



Fundação Educacional do Município de Assis  
Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis  
Campus "José Santilli Sobrinho"

**THALES AUGUSTO MOREIRA RECCO**

**PERCEPÇÃO HARMÔNICA:**  
UMA ABORDAGEM DIALÓGICA DA RELAÇÃO ENTRE O NÃO VERBAL E O VERBAL

**Assis/SP  
2017**



**Fundação Educacional do Município de Assis  
Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis  
Campus "José Santilli Sobrinho"**

**THALES AUGUSTO MOREIRA RECCO**

**PERCEPÇÃO HARMÔNICA:**

**UMA ABORDAGEM DIALÓGICA DA RELAÇÃO ENTRE O NÃO VERBAL E O VERBAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda do Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis – IMESA e a Fundação Educacional do Município de Assis – FEMA, como requisito parcial à obtenção do Certificado de Conclusão.

**Orientando:** Thales Augusto Moreira Recco

**Orientador:** Prof. Me. Sidney de Paulo

**Assis/SP  
2017**

#### FICHA CATALOGRÁFICA

RECCO, Thales Augusto Moreira.

**Percepção harmônica** / Thales Augusto Moreira Recco. Fundação Educacional do Município de Assis –FEMA – Assis, 2017.

Número de páginas.

1. Música 2. Semiótica

CDD:  
Biblioteca da FEMA

PERCEPÇÃO HARMÔNICA:  
UMA ABORDAGEM DIALÓGICA DA RELAÇÃO ENTRE O NÃO VERBAL E O VERBAL

THALES AUGUSTO MOREIRA RECCO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis, como requisito do Curso de Graduação, avaliado pela seguinte comissão examinadora:

**Orientador:** \_\_\_\_\_  
Sidney de Paulo

**Examinador:** \_\_\_\_\_  
Inserir aqui o nome do examinador

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha família, por acreditarem e investirem mim. Mãe, seu cuidado e dedicação foi que deram, em alguns momentos, a esperança para seguir. Vó, sua presença significou segurança e certeza de que não estou sozinho nessa caminhada.

## **AGRADECIMENTOS**

A esta universidade, seu corpo docente, direção e administração que deram a janela que hoje vislumbro um horizonte superior, alcançado pela confiança no mérito e ética aqui presente.

Ao meu orientador Sidney de Paulo, pelo suporte no pouco tempo que lhe coube, pelas suas correções e incentivos.

A minha mãe, minha vó e meu tio, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

## RESUMO

A presente abordagem visa analisar as possibilidades de tradução, amparado pelos textos de Mikhail Bakhtin, de uma mensagem através de uma escuta não verbal para uma mensagem verbal e como a música é capaz de nos proporcionar tal acontecimento. Seguindo a linha de pensamento dialógica de Bakhtin e estudos teóricos sobre a harmonia musical foi elaborado um questionário, utilizado para levantamento de dados, onde estudantes relatam suas sensações durante uma escuta musical e o que os levou a chegar a determinado resultado. Assim, será possível dizer se pessoas, ao ouvirem a mesma música, são capazes de chegar à mesma resposta e se a idade, a classe social ou o nível de ensino influenciou na obtenção das respostas e se, tais traduções são obtidas por todos igualmente, sendo o ser humano musical por sua própria natureza, ou se cada indivíduo tem particularidades e experiências de vida própria que o levaram até determinada resposta. Pode-se indagar, como ocorre o processo de interação do sujeito com a música e, nesta perspectiva, buscar traduzir, contrariando o senso comum, a música em elementos verbais que expressam o sentimento do interlocutor. Estabelecendo assim uma tríade dialógica entre MÚSICA – PALAVRA – SENTIMENTO.

**Palavras-chave:** música, semiótica, não verbal, Bakhtin.

## **ABSTRACT**

The present approach aims to analyze the possibilities of translation, supported by the texts of Mikhail Bakhtin, a message through nonverbal listening for a verbal message and how music is capable of providing such an event. Following Bakhtin's line of dialogical thinking and theoretical studies on musical harmony, a questionnaire was developed, used for data collection, where students report their sensations during a musical listening and what led them to arrive at a certain result. Thus, it will be possible to say if people, when listening to the same music, are able to arrive at the same answer and if the age, the social class or the level of education influenced in obtaining the answers and if such translations are obtained by all equally, being the human being musical by its very nature, or if each individual has particularities and experiences of his own life that led him to a certain answer. It is possible to question how the interaction between the subject and the music occurs and, in this perspective, seek to translate, contrary to common sense, music into verbal elements that express the interlocutor's feeling. Establishing a dialogical triad between MUSIC - WORD - FEELING.

**Keywords:** : music, semiotics, non-verbal.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Claves.....	20
Figura 2: Notas musicais .....	21
Figura 3: Campo harmônico maior natural.....	22
Figura 4: Campo harmônico menor harmônico.....	23
Figura 5: Campo harmônico menor melódico .....	23
Figura 6: Funções harmônicas .....	24
Figura 7: Partitura “happy birthay” .....	25
Figura 8: Partitura “happy birthay” .....	26
Figura 9: Partitura “marcha funebre” .....	27
Figura 10: Partitura “marcha funebre” .....	27
Figura 11: Gráfico música 1 homens .....	29
Figura 12: Gráfico música 1 mulheres .....	30
Figura 13: Gráfico música 2 homens .....	31
Figura 14: Gráfico música 2 mulheres .....	31

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	10
2. DESMISTIFICANDO CONCEITOS E APRENDENDO COM A PRÁTICA .....	13
2.1. A COMUNICAÇÃO NÃO-VERBAL .....	13
2.2 DIALOGIA E EFEITOS DE SENTIDO NA MÚSICA .....	14
3. TEORIA SEMIÓTICA: PARA BAKHTIN A MÚSICA É UM SIGNO TRADUZÍVEL EM PALAVRAS .....	15
4. MUSICOLOGIA COGNITIVA .....	17
4.1. NOÇÕES BÁSICAS DE TEORIA MUSICAL .....	18
5. ANÁLISE PERCEPTIVA .....	26
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	31
7. ANEXOS.....	32
8. REFERÊNCIAS .....	35

## 1. INTRODUÇÃO

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (Bakhtin, 2008. p. 23).

A polifonia, presença de vários sons simultâneos que se combinam, podendo ou não harmonizar-se entre si, pode gerar diferentes traduções de sentido, inclusive relacionar-se ao sentimento.

Existem pessoas, que, ao ouvirem certas músicas, relatam sentimentos de tristeza, alegria, esperança, e conseguem sentir a harmonia presente em cada música. Mas afinal, como se dá tal percepção harmônica?

A Música, de acordo com Silvia C. N. Schroeder e Jorge L. Schroeder (2011), em seu texto *Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin*, assim como as demais linguagens artísticas, por sua forte presença nas sociedades tem sido objeto de reflexão para várias áreas do conhecimento.

Filósofos, historiadores, sociólogos, antropólogos, linguistas, educadores, psicólogos e psicanalistas estão entre os vários profissionais que se aventuram, com mais ou menos propriedade, a ponderar sobre a música.

Questões referentes à música e à emoção têm sido discutidas desde a antiguidade. No entanto, o estudo sobre o poder afetivo da música é recente. A publicação de estudos sobre a música e emoção demorou a despertar interesse de cientistas, tanto aqueles de formação psicológicas quanto os de formação musical.

Assim, a maioria dos livros publicados sobre emoções, no século passado, não tinham sequer um capítulo que fizesse referência à música e, da mesma forma, a maioria dos livros publicados sobre Psicologia da Música não tinham sequer um capítulo que fizesse referência ao estudo das emoções, como foi apontado por Danilo Ramos em seu texto “Fatores emocionais durante uma escuta musical afetam a percepção temporal de músicos e não músicos? (2008)”.

Dos estudos experimentais sobre emoção e música realizados na primeira metade do século XX, principalmente por Hevner (1936) até os dias atuais, as questões sobre música e emoção tem gerado interesse tanto por leigos como por instrumentistas e pelos conhecedores de música. Muitos indivíduos têm procurado a prática de um instrumento musical pela possibilidade de expressão de suas emoções (JUSLIN; SLOBODA, p. 2001). Mas como a música seria capaz de nos proporcionar tal acontecimento? De modo geral, a literatura acerca do tema estabelece relações entre determinados “sons” e as emoções por eles produzidas, forma que acaba por mecanizar tal processo como se um sentimento específico fosse inerente a cada acorde, campo harmônico ou melodia.

Entretanto, cada indivíduo tem percepções e histórias de vida própria que os diferem dos demais na classificação emocional de um evento, mas ao traduzir a música em uma mensagem verbalizada, devemos levar em conta qual associação foi feita para a obtenção deste resultado, o que nos leva a possibilidade de traduções diferentes para a mesma música, onde cada interlocutor buscará em si uma palavra para traduzir tal sentimento expresso na música.

Logo, é possível que dois indivíduos distintos, ao ouvirem a mesma música, poderiam relacioná-la a mesma palavra ou relacionar determinado sentimento a ela, ou ainda a sentimentos extremamente divergentes. Por isso, como dizer que existe discordância emocional no momento em que se analisa uma música? Como se justifica que tal indivíduo esteja ouvindo “errado”? Ora, diante disso, pode-se indagar ainda como ocorre o processo de interação do sujeito com a música?

A música, de certa forma, é capaz de despertar inúmeros sentimentos em quem a ouve, seja a sensação de euforia ou um choro sincero, a música pode-nos “partir ao meio”, fazendo emoções aflorarem de maneira irrefutavelmente intensa.

Dada a sua relevância nos estudos sobre a cognição humana, a relação entre música e sentimento muitas vezes é explorada no campo da psicologia. Entretanto, poderíamos pensá-la de forma semiótica, ou melhor, dialógica, a partir das teorias de Bakhtin. Nesta perspectiva, podemos buscar traduzir, contrariando o senso comum, a música em elementos verbais que expressam o sentimento do interlocutor. Assim se estabelece uma tríade dialógica entre MÚSICA – PALAVRA – SENTIMENTO.

Há muitas questões interessantes quando abordamos o tema música, como, por exemplo, as questões apontadas por David Huron, em seu texto “Música e Mente: fundamentos da

musicologia cognitiva”, por que algumas pessoas são mais musicais que outras? Por que as pessoas discordam a respeito de gostos musicais? As preferências musicais são relacionadas à personalidade? Por que nossas preferências musicais, às vezes, mudam ao longo do tempo? Há certas experiências de vida (como êxtase ou sofrimento) que contribuem para a compreensão musical de uma pessoa? A música é, de alguma forma, similar à fala ou à linguagem? Uma cultura musical nunca pode ser considerada superior à outra? Qual é a relação entre a música e outras artes? Há limites para o que a música poderia ser?

De fato, são muitos questionamentos, porém, o foco de nossa pesquisa restringir-se-á uma análise sobre a tradução de uma mensagem não verbal para uma verbal. Para a análise serão apresentadas duas músicas, a primeira é a mundialmente conhecida “Happy Birthday to you”, melodia de “Parabéns a Você”, que tem origem na canção “*Good Morning to All*” (Bom dia a todos), das irmãs e professoras norte-americanas Mildred J. Hill e Patty Hill em 1893, que resolveram compor uma canção para as crianças cantarem na entrada da escola.

Já em contra ponto será apresentada também a Sonata n°2 em si bemol menor Op.35 de Frédéric Chopin, também conhecida como “marcha fúnebre”. Chopin compôs sua Sonata em 1839 em Nohant, na França, embora o seu terceiro movimento, a ‘*Marche funèbre: Lento*’ tenha sido composto anteriormente em 1837.

Serão usadas, para a obtenção dos resultados, medidas cognitivas, ou seja, os dados levantados serão fornecidos pelos sujeitos durante ou após a escuta musical, onde realizarão um teste de escolha livre – um teste onde o sujeito escolhe uma emoção para relacionar a música e a expõe em forma de palavras.

A partir disso será possível, dizer como um determinado grupo reage aquele tipo de música, se o grau de escolaridade influenciou no resultado, podendo ou não assim afirmar que pessoas com um grau de estudo maior têm uma percepção melhor ou mais aguçada do que pessoas com um grau menor de escolaridade, se as mulheres são mais sensíveis que homens a diferenças de tonalidade musical ou até mesmo se a idade interfere diretamente nas respostas obtidas através da pesquisa, investigando também as questões levantadas por David Huron.

## **2. DESMISTIFICANDO CONCEITOS E APRENDENDO COM A PRÁTICA**

De acordo com o dicionário Aurélio, harmonia significa concordância ou concórdia; em que há acordo ou falta de conflitos, equilíbrio ou combinação entre elementos que ocasiona uma sensação agradável ou aprazível. Em música, é a ciência que se dedica ao estudo dos acordes e de suas relações, a reunião dos sons que são agradáveis aos ouvidos, como é apontado no dicionário Aurélio.

Percepção harmônica é a ação desenvolvida quando um indivíduo adquire ciência daquilo que está a sua volta. O verbo perceber tem diversos significados: captar pelos sentidos, ver ou ouvir distintamente, compreender, entre outros. O ato de perceber implica o contato com aquilo o que se quer perceber, é necessário uma interação entre sujeito e objeto. Se fizermos a relação dessas conceituações com a expressão “percepção harmônica”, já se entende que se trata da compreensão da harmonia através da interação com a mesma, sua captação pelos sentidos. Em música, diz respeito à combinação entre sons com alturas definidas, como é apontado no dicionário Aurélio.

### **2.1. A COMUNICAÇÃO NÃO-VERBAL**

A questão da comunicação não-verbal é um tema necessário para o exercício pretendido. Para a autora Lucrécia Ferrara (1993), o código é constituído por signos que criam a sua própria sintaxe. Ler um código é identificar esses signos e sua sintaxe. Nesse sentido, qualquer obra apresenta um processo de composição que passa por etapas e estabelece estruturas entendimento, as quais podem ser entendidas de modo metalinguístico, espaço em que se podem detectar coincidências de procedimentos formais ou conceitos. No entanto, quando se trata de um texto não-verbal, não há um código pré-definido, o signo não-verbal apresenta uma informação pouco exata quanto a precisão de seus dados. O que não impede essa informação de ser completa, somente que se torna uma tarefa um pouco mais complexa para o receptor.

Tal dificuldade de interpretação vem das possibilidades de leitura devido à “fragmentação” da informação. Em um texto não-verbal, não se encontra um signo, mas signos juntos

sem tradução, como sons, palavras, cores, tamanhos, texturas, cheiros. Assim, é necessário o uso de todos os sentidos, de maneiras simultâneas, porém independentes.

No início, o texto não-verbal tem sua interpretação comprometida, pois não há significado, que é o elemento básico para comunicação. O sentido do texto não-verbal é dado a partir de seu próprio significado, da maneira de se produzir a partir de seus significados.

O texto não-verbal, por fim, tem outra lógica, em que o significado não é imposto, mas pode se diferenciar em uma simultaneidade. Segundo Lucrécia Ferrara (1993), a essa fragmentação dos códigos, variedade e combinação de vários signos dá-se o nome de intersemiotização: linguagem complexa estruturalmente, porém mais eficiente como possibilidade de representação.

## 2.2 DIALOGIA E EFEITOS DE SENTIDO NA MÚSICA

[...] nossos enunciados possuem formas relativamente estáveis e típicas de construção do todo. Dispomos de um rico repertório de gêneros de discurso orais (e escritos).” Sendo assim, “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, o qual denominou gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p.262, 282; grifo do autor).

O conceito principal da reflexão de Bakhtin, o dialogismo “é a forma clássica da comunicação verbal” (BAKHTIN, 2003). Todavia, este termo, empregado na obra bakhtiniana, não se dá apenas pelas normas escritas em uma comunicação em voz alta, mas em um sentido mais amplo; presente em “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.” (BAKHTIN, 2006).

Partindo da significação da música, podemos citar aqui os apontamentos feitos por Silvia C. N. Schroeder e Jorge L. Schroeder (2011), para que seja possível entender os processos de significação na língua. Dentre seus dizeres, Bakhtin estabelece a distinção entre signo e sinal. Segundo sua teoria, o sinal é unívoco, tem sempre o mesmo significado independente do contexto e necessita apenas ser reconhecido. Já o signo precisa ser compreendido, pois seu significado está totalmente orientado pelo contexto, é polissêmico por natureza.

O mesmo elemento, em um discurso, possui duas dimensões, sendo uma delas sinalética e uma dimensão sígnica, simultaneamente. Em uma música, por exemplo, as notas e

acordes constituem a dimensão sinalética da obra, pois exigem, para seu reconhecimento, apenas uma atitude. A significação musical, entretanto, não se reduz a esses sinais, pois esses mesmos elementos, no decorrer de uma música, tornam-se signos, cujos significados estão presentes na obra.

“Entender os sentimentos ou efeitos que se produzem em uma música, é, portanto, captar as relações dialógicas, e perceber como diversas vozes constituem os enunciados musicais.” A abordagem discursiva da música e da arte permite enfatizar aspectos da criação artística que evidenciam como os fatores contextuais estão intrinsecamente ligados às poéticas.(Bakhtin/Voloshinov 2002, p. 93-94).

As obras absorvem o contexto, ou o que está “fora” delas, que é modificado pela aparição da obra do “dentro”, num fenômeno dialético que o Círculo de Bakhtin chama de refração. Os artistas são capazes de criar não apenas porque são “inspirados” ou porque dispõem de técnicas e linguagens, mas, sobretudo porque dispõem de gêneros e acervos de referências artísticas com as quais vão dialogarem suas criações.

“Cada obra de arte é plurissignificativa, plurilinguística, e faz ecoar muitos outros enunciados artísticos (Faraco, 2009, p. 58)”. Por meio da percepção musical, é dada a maneira como diferentes indivíduos dentro de uma sociedade podem, ou não, traduzir e expressar uma mensagem verbal, a partir da interpretação de uma mensagem não-verbal.

### **3. TEORIA SEMIÓTICA: PARA BAKHTIN A MÚSICA É UM SIGNO TRADUZÍVEL EM PALAVRAS**

Como é recorrente e imprescindível, não somente nos estudos linguísticos, mas nas Ciências Humanas em geral, a reflexão bakhtiniana reúne sujeito, tempo e espaço – e o diálogo de forma modelar -, mas diferentemente de outras perspectivas, lhes conserva e revela a constituição histórica, social e cultural [...] (MARCHEZAN, 2006, p.117).

Tomando como base os textos de Bakhtin, teorias da linguagem no início do século XX de modo geral se filiavam a duas principais correntes, que são opostas. A primeira, foi denominada “objetivismo abstrato”, era de caráter estruturalista e considerava a língua um sistema fechado, regido por leis claras e socialmente partilhado. Fatores externos eram



considerados como irrelevantes, pois a língua era tida como algo acabado a ser transmitido através das gerações.

Já a segunda corrente foi denominada como “subjativismo idealista”, onde a língua era algo criado individual, e não se submetia a normas de qualquer tipo. Mas para Bakhtin, nenhuma dessas duas perspectivas dá conta do fenômeno total que é a linguagem.

É possível encontramos, nas abordagens sobre a linguagem musical, essa mesma disputa entre a expressão e a criação, a forma e a estrutura. Há quem defenda a música como sendo apenas um modo de expressão do indivíduo, que nada deve a leis ou normas externas, preocupando-se em investigar principalmente as obras primas de gênios criativos (equivalente ao subjativismo idealista), e, de outro, os que veem na música sistemas sujeitos a regras, submissos a normas e procedimentos previamente existentes, e se voltam ao estudo formal e teórico musical (muito próximos ao “objetivismo abstrato”).

Esses dois modos de entender a música, é importante que se diga, não apenas foram característicos de períodos passados, pensadores ou propostas estéticas específicas, mas coexistem na contemporaneidade. Em outras palavras, a disputa entre a prevalência de aspectos sociais e normativos, ou individuais e expressivos, permanece ainda hoje e encontra ecos na produção artística musical, na crítica musical e em propostas educacionais para a música.

Como alternativa a essas visões parciais, o Círculo de Bakhtin propõe uma abordagem enunciativo-discursiva da linguagem. Para esses autores, a língua só pode ser abarcada quando em uso ou em funcionamento. Nem o sistema enquanto uma abstração, nem as leis da psicologia individual oferecem subsídios suficientes para um entendimento da linguagem.

Vejam, então, o que caracteriza o funcionamento linguístico para essa perspectiva e como podemos trazer isso para a música. Analogamente ao funcionamento linguístico, também todo enunciado musical é dirigido a alguém, pressupõe um interlocutor – presente ou ausente - que de algum modo lhe será um respondente.

A resposta aos enunciados musicais, também como na língua, nem sempre é imediata e materialmente visível, pois pode ser desde uma simples fruição da obra ou uma manifestação verbal (como um elogio, saudação ou cumprimento) até a criação de outra obra em algum outro momento ou numa outra linguagem artística.

Esse jogo de respostas a enunciados artísticos através da criação de outras obras, aliás, é uma característica muito presente no campo artístico de modo geral, não apenas na música. (S. Schroeder e J. Schroeder, v.4 n.2, setembro 2011, música em perspectiva).

#### 4. MUSICOLOGIA COGNITIVA

Assim como as palavras podem descrever eventos que não presenciamos, lugares e coisas que não vimos, a música pode apresentar emoções e estados de espírito que não sentimos, paixões que antes não conhecíamos. Seu tema é o mesmo que o da “auto-expressão”, e seus símbolos podem até ser emprestados, de vez em quando do reino dos sintomas expressivos; todavia os elementos sugestivos tomados de empréstimo são formalizados, e o tema “distanciado” em uma perspectiva artística (LANGER, 1989, p. 221, grifos e aspas da autora).

A musicologia cognitiva tem suas origens em duas correntes intelectuais. A primeira é a chamada ‘revolução cognitiva’ e a segunda pode ser denominada como ‘psicologia da música’. A revolução cognitiva é um movimento amplo que transformou a psicologia ao longo das últimas três décadas. Muitos pesquisadores da música interessados em psicologia sentiram-se compelidos a seguir o caminho da revolução cognitiva.

Ao mesmo tempo, a musicologia cognitiva pode também ser vista como desdobramento de uma tradição centenária de pesquisa em psicologia da música – um campo cujas origens germânicas recomendam o uso da designação “Psychologie der Musik”.

Entretanto, a musicologia cognitiva surgiu, ao menos em parte, como resposta às críticas específicas à prática da psicologia da música.

De acordo com a ideologia romântica, nascida no final do século XVIII, a obra de arte não diz respeito a nada que lhe seja exterior (não é imitativa e nem representativa), a não ser o próprio artista (é subjetiva e expressiva), e tem um significado e uma finalidade em si mesma (é auto-referente e, portanto, autônoma em relação ao mundo real): “A obra de arte significa a si própria, pelo jogo das suas partes; ela é, portanto, sua própria descrição, a única que lhe pode ser adequada” (TODOROV, 1996, p. 207).

Em suma, a cognição musical é uma abordagem ao estudo da música que coloca a mente na posição central. Estudar música é estudar a mente musical (HURON, David. Música e mente: fundamentos da musicologia cognitiva. Em Pauta, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 5-47, janeiro a dezembro 2012).

## 4.1. NOÇÕES BÁSICAS DE TEORIA MUSICAL

Serão apontadas, para pleno entendimento deste trabalho, considerações acerca da teoria musical.

**Som** - é uma vibração acústica que se propaga por meio de ondas sonoras. O som possui quatro parâmetros:

- **Altura:** que divide os sons em graves, médios e agudos;
- **Duração:** tempo que soa o som;
- **Intensidade:** graduação do volume sonoro;
- **Timbre:** característica especial de cada som;

**Notas Musicais** – Símbolos que é usado para representar os sons.

Temos, em música, sete notas musicais: **DÓ – RÉ – MI – FÁ – SOL – LÁ - SI**

**Partitura** - É uma representação escrita de música padronizada mundialmente. Tal como qualquer outro sistema de escrita, dispõe de símbolos próprios (notas musicais) que se associam a sons.

**Claves** – Servem para indicar ao músico como ler o pentagrama, isto é, a clave serve para dar nome, e altura a nota. Como a notação musical é relativa, cada nota pode ocupar qualquer linha ou espaço na pauta. A clave indica qual a posição de uma das notas e todas as demais são lidas em referência a essa nota. Cada tipo de clave define uma nota diferente de referência. Dessa maneira, a "chave" usada para decifrar a pauta é a clave, pois é ela que vai dizer como as notas devem ser lidas. Daí vem o termo "clave", derivado do latim "clavis", que significa "chave".

The image displays four musical staves, each with a different clef and a sequence of notes corresponding to the solfège syllables: Do, Re, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Do, Ré, Mi, Fá, Sol, and Sol(3). The notes are written as quarter notes on a five-line staff.

- Clave de Sol** (Treble clef): Do Re Mi Fá Sol Lá Si Do Ré Mi Fá Sol Sol(3)
- Clave de Fá (4ª linha)** (Bass clef): Mi Fá Sol Lá Si Do Ré Mi Fá Sol Lá Si Fá(2)
- Clave de Do (4ª linha)** (Bass clef): Si Do Ré Mi Fá Sol Lá Si Do Ré Mi Fá Do(3)
- Clave de Do (3ª linha)** (Bass clef): Ré Mi Fá Sol Lá Si Do Ré Mi Fá Sol Lá Do(3)

**Figura 1:** Claves

Fonte: [www.acordecommusica.blogspot.com.br](http://www.acordecommusica.blogspot.com.br)

**Acordes** – são notas tocadas simultaneamente, fazendo a Harmonia de uma peça musical.

**Harmonia** - Combinação dos sons ouvidos simultaneamente e seus possíveis agrupamentos coerentes.

**Melodia** - Uma sequência de sons em intervalos. A Melodia caminha por entre o ritmo, e normalmente é a parte mais destacada da Música, é a parte que fica a cargo do cantor, ou de um instrumento como Sax ou de um solo de Guitarra e etc. Sempre que ouvir um Solo - notas tocadas individualmente - você estará ouvindo uma Melodia.

**Ritmo** - Aquilo que age em função da duração do som, ou seja, é a sucessão de tempos fortes e fracos que se alteram com intervalos regulares.

**Instrumento musical** - Objeto, construído com o propósito de produzir sons. Os vários tipos de instrumentos podem ser classificados de diversas formas, como instrumentos de cordas, sopro, percussão, etc.

**Instrumentista** - Músico que toca algum instrumento.

**Escala** – Um conjunto de notas musicais ordenadas em sequência da nota mais grave para a mais aguda. Cada escala musical tem a sua própria sonoridade característica. Quando se compõe uma música, após escolher uma escala musical, utilizam-se as notas que pertencem a essa escala, se tocar uma nota fora da escala notará um som "desafinado". Existem 12 notas musicais ao todo sendo elas:

Dó	Dó#/Réb	Ré	Ré#/Mib	Mi	Fá	Fá#/Solb	Sol	Sol#/Láb	Lá	Lá#/Sib	Si
----	---------	----	---------	----	----	----------	-----	----------	----	---------	----

**Figura 2:** notas musicais  
**Fonte:** [www.acordecommusica.blogspot.com.br](http://www.acordecommusica.blogspot.com.br)

A distância entre cada uma destas notas é chamada de semitom. Um semitom, portanto, é a distância mais curta que existe entre duas notas musicais. Um tom significa dois semitons.

**Arranjo** – Preparação de uma composição musical para a execução por um grupo específico de vozes ou instrumentos musicais. Isso consiste basicamente em reescrever o material pré-existente para que fique em forma diferente das execuções anteriores ou para tornar a música mais atraente para o público e usar técnicas de rítmica, harmonia e contraponto para reorganizar a estrutura da peça de acordo com os recursos disponíveis, tais como a instrumentação e a habilidade dos músicos.

O arranjo pode ser uma expansão, quando uma música para poucos instrumentos será executada por um grupo musical maior como uma orquestra ou grupo coral. Pode também ser uma redução, como quando uma música para orquestra é reduzida para ser tocada por um conjunto menor ou mesmo por um instrumento solista. O músico responsável por esta atividade é chamado arranjador.

**Arpejo** - Execução sucessiva das notas de um acorde, da nota mais grave para a mais aguda, podendo também suceder o inverso.

**Cadência** - Fórmula da harmonia tradicional que conclui uma frase ou uma obra.

**Dissonância** - Combinação de sons cujo efeito provoca uma sensação de instabilidade.

**Intervalo** - Distância entre duas notas musicais no que se refere à altura.

**Campo Harmônico** – O conjunto de acordes formados a partir das notas de uma determinada escala. Esses acordes são extraídos de uma das quatro escalas estruturais: a maior, a menor, a menor harmônica e a menor melódica.

Qualquer música é escrita a partir de uma fórmula, conhecida como Campo Harmônico ou Progressão de acordes. Essa fórmula nos diz quais os ACORDES que combinam.

**Exemplos:** Ao tocar o acorde de Dó maior, em seguida Fá maior, é possível perceber que eles, de certa forma, se combinam. Por sua vez, ao tocar o acorde de Dó maior e em seguida o acorde de Fá sustenido, é possível ver que eles há uma dissonância, que eles não se combinam, pois o acorde de Fá sustenido não faz parte do campo harmônico de Dó maior.

**Observe abaixo os campos harmônicos maiores naturais:**

Fórmula	I M	II m	III m	IV M	V M	VI m	VII m(5b)
Sétimas	7M	7	7	7M	7	7	7
Tom C - Am	C	Dm	Em	F	G	Am	Bm(5b)
Tom C# - A#m	C#	D#m	Fm	F#	G#	A#m	Cm(5b)
Tom D - Bm	D	Em	F#m	G	A	Bm	C#m(5b)
Tom D# - Cm	D#	Fm	Gm	G#	A#	Cm	Dm(5b)
Tom E - C#m	E	F#m	G#m	A	B	C#m	D#m(5b)
Tom F - Dm	F	Gm	Am	A#	C	Dm	Em(5b)
Tom F# - D#m	F#	G#m	A#m	B	C#	D#m	Fm(5b)
Tom G - Em	G	Am	Bm	C	D	Em	F#m(5b)
Tom G# - Fm	G#	A#m	Cm	C#	D#	Fm	Gm(5b)
Tom A - F#m	A	Bm	C#m	D	E	F#m	G#m(5b)
Tom A# - Gm	A#	Cm	Dm	D#	F	Gm	Am(5b)
Tom B - G#m	B	C#m	D#m	E	F#	G#m	A#m(5b)

**Figura 3:** Campos harmônicos maiores naturais

**Fonte:** [www.acordecommusica.blogspot.com.br](http://www.acordecommusica.blogspot.com.br)

**Observação:** Nos tons, você verá que há um acorde maior e outro menor. Os acordes menores são as sextas relativas dos respectivos tons.

**Exemplo 1:** Lá menor é a 6ª relativa de Dó, portanto ao escrever o Campo Harmônico de Lá menor, observe que ele tem os mesmos acordes do Campo Harmônico de Dó.

**Am | Bm(5b) | C | Dm | Em | F | G**

**C | Dm | Em | F | G | Am | Bm(5b)**

**Exemplo 2:** Quando pensamos em Campo Harmônico, pensamos em conjunto de acordes, quando pensamos em escala, pensamos em conjunto de notas.

**Campo Harmônico: C | Dm | Em | F | G | Am | Bm(5b)**

**Escala: C | D | E | F | G | A | B**

**Tabela de Campos Harmônicos Menores Harmônicos**

Fórmula	I m	II m(5b)	III M(5#)	IV m	V M	VI M	VII m(5b)
Sétimas	7M	7	7M	7	7	7M	b7
Tom Am	Am	Bm(5b)	C(5#)	Dm	E	F	G#m(5b)
Tom A#m	A#m	Cm(5b)	C#(5#)	D#m	F	F#	Am(5b)
Tom Bm	Bm	C#m(5b)	D(5#)	Em	F#	G	A#m(5b)
Tom Cm	Cm	Dm(5b)	D#(5#)	Fm	G	G#	Bm(5b)
Tom C#m	C#m	D#m(5b)	E(5#)	F#m	G#	A	Cm(5b)
Tom Dm	Dm	Em(5b)	F(5#)	Gm	A	A#	C#m(5b)
Tom D#m	D#m	Fm(5b)	F#(5#)	G#m	A#	B	Dm(5b)
Tom Em	Em	F#m(5b)	G(5#)	Am	B	C	D#m(5b)
Tom Fm	Fm	Gm(5b)	G#(5#)	A#m	C	C#	Em(5b)
Tom F#m	F#m	G#m(5b)	A(5#)	Bm	C#	D	Fm(5b)
Tom Gm	Gm	Am(5b)	A#(5#)	Cm	D	D#	F#m(5b)
Tom G#m	G#m	A#m(5b)	B(5#)	C#m	D#	E	Gm(5b)

**Figura 4:** Campos harmônicos menores harmônicos

Fonte: [www.acordecommusica.blogspot.com.br](http://www.acordecommusica.blogspot.com.br)

**Tabela de Campos Harmônicos Menores Melódicos**

Fórmula	I m	II m	III M(5#)	IV M	V M	VI m(b5)	VII m(5b)
Sétimas	7M	7	7M	7	7	7	7
Tom Am	Am	Bm	C(5#)	D	E	F#	G#m(5b)
Tom A#m	A#m	Cm	C#(5#)	D#	F	G	Am(5b)
Tom Bm	Bm	C#m	D(5#)	E	F#	G#	A#m(5b)
Tom Cm	Cm	Dm	D#(5#)	F	G	A	Bm(5b)
Tom C#m	C#m	D#m	E(5#)	F#	G#	A#	Cm(5b)
Tom Dm	Dm	Em	F(5#)	G	A	B	C#m(5b)
Tom D#m	D#m	Fm	F#(5#)	G#	A#	C	Dm(5b)
Tom Em	Em	F#m	G(5#)	A	B	C#	D#m(5b)
Tom Fm	Fm	Gm	G#(5#)	A#	C	D	Em(5b)
Tom F#m	F#m	G#m	A(5#)	B	C#	D#	Fm(5b)
Tom Gm	Gm	Am	A#(5#)	C	D	E	F#m(5b)
Tom G#m	G#m	A#m	B(5#)	C#	D#	F	Gm(5b)

**Figura 5:** Campos harmônicos menores melódicos

Fonte: [www.acordecommusica.blogspot.com.br](http://www.acordecommusica.blogspot.com.br)

Em música, a área que estuda as 'emoções' transmitidas pelos acordes é chamada de *Harmonia Funcional*, que possui três funções harmônicas com maior relevância, sendo

elas a função tônica, função dominante e função subdominante, que podem ser explicadas da seguinte maneira:

- 1- **Função tônica:** transmite uma sensação de repouso, estabilidade e finalização. Promove a ideia de conclusão.
- 2- **Função dominante:** transmite uma sensação de instabilidade e tensão. Promove a ideia de preparação para a tônica.
- 3- **Função subdominante:** Meio termo entre as duas funções anteriores. Pode-se dizer que gera uma sensação de preparação, mas com menor intensidade, podendo migrar tanto para a função dominante (intensificando a tensão) quanto para a tônica (repousando).

Funções Harmônicas	Graus
Tônica	I, III, VI
Dominante	V, VII
Subdominante	IV, II

**Figura 6:** Funções harmônicas

**Fonte:** [www.acordecommusica.blogspot.com.br](http://www.acordecommusica.blogspot.com.br)

Além dessa aplicação, a harmonia funcional pode nos proporcionar a possibilidade de manipular os sentimentos das pessoas, como por exemplo, em um filme de suspense, onde a trilha sonora é a principal responsável por causar angústia. Musicalmente falando, elas são um abuso de acordes dominantes, que ficam repetindo sem nunca se resolverem em um acorde tônico.

Grandes artistas procuram manipular as funções harmônicas de acordo com a letra de suas músicas. Se a letra remete a tristeza, são utilizados acordes dominantes. Quando o tema da letra se resolve e a música remete a felicidade, a harmonia acompanha essa evolução com a função tônica.

Dessa forma, a mensagem é duplamente experimentada pelo ouvinte, pois o sentido da letra e a sensação da música se somam.



Analisando as músicas propostas neste trabalho para podermos compará-las com o resultado perceptivo obtido através da pesquisa. Primeiramente, a música “Happy birth day”, que é composta em uma escala de Sol maior em um campo harmônico, ou tom, de Dó maior.

Pode-se ver a harmonia da música presentes nos acordes utilizados, como por exemplo, os acordes presentes no segundo compasso, como mostrado na imagem abaixo.

The image shows a musical score for 'Happy Birthday' in 3/4 time, key of C major. The score is labeled 'Tradicional' and 'Arr.: Alexandre Zilahi 1079'. The second measure is highlighted with three red ovals, indicating the chords E, C, and E. The lyrics for this measure are 'PA - RA - ZEN - A VO - CE - NIS - TA DA - TA QUB -'.

**Figura 7:** Partitura de “happy birthday”

**Fonte:** Banco de imagens do Google

Os acordes formados pelas notas em destaque a cima são, respectivamente, os acordes de E, C e E. Nota-se aqui a presença do I e do III grau, que são os acordes tônicos da escala e que, teoricamente, passa a sensação de esperada, a de alegria.

Observe agora como o compositor finalizou essa música.

The image shows the final measure of the musical score for 'Happy Birthday'. It features five red ovals highlighting the chords C, E, G, VI, and DA. The lyrics for this measure are 'DA - DES MUI - TOS A - NOS DE VI - DA'.

**Figura 8:** Partitura de “happy birthday

**Fonte:** Banco de imagens do Google

Percebe-se no antepenúltimo compasso os acordes C, E e G que são, na escala o I, III e V grau. Veem-se então dois graus tônicos e um dominante, dando assim, de acordo com a teoria, o sentido de algo concluído e logo em seguida o compositor provoca uma rápida tensão com o acorde G e passa para o acorde de F, um acorde de preparação que

permanece por um tempo maior e em seguida vemos duas notas que entregam o acorde final, a nota E, D e a última nota já pertencente ao acorde final C.

Essas notas encaixam na música, pois obedece a ordem dentro da escala que está sendo utilizada na música. O último acorde da música é o acorde de Dó, que é o I grau da escala, tônico e passa a sensação de conclusão. Agora, ao analisar a segunda música e os acordes usados no início, provocou as primeiras emoções.

**Figura 9:** Partitura de “marcha funebre”  
**Fonte:** [www.musopen.org/pt/](http://www.musopen.org/pt/)

É possível ver que existe uma riqueza maior de notas, com o objetivo de provocar uma sensação diferente. O tom da música é Si bemol menor, que é a relativa do tom Ré bemol maior, que neste caso é enarmônica de Dó sustenido maior, sendo assim, os mesmos acordes presentes na escala de Si bemol menor estão na escala de Dó sustenido maior sonoramente, mas possuem uma escrita diferente.

Os acordes iniciais são Ré bemol, Mi menor, que são, respectivamente, o IV e V grau da escala, preparando assim uma preparação e uma continuidade maior em um acorde de tensão.

Vamos agora analisar como Chopin conclui esse movimento e ver quais sentimentos ele provavelmente queria transmitir.



**Figura 10:** Partitura de “marcha funebre”  
**Fonte:** [www.musopen.org/pt/](http://www.musopen.org/pt/)

Podemos notar inicialmente a presença dos mesmos acordes iniciais e no mesmo ritmo, retomando o tema principal da música e as mesmas sensações, é possível notar também que o último acorde é o I grau na escala, e por sua vez passa a sensação de conclusão para a música.

Dito isso, serão analisadas as respostas dos alunos entrevistados na pesquisa.

## 5. ANÁLISE PERCEPTIVA

Um questionário foi aplicado a alunos do 9º ano do Ensino Fundamental e 3º ano do Ensino Médio da escola E.E Léo Pizzato e com 2º e 3º ano do Ensino Superior, da faculdade FEMA, nele, os entrevistados relacionaram sentimentos e emoções que sentiram durante a escuta musical.

A busca por traduzir com palavras um signo não verbal é um processo bastante interessante, pois, “compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos, em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (BAKHTIN, 2010, p. 34).

Inicialmente, vemos que a maioria dos alunos relacionou a música “happy birthday” ao sentimento de alegria e a “marcha fúnebre”, majoritariamente, ao sentimento tristeza.

Quando questionados no final da pesquisa, todos concordaram com a seguinte afirmação: “a primeira música é feliz, ou ao menos mais feliz que a segunda, do mesmo modo que a segunda música é triste, ou, ao menos, mais triste que a primeira”.

Ao observar, de modo geral, a resposta majoritária, poderíamos certamente supor que a composição musical faz, de fato, retomar sentimentos felizes ou alegres. Isso porque, um signo ideológico vai além da sua própria realidade refletindo ou refratando uma outra realidade, que vai além dele.

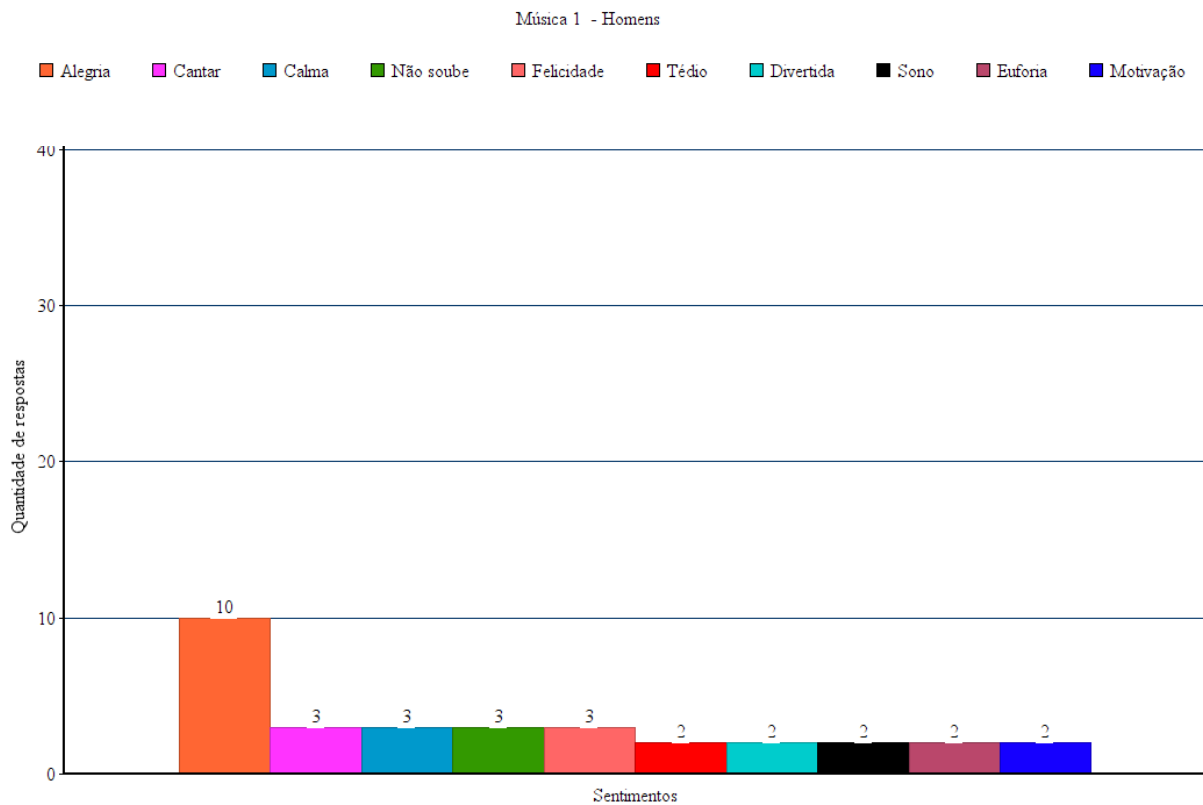
Neste caso, ao ouvirmos as duas composições, somos colocados diante de sentidos remontados ao longo da história da própria música e suas relações pré-estabelecidas em certos contextos significativos.

Tais contextos reforçam o teor triste ou alegre dentro de um determinado grupo social de certos sentidos sógnicos e, durante a nossa pesquisa, podemos ver a rememoração desses sentidos.

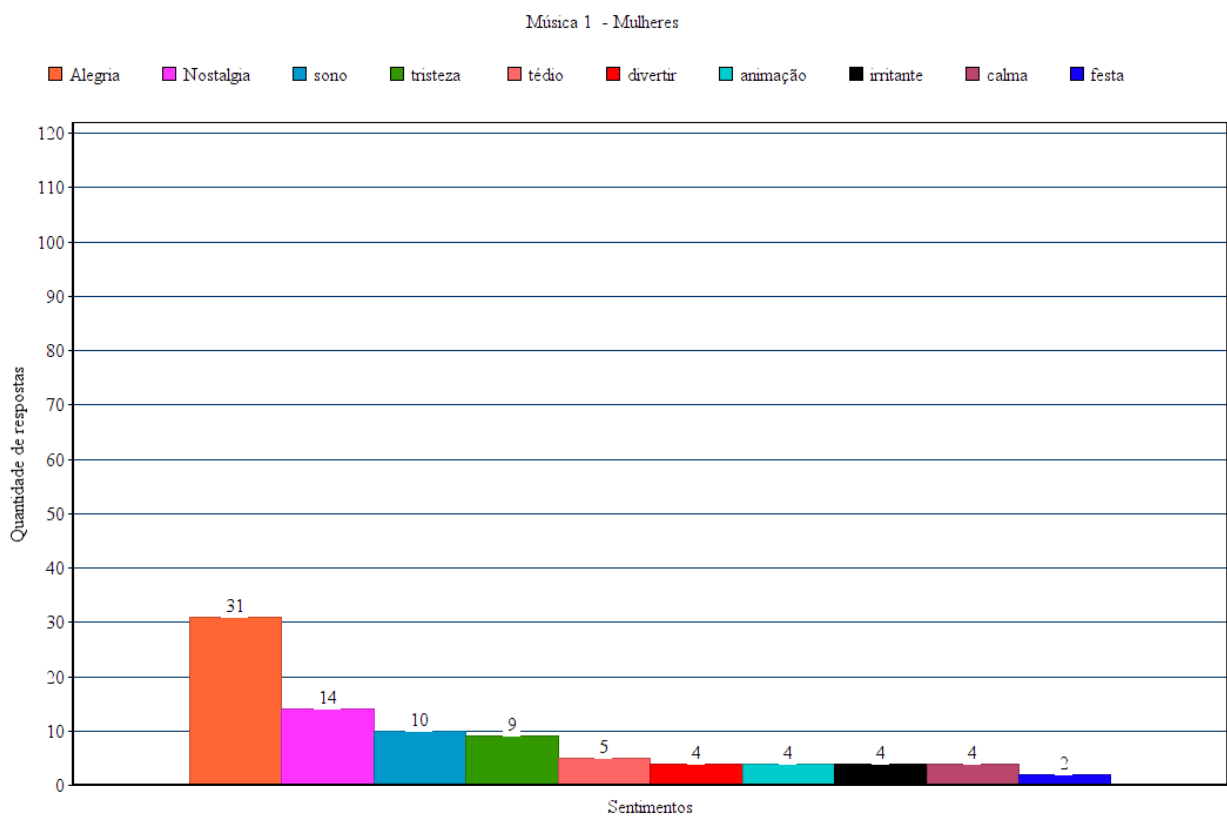
Embora a intensão inicial fosse de que os interlocutores da pesquisa elencassem palavras que expressassem sentimentos, é interessante notar que a maioria das pessoas não achou sentimento correspondente, então optaram por outros termos, como por exemplo, “cantar” ou “festa”. Claro que, embora não de maneira direta, elas também buscaram o sentimento, mas um sentimento ligado à uma ação ou substantivo.

Foram entrevistadas, no total, 73 pessoas, sendo 19 delas homens e 54 mulheres, todos com idades de 14 a 31 anos. As palavras obtidas com a música “happy birthday” foram: alegria, cantar, tédio, calma, divertida, confusa, saudade, felicidade, harmonia, sono, animação, euforia, ansiedade, motivação, chata, nostalgia, ódio, irritação, e, algumas pessoas não souberam ou não conseguiram relacionar um sentimento à música.

A quantidade de vezes que cada pessoa citou os principais sentimentos listados pode ser descrita através dos seguintes gráficos:



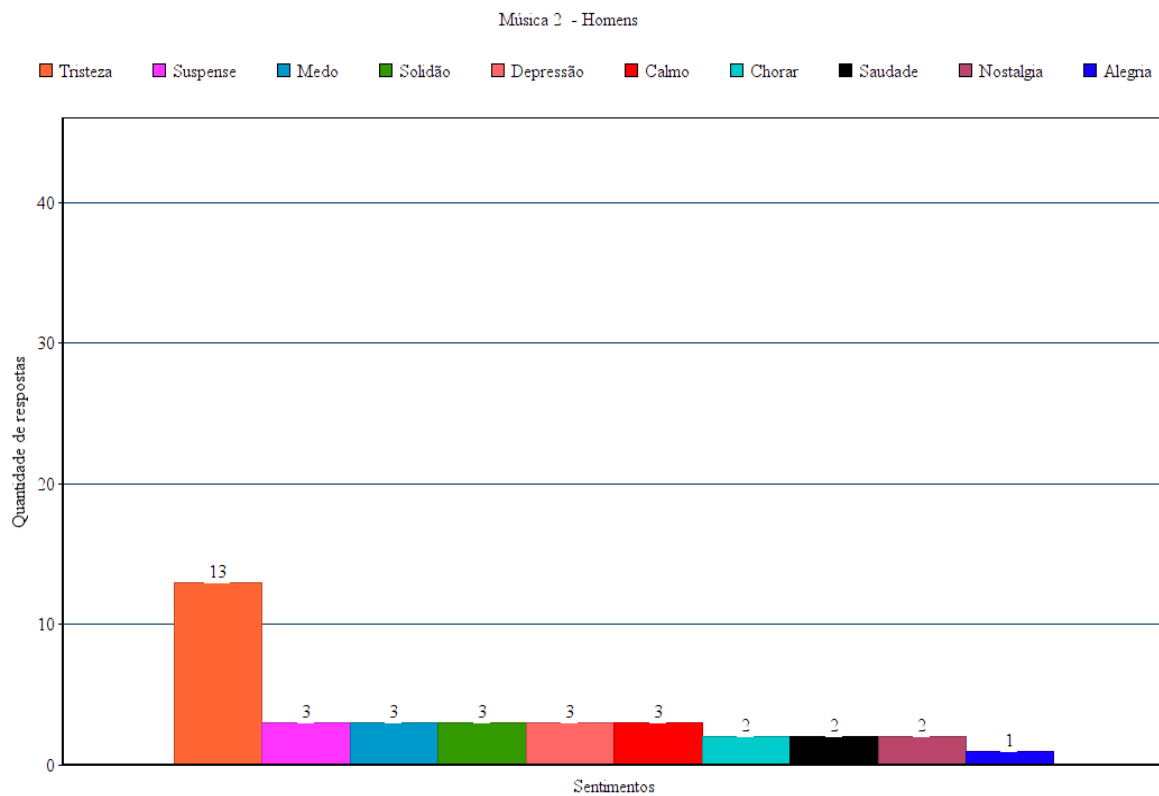
**Figura 11:** Gráfico, música 1, homens.  
**Fonte:** [www.onlinecharttool.com/graph](http://www.onlinecharttool.com/graph)



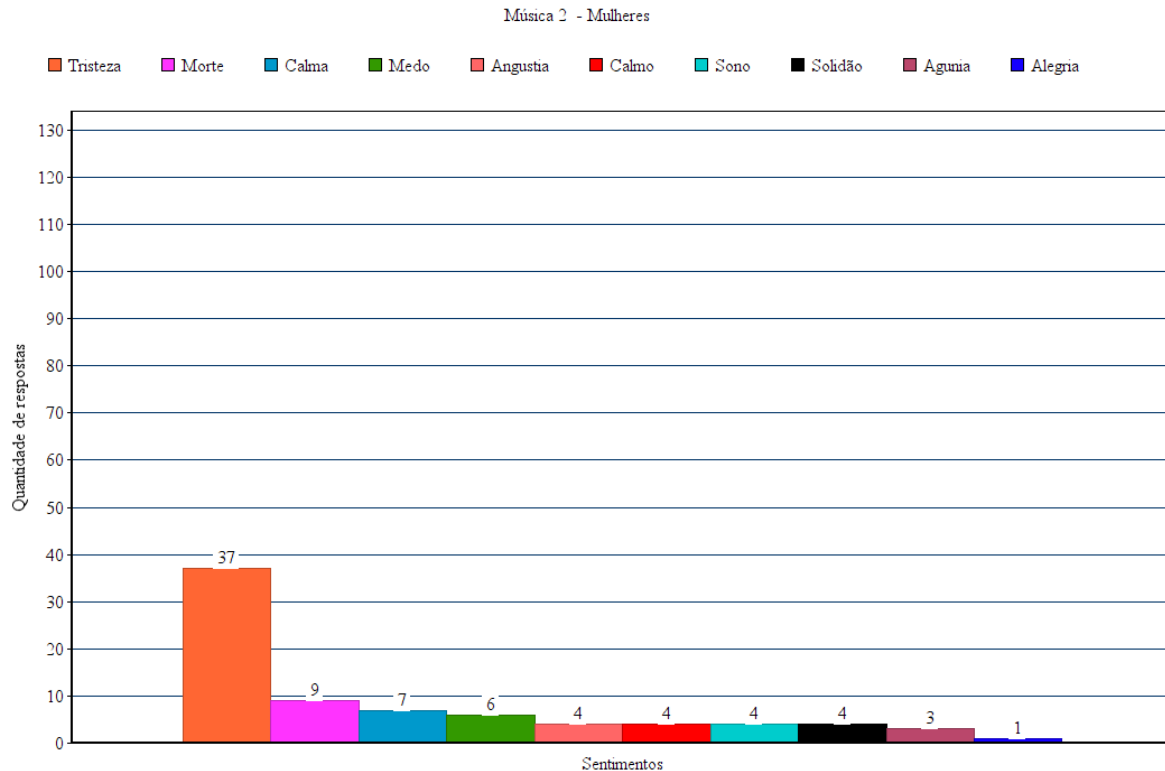
**Figura 12:** Gráfico, música 1, mulheres.  
**Fonte:** [www.onlinecharttool.com/graph](http://www.onlinecharttool.com/graph)

As palavras obtidas com a música “Marcha Fúnebre” foram: alegria, tédio, dançar, divertir, tristeza, cantar, vazio, sono, nostalgia, empolgação, velhice, tranquilidade, euforia, conforto, solidão, animação, preguiça, irritante, emoção, calma, estranho, fome, intensidade, espontaneidade, festa, bolo, motivação, angustiam, paciência, pular, indiferença, melancolia, inquietação, curiosidade, desconcentração, agonia, incômodo, legal e ansiedade.

A quantidade de vezes que cada pessoa citou os principais sentimentos listados pode ser descrita através dos seguintes gráficos:



**Figura 13:** Gráfico, música 2, homens.  
**Fonte:** [www.onlinecharttool.com/graph](http://www.onlinecharttool.com/graph)



**Figura 14:** Gráfico, música 2, mulheres.

**Fonte:** [www.onlinecharttool.com/graph](http://www.onlinecharttool.com/graph)

É possível perceber que, de um total de 43 respostas obtidas pelo público masculino na primeira música, 22 foram relacionadas ao sentido de alegria, o que equivale à metade das respostas ou, mais objetivamente, 51.16% dos resultados. Já no meio feminino, foram obtidas um total de 122 respostas, onde 41 delas eram direcionadas ao sentido de alegria, o que equivale a um terço das respostas ou, para ser mais preciso, 33.60% dos resultados.

Também é possível notar que, de um total de 46 respostas obtidas pelo público masculino na segunda música, 13 foram relacionadas ao sentimento de tristeza, ou, 28,2% dos resultados. No público feminino, temos um total de 134 respostas, onde 37 delas relacionaram a música com o sentimento tristeza, ou, 27,6% dos resultados.

É possível notar que a maioria dos entrevistados, sendo homens e mulheres, possuindo conhecimento musical ou não, chegaram a mesma resposta.

Por fim, não podemos descartar respostas minoritárias, pois, dentro da perspectiva de que o signo reflete não apenas uma ideologia, mas sim várias, notamos que a música em sí, não demonstrou ser triste ou alegre por ela mesma. Em outros termos, “a palavra está sempre carregada de conteúdo ou de sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 2010, p. 99). Quando colocado de maneira experimental as músicas para um determinado público, cada membro desse grupo reagiu de maneira distinta, porque, “na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis” (BAKHTIN, 2010, p.99).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A música compõe-se de séries de sons, de formas sonoras; estas não têm outro conteúdo senão elas mesmas. [...] Cada um pode avaliar e designar o efeito de uma peça musical segundo sua individualidade, mas o conteúdo dela nada mais é do que as formas sonoras ouvidas, porque os sons não são apenas aquilo com que a música se expressa, mas também são a única coisa expressa (HANSLICK, 1989, p. 155-156).*

A música, com base no pensamento bakhtiniano, poderia ser significada a partir de uma interpretação realizada por sujeitos socialmente constituídos e contextualizados dentro de uma sociedade. Neste texto, afirmamos a ideia de Bakhtin que a palavra é o signo ideológico por excelência e que os demais signos são interpretados a partir da palavra, portanto, para estabelecer uma relação entre música e sentimento, acrescentou-se um terceiro elemento, a palavra, sendo ela portadora do signo ideológico.

Portanto, não há uma relação direta entre música e sentimento. Quem estabelece a relação são os interlocutores. Podemos assim também ressaltar uma analogia feita por Mauro de Tasso e aplica-la neste projeto. Tasso fez o seguinte apontamento: “as palavras não significam nada, somente o homem significa através das palavras”, que poderíamos aplicar da seguinte maneira: A música não significa nada, somente o homem, através de suas peculiaridades sociais é capaz de significar através de um som, um acorde, uma melodia.



## 7. ANEXOS

# PARABÉNS A VOCÊ

escolha C, Bb, G ou F

Tradicional

Arr.: Alexandre Zilahi 10/79

**C**

PA - RA - BÊNS A VO - CÊ NBS - TA DA - TA QUE -

5

RI - DA MUI - TAS FE - LI - CI - DA - DES MUI - TOS A - NOS DE

VI - DA

**Bb**

VI - DA PA - RA - BÊNS A VO -

13

CÊ NES - DA DA - TA QUE - RI - DA MUI - TAS FE - LI - CI -

17

DA - DES MUI - TOS A - NOS DE VI - DA

# MARCHE FUNÈBRE.

FREDERIC CHOPIN.

Lento.

PIANO.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Lento'. The first system includes a piano dynamic marking 'pp' and features a melodic line in the right hand with a slur and a fermata over the final measure. The second system includes a crescendo marking 'cres.' and continues the melodic development. The third system includes a forte marking 'f' and shows the melodic line moving towards a more active texture. The fourth system includes a 'molto cresc.' marking and concludes with a final cadence. The score is marked with various dynamics and includes fingerings and slurs throughout.

## Questionário:

1- Nome:

2- Idade

3- Sexo:

4- Qual gênero musical te agrada mais?

5- Pratica algum instrumento musical?

6- Possui conhecimento musical teórico?

7- Descreva, com suas palavras, os sentimentos ou sensações que você sentiu ao ouvir a primeira música.

8- Descreva, com suas palavras, os sentimentos ou sensações que você sentiu ao ouvir a segunda musica.

9- Para você, o que levou a chegar a esses sentimentos?

10-Para você, as musicas são iguais? Por quê?

## 8. REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 16. ed. [S.l.]: Hucitec, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

FORUM CIFRACLUB. **Vamos associar intervalos aos sentimentos?**. Disponível em: <<http://forum.cifraclub.com.br/forum/13/246147/>>. Acesso em: 21 set. 2017.

HURON, David. **Música e mente: fundamentos da musicologia cognitiva**. Em Pauta, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 5-47, janeiro a dezembro 2012. Disponível em: <[www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/39706/25351](http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/39706/25351)> Acesso em 17/06/2017.

\_\_\_\_\_, Um instinto para a música: seria a música uma adaptação evolutiva? Em Pauta, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 49-84, janeiro a dezembro 2012. Disponível em: <[www.seer.ufrgs.br/EmPauta/article/download/39706/25351](http://www.seer.ufrgs.br/EmPauta/article/download/39706/25351)> Acesso em 17/06/2017

INVERTA. **A influência da música na sociedade**. Disponível em: <<https://inverta.org/jornal/edicao-impressa/445/cultura/a-influencia-da-musica-na-sociedade>>. Acesso em: 05 set. 2017.

MARCHEZAN, R. C. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Cortez, 2006. p.115-130.

MORO, Alexandre Escorsi Messias. *Música e discurso: das reflexões do círculo de Bakhtin aos contos de Machado de Assis*. 2010. 166 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86535>>.

MUSICA HODLE. **Artigos científicos**. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/39741/20299>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

REDEPSI. **Arte e emoção: a música como idioma dos sentimentos..** Disponível em: <<http://www.redepsi.com.br/2011/01/06/arte-e-emo-o-a-m-sica-como-idioma-dos-sentimentos/>>. Acesso em: 09 ago. 2017.

RAMOS, Danilo. **Fatores emocionais durante uma escuta musical afetam a percepção temporal de músicos e não músicos?** Disponível em:<[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59137/tde-08102008-013413/.../docdan.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59137/tde-08102008-013413/.../docdan.pdf)>Acesso em 15/03/2017.

SANTAELLA, L. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 21, 44-52, mar. 2009

SCHROEDER, Sílvia C. N. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. Revista da ABEM, Porto Alegre, vol.21, 44-52, mar. 2009.