indivíduo acerca da música. Em termos metafóricos, se poderia dizer que uma pessoa não se emociona literalmente, mas conhece a estrutura formal da peça, seu ‘contorno’ musical, como seu ritmo, timbre e melodias. Ao ouvirmos, por exemplo, Ave Maria de Josquin, notamos um belíssimo cânone na quinta com vozes apenas a um compasso de distância. Nestes exemplos, de acordo com Kivy, estamos respondendo emocionalmente a aspectos da própria música, como sua habilidade e beleza, podendo nos levar a uma espécie de *entusiasmo*, *excitação* ou *êxtase* dirigido à música como objeto intencional. Neste sentido, somos levados a avaliar cognitivamente peças musicais como algo belo e bem composto, diferentemente de nos emocionarmos no sentido de ter reações corporais ou qualquer forma corporal de excitação.

A teoria de Kivy, embora influente e sistematicamente desenvolvida, apresenta uma concepção bastante restrita da experiência emocional proporcionada pela música. Ao limitar as emoções musicais à esfera da apreciação estética e desvinculá-las de reações corporais ou de envolvimento afetivo direto, sua abordagem tende a intelectualizar a escuta musical, afastando-a das vivências emocionais ordinárias que muitos ouvintes experimentam. Essa concepção gerou importantes reações na literatura recente, especialmente por parte de autores que defendem modelos mais corporificados e relacionais da experiência musical. Entre esses críticos, destaca-se Joel Krueger, cuja proposta enativista oferece uma alternativa ao formalismo aprimorado, ao enfatizar a dimensão dinâmica, situada e afetivamente engajada da es-

cuta musical. Uma análise dessas críticas é um passo importante para compreender a abordagem enativista das emoções na música.

Krueger formula três críticas fundamentais ao formalismo. A primeira crítica diz respeito ao caráter superintelectualizado da experiência musical na abordagem formalista. Krueger afirma que o formalismo aprimorado descaracteriza o engajamento emocional ao defender que somos envolvidos pelas propriedades musicais em termos puramente cognitivos. A superintelectualização da experiência musical resulta da tese que o prazer e experiência afetiva ao apreciar a música é relativo ao conhecimento musical (Kivy 2002, p.83). Porquanto a experiência e conhecimento permitam apreender mais informações acerca de determinada estrutura ou fenômeno, disso não se segue que a aquisição de conhecimento teórico-musical (e dos conceitos que constituem esse conhecimento) seja necessária e suficiente para uma compreensão musical aprofundada e afetiva. Deste ponto de vista, quanto mais amplo e maior for o nosso conhecimento teórico-musical, como conhecer os princípios composicionais, campo harmônico, história da música, etc., mais ampliado será o conteúdo emocional e a experiência musical, pois mais ampliada é a música enquanto objeto intencional. Krueger rejeita essa tese ao argumentar que *a experiência musical 'profunda'*, que nos comove, desperta ou desencadeia emoções tem, no essencial, o caráter de *percepção ativa*: uma exploração, manipulação e extração de propriedades emotivas selecionadas por meio de nosso envolvimento sensório-motor com a música. O ouvinte pode acumular um conhecimento *fenomenológico* refinado de uma experiência musical particular sem a aquisição simultânea de conceitos teóricos musicais, ou, em outras palavras, sem uma compreensão *conceitualmente informada* da experiência musical (Krueger 2009, p.108). A principal razão oferecida por Krueger para fundamentar esse ponto está conectada com sua abordagem dinâmica da escuta musical. As emoções não são apreendidas da música como um objeto inteligido e contemplado pelo ouvinte, mas emergem da interação de nosso aparato sensório-motor com o ambiente sonoro. Isso sugere que a maneira como a música desperta emoções do ponto de vista enativista é mais rica do que a do formalismo aprimorado. Afinal, Kivy desconsidera o aspecto corporificado da percepção e cognição musical. Nossas habilidades musicais amadurecem ao longo da prática contínua. E a prática se dá através da experiência corporificada. Neste sentido, a experiência musical é exercida (*enacted*).

A segunda crítica de Krueger afirma que o formalismo aprimorado enfatiza em demasia a fixidez da estrutura ou de supostas propriedades fisionômicas de uma peça musical, ou seja, daquelas propriedades que imitam, segundo Kivy, comportamentos, pensamentos e emoções humanas. A dificuldade de identificar características emocionais com maior fixidez na música se apresenta com mais ênfase em músicas contemporâneas experimentais, que carecem de um contorno mais transparente, como Richard Devine, Yoko Ono, música eletrônica e entre tantos artistas experimentais.

Que propriedades fisionômicas estão presentes de maneira fixa nas peças destes artistas? Há falta de calor humano nestas peças? A (suposta) falta de uma estrutura fixa, como na música experimental, não significa que falte ‘calor humano’. E é difícil pensar isso descartando a relação do ouvinte com o ambiente.

Enfatizar a fixidez de propriedades fisionômicas de uma peça cria dificuldades para o formalismo aprimorado de Kivy explicar a real autonomia que o ouvinte tem ao moldar o caráter e o conteúdo de sua experiência musical individual por meio da manipulação sensório-motora de suas estruturas. Uma vez que o formalismo aprimorado afirma que o ouvinte tem a resposta emocional atrelada às propriedades da sintaxe de uma peça, seu contorno, esta resposta deixa sem explicação experiências bem conhecidas de fruição musical. Como, para começar, o processo contínuo e ativo de explorar o mundo sonoro participa da experiência musical nesse tipo de teoria? Como coloca Krueger, ouvir música é mais do que um registro passivo de propriedades acústicas e seu modo de engajamento é fenomenologicamente mais rico do que um de reconhecimento de padrão cognitivo (Krueger 2009, p.113). A escuta profunda envolve, segundo Krueger, processos como *explorar*, *selecionar*, *modificar* e *focar a atenção*. Quando exercemos esses processos que envolvem uma participação ativa com o mundo sonoro, do ponto de vista do enativismo, nós não apenas *descobrimos* a música, mas, ao menos parcialmente, criamos o contorno de nossa experiência musical. Por exemplo: diferentes ouvintes podem extrair conteúdos diferentes de uma mesma peça musical. Ou então, o ouvinte pode revisitar uma peça já conhecida e reorientar a percepção para características antes não observadas. A escuta musical torna-se uma *composição perceptiva*. A música certamente tem uma estrutura composicional antes do ouvinte se envolver com ela. Contudo, ela é aberta e ‘acabada’ dentro dos padrões sensório-motores e no envolvimento do ouvinte. E as emoções são despertadas pela música juntamente com esta composição perceptiva. Desse modo, não há como afirmar que há uma fixidez nas propriedades emocionais de uma peça.

Já a terceira crítica estabelece que o formalismo aprimorado desconsidera que a escuta musical é exercida em contextos de escuta únicos. Ela é *situada*. Kivy descontextualiza os episódios de escuta musical e não reconhece que *a experiência musical ocorre em contextos específicos, corporificados e situados*. Desse ponto de vista, a teoria de Kivy falha ao não levar em conta o contexto dos episódios de escuta musical, assumindo uma relação fixa e invariável entre a forma musical e as emoções de apreciação. No entanto, a execução e recepção de uma peça musical são sempre marcadas por uma fluidez que depende do contexto performático, das condições do ouvinte e do ambiente. O ritmo, timbres, notas e escalas não são apenas recebidos passivamente, mas engajam o corpo à determinadas respostas e *fisicalizam uma temporalidade musical*. Merleau-Ponty aponta para esse fenômeno, em sua obra *Fenomenologia da percepção*, ao observar que a música não está somente em um espaço físico e inex-

pressivo, mas que ela traz uma nova dimensão espacial que rouba o espaço visível, ou seja, ela cria um novo espaço a ser *habitado*, um espaço expressivo e vinculado com a experiência individual e suas distintas formas (Merleau-Ponty 2002 [1945], p.257-58).

Essas críticas ao formalismo são relevantes por mostrarem que *a experiência musical e afetiva não pode ser resumida a processos de apreensão cognitiva*. A imagem da música como uma forma de arte capaz de nos inspirar com emoções sublimes ou de gerar apreciação afetiva de maneira estritamente cognitivista revela-se limitada. Tendo em vista esse diagnóstico crítico, voltamo-nos agora mais detidamente à abordagem enativista de Krueger.

3. O enativismo de Krueger acerca do desencadeamento de emoções pela música

Krueger propõe uma teoria da experiência musical enraizada na abordagem enativista da mente (Varela; Thompson; Rosch 1991). Segundo essa perspectiva, mente, corpo e mundo formam um sistema acoplado de relações dinâmicas: não pensamos primeiro para depois agir, mas pensamos no agir, a partir da interação com o ambiente. Para a compreensão da experiência musical, a abordagem enativista da percepção tem um papel fundamental. A percepção, nesse contexto, é uma atividade que depende de habilidades sensório-motoras historicamente desenvolvidas, sendo um processo ativo, uma forma de ação encarnada e não uma recepção passiva. Essa abordagem foi aprofundada por autores como Alva Noë (2004) e Shaun Gallagher (2005), que sustentam que a cognição se realiza no e pelo corpo, e que o significado emerge da prática perceptiva situada no mundo. O significado não é uma propriedade fixa dos objetos, como algo à espera de ser decodificado pela mente. Trata-se, antes disso, de algo que emerge de um engajamento com o mundo. Perceber, nesse sentido, é um modo de fazer sentido: o mundo adquire significação na medida em que é explorado corporalmente, ou seja, na medida em que é vivido, tocado, escutado e habitado de forma sensível e situada. Krueger incorpora esse referencial para mostrar que a escuta musical envolve não apenas atenção auditiva, mas modos corporificados de envolvimento com as qualidades expressivas do som: um tipo específico de exploração ativa, performativa e afetiva de ambientes sonoros que transforma a música em uma forma de habitar o mundo.

O modelo enativista permite pensar a experiência de escutar música como uma prática perceptiva corporificada, situada e afetivamente modulada, por meio da qual o ouvinte participa ativamente da constituição do conteúdo musical. Essa concepção se estrutura sobre quatro pilares fundamentais: (1) a corporeidade da escuta como ação sensório-motora; (2) a natureza situada da percepção musical, enredada por

elementos materiais e culturais; (3) o papel da música como *scaffolding* emocional, capaz de regular e sustentar estados afetivos; e (4) a escuta como forma de *world-making*, isto é, de construção de mundos sonoros habitáveis. Ao articular esses elementos, Krueger propõe uma reconceitualização profunda da relação entre música, corpo e emoção, em contraste direto com modelos representacionistas da estética musical, como o defendido por Peter Kivy. Vejamos com mais detalhe esses distintos componentes.

O primeiro eixo da teoria enativista de Krueger é a ênfase no caráter *corporificado* da experiência musical. O corpo não atua apenas como um receptor passivo de estímulos sonoros, mas participa ativamente da constituição do sentido musical. Essa participação ocorre por meio de micro-movimentos, ajustes posturais, alterações no ritmo respiratório e tensões musculares que se modulam segundo a progressão da música. O som, nesse contexto, não é apenas percebido, mas vivido no corpo como uma série de afetos em fluxo. Ao se desenrolar no tempo, a música convida o ouvinte a um envolvimento sensível, mobilizando sua atenção, seu corpo e seu horizonte emocional em um engajamento dinâmico com o fluxo sonoro. Como escreve Krueger:

esse mundo sonoro que se desdobra gradualmente convida à exploração e apropriação compartilhadas. [...] o surgimento de cada novo aspecto dessas texturas provoca novas respostas corporais na audiência. (Krueger 2009b, p.74, tradução nossa)

A escuta musical, portanto, não é meramente auditiva ou mental: ela se enraíza no corpo e se manifesta como uma prática incorporada, na qual a música mobiliza nossos ritmos internos, afeta nossa postura no espaço e reorganiza nossa forma de estar-no-mundo. Nesse sentido, escutar música não é apenas receber passivamente informações auditivas, mas engajar-se ativamente com o som por meio de ações perceptivas situadas no tempo e no espaço. O corpo não está à margem da experiência musical, mas participa da sua constituição, ajustando a atenção, envolvendo-se de maneira imersiva nos estados afetivos enquanto responde dinamicamente às variações rítmicas, melódicas e texturais da música. A experiência musical envolve uma forma contínua de exploração sensório-motora que transforma o ato de ouvir em uma prática incorporada de significação. Como afirma o próprio Krueger: “o conteúdo musical é, assim, trazido à presença fenomenal por meio da exploração corporificada das estruturas da música. Nós atuamos (*enact*) o conteúdo musical” (Krueger 2009b, p.63, tradução nossa). O conteúdo musical, portanto, não está simplesmente “lá”, esperando ser decifrado: ele é construído corporalmente, na prática de escuta como ação incorporada e situada.

Krueger incorpora em sua explicação da experiência musical a noção, vinda de Alva Noë, de que a *percepção* é uma forma de ação sensório-motora: não vemos ou

ouvimos de maneira passiva, mas exploramos o mundo com o corpo e a percepção auditiva de modo contínuo e situado. Gallagher (2005), por sua vez, introduz a noção de “esquema corporal” como estrutura de orientação prática que permite ao sujeito se localizar e agir no mundo. Influenciado por essas perspectivas, Krueger afirma que o corpo e o aparato sensório-motor operam como uma matriz sensível de antecipação, exploração e resposta, na qual o conteúdo da experiência musical emerge a partir da relação ativa com o ambiente sonoro. A escuta musical envolve, assim, não apenas a captação auditiva, mas uma complexa atividade regulada por gestos, posturas, padrões respiratórios e atenção perceptiva que muitas vezes escapam à introspecção. Esses movimentos operam de maneira tácita, organizando a atenção, modulando as expectativas na experiência sonora e conferindo intensidade afetiva à escuta. Escutar música “com profundidade” envolve “explorar, selecionar, modificar e focalizar a atenção” (Reybrouck 2005, p.252, tradução nossa). É nesse processo ativo que a música adquire espessura fenomenológica: ela não apenas nos afeta, mas se torna um modo sensível de estar-no-mundo, articulado em uma prática perceptiva enraizada na corporeidade.

O segundo pilar da abordagem de Krueger é a concepção da escuta musical como uma prática situada, ou seja, ela é inseparável dos contextos sociais, espaciais e temporais nos quais se realiza (Krueger 2009a; 2009b; 2019). Ouvir música não é um ato isolado de apreensão estética, mas uma atividade inserida em ambientes específicos, mediada por tecnologias, rotinas e disposições afetivas previamente estruturadas. Krueger enfatiza que escutamos música enquanto caminhamos, trabalhamos, socializamos, relaxamos ou enfrentamos situações de dor. Cada uma dessas circunstâncias molda a maneira como a música é percebida, sentida e apropriada. A experiência musical, assim, está enredada em práticas historicamente sedimentadas, sustentada por hábitos sensório-motores e dispositivos técnicos como fones de ouvido, playlists, instrumentos e plataformas digitais. Nesse sentido, ele observa que, ao se materializar em tecnologias portáteis, a música se entrelaça profundamente às mais diversas atividades cotidianas, tornando-se uma dimensão constante da vida ordinária. A escuta musical emerge, portanto, de um sistema integrado no qual corpo, ambiente e cultura colaboram na constituição da experiência estética.

A partir dessa concepção da música como prática incorporada e situada, Krueger propõe uma tese fundamental, sendo o terceiro eixo de sua teoria: ela atua como um *scaffolding* emocional, ou seja, como um andaime ou estrutura ampliada de regulação emocional que não se limita aos processos mentais internos do indivíduo, mas inclui elementos do ambiente. Nesse modelo, a música não apenas acompanha ou expressa estados afetivos, mas participa ativamente de sua constituição e regulação. Ao invés de depender exclusivamente de mecanismos internos para ajustar suas emoções, o ouvinte se engaja com a música como um suporte externo que orienta, modula e estabiliza o fluxo emocional ao longo do tempo. Esse processo, que Krueger chama de

musically scaffolded emotional offloading (Krueger 2019), implica que certos aspectos da autorregulação afetiva são delegados à estrutura da música, que “faz parte do trabalho emocional por nós”. A música se torna, assim, um elemento funcional no circuito de regulação afetiva estendido entre corpo e ambiente.

A função de regulação afetiva está enraizada na materialidade da música e em seu uso como tecnologia estética. Krueger sustenta que a música opera como um recurso “além da cabeça” (*beyond-the-head*), que permite ao sujeito “descarregar” (Krueger 2019, p.11) certos processos afetivos e regulatórios, isto é, delegar à música parte do trabalho de modulação emocional normalmente realizado internamente. Assim, ao escolher uma trilha sonora específica para trabalhar, caminhar, descansar ou se socializar, o sujeito engaja a música como parte ativa da organização de seu tempo e espaço afetivos. A música não apenas ambienta essas experiências: ela as estrutura, oferecendo uma forma de reorganizar-se emocionalmente em tempo real, por meio de ciclos interativos de acoplamento sensório-motor com os ritmos e texturas da música.

É importante notar que essa função não se limita ao âmbito individual. A música também opera como um meio de coordenação interpessoal, possibilitando a sincronização rítmica, afetiva e comportamental entre diferentes sujeitos. Mesmo quando escutada a sós, a prática musical está impregnada de convenções culturais, rotinas aprendidas e formas de escuta socialmente orientadas. Assim, a música não apenas regula estados afetivos internos, mas estrutura formas coletivas de sentir, agir e estar com os outros. A escuta musical, nesse contexto, se torna um modo de habitar coletivamente um espaço sonoro no qual as emoções são “distribuídas” em uma dinâmica relacional entre corpo, ambiente e práticas sociais sedimentadas. A música, portanto, não apenas move os afetos: ela os compartilha e organiza como parte de uma ecologia afetiva comum.

O quarto eixo da proposta de Krueger é a sua concepção da música como *world-making* ou como criadora de mundos sonoros habitáveis (Krueger 2019). Esses “mundos” não são metáforas poéticas ou construções subjetivas arbitrárias, mas estruturas fenomenologicamente organizadas por padrões temporais, rítmicos e expressivos que modulam a experiência do ouvinte. Em vez de conceber a música apenas como um objeto a ser contemplado, Krueger a entende como um meio de constituir ambientes sensíveis nos quais nos situamos e nos movemos afetivamente. Nesse sentido, Krueger afirma que a música funciona como uma “tecnologia estética” que empregamos ativamente para orientar nossa experiência e comportamento (Krueger 2019, p.3). Desse modo, a experiência musical não apenas expressa ou acompanha estados afetivos, mas os modula ativamente, criando mundos musicais e reorganizando modos de estar-no-mundo. O processo de escuta se torna, assim, um ato de composição experiencial, no qual o ouvinte participa da construção de um mundo sonoro que é ao mesmo tempo perceptivo, corporificado e afetivo. Escutar música, para Krueger, é

habitar e co-criar um mundo que nos afeta e que ajudamos a construir com o corpo e a atenção.

Esses mundos sonoros não são estáticos nem homogêneos: são constituídos na temporalidade própria da experiência musical. À medida que o ouvinte se engaja com a música, ele realiza uma espécie de navegação afetiva por texturas e contornos sonoros que reconfiguram seu modo de sentir e de se orientar no ambiente. A escuta não é meramente interpretativa, mas performativa, ou seja, ela envolve micro ajustes corporais, variações respiratórias, estados de tensão e relaxamento, imagens mentais e mudanças de humor que emergem da relação contínua com a música em fluxo. Por isso, os mundos criados pela escuta musical não são apenas experimentados: eles são vividos como espaços emocionais nos quais o sujeito se encontra, se transforma e se reinscreve afetivamente. A música, assim, oferece ao ouvinte não apenas uma forma de expressão, mas uma paisagem sensível na qual ele pode se mover, se localizar e até mesmo se reconstruir.

Uma forma de articular esse ponto consiste em dizer que a experiência musical está profundamente entrelaçada com seu caráter situado. A escuta musical não ocorre em um vazio, mas em contextos específicos que modulam sua significação e sua eficácia emocional. Krueger insiste que a música é algo que “fazemos coisas com”, e uma dessas coisas é organizar o espaço e o tempo afetivos nos quais vivemos: “A música é algo com que fazemos coisas, e uma das coisas que rotineiramente fazemos com a música é construir e organizar o *espaço*” (Krueger 2019, p.3, tradução nossa). Seja ao utilizar *playlists* para estudar, treinar, relaxar ou processar o luto, seja ao escolher músicas para eventos sociais ou momentos solitários, o ouvinte integra a música a práticas cotidianas de regulação emocional. A música, nesse contexto, não apenas acompanha o ambiente: ela o constitui, criando mundos musicais que reconfiguram o modo como o sujeito sente, age e pensa. O espaço afetivo criado pela música é tão concreto quanto invisível: é ele que nos permite sustentar a concentração, aliviar a tensão, intensificar a alegria ou suportar a tristeza. Assim, o engajamento musical se torna uma forma prática de articulação entre o *self* e o mundo, por meio da sensibilidade sonora.

Esses quatro pilares da teoria de Krueger (a corporeidade, a situacionalidade, o *scaffolding* emocional e a criação de mundos sonoros) são fundamentais para compreender como a música atua afetivamente e é experimentada na vida cotidiana. A partir dessa concepção enativista, torna-se possível compreender a escuta musical como uma prática perceptiva ativa e situada, que mobiliza as capacidades sensório-motoras e afetivas do ouvinte em sua interação com estruturas sonoras organizadas. Joel Krueger nos oferece, assim, uma teoria da experiência musical que supera os limites do formalismo e da introspecção individualista ao mostrar que a música não é apenas um objeto sonoro a ser analisado, mas um meio de construção de mundos afetivos habitáveis: trata-se de uma forma de navegação experiencial que envolve o

corpo, a atenção e a afetividade, em um processo dinâmico de exploração do ambiente sonoro. O ouvinte não se limita a decodificar formas expressivas, como quer Kivy, mas se engaja com a música de modo sensível e corporal, modulando seus próprios estados internos ao ritmo, à textura e à espacialidade do som. Assim, a escuta musical se revela como um acontecimento corporificado de construção de sentido, onde as emoções podem ser exploradas e, até mesmo, reconfiguradas.

Em sua proposta, a experiência musical não é um mero reflexo interno da obra, mas um processo encarnado e situado de orientação afetiva. A música opera como uma tecnologia distribuída do sentir, organizando o espaço emocional do ouvinte, sustentando formas cotidianas de autorregulação e oferecendo estruturas dinâmicas para o engajamento sensível. Nesse modelo, ela não apenas expressa emoções: participa ativamente de sua constituição relacional, ao fornecer suportes materiais, *affordances* e ritmos que moldam a consciência afetiva. Escutar música, portanto, é mais do que perceber sons: é habitar um mundo sonoro em que corpo, ambiente e emoção se entrelaçam. Ao abandonar a concepção representacional da música, segundo a qual a obra expressa ou simboliza estados mentais do compositor ou do ouvinte, Krueger propõe um novo paradigma da experiência musical: não como contemplação passiva, mas como prática exploratória que transforma o ouvinte na medida em que este transforma a música em mundo vivido.

4. A dimensão afetiva da escuta musical: emoções e atmosferas afetivas

Krueger (2009) compreende o desencadeamento de emoções pela música como um processo perceptivo global, enraizado em uma experiência que envolve corpo, mente e mundo de forma integrada. A escuta musical, nesse quadro, não é uma atividade passiva de recepção, mas um engajamento ativo, dinâmico e situado, no qual o ouvinte explora as propriedades sonoras e se integra a elas por meio de ajustes corporais, afetivos e atencionais. Além disso, como já indicado, a música pode atuar como um andaime afetivo, ou seja, pode participar de atividades de regulação emocional, tal como ocorre, por exemplo, quando uma música pesada e intensa é utilizada para ativar sentimentos de competitividade em disputas esportivas. Tais indicações sugerem que a música participa ativamente da constituição e regulação de emoções e outros estados afetivos. Podemos alterar, nesse sentido, nossas emoções através de mudanças em crenças (Gross & Thompson, 2007), mas também através de sincronização ou emparelhamento entre indivíduo e certas formas musicais (Krueger 2011; Krueger & Colombetti 2015). Contudo, um entendimento completo de como a música desencadeia emoções na perspectiva de Krueger pressupõe uma investigação mais precisa da interação entre escuta musical e sua articulação com disposições afe-

tivas difusas e emoções. O objetivo desta seção é justamente mostrar porque Krueger entende que as experiências afetivas suscitadas pela música vão além das chamadas “emoções estéticas” associadas à contemplação desinteressada, tal como sustentado por Kivy. Argumentaremos que essa conclusão envolve dois fatores fundamentais. O primeiro deles tem relação com a própria concepção enativista de emoção adotada por Krueger. O segundo diz respeito à afetividade humana, em sentido amplo, que inclui não apenas as emoções, mas também disposições afetivas complexas e difusas, como sentimentos atmosféricos ou ambientais, como as atmosferas afetivas, que fornece um campo experiencial ampliado para o reconhecimento, a modulação e a expressão de sentimentos. A experiência afetiva vinculada à música abrange, nesse aspecto, tanto uma variedade de estados emocionais episódicos quanto disposições emocionais prolongadas, que podem ser evocadas ou transformadas pelo contato com a música. Analisaremos, inicialmente, os contornos conceituais da concepção de emoção de Krueger e, na sequência, a forma como fenômenos afetivos mais amplos foram integrados à sua abordagem, em especial a relação da música com a constituição de atmosferas afetivas. Esses dois aspectos permitirão uma compreensão mais completa de sua contraposição à abordagem formalista de Kivy.

Para compreender a abordagem de Krueger sobre as emoções, é preciso antes entender de que modo ela se afasta das concepções tradicionais predominantes na filosofia analítica das emoções. Tanto nas abordagens cognitivistas (Solomon 1976; 2015), quanto sentimentalistas (Prinz 2004; 2007) emoções são concebidas como estados internos, localizados no indivíduo, especialmente em sua mente ou cérebro, e desencadeados por estímulos ambientais. Na abordagem sentimentalista de Jesse Prinz, por exemplo, as emoções são respostas somáticas que funcionam como mecanismos de alerta diante de eventos relevantes do ambiente, moduladas por sistemas atencionais e de aprendizagem emocional. Já na perspectiva cognitivista de Robert Solomon, embora suas posições tenham sofrido alterações ao longo do tempo, as emoções são vistas essencialmente como juízos avaliativos, que expressam o modo como o sujeito interpreta e se posiciona diante de uma situação dotada de significado pessoal.

Embora Krueger reconheça que respostas emocionais fazem parte de nosso organismo biológico e natural, ele insiste que as emoções devem ser compreendidas como formas de engajamento ativo com o mundo e não como estados psicológicos localizados “dentro de nós”. Nesse sentido, ele rompe com o paradigma que entende a afetividade como algo originado na interioridade do sujeito a partir da captação e avaliação de estímulos do mundo físico-objetivo. Em seu lugar, propõe uma concepção que articula subjetividade, corpo e mundo, tratando o mundo não como um cenário neutro, mas como um espaço afetivo vivido e experimentado por meio da corporeidade. As emoções constituem padrões contínuos por meio dos quais o sujeito negocia significados, responde a situações e orienta ações no ambiente social.

Ainda que ancoradas em estruturas cerebrais e no sistema nervoso autônomo, as emoções não são reações internas isoladas, mas processos dinamicamente situados e direcionados à ação. Seu caráter agencial é fundamental para entender sua intencionalidade: as emoções se dirigem a algo e respondem a traços significativos do mundo (Krueger 2014). Como ele coloca:

A experiência emocional plena é sempre ‘sobre’ ou ‘direcionada’ a algo. Seu ponto de sustentação teleológico é o que distingue emoções de afetos flu-tuantes. As emoções são assim tanto dirigidas a algo quanto respondem a características do ambiente. (Krueger 2014, p.141)

Com base nessa concepção, a experiência afetiva com a música não se reduz a uma contemplação estética tradicional. A música é percebida diretamente como uma estrutura rica em *affordances*, ou seja, em possibilidades de ação e exploração, que emergem da relação entre os elementos sonoros da peça e as habilidades perceptivas, motoras e afetivas do ouvinte. A escuta musical é, nessa perspectiva, uma prática exploratória em que o ouvinte se engaja corporalmente com a música, ajustando seus movimentos, sua atenção e seus estados afetivos em sintonia com os contornos da obra.

Essa perspectiva agencial aproxima Krueger de uma abordagem mais ampla no campo da filosofia da mente e das emoções conhecida como *afetividade situada*. As abordagens situadas das emoções aplicam os fundamentos da cognição situada aos fenômenos afetivos, argumentando que as emoções não são eventos puramente internos, mas experiências que emergem em contextos interativos, intersubjetivos e normativamente estruturados, sendo constitutivamente moldadas por práticas sociais e materiais que determinam tanto sua forma quanto sua função. Nas últimas duas décadas, a afetividade situada tem contribuído com conceitos centrais para a compreensão da dimensão relacional e incorporada das emoções, introduzindo novos conceitos afetivos, como *andaimas afetivos* (Colombetti & Krueger 2015), as *emoções estendidas* (Krueger 2014) e os *arranjos afetivos* (Slaby et al. 2019). Essas noções indicam que o ambiente não deve ser concebido apenas como causa ou gatilho das emoções, mas como elemento constitutivo que as sustenta, modula e possibilita. As emoções, portanto, são experiências incorporadas e distribuídas, que acontecem na articulação entre sujeito, corpo, mundo material e formas sociais de vida. É a partir desse horizonte teórico que Krueger desenvolve sua concepção da experiência musical como uma prática afetiva situada.

No contexto da escuta musical, essa concepção implica rejeitar a visão de que a tarefa do ouvinte seja simplesmente contemplar, interpretar e reagir à obra como se estivesse fora da constituição de seu sentido musical (Krueger 2011, p.2-3). Além disso, as respostas afetivas envolvidas na escuta não derivam exclusivamente dos elementos estruturais da música. Elas emergem de um processo dinâmico de interação

entre ouvinte e ambiente sonoro, mediado por disposições corporais, motoras e emocionais. A experiência musical deve ser concebida como um espaço sonoro, ou, como ele propõe, um *ambiente acústico aninhado*, formado por camadas interdependentes com as quais o ouvinte interage ativamente (Krueger 2011). A emoção que emerge desse processo não é causada de forma mecânica por padrões rítmicos, harmônicos ou melódicos. Ela é co-produzida na interação contínua entre sujeito e música. Ouvir música, portanto, não é apenas perceber sons organizados no tempo; é *agir com a música*. Trata-se de um espaço sonoro em que o ouvinte se move, regula suas emoções e experimenta afetos. Por exemplo, ao escutar *Pavane pour une infante défunte*, de Ravel, muitas pessoas não apenas reconhecem sua tonalidade triste e melancólica, mas sentem que a música oferece a oportunidade de dar forma a uma tristeza já presente. O ambiente sonoro não atua como um agente externo separado, pois música e emoção se alinham na construção de uma experiência conjunta. A coordenação entre uma disposição afetiva e qualidades sonoras da peça como o andamento lento, a harmonia delicada, a repetição sutil, constitui uma experiência afetiva integrada. O ouvinte é um participante na construção da experiência afetiva musical. Ele sintoniza seu corpo e seus sentimentos com os contornos da obra, de modo que a emoção se realiza na interação entre sujeito e som. Nesse sentido, como propõe Krueger, emoção e música não são entidades separadas, mas aspectos de um mesmo campo experiencial dinâmico e incorporado.

O papel da música na vida emocional não se limita, porém, ao nível individual. Krueger mostra que a música também possui potencialidades de coordenação intersubjetiva e construção de vínculos afetivos compartilhados, assim como uma relação particular com ambientes. É nessa perspectiva que a experiência afetiva vinculada à música pode extrapolar a dimensão de emoções episódicas, localizadas, alcançando fenômenos afetivos difusos como as chamadas atmosferas afetivas. Atmosferas afetivas são, de modo geral, estados afetivo-espaciais impressivos do mundo, estados que geram sentimentos atmosféricos, e tem sido descritas como dotadas de potencial de atuar na dinâmica afetivo-corporal da pessoa que entra em seu raio de ação, o que é reconhecido como autoridade atmosférica (Griffero 2014b; Riedel 2019, p.85-89; Slaby 2014, p.44). A escuta coletiva, como em concertos ao vivo ou eventos sociais, é um tipo de atmosfera que altera a experiência musical: a atenção conjunta a certos elementos sonoros, os movimentos sincronizados dos corpos (como na dança), os gritos de entusiasmo ou os silêncios reverentes operam como mecanismos de convergência afetiva. O ouvinte não apenas escuta a música: ele escuta os outros escutando, e sua experiência é modulada por essa presença sensível do outro. Nesses contextos, a música atua produzindo uma temporalidade comum e uma sintonia emocional coletiva. A escuta musical torna-se, assim, um meio privilegiado de enlaçamento afetivo e constituição de experiências compartilhadas. A noção de atmosfera captura esta dimensão, na medida em que uma atmosfera é compreendida como um conjunto

holístico de qualidades afetivo-expressivas ambientais, primeiramente articulando todo encontro corpóreo em espaços vividos, o que vem a gerar uma modulação dos estados afetivo corporais de quem está exposto a ela (Griffero 2019, p.419; 2020a, p.263). A atmosfera é, assim, fundada pela relação entre indivíduo e ambiente e não um simples registro constatatativo de dados sensíveis elementares. Por ter um caráter relacional, ela funda um envolvimento afetivo-corporal em situações repletas de impressões significativas e caracteres expressivos que permite ser ‘tocado’ pela atmosfera na sensibilidade corporal (Griffero 2014a, p.11-23; 2019, p.419).

Em suma, a proposta de Krueger desloca o foco da análise da música como forma para a música como prática. Em vez de buscar na partitura os elementos que evocariam determinadas emoções, trata-se de compreender como a escuta musical é uma atividade situada, encarnada e relacional, na qual a música oferece possibilidades de ação, expressão e regulação emocional que dependem da sensibilidade e da habilidade do ouvinte. As emoções despertadas pela música não são transmitidas de maneira codificada, mas emergem de um processo de co-construção, no qual o ouvinte é um agente ativo que interpreta, sente e transforma sua relação com o mundo a partir de sua imersão num espaço sonoro que é, ao mesmo tempo, íntimo e coletivo.

5. Considerações finais

A partir da reconstrução crítica da controvérsia entre o formalismo de Peter Kivy e a proposta enativista de Joel Krueger, foi possível evidenciar um deslocamento teórico relevante na compreensão da relação entre música e emoção. Enquanto Kivy restringe a experiência musical à apreciação de estruturas formais que simulam expressões emocionais, Krueger propõe uma abordagem situada e incorporada, na qual a escuta musical constitui um engajamento sensível com o ambiente sonoro.

Essa mudança de perspectiva amplia significativamente a noção de emoção envolvida na escuta musical, deslocando o foco de estados internos para processos distribuídos e corporificados. Em vez de reações desencadeadas por padrões formais, as emoções musicais são entendidas como formas de participação ativa em contextos significativos. A música deixa de ser vista como um objeto passivo de contemplação e passa a ser compreendida como um campo dinâmico de co-produção afetiva, que estrutura experiências e contribui para a formação de modos de subjetivação.

Um dos principais aportes da proposta de Krueger é a concepção de emoções como processos estendidos, que envolvem corpo, ambiente e práticas situadas, rompendo com a ideia de emoções como estados internos isolados. Inspirado na filosofia da mente situada, Krueger entende que a experiência emocional suscitada pela música emerge da interação dinâmica entre as qualidades expressivas da peça e as disposições perceptivo-motoras do ouvinte. Escutar música, nesse sentido, não é rece-

ber passivamente um conteúdo afetivo, mas explorar ativamente *affordances* sonoras que orientam a regulação emocional. A música não apenas representa ou evoca emoções, mas participa de sua constituição, oferecendo ao ouvinte possibilidades de ação afetiva e reconfiguração do *self* em contextos vividos e significativos.

A noção de atmosfera afetiva amplia esse quadro ao incluir formas difusas e compartilhadas de afetação que moldam a experiência pré-reflexiva em ambientes musicais. Tais atmosferas, criadas pela interação entre ouvintes, sons e espaços, configuram tonalidades afetivas que afetam diretamente o corpo e a atenção, modulando emoções de forma coletiva. Em vez de um objeto a ser contemplado, a música torna-se meio de sintonia emocional e de constituição de experiências intersubjetivas. Ao articular emoções estendidas e atmosferas afetivas, Krueger oferece uma visão complexa e rica da música como prática situada que estrutura, regula e intensifica modos de sentir e de estar no mundo.

Referências

- Colombetti, G.; Krueger, J. 2015. Scaffoldings of the affective mind. *Philosophical Psychology* 28(8): 1157–76.
- Gallagher, S. 2005. *How the body shapes the mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldie, P. 2000. *The emotions: a philosophical exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- Griffiths, P.; Scarantino, A. 2009. Emotions in the wild: the situated perspective on emotion. In: P. Robbins; M. Ayedede (eds.), *The Cambridge handbook of situated cognition*, p.437–53. New York: Cambridge University Press.
- Griffero, T. 2014a. *Atmospheres: aesthetics of emotional spaces*. Trans. De Sanctis, S. Farnham: Ashgate.
- Griffero, T. 2014b. Who's afraid of atmospheres (and of their authority)? *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience* 4: 193–213.
- Griffero, T. 2014c. Atmospheres and lived space. *Studia Phaenomenologica* 14: 29–51.
- Griffero, T. 2017a. *Quasi-things: the paradigm of atmospheres*. Albany, NY: State University of New York.
- Griffero, T. 2017b. Felt-bodily resonances: towards a pathic aesthetics. *Yearbook for Eastern and Western Philosophy* 2(2017): 149–164.
- Griffero, T. 2018. Atmosphere. *International Lexicon of Aesthetics*, Spring Edition, p.1–5.
- Griffero, T. 2018b. Something More: Atmospheres and Pathic Aesthetics. In: T. Griffero; G. Moretti (eds.), *Atmosphere/Atmospheres: Testing a New Paradigm*, p.75–89. Milan: Mimesis International.
- Griffero, T. 2019. In a Neo-phenomenological Mood: Stimmungen or Atmospheres? *Studi di Estetica* 14. DOI: 10.7413/18258646086.
- Griffero, T. 2020a. Emotional Atmospheres. In: T. Szanto; H. Landweer (eds.), *The Routledge Handbook of Phenomenology of Emotion*, p.262–74. New York: Routledge.
- Griffero, T. 2020b. Atmosphere. In: F. Vercellone; S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, p.45–47. Cham: Springer International Publishing.

- Griffero, T. 2020c. Well-being as a Collective Atmosphere. *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience* 15: 46–77.
- Griffero, T. 2020d. *Places, Affordances, Atmospheres: A Pathic Aesthetics*. London & New York: Routledge.
- Griffero, T. 2021. El nicho atmosférico: sentimientos espaciales y cuasi-cosas. *Estudios Filosóficos* 70(204): 237–264.
- Griffero, T.; Tedeschini, M. (eds.). 2019. *Atmosphere and Aesthetics: A Plural Perspective*. Cham: Springer International Publishing.
- Gross, J. J.; Thompson, R. A. 2007. Emotion Regulation: Conceptual Foundations. In: J. J. Gross (ed.), *Handbook of Emotion Regulation*, p.3–24. New York: Guilford Press.
- Juslin, P. N.; Västfjäll, D. 2008. Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences* 31(5): 559–575.
- Kivy, P. 1995. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kivy, P. 2001. *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, P. 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Krueger, J. 2014. Dewey's Rejection of the Emotion/Expression Distinction. In: T. Solymosi; J. Shook (ed.), *Neuroscience, Neurophilosophy and Pragmatism: Understanding Brains at Work in the World*, p.140–61. London: Palgrave Macmillan.
- Krueger, J. 2009a. Enacting Musical Experience. *Topoi* 28(1): 123–130.
- Krueger, J. 2009b. Enacting Musical Content. In: J. Broekman; P. Leistyna (eds.), *Culture and the State: Alternative Interventions*, p.85–108. (Critical Studies, vol. 36). New York: Rodopi.
- Krueger, J. 2011. Doing Things with Music. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10(1): 1–22.
- Krueger, J. 2013. Affordances and the Musically Extended Mind. In: T. Cochrane; B. Fantini; K. Schroeder (eds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, p.177–94. Oxford: Oxford University Press.
- Krueger, J. 2014. Music as Affective Scaffolding. *Empirical Musicology Review* 9(3-4): 301–312.
- Merleau-Ponty, M. 2002 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Trans. C. Smith. New York: Routledge.
- Meyer, L. B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Noë, A. 2004. *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Prinz, J. 2004. Embodied Emotions. In: R. Solomon (ed.), *Thinking about Feeling*, p.44–60. Oxford: Oxford University Press.
- Prinz, J. 2007. Emotion: Competing Theories and Philosophical Issues. In: P. Thagard (ed.), *Philosophy of Psychology and Cognitive Science*, p.247–66. Amsterdam: North-Holland.
- Prinz, J. 2004. *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*. New York: Oxford University Press.
- Ratcliffe, M. 2020. Existential Feelings. In: T. Szanto; H. Landweer (eds.), *The Routledge Handbook of Phenomenology of Emotion*, p.250–61. New York: Routledge.
- Riedel, F. 2019. Atmosphere. In: J. Slaby; C. von Scheve (eds.), *Affective Societies: Key Concepts*, p.85–95. New York: Routledge.
- Robinson, J. 2005. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press.

- 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: Oxford University Press.
- Rolla, G. 2021. *A Mente Enativa*. Porto Alegre: Editora Fi.
- Slaby, J. 2008. Affective Intentionality and the Feeling Body. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 7: 429–444.
- Slaby, J. 2014. Emotions and the Extended Mind. In: C. von Scheve; M. Salmela (eds.), *Collective Emotions*, p.32–46. Oxford: Oxford University Press.
- Slaby, J.; von Scheve, C. (eds.). 2019. *Affective Societies: Key Concepts*. New York: Routledge.
- Solomon, R. C. 1976. *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Solomon, R. C. 2015. *Fiéis às Nossas Emoções*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Varela, F. J.; Thompson, E.; Rosch, E. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.

Agradecimentos

Agradecemos aos editores pela atenção e aos pareceristas *ad hoc* pelas críticas e sugestões que contribuíram para o aprimoramento do trabalho.