

Para falar em (sociologia da) música. Relatos de (uma Oficina de) escuta

Jorge de La Barre¹

Sara Raquel de Andrade²

Caroline Burry³

Carlos Edson Cortês⁴

Otavio Lima Oliveira⁵

Resumo: Este artigo coletivo é um ensaio que relata a experiência de “Oficina MP3s” realizada em sala de aula durante o primeiro semestre de 2017 no curso de Sociologia da Música ministrado pelo Professor Jorge de La Barre (UFF-GSO). A ideia era que cada aluno trouxesse e apresentasse à turma uma música da sua escolha. Os relatos de alunos são precedidos por uma exploração das pistas de pesquisa propostas por Luciana Mendonça para o estudo da dimensão auditiva na experiência urbana cotidiana, em seu artigo “Sonoridades e cidade”.

Palavras-chave: Afetos; Conflito; Música; Socialização; Tecnologia.

Talking About (Sociology of) Music. Reports from a Listening Workshop

Abstract: This collective article is an essay that reports on the experience of “*Oficina MP3s*” held in the classroom during the first semester of 2017 in the Sociology of Music class taught by Professor Jorge de La Barre (UFF-GSO). The idea was for each student to bring and present to the class a song of their choice. The students’ reports are preceded by an exploration of the research lines proposed by Luciana Mendonça for the study of the auditory dimension in everyday urban experience, in her paper “*Sonoridades e cidade*”.

Keywords: Affects; Conflict; Music; Socialization; Technology.

Introdução

Logo de início surgem questionamentos em som, indagações auditivas: quais os sons da cidade? Existe de fato uma “música urbana” como dizia (cantava!) Renato Russo, da banda

¹ Professor do departamento de sociologia da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS-UFF).

² Mestre em sociologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

³ Bacharel em Sociologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

⁴ Licenciando em Pedagogia pela Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF), integra o Laboratório de Educação e Patrimônio Cultural (UFF) e o Africanias (UFRJ).

⁵ Licenciando em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF), bolsista do Programa Residência Pedagógica da mesma universidade.

Legião Urbana? ⁶ No seu artigo “Sonoridades e cidade”, Luciana Mendonça (2009) propõe uma “audição da vida social” caracterizada pelo mergulho nas possibilidades de relacionar a cidade enquanto espaço vivo, com as suas sonoridades, ruídos, músicas, sons e silêncios – todos atravessados por inúmeras dinâmicas e interações sociais. Será nosso ponto de partida: em primeiro, respondemos ao convite de Mendonça, estudemos a cidade escutando-a, e escutemo-la estudando-a. Em segundo, talvez as paisagens sonoras de Raymond Murray Schafer e as trilhas sonoras de Henri Lefebvre nos levem a refletir e questionar os nossos hábitos de escuta, ativa ou passiva: quais músicas nós, alunos da turma de Sociologia da Música, decidimos apresentar à mesma, e (sobretudo!), *por quê?*

O presente artigo é um ensaio coletivo que relata a experiência de “Oficina *MP3s*” realizada em sala de aula durante o primeiro semestre de 2017 no curso de Sociologia da Música ministrado pelo Professor Jorge de La Barre (UFF-GSO). A ideia era que cada aluno trouxesse e apresentasse à turma uma música da sua escolha. Os relatos de alunos são precedidos por uma exploração das pistas de pesquisa propostas por Luciana Mendonça para o estudo da dimensão auditiva na experiência urbana cotidiana, em seu artigo “Sonoridades e cidade”.

Das paisagens sonoras à ritmanálise

Nos anos 1970, o teórico e músico Raymond Murray Schafer (2001) desenvolve a ideia de “paisagem sonora”: uma ferramenta de organização dos fluxos culturais e auditivos vem abrindo uma nova percepção das modulações da vida urbana, criando possibilidades inéditas de pesquisa e registro. As paisagens sonoras referem-se a um campo de interações a ser delimitado pelo pesquisador, assim por exemplo: uma peça musical, um programa de rádio, uma metrópole...

Schafer distingue, na sua definição das paisagens sonoras, as paisagens urbanas das paisagens rurais, diferenciando-as-conforme o nível de ruído dos ambientes acústicos, os *lo-fi* dos *hi-fi* (baixa fidelidade e alta fidelidade). Entre outras inovações, Schafer vai também qualificar a diversidade e intensidade dos ruídos urbanos, como “poluição sonora”. Assim,

⁶ Este artigo coletivo relata a experiência da “Oficina *MP3s*” realizada em sala de aula durante o primeiro semestre de 2017 no curso de Sociologia da Música ministrado pelo Professor Jorge de La Barre (UFF-GSO). A ideia era que cada aluno trouxesse e apresentasse à turma uma música da sua escolha. Participaram do artigo coletivo: Rafaela Marinho Alves, Fernanda Bastos de Andrade, Sara de Andrade, Lívia Franca de Assumpção, Joyce Batista, Bruna de Oliveira Branco, Caroline Burry, Murilo Gonçalves Caetano, Carlos Edson Cortes, Camilo Moradei Frade, Yuichi Inumaru, Jorge de La Barre, Lêda de Oliveira, Otávio Lima Oliveira, João Verani Protasio, João Pedro Sanson. O texto final foi editado por Jorge de La Barre, Sara de Andrade, Caroline Burry, Carlos Edson Cortes, e Otávio Lima Oliveira. Revisão final por Jorge de La Barre.

torna-se necessário “limpar” o ambiente sonoro, “preservar” ou “resgatar” certos sons, eliminando outros.

Retomando o conceito de paisagem sonora, Luciana Mendonça propõe desvencilhá-la da hierarquização baseada nas características físico-acústicas dos sons, priorizando a análise contextual dos elementos sonoros dentro do conjunto de relações observáveis (escutáveis!) na cidade. Assim, o conceito construído por Schafer aponta para um novo campo de estudos que considera as sonoridades como pontos chave de uma renovada abordagem sócio antropológica da cidade. As cidades têm elementos sonoros e musicais expressivos da sua identidade própria; a paisagem sonora chega a funcionar como marca emblemática da cidade. Implicitamente a perspectiva de Schafer leva à possibilidade de escuta de uma série de relações entre grupos distintos, marcados, por exemplo, em termos étnicos, nacionais, geracionais e de classe, habitando e transitando na cidade.

Com razão, o cotidiano urbano pode à primeira vista (ou escuta!) parecer (ou soar!) um completo caos, onde os sentidos tentam de algum modo “se ligar”, senão responder, a uma infinidade de estímulos desordenados. Por si só, talvez o registro das paisagens sonoras não permita compreender as variadas relações entre diferentes grupos sociais. Luciana Mendonça vem assim complementar a ideia de paisagem sonora com as paisagens propostas pelo antropólogo Arjun Appadurai (2004), e que chamam para uma forma de segmentação da atenção. São as famosas “etnopaisagens”, “mediapaisagens”, “tecnopaisagens”, “financiopaisagens”, e “ideopaisagens”, agora cruzadas com as suas eventuais dimensões sonoras respectivas. Teremos assim as “etnopaisagens sonoras”, as “mídiapaisagens sonoras”,... A cidade é de fato espaço fomentador de possíveis patrimônios imateriais singulares, como por exemplo o fado de Lisboa, o samba (ou *funk!*) carioca, ou o mangue do Recife, como lembra Mendonça. É, conforme a autora, dentro dessas paisagens sonoras que podemos “apreender e organizar os múltiplos fluxos culturais que atravessam as cidades e perceber continuidades e descontinuidades em relação às diversas vivências urbanas.” (MENDONÇA, 2009: 145).

Localizando um outro auscultador das cidades – o “ritmanalista” Henri Lefebvre (1992) –, Luciana Mendonça lembra esse original entremeio entre o poeta e o cientista. A partir de uma vontade afirmada de integrar a experiência dos sentidos à pesquisa sócio antropológica, uma ponte entre “ritmanálise” e pesquisa sonora urbana é criada. Pois, só partindo da experiência própria, é que o pesquisador poderá vir a responder às perguntas iniciais aqui colocadas: existe de fato uma “música urbana”?

A proposta de Henri Lefebvre, a ritmanálise, lembra dois pontos essenciais para a integração da dimensão auditiva na pesquisa: o ritmanalista é o observador-ouvinte; sua presença no local faz dele um mediador dialético, entre proximidade e distância, identidade e alteridade, sincronia e diacronia. De forma interessante, o ritmo é para Lefebvre um sinal forte da mundialização da música: o mais percussivo, o mais mundial, por assim dizer. Além das letras e harmonias, o ritmo está responsável por um diálogo universal. Temos aqui um contraponto instigante às paisagens sonoras de Schafer, mesmo depois delas terem sido fatiadas em paisagens múltiplas, como propôs Appadurai.

No entanto, é claro que Lefebvre não deixa, com a noção de ritmanálise, de atentar para as diferenças no espaço urbano – das classes sociais aos seus determinados ritmos e sua distribuição, por exemplo. As paisagens sonoras se tornam assim elemento organizador da observação (audição!) minuciosa dos ambientes urbanos pelo pesquisador-ritmanalista.

Ao concluir em três pontos, Luciana Mendonça aposta em um renovado ponto de vista (audição!) (re-)centrado nas sonoridades: outros tipos de relações sociais poderão ser observados (ouvidos!); a paisagem sonora é um relato central da própria cidade; com a ritmanálise de Lefebvre, todos os sentidos do pesquisador em campo são convidados.

Contudo, nesse programa convidativo proposto por Mendonça, uma dimensão sonora-auditiva não menos reveladora da nossa experiência urbana contemporânea foi deixada de lado: o modo como cada um de nós convive com sons e músicas no cotidiano, como isto nos afeta de alguma forma, e o que isto diz sobre o próprio cotidiano urbano.

A partir de relatos sobre as músicas tão presentes no decorrer das nossas vidas e andanças urbanas, a Oficina *MP3s* vem ocupar esse terreno relativamente vazio da vivência cotidiana com som. De repente, a experiência subjetiva também abre caminhos de pesquisa. Afinal, se por um lado falar em música é também falar um pouco de nós (pois, se falamos de música, é também porque a música *nos fala*), por outro lado falar em música é sempre falar de música *em contexto*, por definição. Como veremos (ouviremos!), os relatos falam (cantam!) por si.

Além dos enfoques temáticos mais ou menos emergentes ou recorrentes (memória ou descoberta, afetos, emoção, socialização, comunidades reais ou imaginadas), além das pautas do momento sempre urgentes e pungentes e que apelam para superação e empoderamento (sair dos conflitos de raça, cor, gênero, orientação sexual,...), os relatos nos lembram também o quanto as músicas são de fato raramente pensadas, menos ainda questionadas no cotidiano (no entanto, elas nunca são apenas “consumidas” passivamente). Neste sentido, os relatos que

seguem são também um convite para desvendar a nossa relação com a escuta do mundo. Começemos por desnaturalizá-la um pouco...

Para falar em música: relatos de uma “Oficina MP3s”

Cabe ressaltar a maneira como (quase) todos nós apresentamos para a Oficina *MP3s* as nossas escolhas musicais: em formato digital (daí o nome de Oficina *MP3s*), e mais ainda: sistematicamente através do canal YouTube. O *site* de compartilhamento de vídeos *online* quase se tornou uma extensão natural do nosso modo de “consumir” (ouvir, curtir) música(s). Em nenhum momento nos deparamos com a eventualidade do *YouTube não* conter a música pretendida⁷. Se, por definição, a tecnologia sempre *possibilitou* a música – tanto sua produção como sua escuta ao vivo ou gravada – percebemos o quanto as novas tecnologias naturalizam, cada dia um pouco mais, um relacionamento social ou individual com a música. Instantaneamente, e de forma virtualmente imediata. E cada dia, a discoteca digital mundial vai se expandindo para todos e quaisquer um escutarem “*on demand*”.

Assim, de certa forma, a escuta do mundo ganhou uma nova dimensão. Pelo menos para quem estiver conectado à internet através de um *laptop* ou *smartphone*, a disponibilidade musical *online* a todo tempo entra em competição direta com as paisagens sonoras, redefinindo-as, ampliando-as. Os relatos que se seguem refletem também a relativa indistinção entre paisagens sonoras e conexão *online*, que a acessibilidade permanente ao *YouTube* acaba proporcionando, voluntaria ou involuntariamente.

Aos leitores, sugerimos que acompanhem o texto com as referências musicais, cujos *links* no *YouTube* são indicados em notas de rodapé. Cada relato é intitulado pelo nome de artista, faixa escolhida e ano de produção. A sequência de apresentação dos relatos não obedece a uma lógica predefinida. Mesmo se eles acabam dando corpo ao texto final (inevitavelmente!), os relatos devem ser considerados como independentes uns dos outros. São treze relatos no total, intercalados por dois intervalos temáticos: “Sobre música e afetos”; “Sobre música e conflito”.

⁷ Caso for necessário, poderíamos contar também com as mais variadas plataformas disponíveis *online*: *Spotify*, *iTunes Store*, *Amazon*, *Google Play*, *Deezer* – sem falar dos inúmeros *blogs* e outros *sites* de *download* gratuito.

Vitas, “Opera #2” (2001)⁸

Rafaela Marinho Alves

Em uma noite fria e entediante de sábado, eu e meu namorado tivemos a brilhante/estúpida ideia de “socar” o teclado do *Notebook* e ver o que aparecia no *YouTube*. Entre vídeos de ovos de Páscoa e “Hulk vs Minion”, nos deparamos com um vídeo muito peculiar chamado “7th Element”, de um cantor russo extremamente magro e brilhante, com movimentos no mínimo esquisitos. Dentre todos os vídeos, esse nos cativou e me fez questionar “Por onde anda ele? Tem mais disso, por aí?” Bendita seja a sociologia, que me ensinou a questionar e ser curiosa, me fez descobrir que esse cantor se chama Vitas e tem uma potência vocal inacreditável; faz muito sucesso não só na Rússia, mas também na China que o apelidou de “Príncipe da voz de golfinho”.

Uma das suas músicas mais conhecidas é a “Opera #2”, onde sua performance ao vivo é de deixar qualquer um de boca aberta e se perguntando se aquilo é humanamente possível. Apesar de todo carisma e empolgação ao cantar, a letra não tem uma história tão feliz. A Rússia é um dos países com o maior índice de suicídios e pessoas com depressão; o frio extremo do país acaba levando muitas pessoas ao isolamento, tanto que o jogo “A baleia azul” que levou um grande número de jovens e adolescentes ao suicídio em todo mundo; surgiu na Rússia. “Opera #2” expressa bem essa tristeza e solidão que vem junto com o frio. Não só essa, mas grande parte das outras músicas de Vitas têm em suas letras esse toque da tristeza russa...

The Fleet Foxes, “Mykonos” (2008)⁹

Lívia Franca de Assumpção

Até a escolha definitiva da música apresentada, “Mykonos” da banda The Fleet Foxes, pensei em diversas outras músicas que possuíam a mesma característica da escolha final. A princípio, queria encontrar uma música descoberta nos seriados de televisão que acompanho, músicas temas de cenas. No cotidiano faço o uso de músicas de fundo, como as que são usadas nas séries, de modo a criar um universo paralelo nos limites dos fones de ouvido.

A música “Mykonos”, porém, descobri por meio do aplicativo de *streaming Spotify*. Através de uma *playlist* da série “How I Met Your Mother” – que utiliza músicas atreladas

⁸ Todas as músicas relatadas são de fato acessíveis pelo *YouTube*. Assim, aproveitamos para indicar os *links* respectivos (todos acessados em: 25/11/2017). A “Opera #2” de Vitas encontra-se aqui. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZSenveV5QP4>>.

⁹ The Fleet Foxes, “Mykonos”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DT-dxG4WWf4>>.

aos momentos vividos por cada personagem – a ferramenta “Iniciar Rádio” sugeriu músicas similares. A música apresentada em sala de aula foi descoberta pelo mesmo mecanismo ao procurar músicas similares à trilha sonora do filme *Into The Wild*. Assim sendo, com o tempo criei um repertório repleto de músicas de fundo inspiradas em tais imagens absorvidas, e no dia a dia as utilizo para criar um cenário mental.

Explicando melhor com o exemplo de “Mykonos”: em termos de composição é uma música simples, que não prende minha atenção à letra ou a musicalidade em si, mas que provoca, porém, um isolamento acústico quando escutada em um ônibus ou em caminhadas pela cidade de fones. Em tais momentos, ocorre uma espécie de “esquizofonia”,¹⁰ onde me sinto como em uma cena de um filme de acordo com determinada música. Uma música simples e de alguma forma repetitiva que cria o plano de fundo para uma viagem criativa no universo pessoal do isolamento proporcionado pelos fones de ouvido. Cumpre, também, papel similar à música de elevador, que evita um silêncio incômodo. No caso apresentado, minha música de fundo bloqueia os sons urbanos incômodos, permitindo uma transformação da realidade pessoal.

Periphery, “Luck as a Constant” (2012)¹¹

Yuichi Inumaru

Periphery é uma banda de *djent* fundada em Bethesda (Maryland, EUA) em 2005, por mão do guitarrista e baterista Misha Mansoor. Pouco a pouco Mansoor foi ganhando certa reputação na *internet* entre os entusiastas de metal progressivo – subgênero do qual deságua o *djent* – através de sua conta no *Soundclick* (posteriormente também no *Soundcloud*), nos fóruns *sevenstring.org* e fóruns de fãs de John Petrucci e Meshuggah. O guitarrista é visto como um dos principais precursores do *djent*.

A história do *djent* e do Periphery tem muitos traços em comum. O projeto de Misha Mansoor procurava misturar o peso do som grave das guitarras de sete cordas e oito cordas com polimetria e polirritmia, trazendo *groove* e rítmica para o *metal*, porém sem perder peso e melodia. Mansoor fica famoso pouco a pouco na cena não apenas por suas composições, mas principalmente por fazer suas próprias produções musicais desde 2005, muitas das quais usando apenas um computador normal caseiro e uma pedaleira *pod xt*. Além do Periphery, o guitarrista se envolve em projetos como Haunted Shores, Four Seconds Ago, Of Man Not Of

¹⁰ Cunhado por Raymond Murray Schafer, o termo “esquizofonia” descreve a separação entre um som original e sua reprodução eletroacústica. Com a invenção de equipamentos eletroacústicos para transmissão de som, qualquer som pode ser gravado e escutado em qualquer lugar do mundo. (NdE)

¹¹ Periphery, “Luck as a Constant”: Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8nMOLTxTOo>>.

Machine e seu projeto solo Bulb – nome este que corresponde ao seu nome de usuário no fórum *sevenstring.org* e em outras redes. (...)

Graças à *internet*, a distribuição de um álbum ganha uma dinâmica inteiramente diferente¹². Isto somado a uma maior acessibilidade dos meios de produção citados anteriormente proporcionou condições para que surgisse, de modo quase que explosivo, um sem-número de bandas do estilo *djent*, uma inteira cena em questão de três anos. É um gênero que nasce intrinsecamente ligado a um conjunto de transformações tecnológicas que ocorrem num mesmo período, e com uma sonoridade bastante única.

Alguns aspectos na história de Misha Mansoor são recorrentes na história de outros músicos da atualidade, especialmente no estilo em que está inserido. Um deles é o aspecto cada vez mais multidisciplinar do artista, mais especificamente quando surge cada vez mais a necessidade de adquirir competências de engenheiro de som e programador. O próprio Mansoor é um autodidata na maioria dessas competências, assim como a maioria dos expoentes do gênero, salvo raras exceções – como talvez Tosin Abasi (*Animals as Leaders*).

Por algum motivo, há também uma temática, ou um conjunto de temáticas, que recorrem quase que inescapavelmente ao gênero. Se é impossível não associar o *power metal* aos dragões e *RPGs* (*role-playing games*), por alguma razão na maioria das composições de *djent* as letras orbitam temas da espiritualidade *new age* e teorias conspiratórias. Há algo de bastante curioso em comum com esses dois movimentos: tanto o *djent* quanto os grupos de espiritualidade *new age* (considerando seus inúmeros braços, estou incluindo aqui como uma aproximação grosseira qualquer movimento eco-amigável que procure uma visão holística da natureza com características de sacerdócio, inclusive o veganismo) e os grupos de debates de teoria conspiratória tiveram uma explosão demográfica com a *internet*, mais especificamente com a *web 2.0* e sua intensa capacidade de compartilhamento.

J.S. Bach, “Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust” (1726)¹³

Carlos Edson Cortes

Com a primeira nota, tudo já fazia novo. Era claro. Aquele arrepio que parte da espinha e se espalha por todo o corpo já mostrava que até fisicamente, eu sentia que havia algo de único naquele contato com aquelas primeiras notas. A imagem que se mostrava diante de mim era a de um paraíso onde as portas se abriam diante do ouvinte. E, de fato, foi um

¹² Digitalizadas, as músicas podem ser disponibilizadas, divulgadas, e compartilhadas nas diversas plataformas disponíveis *online* (ver NdR 2) (NdE).

¹³ J.S. Bach, “Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust”: Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=b5f9bJ257AQ>>.

paraíso que se abriu. Um universo, sem dúvida. Certamente esta foi a intenção de Johann Sebastian Bach ao compor o primeiro movimento daquela cantata singular que se apresentava para mim naquele dia e que teria um efeito grandioso em minha vida, no futuro.

“Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust”, esse era o nome. Composta em 1726, aquela cantata sacra que demorei meses apenas para conseguir pronunciar seu título, era completamente diferente de tudo que aquele menino, filho de um regente aficionado por música clássica, tinha escutado antes. Certamente, o contato com a música clássica sempre foi recorrente em minha vida. Recordo-me de inúmeras tentativas de me aproximar desse mundo tão querido pelo meu pai e tão belo aos meus olhos, mas tão distante aos meus ouvidos. Distante inclusive pelo apego que não acontecia. Tal distância era infinitamente maior quando se tratava do intenso lirismo presente na música clássica em suas diversas formas — fosse nas óperas, cantatas, oratórios e afins –, que simplesmente me causava profundo desconforto quando ouvia. No entanto, como um bom amante da música, as tentativas para me aproximar não cessaram. Até que um dia, descobri o que seria meu primeiro passo para entrar nesse universo e criar uma paixão que ainda me segue quase sete anos depois desse contato. Esse universo era a música barroca.

Aquele lirismo era hipnotizante para mim, e pela primeira vez eu pude me encontrar e entender por quê meu pai tinha tanto apego por aquele universo. Era o começo do que se tornaria longos dois anos onde tudo o que eu ouvia – era não apenas o universo da música barroca, mas todas as formas de música lírica (e futuramente, concertos, sonatas, sinfonias e etc.), de todos os períodos históricos (da Idade Média ao Modernismo) que eu podia encontrar nas minhas pesquisas motivadas por muita curiosidade e paixão. Toda essa pesquisa ia além da busca pelo som, chegando a alcançar também muita leitura. Livros e livros e livros sobre musicologia e pedagogia vocal foram devorados nesses anos, além de muitas e muitas partituras que eu tentava ler de acordo com as minhas habilidades não muito desenvolvidas, mas que se desenvolveram fortemente nesse período. Esses dois, quase três anos foram essenciais para não apenas expandir meus horizontes musicais, mas também mudar por completo a minha visão de mundo.

Costumo dizer que o primeiro contato com o relativismo partiu desse momento inicial com tais sons que antes me causavam tanto desconforto como a música lírica. Entender isso foi essencial para que me impedisse de compreender tal universo como ideal, mas sim ver que a expressão musical vai além da estética e que suas hierarquias de gênero, tão presentes no nosso senso comum, não faziam sentido algum. Com o tempo, passei a buscar conhecer e entender inúmeros movimentos, gêneros, realidades musicais, antes de poder opinar

pessoalmente sobre os mesmos. Aquele primeiro contato com aquela cantata não foi apenas a abertura de um universo, mas sim o primeiro contato com um de muitos outros que sucederam e se apresentaram magnificamente para mim.

Mônica Salmaso, “Canção IX” (2005)¹⁴

Caroline Burry

A “Canção IX”, cantada pela paulista Mônica Salmaso, faz parte do álbum “Ode Descontinua e Remota para Flauta e Oboé – De Ariana para Dionísio”. Lançado em 2005, o disco é composto por dez poemas da poetisa Hilda Hilst do livro *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, que posteriormente foram musicalizados por Zeca Baleiro. Cada canção foi interpretada por uma artista diferente, entre elas (e entre outras): Maria Bethânia, Zélia Duncan, Ângela Ro Ro.

Os poemas contam, quase que de forma narrativa, o amor não correspondido de Ariana por Dionísio. Na Mitologia grega, Ariana é esposa de Dionísio, o que ao meu ver tem um caráter ambíguo, isso porque o amor impossível de Ariana por Dionísio não corresponde aos mitos da estória onde Ariana seria apaixonada por Teseu. No entanto, essa pode ser uma interpretação errada, superficial e piegas, pois não sei o que teria levado a poetisa a escrever as odes.

Isso posto, optei por escolher o álbum antes mesmo de escolher a música, visto que foi amor à primeira ouvida. Logo após ouvir as músicas, quis ter o prazer de ouvi-las enquanto lia os poemas, momento em que me deixei levar pela poesia e a estória trágica que a poetisa conta. Enquanto ouço o álbum, consigo fazer uma associação a algum lugar na história, que desperta todo tipo de sentimentos, como felicidade, tristeza, nostalgia e euforia.

Renato Russo, “Eduardo e Mônica” (1982)¹⁵

Fernanda Bastos de Andrade

A preferência pessoal foi o principal motivo da escolha da música “Eduardo e Mônica” para a Oficina. Ela teve sua versão original gravada no disco “Trovador Solitário” e foi composta por Renato Russo, falecido em 1996. A versão definitiva foi lançada no álbum “Dois” do grupo Legião Urbana em 1986. Ganhou um clipe após 25 anos, em uma campanha publicitária de uma operadora de telefonia móvel. É uma letra que conta a história de um casal

¹⁴ Mônica Salmaso, “Canção IX”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mx06JKyCsrw>>.

¹⁵ Renato Russo, “Eduardo e Mônica”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K-fCDnDQo88>>.

incomum – já foi analisada por vários ângulos por diversos críticos –, expõe questões do cotidiano urbano e de encontros de opostos.

Intervalo 1: Sobre música e afetos

Nossos gostos musicais são construídos de forma tão sutil que naturalizamos seus motivos que muitas das vezes, mal conseguimos descobrir seus princípios por onde se deu a socialização. Poderíamos citar repetidamente como nossos interesses, preferências, escolhas, direcionamentos e inclusive valores musicais, são subjetivos. Claro, nunca poderíamos retirar a subjetividade desses processos, mas como as construções sociais que somos, compreender nossos gostos é compreender que contextos estamos inseridos e a música pode ser um maravilhoso instrumento para que ajudar a desvendar tais contextos.

Entendamos a música como uma atividade social, inserida dentro de uma estrutura de comunicação. O músico-compositor parte do complexo de relações interpretativas com a comunidade de pessoas com as quais se relaciona e que irão dar sentido ao que ele faz. Dessa forma o significado da música, levado pelo viés empírico, tem uma percepção direta, onde não são os objetos que têm significado, mas o intelecto humano que é capaz de impor suas leis à natureza.

Isso posto, o significado inerente da música caminha de mãos dadas com os afetos, uma vez que a palavra “affectus”, verbete latino, está relacionada à palavra grega “phatos”, que significa cada estado do espírito humano, sofrimento e emoção da alma. Desse modo, a música, através do afeto, pode se desenvolver por dois caminhos: por um lado a música é garantia de escapismo, por outro lado ela encoraja uma transformação pessoal.

De fato, a música possui grande representação cultural de escapismo; conseqüentemente pode se dizer que a sociedade ocidental está submergida num contexto que entende a música como uma fonte de energia positiva, uma vez que se busca a música como forma de entrar num próprio universo paralelo, podendo assim fugir da realidade e dos problemas, tendo um caráter extremamente subjetivo e individualista. Desse modo, somos condicionados a encontrar forças e refúgio na própria arte; logo, experiências de vida que afloram sentimentos fazem com que a música não seja só um meio de fuga, mas também uma forma de aprendizado.

Partindo de outro princípio, a música se mostra com grande força no seu poder de nos proporcionar experiências que passam por processos catárticos. Entretanto, as representações que possuem um caráter subjetivo ou contexto próprio, ainda se tratam de construções que possuem particularidades que, conseqüentemente, são naturalizadas uma vez

que se produzem num contexto social, ou seja, nada é propriamente do indivíduo sem estar previamente relacionado com o outro.

Isso posto, a ligação de afeto, a conexão que se tem com a música, seja ela pelo processo de catarse ou adoração, independente da representação que possa ter para o agente, é uma construção que se dá por um processo social e cultural de reprodução. Dessa forma, quaisquer momentos específicos na vida que nos abrigam com profunda nostalgia ou tristeza, como resultado de qualquer tipo de relacionamentos interpessoais – sejam familiares, amorosos ou de amizade –, podem ser refletidos na música.

Nesse sentido, a música pode ter inúmeras representações (não só as apresentadas aqui!), visto que cada indivíduo terá uma relação subjetiva de afetos com as suas particularidades e representações. Da mesma forma em que tem infinitas variantes – sejam culturais, políticas, sociais e econômicas – influenciando na perspectiva e apreciação dos diferentes tipos musicais. Os afetos são constantemente acionados ao nortear as escolhas dos alunos para a Oficina.

Palavrantiga, “Minha menina” (2012)¹⁶

Bruna de Oliveira Branco

Esta música surgiu em um momento de novas experiências de vida e se moldou a mim de forma que nem posso explicar. Vinda de uma cidade pequena onde vivia com minha mãe e avós, tive de me mudar ao passar para a universidade. Novos aprendizados vieram e, com eles, incertezas. A minha fé foi colocada à prova. Depois da minha apresentação, vi uma frase que dizia: “Você não pode ter dúvidas sobre o que não conhece” e, talvez à época, eu nem mesmo conhecesse minha própria fé, já que nunca a tinha questionado. Nessa fase eu senti medo, eu pedi socorro; queria respostas e alguém me respondeu a música: “Me espera menina”.

Inicialmente, na minha apresentação durante a Oficina eu não revelei que se tratava de uma música religiosa, isto porque achei que poderia interferir na forma como meus colegas poderiam analisá-la e também porque queria mostrar as novas faces da música *gospel*. “Minha menina” é uma canção da banda Palavrantiga, extinta desde 2014. Esse conjunto musical marca uma mudança no mundo *gospel*, suas mensagens não são tão explícitas. Para entendê-la é necessário conhecer a fundo a palavra bíblica e algumas delas tratam até de conteúdos científicos, como a música “Rookmaker”. É importante saber que a banda Palavrantiga é

¹⁶ Palavrantiga, “Minha menina”. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NKQPj4bTCwI>>.

apenas uma das que inaugura esse movimento. Desde 2013 podemos ver festivais como o “Rock no Vale”; a ideia surgiu dentro da FLAM (Faculdade Latino-Americana), e conta com a presença de palestrantes cristãos, políticos e cientistas, em torno da ideia de se ter um cristão pensante e não mais aquele taxado pela sociedade como alienado. Por tudo isso, podemos relacionar aqui os temas de música e religiosidade, bem como música e política.

Gigliola Cinquetti, “Dio come ti amo” (1966)¹⁷

Joyce Batista

“Dio come ti amo” é o nome de um filme italiano da década de 1960, e também o nome da música cantada pela cantora, atriz, jornalista e apresentadora Gigliola Cinquetti. A atriz no filme é uma jovem e humilde nadadora que concorre em uma competição na Espanha e acaba se apaixonando pelo noivo de sua melhor amiga, mas quando eles vêm visitá-la na Itália, ela finge ser rica, com a cumplicidade dos pais. O tema do filme, que também é a música principal, é composto por Gianni Ferrio.

Escolhi essa música por questões pessoais; ela é muito envolvente no quesito realidade amorosa dos seres humanos. A minha história não é a mesma do filme, mas o sentido da música é inteiramente voltado à minha vida. Achei essa música por acaso, eu vivi e vivo muito ela, pois a mesma se trata de um amor verdadeiro, amor confortável, amor presente, amor de sempre. Mas ao mesmo tempo em que sinto esse amor para sempre, sinto também esse amor ausente; é muito complicado pois essa música me traz diversos conflitos, ainda mais que esse amor não está mais comigo, não o vejo e nem o sinto por perto; só sei que ele vive de alguma forma... “*Deus como eu te amo.*”

O céu continuará da mesma maneira, as andorinhas sempre estarão de encontro ao sol. Talvez seja essa a minha justificativa e persistência a esse sentimento desgastado que insisto em sentir. A felicidade, eu não sei se encontrarei de novo ou se já encontrei com esse amor que insisto em ter por dentro de mim; se a tive, tive por poucos anos, anos que me fizeram sentir especial. Tudo passa, só não sei se terei a capacidade de amar um novo alguém com tanta ternura e desejo.

Essa música traz para a sociedade uma força natural, onde o amor só é possível existir se estiver envolvido com a natureza, com o mar, com as andorinhas, o céu, e os lençóis brancos da cama com a janela aberta para que os pássaros venham te dar nostalgia e satisfação. Enquanto a felicidade, essa aí eu não sei dizer; dizem que ela existe, mas não a

¹⁷ Gigliola Cinquetti, “Dio come ti amo”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KsR9YCwOaX4>>.

sinto tanto; o que sinto só é a saudade de amor que não volta mais. Afinal de contas, “*Quem pode mudar o amor, o meu amor por você?*” Essas são partes da música que eu questiono muito. Talvez o tempo me faça enxergar que a minha realidade não é com esse amor que nem sei onde se esconde dentro de mim, e sim um outro amor que viva o que vivo, que sinta o que sinto, que tenha as mesmas expectativas que eu. Eu choro muito em saber que esse amor de sua parte não volte mais, mas tenho a certeza que de minha parte ele estará por dentro de mim. Gigliola passa muita ternura e sinceridade nessa canção, apesar de estar atuando nesse filme; mas sinto isso nela e sinto em mim também. A sociedade sofre por amor, desde o começo quando surgiram os humanos. O tempo deve curar essa dor, mas o meu sentimento sempre será verdadeiro.

Intervalo 2: Sobre música e conflito

Na dimensão dos conflitos, a música pode ser usada como meio de se conquistar novos espaços. Se a sociedade é dividida em muitos estratos, suas produções também são. Conseguimos, portanto localizar certos *nichos* artísticos e musicais que evidenciam fronteiras mais ou menos demarcadas, para onde a música pode confluir. Entretanto, tornando patente o seu papel na perspectiva dos conflitos, a música possui a capacidade de romper tais barreiras. Tomemos como exemplo elucidativo aquilo que se perpetrou no Brasil durante os tempos de ditadura militar. À música era vetada a esfera crítica, e tudo aquilo que tangia uma dimensão provocativa ao governo vigente. Entretanto, os compositores foram capazes de ainda assim produzir na dimensão crítica, não apenas contornando uma fronteira, mas também indo diretamente de encontro com um muro que houvera sido posto.

Projota, “Muleque de vila” (2016)¹⁸

Lêda de Oliveira

Projota é um *rapper* que traz verdades em suas letras e, na música “Muleque de vila”, não poderia ser diferente. Nesta música ele conta a sua história, o que ele passou até sua chegada ao sucesso no mundo da música e o que ele passou é a realidade de outros tantos espalhados no Brasil e no mundo, que sonham em conquistar algo pessoal ou até profissionalmente.

Projota diz como foi difícil cada degrau até a sua conquista e como ele não pode contar com ninguém, seja com pessoas que estavam à sua volta ou com ajuda governamental.

¹⁸ Projota, “Muleque de vila”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kzLESxMqnTg>>.

A sensibilidade dessa música em relatar tamanho preconceito que a sociedade tem com moradores de comunidades — negros em sua maioria, julgados inferiores e sendo marginalizados — sem contar com a mídia que influencia esse pensamento; Projota diz na sua música que as pessoas diziam que ele seria um “Zé Ninguém”, ou iria para a vida do crime, que para ele não tinha opções além dessas duas, e que por ver a violência na porta de casa ele seria mais um na estatística. Como isso é real, negros espalhados pelo mundo sendo diminuídos por causa da sua cor, se achando inferiores e incapazes para conseguirem conquistar os seus sonhos; mas Projota usou isso ao seu favor, não abaixou a cabeça por ser negro; usou isso ao seu favor, fez questão de mostrar para o mundo que ele é negro, nascido e criado em comunidade, mas igual a todos e que podia conquistar o que quisesse. Sua cor o abençoou. Realmente o abençoou, porque isso acontece muito pouco, as oportunidades, e o preconceito é avassalador, então, é um acontecimento raro.

Essa música é um relato da vida de milhares, e abre os olhos de muitos, moradores de comunidade, negros discriminados. A dimensão do conflito é trazida à tona pela narrativa de vida do compositor. Quando ele torna evidentes as dificuldades que ele sofreu, o Eu lírico expande a sua figura estritamente pessoal ao geral. Projota, compositor e cantor, dá lugar a todos os meninos negros, marginalizados, pobres e habitantes de periferias.

Pablo Vittar feat. Rico Dalasam, “Todo dia” (2017)¹⁹

Camilo Moradei Frade

A canção escolhida, “Todo dia”, mais teve a intenção de expandir questões políticas do que responder a qualquer uma delas. Composta por um *rapper* negro paulistano, Rico Dalasam, a música foi especialmente feita para o primeiro álbum de estúdio da compositora e cantora *drag queen* Pablo Vittar. A canção “viralizou”, se tornando um dos maiores *hits* do carnaval brasileiro no ano de 2017, o que nos investe questionamentos acerca do papel desempenhado pela música *pop* no Brasil nos dias atuais, além da potência comunicadora de seus interlocutores.

Sempre houveram artistas que gritaram pela liberdade de espírito dentro da canção popular; dentre eles alguns nomes se tornaram chaves quando voltamos especialmente à questão da liberdade sexual: Ney Matogrosso, Cássia Eller, ou Ângela Ro Ro. No entanto, as grandes conquistas sociais de grupos negros, feministas e LGBTT’s, foram propícias a um cenário musical em constante produção nos últimos três anos, denominado “MPB-trans”.

¹⁹ Pablo Vittar feat. Rico Dalasam, “Todo dia”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xWNpRKW9XIg>>.

Apesar da sigla ter sido usada em matérias jornalísticas na maioria das vezes de forma simbólica, ela se tornou interessante por destacar as proporções que os artistas por ela compreendidos vêm alcançando com seus trabalhos.

Liniker, o grupo As Bahias e a Cozinha Mineira, Jaloo, MC Linn da Quebrada, Johnny Hooker: todos são nomes que representam não só a canção *pop*, mas a resistência e o empoderamento de suas personalidades, num momento altamente marcado pela violência e pelo preconceito. Esse espaço de diálogo e de representatividade política tomou dimensões que podem ser exemplificadas nos lotados *shows* desses artistas nos maiores palcos e festivais do país, como: o Circo Voador, o Lollapalooza Brasil, ou o Rock in Rio.

Pablo Vittar e Rico Dalasam, parceiros na gravação da música “Todo dia”, encarnam essa postura política dentro do formato comercial da música *pop* — atitude também encarada pela Tropicália na segunda metade dos anos 1960 quando, influenciada pelas ideias antropofágicas desenvolvidas por Oswald de Andrade quarenta anos antes, colocava em xeque a própria função da música *pop* até então acrítica, mero produto de entretenimento. A densidade de discursos e lutas sociais dentro do território *pop* — assim como também acontece hoje com o sertanejo (ou “*feminejo*”) das cantoras Marília Mendonça, Maiara e Maraisa ou Naiara Azevedo, no *funk* carioca com as cantoras Anitta ou Ludmilla, no *rap* com Karol Conká ou MC Sophia —, pode nos conceder então o mérito e o prazer de enxergar também como conquistas os novos rumos e direções para quais aponta a canção popular brasileira.

Região Abissal, “Sistemão” (1988)²⁰

Murilo Gonçalves Caetano

A Oficina MP3s foi uma parte muito interessante do curso de Sociologia da Música ministrado pelo Professor Jorge de La Barre. Inicialmente, não me empolguei com a ideia, no entanto, com a execução da atividade, senti que foi um momento importante para a turma e para o curso. Escolher uma só música foi um desafio comum a todos, porém, a diversidade apresentada e as razões de cada um nas escolhas foi interessante para uma aproximação da turma dentro dos gostos musicais presentes.

Pensei alguns dias sobre qual música apresentar. Fiquei entre dois universos nos quais estou imerso musicalmente nos últimos anos: a música brasileira das décadas de 1960 e 70, e a cultura *hip-hop* (no caso, a música *rap*). Depois de muito pensar, resolvi escolher

²⁰ Região Abissal, “Sistemão”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YzIZ-RGCZoU>>.

algum *rap*. Ainda assim, ficava a dúvida entre algo mais atual (lançado recentemente) ou algo “*old school*” (das décadas de 1980, 1990). Por fim, já em sala de aula, depois de uma colega colocar um *rap* atual, resolvi colocar uma música de um grupo de suma importância para a cultura *hip-hop* nacional.

O grupo Região Abissal, oriundo do bairro do Bixiga em São Paulo, lançou o *LP* “Hip rap hop” em 1988. Devido às escassas condições materiais e também à maneira coletivizada de se trabalhar no *rap*, lançavam-se coletâneas na época, onde diversos grupos contribuía com suas respectivas músicas. Na década de 1980, os recursos tecnológicos compatíveis com a cultura *hip-hop* e direcionados para tal trabalho musical eram escassos. Daí a importância do grupo Região Abissal, pois “Hip rap hop” foi o primeiro *LP* feito por um único grupo de *rap*. Com temáticas variadas e muita criatividade, Região Abissal abriu as portas para muitos outros grupos dentro da indústria musical da época. É importante ressaltar que isso não é um contraponto às coletâneas, muito importantes dentro da história do *hip-hop* na década de 1980. Porém, é algo simbólico e pioneiro quando um único grupo consegue lançar seu próprio *LP* ainda na década de 1980, quando a cultura *hip-hop* ainda se disseminava e enfrentava muitos preconceitos tanto dentro como fora do campo musical.

Itamar de Assumpção, “Cultura lira paulistana” (1998)²¹

João Pedro Sanson

A razão por ter escolhido a música “Cultura lira paulistana”, de Itamar Assumpção, foi o fato de ela fazer uma brincadeira inteligente com a forma como incorporamos estéticas musicais ao sistema de valores da cultura oficial. Claro que se trata de uma música com interpretações muito diversas; tentarei expor brevemente o porquê de ouvi-la dessa maneira.

Lançada no disco “Pretobrás” de 1998, foi composta por um Itamar que já tinha se movimentado por várias camadas do panorama cultural ao longo da sua carreira. Foi ridicularizado pelas gravadoras e até pelo próprio público no princípio do movimento do Teatro Lira Paulistana; foi limitado a tentativas de incorporação da sua música a um movimento pós-tropicalista após seu grande sucesso independente, antes de ser finalmente incorporado à cultura oficial sob o signo de referência da “Vanguarda paulista” (Itamar sempre repudiou tal rótulo).

A música começa com um trecho de “Luar do Sertão”, de João Pernambuco (música que tem uma polêmica em relação ao seu lugar de influência e autoria, mas isto fica para outra

²¹ Itamar de Assumpção, “Cultura lira paulistana”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PHLmdaNGcVM>>.

oficina) e, depois diz que “A ditadura pulou fora da política (...) e foi grudar bem na cultura”. Para mim, essa “ditadura” é a das gravadoras e da crítica oficial. Itamar grava discos em uma época em que se havia recém extinguido a DCDP (Divisão de Censuras de Diversões Públicas); assim as gravadoras e a crítica ainda sofriam forte influência do padrão estético da ditadura. Só era lançado o que estava incorporado à cultura oficial e à tal da “linha evolutiva da música popular brasileira” (ouvir “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”). Havia uma tentativa de conceito estético musical nacional, como por exemplo o samba como significado de uma época, depois a bossa nova, o tropicalismo, e assim por diante. “Porcaria na cultura tanto bate até que fura...”

A música “Cultura lira paulistana” é uma afronta à cultura oficial. O tempo todo faz-se a dialética entre o discurso conservador multiculturalista (“Onde era Ataulfo Tropicália (...) ficou tiririca pura...”), e o valor das estéticas marginalizadas (“Cultura sabe que existem milhões de outras culturas, para ter cultura tem que ter jogo de cintura”).

O movimento do qual vem Itamar é uma prova de que a cultura nacional não é uma só, mas que são milhares incorporadas pela sociedade — não por meio institucional, mas “por meio da experiência de articulação das estéticas com as relações dos sujeitos entre si e com o seu ambiente geográfico por meio da interculturalidade” (CANCLINI, 2011: 106).

Paulo César Pinheiro, “Nomes de favela” (2004)²²

João Verani Protasio

“Nomes de favela” foi composta por Paulo César Pinheiro e está no seu álbum “O lamento do samba”, de 2004. O autor, carioca suburbano, que tem mais de 2000 composições, 1000 músicas gravadas e inúmeras e ilustres parcerias marcantes na história da música brasileira, é também poeta e romancista. A música ficou também conhecida na voz do sambista da nova geração Moyseis Marques, mineiro radicado no Rio de Janeiro, que a gravou em seu primeiro disco homônimo em 2007, e também em seu último “Casual solo”, de 2014.

A escolha da música para compartilhar na Oficina *MP3s* se deu por alguns motivos. Primeiramente por ser um samba, gênero com que mais me identifico, vivo e escuto desde pequeno e que agora também timidamente toco, graças a forte influência e incentivo de meus pais músicos. Depois de muitas dúvidas, escolhi trazer uma música do Paulo César Pinheiro de quem gosto muito, e que tem um repertório vasto e riquíssimo e que me cativou ainda mais

²² Moyseis Marques, “Nomes de favela”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qDIZdVyKTSI>>.

depois da leitura de um livro sobre a história de suas canções. Apesar de ser um dos maiores letristas do país, sua voz não está no mesmo páreo, reconhecida pelo timbre baixo e pela rouquidão. Trouxe ela então gravada por Moyseis Marques, vascaíno e portelense que nem eu, ótimo cantor.

A música em si, “Nomes de favela”, foi escolhida por trazer questões pertinentes para um debate através da sociologia da música em sua letra, além de ter uma poética incrível, com figuras de linguagem muito bem construídas para ressaltar o sentimento que o autor pretende expressar. É uma música que traz tristeza, lamentação, nostalgia e protesto. Mas, ao mesmo tempo, é uma música de amor — não o amor romântico de um casal regularmente trazido nas letras de música, mas um amor ao território (a favela), a exaltação de uma identidade social e sua socialização que não pode ser esquecida.

Ela fala sobre os nomes de algumas favelas do Rio de Janeiro, os seus significados de origem e a triste perda de sentido deles: “Menino não pega mais manga na Mangueira e agora que cidade grande é a Rocinha”. O autor cresceu em várias favelas em sua infância; ele tenta resgatar um sentido ingênuo e alegre dos nomes que remetem a situações que eram determinantes e que vivenciou naqueles territórios, além de lamentar e fazer um protesto contra a situação atual marcada pela violência: “Não sou do tempo das armas, por isso ainda prefiro ouvir um verso de samba do que escutar som de tiro”.

Pode se trazer a contribuição de Luciana Mendonça (2009) para tentar compreender o conjunto de relações sociais construídas naqueles locais pelas suas paisagens sonoras citadas na letra, onde são destacadas as transformações nas diferentes temporalidades diante de sonoridades presentes naqueles cotidianos urbanos (“verso de samba” x “som de tiro”).

Para (não) concluir... e não deixar de escutar!

Jorge de La Barre

A diversidade de músicas escolhidas para apresentação durante a Oficina *MP3s* não deixa de nos lembrar o quanto, na era *YouTube*, os horizontes auditivos expandiram de forma que talvez Raymond Murray Schafer nunca tivesse imaginado. Graças a uma discoteca mundial virtualmente infinita, acessível em qualquer momento a partir de um mero clique de *mouse* nas várias plataformas musicais disponíveis *online*, a “esquizofonia” (ver NdR 4) torna-se condição permanente; e definitiva do nosso cotidiano. Condição dentro da qual também a própria localidade talvez não seja mais tão relevante (nem sua permanência assim tão garantida). Quando a condição “esquizofônica” ganha as paisagens sonoras, inclusive aquelas supostamente “naturais”, a própria audição é que vai flexibilizando os territórios (LA

BARRE, 2012), desconectando e reconectando-os, abrindo para outros possíveis espaços sonoros.

Do resto, através das narrativas aqui compartilhadas (“Trouxe essa música *para falar em quê?*”), ganhamos um acesso privilegiado a uma dimensão central da música: o seu *contexto* (bem mais do que seu *texto*, para retomar a famosa distinção de Ludwig Wittgenstein a propósito da língua). Assim, além dos (sub)gêneros, estilos, épocas, continentes ou afetos, a Oficina *MP3s* nos ensinou uma experiência eminentemente social — mesmo até na forma de contar relatos de escuta solitária.

Além da diversidade de músicas escolhidas acima referida (e de fato comprovada!), força é de constatar que *todos* os alunos trouxeram de fato uma música para ouvir, e contar o que quisessem sobre ela. Assim, todos temos algo a dizer sobre (pelo menos alguma) música: a música é “boa para pensar” (e também para dançar, no caso!) É esse o material que quisemos levantar aqui, trabalhando um pouco também as nossas categorias “naturais” de apreciação. Agora ficou claro: a música é que nos fala quando falamos em música!

Referências

- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. A modernidade sem peias. Lisboa: Teorema, 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: UNESP, 2011.
- LA BARRE, Jorge de. A outra afinação do mundo: os territórios sonoros. **Revista Interfaces**, nº, 16 vol, 1. 2012, Centro de Letras e Artes da UFRJ, pp. 117-127.
- LEFEBVRE, Henri. **Éléments de rythmanalyse**. Introduction à la connaissance des rythmes. Paris: Syllepse, 1992.
- MENDONÇA, Luciana F. Moura. “Sonoridades e cidade”, In: FORTUNA, C., e LEITE, R.P.(orgs.), **Plural de cidade: Novos léxicos urbanos**. Coimbra: Edições Almedina, 2009, pp. 139-150.
- SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.