



Artigo / Artículo / Article

## Música, afeto e bem-estar: uma conversa com Alicia e Peter<sup>1</sup>

Felipe Trotta, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil  
trotta.felipe@gmail.com

### Resumo

O artigo busca refletir sobre os afetos causados pela música e sua possível relação com as ideias de saúde e bem-estar. As reflexões estão ancoradas no caso do casal Alicia e Peter, que relatam extremo incômodo com a música que lhes é imposta em diversas situações. Irritação, desorientação, cansaço e angústia são alguns dos afetos despertados pela escuta forçada de música, entendida como um ato de violência contra seus ouvidos e corpos. A experiência negativa do casal levanta questões sobre os usos da música na vida cotidiana e os impactos da escuta forçada na saúde e bem-estar dos indivíduos.

**Palavras-chave:** música, afetos, escuta, bem-estar

---

## Música, emoción y bienestar: una charla con Alicia y Peter

### Resumen

El artículo busca reflexionar sobre las emociones causadas por la música y su posible relación con las ideas de salud y bienestar. Las reflexiones están ancladas en el caso de la pareja Alicia y Peter, quienes relatan su extrema molestia con la música que se les impone en diversas situaciones. Irritación, desorientación, cansancio y angustia son algunas de las emociones despertadas por la escucha forzada de música, entendida como un acto de violencia contra sus oídos y cuerpos. La experiencia negativa de la pareja plantea cuestiones sobre los usos de la música en la vida cotidiana y los impactos de la escucha forzada en la salud y el bienestar de los individuos.

**Palabras clave:** música, emociones, escucha, bienestar

---

<sup>1</sup> Trabalho financiado com recursos da FAPERJ (Bolsa de Bancada para Projetos-Jovem Cientista de Nosso Estado), CAPES (Bolsa de Estágio Sênior no exterior) e CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa, Nível 2).



---

## Music, Affect and Wellbeing: A chat with Alicia and Peter

### Abstract

This paper aims to discuss the affects triggered by music and its possible relation to health and wellbeing. The reflections are anchored in a case study on the couple Alicia and Peter, who report a huge nuisance towards imposed music in several situations. Anger, disorientation, tiredness and angst are some of the affects triggered by the forced listening, understood as an act of violence against their ears and bodies. Their negative experience raises issues on the uses of music in everyday life and the impacts of forced listening in individuals' health and wellbeing.

**Keywords:** Music, affect, listening, wellbeing

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2018

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2018

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2019



## Introdução

“Afeto” é um termo bastante frequente nos debates sobre cultura contemporânea. Ao lado de outras noções por vezes tomadas como sinônimos como “sentimento” e “emoção”, a ideia de afeto sublinha ao mesmo tempo as dimensões corporais e simbólicas das experiências socioculturais. Alguns autores reconhecem a existência de uma “virada afetiva na teoria cultural”, caracterizada pelo reconhecimento de que “sensações, estados emocionais e sentimentos são parte central da experiência cultural” (Hesmondhalgh 2013: 13). Dessa forma, o afeto seria mais do que uma experiência subjetiva, ampliando-se para diversos aspectos da vida em sociedade, da política às artes. Analisando as interações realizadas nas redes sociais, Simone Pereira de Sá (2016) observa a existência de um “modo afetivo da comunicação” explicitando afetos e emoções nas conversas cotidianas via web através de signos gráficos e textuais. Emoções que, basicamente, se filiam a impulsos de adesão ou repulsa a pessoas, ideias, músicas ou qualquer outra coisa que atravesse os espaços sociais virtuais. Segundo a autora, “fãs e haters” são os modelos fundamentais dessas interações afetivas.

O termo “afeto” é normalmente acionado nos estudos sobre música popular como demarcador de uma ligação emocional entre grupos de pessoas em momentos de experiência musical compartilhada. Como afirma Jeder Janotti Jr., “o afeto é um traço privilegiado da sociabilidade relacionada a determinadas expressões musicais” (2004: 197). Ao comentar os afetos da música pop, por exemplo, ele afirma que “os afetos são aqui materialidades corporais que envolvem transformações de espaços em lugares (espaços vividos) através da capacidade que esses corpos possuem de afetar e serem afetados pelos agenciamentos coletivos ditos pop” (Janotti Jr. 2016: 112). Ou seja, é através do afeto que as adesões coletivas em torno de uma determinada música ocorrem, especialmente experimentadas corporalmente. Assim, as “alianças afetivas” que se estabelecem em torno de um gosto comum, ainda que vivenciado de modo heterogêneo, seriam responsáveis pelos “poderosos efeitos” da música (Grossberg 1984: 227). Oscar Hernandez Salgar aponta ainda para uma outra dimensão no uso das emoções e afetos nos compartilhamentos musicais. Ao discutir a construção de qualificantes emocionais para as músicas colombianas andinas e costeiras durante o século XX, o autor aponta para o que chama de uma *thymo-política*, ou uma política das emoções que atravessaria a sedimentação de valorações afetivas para as práticas musicais. Dessa forma a “melancolia” da música andina, associada à tristeza do povo indígena seria contrastante com a “alegria” da música dançante costeira, fortemente influenciada pelo colonizador espanhol que deveria, portanto, ser tomada como ícone da construção de uma colombianidade festiva e alegre (2016).

O trabalho de Hernandez Salgar aponta para os tensionamentos éticos e políticos que a atribuição de emoções às práticas musicais aciona, ao mesmo tempo que aposta em uma articulação produtiva e eficaz entre os afetos e o compartilhamento de ideias sobre pertencimentos e identidades. A dimensão coletiva das experiências musicais, matizada por consensos e hegemonias, é regularmente sublinhada quando buscamos articular tais experiências com a ideia de afeto, mesmo quando o foco recai sobre disputas de gosto e desqualificações diversas (Trotta

2011, Soares, 2017, Pereira de Sá e Cunha 2017).

Porém, gostaria de destacar aqui que, ao sublinhar a interseção da dimensão corporal da experiência sonora com aspectos materiais do som e dos ambientes onde a música é ouvida assim como as interpretações simbólicas do indivíduo por ela afetado, a noção de afeto pode ser particularmente instigante para pensarmos sobre experiências musicais cotidianas. Experiências que mobilizam reações da ordem do rechaço, do medo, da angústia e do ódio, alterando humores e produzindo mal-estar. Esta reflexão dialoga com um crescente conjunto de pesquisas sobre música e sociedade que tem buscado refletir sobre os usos da música como elemento de conflito ou violência (O’Connell e Castelo-Branco 2010, Araújo 2013, Johnson e Cloonan 2009), quase sempre resultado de uma escuta não-intencional (Murolo 2015, Dominguez Ruiz 2015), que seria a forma mais frequente de consumo musical (Kassabian 2013). Nesses casos, as subjetividades são “invadidas” por sons e músicas que não foram escolhidas e os ouvintes são *afetados* psicologicamente e fisicamente por conjuntos de vibrações e pensamentos com os quais são forçados a interagir (Dominguez Ruiz 2015).

O que pretendo discutir nesse texto são as reações e consequências dessa escuta obrigatória, sobretudo no que isso pode implicar na noção de saúde e bem-estar. Neste percurso, irei buscar apoio numa longa conversa que tive com o casal Alicia e Peter, cujo incômodo com músicas alheias é particularmente intenso. Não se trata absolutamente de um caso típico ou ideal. O casal experimenta uma relação incrivelmente tensiva com as músicas que invadem o seu dia-a-dia, produzindo em ambos uma afetação bastante acima da média que, exatamente por isso, evidencia questões instigantes sobre como nos relacionamos com as músicas indesejadas. A hipótese e a aposta na validade do caso estudado é de que os afetos e afetações descritas por Alicia e Peter são bastante semelhantes àqueles sentidos por uma grande quantidade de pessoas, apenas em menor intensidade.

### **O contexto da conversa**

Alicia e Peter moram na cidade de Edimburgo, na Escócia, onde realizei uma série de entrevistas relacionadas com a minha pesquisa sobre música e incômodo. Quem os indicou para a conversa foi Dorothy Lewis, coordenadora da campanha “Quiet Scotland”, que luta para banir música ambiente de lugares públicos na cidade. Eu havia entrevistado Dorothy e pedi que ela me colocasse em contato com pessoas que participassem da campanha. Foi assim que ela me passou o contato de Peter e agendamos o encontro, que veio a ocorrer uma semana depois, no apartamento deles.

Logo no início da conversa, ambos narraram em detalhes a sua particular situação de saúde. Ambos por volta de 60 e poucos anos<sup>2</sup>, Alicia e Peter sofrem os sintomas da “síndrome de fadiga crônica”, doença caracterizada por cansaço “persistente ou recorrente, dor musculoesquelética difusa, transtorno do sono e comprometimento cognitivo subjetivo”<sup>3</sup>. O indivíduo com a síndrome

---

<sup>2</sup> Os nomes foram alterados e as idades precisas omitidas a pedido dos entrevistados. A entrevista foi realizada em inglês no dia 16 de novembro de 2017, no apartamento do casal, localizado em um bairro de classe média da cidade de Edimburgo, Escócia. As traduções foram realizadas por mim, com revisão de uma tradutora profissional.

<sup>3</sup> Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde. Disponível em

pode apresentar ainda alguma desorientação ou confusão mental e batimento cardíaco irregular. No caso deles, desenvolveram correlatamente uma hipersensibilidade a informações do mundo exterior, relatando especial incômodo com luz forte, som e até mesmo com a fricção de alguns tecidos na pele. Trata-se de uma doença de duração e causas indeterminadas que acompanha o casal há mais de 20 anos.

Sua condição de saúde vai aparecer em diversos momentos de nossa conversa sobre música, permeando quase todas as interações entre eles e o mundo exterior. Alicia toma a iniciativa da conversa e, mais falante que o marido, conduz as respostas e narra os casos como se participasse de uma sessão de desabafo potencialmente terapêutica. Peter, por sua vez, acompanha com movimentos afirmativos de cabeça as nuances do discurso de sua mulher e em poucos momentos assume a voz na conversa. Por este motivo, as informações e casos oferecidos são bastante desequilibrados, sendo as opiniões e narrativas de Alicia bastante mais presentes do que as de Peter. Depois de mais de uma hora de conversa gravada tivemos que interromper a entrevista pois ambos relataram estarem muito cansados. Algumas trocas de e-mails foram realizadas após esse dia, onde solicitei esclarecimentos adicionais e autorização para utilizar a conversa como caso-guia para as reflexões desse texto.

### **“Música é muito importante pra mim”: afeto e gosto**

Alicia é mais explícita do que Peter em conectar a música com a sua própria trajetória de vida e com a sua constituição enquanto pessoa no mundo. Pianista de formação, relata ter trabalhado como professora de música e que integrava até pouco tempo grupos amadores de música, nos quais tocava viola ou gamelão. Parou de frequentar os encontros exatamente em função da doença pois, segundo ela, seu corpo não tem mais força suficiente para tocar. Ela descreve sua relação com música como “muito intensa”, reconhecendo-se uma pessoa especialmente sensível aos sons. A formação musical de Alicia a coloca numa posição bastante firme em relação a suas preferências e opiniões sobre música, que são sempre atravessadas por um viés técnico de apreciação, muito comum em músicos com formação institucional. Perguntada o que costuma ouvir, responde que ouve preferencialmente “música artística europeia dos séculos XVIII e XIX” e esse repertório de alta legitimidade estética funciona como um significante que demarca uma fronteira relativamente rígida de valor musical. De certo modo, Alicia se encaixa sem muita dificuldade em um perfil que o sociólogo Pierre Bourdieu definiria como de “alto capital cultural” quando o assunto é música, empregando sua longa formação musical institucionalizada como vetor de constituição de um gosto musical seletivo e distintivo, que a separa do gosto musical “comum”. Como aponta Bourdieu, “os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (2007: 13). Porém, em poucos momentos da conversa Alicia associa o seu incômodo com a música com uma questão de gosto, mas sim com

uma sensibilidade particular, que demanda certas condições para escutar música.

Música é muito importante pra mim. É como comida, mas tem que ser a comida certa. Não pode ser alguém empurrando comida na sua boca. É uma coisa potente. Tem resultados fortes, efeitos fortes. Ainda é pior quando eles pegam uma peça de música clássica profunda, significativa, e usam como papel de parede. É uma coisa tenebrosa!

Ao comparar a música com comida, Alicia sublinha sua “necessidade”, mas que está ligada a uma noção muito particular de adequação. O seu gosto distintivo manifesta-se na demanda por espaços ideais de escuta musical, onde espera desfrutar uma escuta atenta, capaz de perceber as sutilezas das estruturas musicais e se afetar com elas. Para que isso ocorra, não basta que a música cumpra exigências formais traduzidas como critérios de qualidade, mas é importante também que determinadas condições de escuta sejam minimamente atendidas.

Na ausência de tais pré-requisitos, os resultados “potentes” não se realizam satisfatoriamente, produzindo irritação ao invés de sublimação. Entre uma experiência “potente” e “importante” e seu uso como “papel de parede” ou “música de fundo”, Alicia descreve o que identifica ser um uso inadequado de música, do qual ela procura sempre se afastar, chegando ao limite de silenciá-la. Perguntei se ela poderia citar um exemplo de música que atue dessa forma.

Uma coisa que nós dois odiamos é o tipo de música que a gente ouve em documentários ou programas de televisão. Elas soam absurdamente banais! É aquele tipo de música que eles colocam quando estão tentando te fazer sensível. Acordes no piano e essas coisas. Isso nos deixa quicando e colocamos no *mute*, ficamos só lendo as legendas. Eu acho que essa música é muito pobre. Muito mal escrita, em busca de emoções fáceis!

Declarando ódio à música “mal escrita” ou a fórmulas que buscam “emoções fáceis” encontradas em programas de TV, Alicia novamente reforça que a experiência musical deve ser extraordinária, deslocada da banalidade do dia-a-dia. Essa perspectiva encontra eco no trabalho de John Sloboda (2010) sobre música e emoções no cotidiano, no qual o autor afirma que a música do dia-a-dia tem um caráter “ordinário”, ouvida no banho, no rádio, no carro, na TV ou acompanhando outras atividades. Difere-se, portanto, daquelas experiências musicais que são vivenciadas de modo intencional ou planejado, como ir a um show ou selecionar uma gravação específica para uma ocasião especial. Segundo o autor, existe uma gradação na intensidade das emoções despertadas pela música ordinária e pela extraordinária, onde “aquelas que ocorrem com frequência tendem a despertar emoções mais fracas” (Sloboda 2010: 495).

Contudo, a narrativa de Alicia parece apontar na direção oposta. A sua irritação advém precisamente da “banalidade” da música dos programas de TV, imposta com o objetivo explícito de despertar emoções específicas e possivelmente superficiais, mas que acabam provocando um ódio intenso. Ainda que possamos considerar sua hipersensibilidade, os afetos mobilizados por Alicia a partir da experiência “banal” parecem longe de serem “fracos”.

Peter, por sua vez, não transparece tanta irritação com a música que o afeta, apesar de constantemente concordar com as formulações de Alicia. A sua relação com a música não passa pelo aprendizado institucionalizado e, apesar de tocar violão e viola, nunca trabalhou profissionalmente com música. Um pouco mais eclético que Alicia, diz gostar de rock dos anos

1960 e 1970, quando começou a estudar violão.

Minha primeira tentativa de fazer música foi com a guitarra. Cantar coisas dos anos 60, 70, como os Beatles. Mas só fazendo a guitarra base, de acompanhamento. Como a “Incredible String Band”, você conhece? Wow, é muito bom! Eu realmente gosto. O pop rock e a folk music dos anos 60 e 70 são realmente muito bons! Mas, eu acho mais fácil dizer o tipo de música que eu *não gosto* de ouvir.

O seu gosto menos ortodoxo se contrapõe às firmes opiniões de Alicia sobre música, o que possivelmente o motiva a direcionar a conversa para o universo comum de músicas que ambos *não gostam*. Apesar de não demonstrarem conflitos domésticos com o gosto contrastante de ambos no que diz respeito ao rock, Alicia reforça a sua rejeição a qualquer música que ela identifica como “pop”, o que inclui o rock adolescente dos The Beatles que Peter esmerava-se em aprender em sua juventude.

Ele andou pelos Beatles quando era jovem, mas eu odiava música pop. E era um grande problema. Sério! Eu era uma criança solitária; porque para ser socialmente aceita você tinha que gostar dos Beatles. Era assim que era na Inglaterra nos anos 60. Todas as garotinhas querendo tocar e ser como John e Paul. Eu odiava isso! Porque eu sentia que tinha uma coisa tão violenta nisso. Uma música que eu gostava era “Yesterday”. Mas eu sempre achei música pop violenta. Eu estava aprendendo piano e eu adorava ouvir Mozart e Bach. Eu ficava bem chocada que meus pais me deixavam ouvir essa música pop. Eu achava violenta e suja. Minha mãe nunca me deixou brincar com terra ou ficar coberta de sujeira, mas ela não se importava de eu ouvir uma música suja.

Há três aspectos particularmente significativos nesse trecho da conversa com Alicia. Em primeiro lugar, a forma como ela descreve a sua sensação de desencaixe social a partir de seu gosto musical contrastante. Desde pelo menos a proliferação do rock transnacional na década de 1950 a música desempenha um papel altamente relevante na formação e compartilhamento de uma identificação jovem (Laughy 2006, Martín-Barbero 2008). A tensão geracional da adolescência é muitas vezes vivenciada através de conflitos musicais que produzem um duplo efeito: marcam diferença de gostos e comportamentos com as gerações mais velhas e estabelecem ideias e valores compartilhados com pares de idades próximas. Por outro lado, não é incomum que o sentido de pertencimento jovem fornecido pelas músicas “pop”<sup>4</sup> de cada época despertem em alguns indivíduos sentimentos de segregação. Alicia certamente teve dificuldades de relacionamento social em virtude de suas opiniões fortes e distintivas em relação à música e na constituição de seu gosto musical exatamente na época de um dos maiores fenômenos mundiais de circulação musical.

O segundo aspecto diz respeito à sua descrição do rock de sua adolescência como uma música “suja”. Ao opor de maneira radical a música de “Bach e Mozart” ao repertório de “John e Paul”, Alicia traduz em significantes musicais o sentimento de solidão de seu tempo de juventude ao mesmo tempo em que enfatiza uma espécie de vitimização pelas sonoridades impostas em seu

---

<sup>4</sup> É importante registrar que Alicia não diferencia “rock” de “pop”. Apesar de tais categorias se referirem atualmente a universos musicais específicos e distintos, com uma razoável zona de intercâmbio entre eles, o uso que ela faz do termo “pop” é mais próximo do que em língua inglesa é chamado de “popular”. O “popular” anglófono refere-se uma ampla gama de gêneros musicais mediatizados a partir do século XX, inclusive o rock.

cotidiano. O seu desejo de uma vida pacífica e “limpa” é atrapalhado pela invasão de músicas violentas e “suja” associadas a ideias, valores e comportamentos distantes de suas preferências. A metáfora da sujeira é comumente empregada em debates sobre música para referir-se a sonoridades resultantes de algum tipo de sobreposição rítmica entre instrumentos, especialmente de percussão. É um termo que se conecta com a ideia de “ruído”, e tem valor ambíguo. Pode ser acionada para significar “swing” ou autenticidade, mas também pode ser um eufemismo para “erros” de execução, falta de organização adequada dos elementos musicais ou mesmo má qualidade. Certamente, o sentido empregado por Alicia tende a esse segundo aspecto, numa concepção na qual a música deve ter clareza e diminuir os ruídos; o que comumente significa um uso mais restrito dos instrumentos de percussão. A menção à balada *soft* “Yesterday” é sintomática. Acompanhada apenas por um violão de aço e um naipe de cordas, a gravação aproxima-se dos referenciais de valor que Alicia ouvia na música de Bach e Mozart. Uma estética mais contemplativa, menos ritmada, menos percussiva, mais “limpa”.

O terceiro aspecto da interpretação de Alicia é a caracterização da música dos Beatles ou do pop em geral como “violenta”. Esse ponto, creio, merece ser discutido com um pouco mais de profundidade, pois conecta-se com outras dimensões que associam o afeto à música e ao bem-estar.

### **Afeto, violência e bem-estar**

Como prática cultural de integração social e estabelecimento de ideias e valores compartilhados, a música é normalmente associada a aspectos positivos, pacíficos e agregadores da vida em sociedade. Porém, não são raros os momentos em que eventos e repertórios musicais podem se associar a atos violentos, seja numa relação de contiguidade ou numa relação de ativação recíproca (Johnson e Cloonan 2009). Mais do que isso, em determinados momentos as pessoas empregam vocabulários próprios de atos violentos para se referir a certas experiências musicais que as afetam negativamente. Termos como “tortura”, “invasão”, “sofrimento” ou “agressividade” não são incomuns para descrever experiências musicais. Quando Alicia se referiu ao rock como algo “violento”, questionei de que forma ela entendia essa violência.

Qualquer coisa que tenha uma batida regular, um baixo forte. Odeio! A não ser que sirva a um propósito bem particular. Como em Wagner, que é alguma coisa que vem sendo construída. Como em Stravinsky, a *Sagração da Primavera*. Mas você não vai ouvir a *Sagração da Primavera* como música de fundo. É uma experiência significativa! Não é um negócio que você ouve num avião, que você vai colocar pra cobrir alguma coisa. E você tem que ser preparado pra isso, estar pronto pra isso. Mas esse tipo de batida regular (‘beat beat beat’) que acompanha 90% da música pop, é uma coisa que eles esperam que você ignore!

A associação da batida regular ou de frequências graves com violência acentua dois aspectos interessantes nesse processo. Por um lado, estabelece uma distinção entre modos adequados ou inadequados de empregar o material sonoro da música com intensidade, força ou até mesmo agressividade. Ao comparar o “pop” com a agressividade ritualística da “Sagração da Primavera”, Alicia demarca posições culturais e julgamentos de valor que entrecruzam sua percepção e seus afetos. Mas a referência não é aleatória. A estreia da obra em maio de 1913 é um marco na história

da chamada “música erudita” europeia do século XX pela reação violenta da plateia que vaiou, jogou objetos e quebrou partes do Teatro do Champs-Elisée em Paris, possivelmente sentindo-se agredida pela quebra de convenções proposta pelo compositor Stravinsky e o coreógrafo Nijinsky (Chua 2007). Mais do que isso, a pulsão energética da música que narra um sacrifício mortal é por si só um elemento que evoca um ritual violento, perpassando diversas dimensões de sua performance; da sonoridade à harmonia e daí ao ritmo e à dança. Nesse sentido, a força da música desvela um segundo aspecto da ideia de violência articulada por Alicia, que é a própria materialidade do som.

Enquanto som, a música afeta os corpos de modo a poder ser sentida como uma irrupção de violência. Ao discutir os sons da guerra do Iraque, o etnomusicólogo Martin Daughtry observa que os volumes altíssimos de sons de armas, veículos e explosões no ambiente da guerra expõem a presença material do som e uma “espécie de agência intrusiva: eles roçam contra nosso corpo, golpeiam nossa cavidade peitoral, perfuram o tímpano” (Daughtry 2015: 163). O exemplo radical da atmosfera ruidosa da guerra chama a atenção para um processo de afetações corporais produzidas pela música enquanto som, que ressoam nos corpos, alterando todo o funcionamento vital. E Daughtry destaca que o corpo é impelido a vibrar junto, mobilizado pelo deslocamento físico do ar contra o qual não há escape. Em conhecido artigo sobre uso da música como forma de tortura “sem toque”, Suzanne Cusik destaca o componente sensorial corporal de ser afetada pela música, imaginando uma comparação distante da tortura musical com a sua própria experiência juvenil em boates e salões de dança.

Todos nós que cantávamos ou dançávamos éramos fisicamente tocados pela mesma força, que às vezes mexia, às vezes envolvia, às vezes nos acariciava. Da experiência compartilhada de ser tocada-sem-ser-tocada pelo ar que vibrava e no qual todos nos movíamos, eu sentia uma comunhão profundamente sensual, erótica (sem ser explicitamente sexual) de estar com amigos e estranhos à minha volta, mesmo quando a música silenciava, temporariamente, meus pensamentos individuais. Minha experiência, claro, não era somente psicológica ou sensual; ela era ampliada pelo fluxo de adrenalina, aumento de pressão sanguínea e batimentos cardíacos, pelo zunido que ia ainda durar horas em meus ossos que eram os efeitos imediatos e bem conhecidos da música alta (Cusik 2006).

A maneira como a música ressoa nos corpos e altera não somente estados afetivos, mas também o funcionamento de tecidos e sistemas vitais é aspecto central na classificação que Alicia emprega para se referir à violência ou à “sujeira” do rock de sua adolescência. A dimensão acústica corporal está estreitamente engatada com as percepções e julgamentos simbólicos que ela constrói para interpretar o mundo e a música que a afeta. Porém, o aspecto sonoro e estético dos afetos musicais elaborados por Alicia se soma ainda a uma dimensão social bastante relevante, que de alguma forma ela também associa à violência.

Nós somos isolados socialmente porque todo o lugar está cheio dessa música horrível, todos os lugares que temos perto de casa: todos os restaurantes, quase todos os cafés, pubs, lojas, todos! E os efeitos em mim são em parte porque eu sou uma musicista sensível e em parte porque sou doente. A música é intensa, intrusiva e feia. Estressante e depressiva. Ela agride meus ouvidos, machuca meus ouvidos e me causa distúrbio físico e mental. Me causa ansiedade e fadiga extraordinariamente altas.

Nesse trecho da conversa, aparece uma conexão direta entre sua privação social e seus afetos pessoais potencializados pela doença. Conduz, assim, uma linha argumentativa que reflete sobre a capacidade da música de influir violentamente na sua saúde, privando-a de ocasiões agradáveis.

Em célebre definição que amplia o alcance da ideia de violência, Johan Galtung afirma que “a violência está presente quando os seres humanos estão sendo influenciados de forma a que suas realizações mentais e somáticas estão abaixo de seu potencial” (1969: 168). Com isso, a violência torna-se um agente que pode ser efetivo ou estrutural operando num espaço intermediário entre um potencial de realização e uma realização possível. A partir dessa definição, o autor descreve o que chama de “violência estrutural”, que pode incluir condições amplas que atuam como inibidores das realizações possíveis dos seres humanos, como a pobreza e a desigualdade. Anos mais tarde, essa ideia ressoa no trabalho de Žižek, que identifica no capitalismo uma forma de violência “que não pode ser atribuída a indivíduos concretos e suas malvadas intenções, mas é objetiva, sistêmica, anônima” (2009: 23). Tanto a noção de violência estrutural de Galtung quanto a de violência objetiva de Žižek buscam estender o conceito para além de uma ação realizada ou sofrida por indivíduos, apontando para a dimensão social dispersa da violência. Em uma perspectiva semelhante, Samuel Araújo reivindica a noção de violência como “conceito na pesquisa do sonoro”, ressaltando “as implicações das diversas formas de violência, das mais ideológicas às fisicamente letais, aos processos de reconhecimento e elaboração discursiva do universo sonoro mais amplo, universo este que inclui algo percebido como música” (2013: 9). Penso que a proposição de que a violência é uma condição que de alguma forma interdita potencialidades é bastante produtiva para avançarmos na reflexão sobre os usos da música como violência.

Alicia e Peter sentem-se privados de usufruir de determinados espaços sociais em função da presença intimidadora da música que os afeta e que resulta em irritação, desejo de fuga, desorientação e, em muitos casos, desolação. E esses afetos são mobilizados sobretudo quando confrontados com escuta forçada de música em lugares públicos. O que entra em cena aqui é a dimensão do controle sobre a música que afeta nossa relação com os espaços sociais que frequentamos. Para eles, ela é particularmente invasiva.

### **Espaço público, afetos e controle**

Publicado há mais de duas décadas, o livro *Elevator music*, de Joseph Lanza é talvez o estudo mais recorrentemente citado sobre “música de fundo”. Lanza recupera uma longa história da música ambiente, encontrando exemplos de referências na *Odisseia* de Homero, na mitologia grega e em diversas práticas musicais da Idade Média e da música clássica, chegando na explosão da música ambiente a partir da popularização dos aparelhos mecânicos de reprodução sonora. De acordo com o autor, no momento em que “restaurantes, elevadores, supermercados, complexos de escritórios, aeroportos, *lobbies*, hotéis e parques temáticos proliferaram, a música de fundo, fácil de ouvir necessária para encher esses espaços tornou-se alimento básico de nossa dieta social” (Lanza, 1994:2). Numa perspectiva amplamente positiva do fenômeno, Lanza argumenta que a música de fundo “nos faz sentir mais relaxados, contemplativos, distantes dos problemas e propensos a assobiar em situações que acharíamos insuportáveis se fôssemos forçados a sofrer em silêncio” (Lanza 1994: 3).

Desde a publicação do livro de Lanza, diversos estudos na área de psicologia da música foram publicados sobre os efeitos do uso de música em locais públicos, especialmente em lojas e supermercados. “O resultado mais comum é que a música ambiente impacta diretamente a experiência de compras, influenciando as necessidades, avaliações estéticas gerais e retornos financeiros em termos do valor das vendas, repetição, dinheiro gasto, quantidade e lucro obtido” (Petruzzellis, Chebat e Palumbo 2014: 39). Areni e Kim, por exemplo, observaram que os consumidores de loja de vinhos nos Estados Unidos tendiam a gastar até 3 vezes mais quando a loja tocava música clássica, em comparação com uma *playlist* formada por canções Top 40 da Billboard (1993: 338). Em outro estudo, a associação entre modo menor e tempo lento foi capaz de aumentar em 12% as vendas de 3 lojas de departamentos na Suíça (Knöferle et al 2012: 334). Após analisar inúmeros trabalhos sobre os efeitos da música no comportamento de consumidores, North, Hargreaves e Krause apontam que a música ambiente tem de fato uma grande influência, mas alertam que “a questão central é como selecionar música que aponta para os mais importantes objetivos comerciais de cada caso particular” (2014: 799).

A ideia de adequação na escolha da música é uma pista que nos direciona para o aspecto conflituoso e autoritário da imposição da música no interior de tais ambientes; moldando comportamentos, vibrações corporais e ideias compartilhadas daqueles que precisam ou gostariam de entrar nesses espaços. Josep Martí aponta que a música ambiente é uma música “sem ritual”, “invisível”, que pode despertar indiferença, agrado ou irritação (2009: 159).

Quando escutamos música no trem, ela está ali para te dizer: relaxe, desfrute do prazer da viagem. Quando as escutamos na sala de espera do temido dentista, nos recordam que devemos estar tranquilos, que a situação –ainda que incômoda– está sob controle. Quando as escutamos no supermercado, nos convidam a colocarmo-nos no registro da festa, e já sabemos que em uma festa tende-se a ser generoso com o gasto (Martí 2009: 163).

Ocorre que as interações das pessoas com música são mais imprevisíveis do que imaginam os que controlam as *playlists* de restaurantes, estações, lojas e supermercados. O caso de Alicia e Peter demonstra de modo bastante claro que o afeto de repulsa à música ambiente está ligado à sensação de submeter-se a um efeito emocional pré-determinado, que está fora do seu controle. Indivíduos com a sensibilidade aguçada podem sofrer alterações comportamentais significativas diante de uma música imposta. Peter narra uma experiência curiosa:

Eu gosto de música pop, só não quero ouvir quando estou fazendo compras. A questão é que eu não consigo me concentrar. Outro dia eu fui comprar um pacote de salgadinho. A loja que eu vou eles tocam Classical FM o tempo todo, e eu tento lidar com isso, dependendo do que é. Aí tocou uma peça musical bem interessante, que eu nunca tinha ouvido antes, uma coisa com 3 ou 4 cellos. Eu tinha ido comprar um salgadinho e fiquei “Hmm interessante isso!”, aí eu peguei um pacote de qualquer coisa e quando cheguei em casa eu me dei conta que tinha pego o produto errado.

Seguindo uma ampla tradição de estudos etnomusicológicos, incorporada parcialmente por alguns autores dos chamados Estudos de Som, a música pode ser definida como uma atividade humana de “organização” de sons ou ruídos (Blacking 2000, Quintero Rivera, 2005, Attali 2009). De acordo com essa definição, a atividade coletiva de segmentar rítmica e melodicamente sons

sincrônica e diacronicamente implica em um movimento de determinação de uma “ordem” a um universo sonoro caótico e desordenado (Wisnik 1999). Essa ordem produz sentidos e compartilhamentos simbólicos e afetivos, implicando em reconhecimento e processamento de ideias. A noção de “harmonia” é um exemplo enfático da forma como a ideia de música como ordenação é percebida em diversas searas da vida cotidiana (Johnson e Cloonan 2009: 24). O que o relato de Peter revela é que, mesmo processada para fazer emergir ordenamentos e “harmonizações”, uma determinada obra musical pode produzir escutas diversas e “dissonantes”. Em outras palavras, a ordenação produzida por humanos na conformação sonora de uma obra provoca em determinados ouvintes uma sensação de “desorientação” ou de “desordenação”. Evidentemente, a desorientação descrita por Peter está relacionada ao seu estado de saúde, que tem como sintoma a dificuldade de atenção e concentração, nesse caso detonada pela escuta de uma música inoportuna, mas que ele achou “interessante”. Contudo, deve destacar-se que a percepção de desorientação não é tão incomum, sendo inclusive um aspecto eventualmente valorizado da experiência musical. Muitas pessoas, por exemplo, revelam que a música as faz “sair de si”, “perder o controle”, “se soltar”. Indo mais além, a música é ingrediente crucial para deflagrar estados alterados de consciência e transe, atuando como gatilho para a emergência de emoções intensas. Ao discutir o fenômeno do transe em rituais religiosos, Judith Becker levanta a possibilidade de que determinados indivíduos possuem uma capacidade maior do que outros de responderem com fortes emoções a estímulos musicais (Becker 2002: 54). Essa capacidade, segundo a autora, poderia ser encontrada também em pessoas não-religiosas, classificadas como “ouvintes profundos”, capazes de serem “profundamente tocados, às vezes até às lágrimas, ao simplesmente ouvir uma peça de música” (Becker 2002: 2). Talvez Peter possa ser um “ouvinte profundo” e, dessa forma, agudamente perturbado pela presença de música em locais nos quais ele está presente para outra finalidade. A questão central dessa interação é não ter controle sobre a música que o afeta tão profundamente. Alicia tem uma percepção semelhante.

*Alicia* – Às vezes eu vou numa loja e eles tocam uma música linda. Eu só paro, escuto e vou embora! Porque eu não quero fazer compras depois de ouvir uma música tão bonita! (risos) Nós fomos a uma loja aqui pra comprar um aperitivo pra te oferecer com café. Aí tinha uma marcha de espera tocando no sistema, doida, terrível, no máximo. Aí a gente fugiu da loja e nada de aperitivo. É bem comum eu entrar numa loja, ouvir a música e sair na mesma hora.

*Peter* – É, eu também!

*Alicia* – Eu não consigo suportar isso. É terrível!

*Peter* – Pra mim não é exatamente terrível, mas eu não consigo ficar. Eu quero fazer minhas compras e não ficar ouvindo qualquer coisa que eles querem que eu ouça. Não é isso que eu vou fazer na loja!

A escuta forçada e as consequências intensas que o casal descreve a partir dessas experiências revelam a interconexão da dimensão do afeto com a ideia geral de saúde e bem-estar. Atingidos por músicas que mobilizam sentimentos de ódio e irritação, que atraem forçosamente sua atenção, desorganizam seus pensamentos e afetam seus corpos, indivíduos hipersensibilizados como Alicia e Peter são agredidos pela experiência musical. Uma experiência desprazerosa que danifica o seu equilíbrio corporal e mental, reduzindo a sua percepção de bem-estar e a sua saúde geral.

## Bem-estar, mal-estar

Os conceitos de saúde e doença estabelecem modelos ideais de normalidade experimentados pelos indivíduos em cada época. Atualmente, é amplamente reconhecida a noção holística de que o ideal de “saúde” abrange não somente aspectos físicos, mas também uma ideia geral de “saúde mental” manifesta em reduzidos índices de stress, harmonia afetiva e sexual, tranquilidade financeira e vida social regular. Ou seja, aspectos psicológicos e emocionais da ideia de “bem-estar” formam um dos pilares da noção atual de “saúde”.

Saúde é um termo amplo que se refere de forma abrangente ao status físico e emocional de um indivíduo da forma como se desenvolve no decorrer da vida. A expressão ‘saúde e bem-estar’ não é um termo técnico; ela abrange qualquer coisa que um indivíduo busca no processo de tornar-se mais completo, equilibrado e positivo em seu corpo, mente e espírito (Hanser 2010: 850).

Nesse amplo espectro de sentidos em torno da ideia de “bem-estar”, a música é um agente significativo capaz de “afetar” os indivíduos, desencadeando processos ao mesmo tempo simbólicos e somáticos que, por sua vez, podem ser entendidos como deflagradores de “bem-estar”. A interpretação sobre a função da música na promoção do bem-estar e mesmo como elemento de cura tem sido desenvolvida nas áreas de musicoterapia, medicina social, sociologia, psicologia e musicologia. Suzanne Hanser (2010) cita diversos casos clínicos de uso da música para redução de stress, diminuição da percepção de dor e ampliação do funcionamento do sistema imunológico. Tais casos comprovam que, quando adequadamente utilizada, a música é capaz de alterar física e emocionalmente os corpos e estruturar uma sensação de bem-estar ou mesmo como agente de cura. Na mesma linha, Susan Hallam aponta que a música reduz níveis de ansiedade e estresse, assim como altera o limite da dor e períodos de recuperação pós-operatórios, especialmente em pessoas idosas (Hallam 2012: 494).

Tia DeNora, em seu livro *Music Asylums* (2013), elabora um amplo debate sobre os usos terapêuticos da música, constituindo o que ela define como “asilos”, lugares de proteção e intimidade a salvo de um ambiente externo potencialmente hostil. Ao comentar sobre o uso de fones de ouvido em um vagão de trem lotado, por exemplo, a autora destaca que o efeito da música como elemento facilitador de bem-estar está diretamente relacionado à escolha e ao controle sobre a música que nos atinge.

Eu posso usar minha trilha sonora, em outras palavras, simplesmente para evitar outras trilhas sonoras, como uma estratégia básica para estabelecer e manter controle sobre o espaço onde estou e posso ter que continuar. Em si mesmo, esse controle é um elemento significativo da manutenção da saúde e um vetor básico que transforma algo em um asilo, no sentido que estou tentando desenvolver do termo. Aqui, não é necessário ser nada em particular sobre a música escolhida. Pode ser simplesmente uma forma de mostrar –para mim mesma talvez mais do que para os outros– que eu sou um agente suficientemente capaz de fazer essa escolha (DeNora 2013: 66).

“Controle” e “adequação” são duas ideias relevantes para que a música funcione dessa forma. Esses usos medicinais de música são articulados com a ideia de que a música “afeta” os

indivíduos e, ao mesmo tempo essa ação se desdobra em emoções que tem potencial de cura ou, pelo menos, de estabelecimento de uma sensação difusa de bem-estar (Västfjäll, Juslin e Hartig 2012: 420). Mas para isso, é necessário que o agente defina o repertório.

O argumento é, portanto, bastante fácil de ser invertido. Se a manipulação de músicas e sons atua positivamente no corpo e na mente, pode também atuar negativamente, incitando estados de mal-estar ou de doença. Como aponta James Kennaway em seu instigante livro *Bad Vibrations*:

Os efeitos fisiológicos e neurológicos da música no corpo são difíceis de serem dissociados de seu impacto psicológico. Seu poder de evocar emoções, incluindo melancolia, raiva e desespero, pode claramente afetar o bem-estar psicológico e estar conectado nesse sentido com doenças psicossomáticas (2012: 8).

Kennaway (2012) percorre um longo histórico de preocupações e regulações sociais para prevenir o uso da música como “patogênico”. Em seu trabalho, a noção de que a música pode ser entendida como elemento prejudicial à saúde não se restringe a um plano biológico individual, mas também aciona uma ideia de bem comum. Assim, o autor descreve tanto casos em que a música esteve associada a ataques nervosos ou epiléticos (individuais), quanto situações nas quais ela foi entendida por determinados agentes sociais como vetor de licenciosidades morais, perversão, lavagem cerebral e controle mental. Ao examinar um escopo de material médico e político que inclui revistas médicas, debates em revistas, jornais e na publicidade, o autor critica o “crescente debate sobre os perigos da música” como um aspecto da tendência contemporânea de “medicalizar problemas morais e sociais” (Kennaway 2012: 158).

O trabalho de Kennaway explicita que a partir da ideia geral de “bem-estar” coletivo e individual brotam discursos condenatórios de cunho moralista que “demonizam” práticas musicais a partir de estereótipos e preconceitos que tem como objetivo silenciar, controlar e censurar algumas práticas musicais. Ampliando esse argumento, não é difícil perceber que os incômodos cotidianos com músicas alheias desembocam num terreno instável de cerceamentos e enfrentamentos entre grupos e indivíduos, no limite de uma obscura área de tolerância e convivência. Conflitos entre vizinhos, entre moradores e casas de espetáculos, entre lojistas e músicos de rua e até mesmo em ambientes domésticos indicam que o controle acústico dos ambientes é um elemento crucial de uma existência pacífica e saudável. O bem-estar individual, emocional, psicológico e coletivo depende em parte das complexas negociações sonoras que vivenciamos a cada instante em diversas situações. Adicionalmente, se avançamos na compreensão de que a experiência musical pode encampar formas de violência e controle de corpos, a questão torna-se ainda mais complexa. O caminho proposto aqui indica a necessidade de se reconhecer as contradições que os atravessamentos entre música, violência, controle e bem-estar fazem brotar a partir dos afetos e afetações que são mobilizados pela experiência sonora e musical.

### **Terminando: subjetividades e sociabilidades afetadas pela música**

Acredito que o caso limítrofe de Alicia e Peter seja um exemplo de como determinadas condições psicossomáticas associadas a um conjunto de expectativas sobre música e vida em

sociedade pode produzir afetos incrivelmente inibidores e maléficos na vida dos indivíduos. Em determinado momento da conversa, Alicia elabora até que ponto as suas afetações são realmente derivadas unicamente de sua condição de saúde.

A doença significa que nossos sentidos estão hiper-ativados. Isso faz o problema com a música muito pior. Mas mesmo antes de eu ficar doente, eu sempre odiei, eu sempre tive um problema com isso. Esse cansaço sempre aconteceu um pouco, agora está muito pior. Quando eu era estudante em Londres eu costumava achar o barulho da cidade bem difícil. E música indesejada era ainda pior. Toda minha vida eu sempre fui bem específica sobre o que eu queria ouvir.

A suspeita de Alicia de que o ambiente sonoro ruidoso foi sempre administrado com dificuldade em sua vida é um ponto de escape para pensarmos além do seu caso particular. Fragilizados e hipersensibilizados por seu estado de saúde, Alicia e Peter acabam se tornando um exemplo radical de uma afetividade negativa da experiência musical. As suas emoções de angústia, irritação e raiva com a música de lojas ou restaurantes são potencializadas e mediam toda a sua relação com o universo sonoro exterior. Porém, apesar de intensificadas pela fadiga crônica, as consequências emocionais e físicas da música para eles podem ser entendidos como processos relativamente comuns em todos os indivíduos que relatam irritação, mal-estar, raiva, repulsa ou desejo de interromper a experiência musical considerada invasiva, violenta ou inoportuna. O seu caso, portanto, funciona como um elemento clínico de “contraste”, que, ao amplificar os efeitos e sintomas de um distúrbio, auxilia na elaboração do diagnóstico. Termino, sem concluir, com essa metáfora médica para deixar aberta a possibilidade de pensarmos na música e nos afetos musicais tanto como vetores de constituição de um bem-estar compartilhado, quanto como inibidores de potenciais humanos, individuais e coletivos.

## Bibliografía

- Araújo, Samuel. 2013. “Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial”. *El oído pensante* 1 (1): 1-15. Consulta: 20/09/2016.
- Attali, Jacques. 2009. *Noise: The Political Economy of Music*. Londres: University of Minnesota Press.
- Becker, Judith. 2002. *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*. Bloomington, EUA: Indiana University Press.
- Blacking, John. 2000. *How Musical is Man?* Seattle e Londres: University of Washington Press.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk.
- Chua, Daniel. 2007. “Rioting with Stravinsky”. *Musical Analysis* 26 (1-2): 59-109.
- Cusik, Suzane. 2006. “Music as torture/ music as weapon”. *Revista Transcultural de Música – Trans* n. 10. (disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>). Consulta: 20/09/2016.
- Daughtry, Martin. 2015. *Listening to War*. Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, Tia. 2013. *Music Asylums: Wellbeing through Music in Everyday Life*. Surrey: Ashgate.
- Dominguez Ruiz, Ana Lidia. 2015. “Ruído, intrusión sonora y intimidad acústica”. *Inmediaciones*

- de la Comunicación* 10 (10): 118-130.
- Galtung, Johan. 1969. "Violence, peace and peace research". *Journal of Peace Research* 6 (3): 167-191.
- Grossberg, Lawrence. 1984. "Another Boring Day in Paradise". *Popular Music* (4): 225-258.
- Hallam, Susan. 2012. "The Effects of Background Music to Health and Wellbeing", En R. MacDonald, G. Kreutz e L. Mitchell (orgs.). *Music, Health and Wellbeing*, pp. 491-501. Oxford: Oxford University Press.
- Hanser, Suzanne. 2010. "Music, Health and Wellbeing". En Juslin, Patrik (org.), *Handbook for Music and Emotions*, pp. 849-878. Oxford: Oxford University Press.
- Hernandez Salgar, Oscar. 2016. *Los mitos de la música nacional*. Bogotá: Editorial Pontificia Javeriana.
- Hesmondhalgh, David. 2013. *Why Music Matters*. Oxford: Wiley.
- Janotti Jr., Jeder. 2004. "Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo" *Contemporanea* 2 (2): 189-204.
- \_\_\_\_\_. 2016. "Além do rock: música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos" *Revista ECO-PÓS* 19 (13): 108-123.
- Johnson, Bruce e Martin Cloonan. 2009. *Dark Side of the Tune*. Surrey: Ashgate.
- Kennaway, James. 2012. *Bad Vibrations*. Surrey: Ashgate.
- Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Knoferle, Eric R. Spangenberg, Andreas Herrmann e Jan R. Landwehr. 2012. "It is all in the mix: The interactive effect of music tempo and mode on in-store sales". *Marketing Letters* 23 (1): 325-337.
- Lanza, Joseph. 1994. *Elevator Music*. Londres: Quartet Books.
- Laughey, Dan. 2006. *Music and Youth Culture*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Martí, Josep. 2009. "Como el aire que respiramos: música ambiental em espacios de la cotidianidad". *Música Oral del Sur* (8): 177-169.
- Martín-Barbero, Jesús. 2008. "A mudança na percepção da juventude". En Borelli, Silvia e João Freire Filho (orgs.), *Culturas juvenis no século XXI*, pp. 14-29. São Paulo: Educ.
- Murolo, Norberto. 2015. "Escuchando música en el transporte público". *Revista Intercom – RBCC* 38 (2): 81-98.
- North, Adrian; David Hargreaves e Amanda Krause. 2014. "Music and Consumer Behavior" In Hallam, Susan; Ian Cross e Michael Thaut (orgs.), *Oxford Handbook of Music Psychology*, pp. 789-803. Oxford: Oxford University Press.
- O'Connell, John e Salwa Castelo-Branco. 2010. *Music and Conflict*. Urbana, EUA: University of Illinois Press.
- Pereira de Sá, Simone. 2016. "Somos todos fãs ou haters: cultura pop, afetos e performances de gosto nos sites das redes sociais". *Revista ECO-PÓS* 19 (13): 50-67.
- Pereira de Sá, Simone e Simone E. Cunha. 2017. "Haters Beyond Hate". *Journal of World Popular Music* 4 (2): 152-170.
- Petruzzellis, Luca; Jean-Charle Chebat e Ada Palumbo. 2014. "Hey Dee-Jay, Let's Play that Song

- and Keep me Shopping All Day Long”. *Journal of Marketing Development and Competitiveness* 8 (2): 38-49.
- Quintero Rivera, Ángel. 2005. *Salsa, sabor y control*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Sloboda, John A. 2010. “Music in Everyday Life: The Role of Emotions”. En Juslin, Patrik org. *Handbook for Music and Emotions*. Pp. 493-514. Oxford University Press.
- Soares, Thiago. 2017. *Ninguém é perfeito e a vida é assim*. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho.
- Trotta, Felipe. 2011. *O samba e suas fronteiras: pagoda romantic e samba de raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Västjäll, Daniel; Patrik Juslin e Terry Artig. 2012. “Music, subjective, wellbeing and health; the role of everyday emotions”, En MacDonald, R.; G. Kreutz e L. Mitchell (orgs.), *Music, Health and Wellbeing*, pp. 405-423. Oxford: Oxford University Press.
- Wisnik, José Miguel. 1999. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.



---

### **Biografia / Biografía / Biography**

Felipe Trotta é professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil. Musicólogo e pesquisador do CNPq (Nível 2) na área de Comunicação, possui Graduação e Mestrado em Música e Doutorado em Comunicação e atualmente é Secretário da Seção Latinoamericana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL, 2018-2020). É autor de dezenas de artigos e capítulos de livros sobre música popular e sociedade, e dos livros “O samba e suas fronteiras” (Ed.UFRJ, 2011), “No Ceará não tem disso não” (Folio Digital, 2014) e co-organizador (com Martha Ulhôa e Claudia Azevedo) da coletânea “Made in Brazil: Studies in Popular Music” (Routledge, 2015).

---

### **Como citar / Cómo citar / How to cite**

Trotta, Felipe. 2019. “Música, afeto e bem-estar: uma conversa com Alicia e Peter”. *El oído pensante* 7 (1): 7-23. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].