

AFINAÇÃO¹ DA SUBJETIVIDADE: MÚSICA E TRIBALISMO URBANO



José Sterza Justo

Universidade Estadual Paulista – UNESP – Brasil

Cledione Jacinto de Freitas

Universidade Estadual Paulista – UNESP – Brasil



Resumo

A música ocupa um lugar de destaque na cultura e na subjetividade, no mundo atual, estando bastante disseminada no cotidiano, impulsionada pelas tecnologias de produção e difusão fonográfica, e possuindo um grande poder de despertar ou forjar sentimentos, afetos, pensamentos, devaneios e outras produções anímicas. O presente artigo realiza uma discussão sobre a participação da música nos dispositivos de produção de intersubjetividade e de grupalidade. Para isso, vale-se da aproximação entre autores que se dedicaram ao estudo da música e outros que tomaram como objeto de reflexão as socialidades e paisagens atuais, constituídas no cenário urbano. O ponto de partida da discussão é o neo-tribalismo urbano e suas relações com música e o ponto de chegada é o exame da psicologia na apropriação da música em suas práticas e nas suas produções de conhecimento. Entre os pontos de partida e de chegada se coloca a discussão da música como um poderoso instrumento de *afinação da subjetividade* que pode compor subjetividades uníssonas ou polifônicas, dependendo de como esse instrumento é utilizado: se a serviço de estratégias de controle e padronização das produções subjetivas ou a serviço de estratégias de diversificação e pluralização da vida e das formas de existência.

Palavra Chave: Música. Tribalismo. Subjetividade. Cidade.

Introdução

Em uma pequena cidade do interior brasileiro há uma avenida curta aonde, nos finais de semana, as pessoas que procuram diversão se encontram próximo a um bar que funciona, também somente aos finais de semana, promovendo festas *open bar*, com cantores sertanejos e tendo como público preferencial estudantes universitários. Ao lado do bar, em um terreno baldio, os frequentadores do local estacionam carros com som em alto volume e se forma uma grande aglomeração de adolescentes e jovens para ouvir e dançar *funk*.

Esse é apenas um exemplo singular de aglomerações de jovens, dentre tantas que podem ser observadas cotidianamente nas cidades brasileiras. Nas pequenas e médias cidades é comum se ver, nas noites de fim semana, concentrações de jovens em pátios de postos de combustíveis, em frente a bares e restaurantes, em pontos de venda de lanches ou,

¹ Paráfrase do título do livro de Raymond Murray Schafer, *A Afinação do Mundo*.

simplesmente, dispersos em pequenas rodas de conversa ao longo de alguma avenida por onde transitam carros e motos, num constante vai e vem. Tais “nebulosas tribalistas”, tal como Maffesoli (1998) denomina esse tipo de socialidade no cenário urbano, até passam despercebidas por terem sido incorporadas à paisagem e à rotina das cidades, como parte da cultura local.

A música, nesses agrupamentos, é um elemento marcante e funciona como pano de fundo desse tipo de encontro, conjugada com gestos, roupas, adornos, girias e outros signos de pertencimento. A presença dos gêneros musicais “funk” e “sertanejo” universitário é frequente nesse cenário, mostrando o poder que possuem de mobilização e agregação de jovens em suas buscas de lazer e diversão nas noites da cidade. O “Rap” também comparece como um gênero musical bastante agregador e produtor de socialização e de referências identitárias, sobretudo, para jovens de camadas pobres da população ou residentes em bairros populares da periferia das cidades (DAYRELL, 2002). As batidas fortes, bem marcadas e repetitivas da música eletrônica, o Rock e o Punk não deixam de participar dessa sonoridade da cidade noturna, nos finais de semana, dentre outros tipos de música que podem comparecer em determinadas regiões ou em certas concentrações de tribos urbanas e bolsões das cidades.

Porém, é notável, hoje, o destaque que os assim chamados “sertanejo universitário” e o “funk” possuem na cultura musical, tendo ganhado as ruas, os carros, os bares, celulares, exposições agropecuárias ou festas tradicionais, novelas, programas de TV de canais aberto, enfim, e se projetaram de tal forma que são referenciais de identificação da Brasilidade, até no exterior.

O “funk” e o “sertanejo” se tornaram músicas populares no sentido de terem se alastrado por todas as classes sociais e regiões do país, ainda que em diferentes intensidades. Ganham, hoje, a companhia das músicas de cunho religioso (as ditas “gospel”) que crescem em ritmo acelerado, em contraposição aos demais ritmos que ficaram circunscritos a determinados setores, círculos e segmentos sociais. O chamado “Sertanejo Universitário”, aliado ao processo de modernização e urbanização da sociedade brasileira, suplantou a chamada “música caipira” e se colocou, de forma hegemônica, como expressão da cultura rural, na cidade, principalmente nas regiões sudeste e centro-oeste do país, malgrado as críticas que o consideram uma total descaracterização dos vestígios dos modos de ser e de viver no campo, criados em outros tempos (SANTOS, 2011). A MPB (Música Popular Brasileira) que, pela própria denominação, deveria possuir um grande apelo e uma ampla base de adeptos, acabou assumindo um caráter elitista ao ser confinada em certos guetos, sobretudo, formados pela *intelligentsia* nacional.

Contudo, não se trata aqui de contrapor um gênero musical a outro, mas tão somente de pontuar o poder da música de fomentar grupalidades, arregimentar multidões, produzir subjetividades, criar vinculações, duradouras ou efêmeras, gerar referências identitárias e compor ativamente a paisagem urbana.

O objetivo do presente artigo, de cunho teórico, é articular teorias e pesquisas que abordam o fenômeno das grupalidades no cenário urbano, relacionado com a musicalidade, para analisar e discutir a música como instrumento de afinação da subjetividade, ou seja, como elemento de agregação e de sintonia de modos de ser e existir que se expressam nas paisagens da cidade. Para tanto, será feita, inicialmente, uma explanação sobre a sonoridade enquanto elemento importante da paisagem da cidade, posteriormente, será destacado o poder de agregação da música e, por último, será realizada uma análise das agregações urbanas atuais que se produzem em torno dela.

Sons e paisagem urbana

A cidade acabou por se constituir como habitat principal do homem, sobretudo, com a modernidade. Progressivamente, a humanidade foi migrando do campo para a cidade e, com isso, criou agrupamentos mais densos, amplos, complexos e racionalizados, alterando profundamente a produção de subjetividade, conforme já assinalava Simmel (1902-1967), no início do século passado. Mais do que um habitat específico, a cidade moderna colocará para o homem, de maneira crucial, o problema do tempo e do espaço, a saber, como fazer para dominar e controlar a velocidade, o ritmo e a organização da vida em sociedade. História e geografia despontam-se como ciências voltadas para o enfrentamento de desafios básicos da modernidade: a primeira destinada a desvendar os segredos do tempo e a segunda destinada a resolver os problemas do espaço.

Segundo Santos (1996), o conceito mais abrangente da geografia é o de espaço, do qual decorrem outros como os conceitos de território, lugar, área, habitat, população e paisagem. Para os propósitos deste artigo, interessa, particularmente o conceito de paisagem, que se desdobra, na geografia, do conceito de espaço, sem a pretensão de entrar nas controvérsias existentes sobre o assunto.

O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais (SANTOS, 1996, p. 25).

O suposto principal de tal conceituação de espaço é o de que as relações entre os homens são intermediadas por objetos da natureza ou por objetos construídos por eles mesmos. Portanto, objetos e as relações sociais das quais são mediadores, constituem espaços que podem assumir feições de um lugar, quando nesses espaços se criam vínculos identitários (AUGÉ, 1994) ou podem caracterizar territórios quando se prestam a circunscrever uma população e delimitar um conjunto de corpos com características específicas que lhe são imputadas, segundo uma visão foucaultiana. A paisagem, por sua vez, não se confunde com o espaço, embora mantenha com ele um relacionamento bastante estreito. Ainda nas palavras do mesmo autor,

A paisagem é diferente do espaço. A primeira é a materialização de um instante da sociedade. Seria, numa comparação ousada, a realidade de homens fixos, parados como numa fotografia. O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. Por isso, paisagem e espaço são um par dialético (SANTOS, 1996, p. 25).

Continua o autor, sua conceituação de paisagem, destacando um aspecto que nos interessa particularmente no campo da psicologia e da produção de subjetividade. Diz ele:

Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc. [...] A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso, o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato (SANTOS, 1996, p.61).

O que interessa destacar, nesse trecho citado, é ênfase dada ao papel da percepção e do aparelho cognitivo com um todo na apreensão ou produção daquilo que é chamado de paisagem. Ela não seria dada objetivamente, mesmo quando se refere a paisagens da natureza, mas sim, subjetivamente, pela penetração do olhar do homem no seu mundo, nos espaços que o envolvem e que habita. Por isso mesmo, teria ela um caráter de singularidade, tal como o de uma cena captada por um fotógrafo. Outro pormenor do trecho citado, mas que é essencial para este artigo, diz respeito à menção feita aos sons como elementos constituintes da paisagem, além dos objetos visuais, olfativos e gustativos. Embora cada órgão dos sentidos básicos e da percepção seja importante na apreensão/produção da paisagem cabe mencionar algumas diferenças entre eles.

A visão, a audição e o olfato são sentidos distais, diferentemente do paladar e do tato que são proximais, isto é, os três primeiros exigem o contato direto do sujeito com o objeto da sensação ou da percepção, enquanto que os dois últimos possibilitam um contato à distância,

ainda mais quando potencializados pela tecnologia, como no caso do som que pode ser transmitido por ondas de rádio ou atingir boa distância com aparelhagem de amplificação.

Isso possibilita aos estímulos sonoros e visuais um poder de produção de agregações, reuniões e unificações muito maior do que os estímulos gustativos e táteis, principalmente, os táteis. É possível sim se realizar uma degustação coletiva e compartilhar um mesmo sabor em massa, assim como é possível compartilhar a sensação de uma mesma textura, pelo tato, porém, nada disso é comparável à instantaneidade e praticidade que o compartilhamento de um som ou de uma imagem propiciam, como no caso de uma audição coletiva de música ou de se assistir juntos a um programa de televisão. O som e a imagem podem ser digitalizados, virtualizados e, com isso, podem ser propagados com maior eficiência, diferentemente dos estímulos táteis, gustativos e até mesmo os olfativos que apresentam uma maior dificuldade para isso.

Outra vantagem do som, até mesmo em relação à imagem, é que ele conta com uma maior facilidade para afetar o sujeito. A imagem visual exige a concentração do olhar, pelo menos a posição frontal da cabeça, enquanto que o som simplesmente penetra nos ouvidos, sem qualquer esforço, facultando ao sujeito assumir qualquer posição no espaço sonoro ou até mesmo dedicar-se a outra atividade. Uma música no espaço público pode ser compartilhada por muitos, sem que necessitem se direcionar, como no caso da imagem, para um ponto em comum. O som se propaga por todos os lados e, com isso, pode afetar e conectar indivíduos dispersos no espaço geográfico. Portanto, a produção de agregações, por meio dos sons, é muito mais eficiente do que pela imagem, pelo tato, pelo paladar ou pelo olfato, esse último, possuindo propriedades parecidas com as do som, mas ainda não controladas pela tecnologia.

Conforme assinala Schafer (2001), a paisagem urbana pode ser mapeada pelos sons, além das clássicas imagens visuais que normalmente são tomadas para cartografá-la. Ao lado das imagens que compõem a paisagem urbana, como as ruas, as edificações, as placas de trânsito, os veículos, as fachadas de lojas comerciais e, claro, os próprios cidadãos em trânsito, estão os ruídos e sons que também fazem parte dela. Ruídos que poderíamos tomar como sendo aqueles sons confusos, desordenados, caóticos, como são os sons da natureza (SHAFER, 2001). Ruídos e sons ou o barulho são marcas típicas da urbanidade, sobretudo, da urbanidade moderna. Baudelaire (1857- 1985) já se referia ao som como elemento constituinte fundamental da cidade moderna. Em seus poemas destacou o badalar dos sinos e a tagarelice das máquinas fabris como signos da cidade. A metrópole haveria de acentuar sobremaneira os sons da cidade tornando-a o lugar, por excelência, da poluição sonora, dentre outras. O ronco dos motores dos veículos, as buzinas, as vozes ou o barulho das passadas dos

Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.48, p.<52-68>, jul./dez. 2016

transeuntes, os anúncios sonoros de lojas comerciais, músicas dos bares, sirenes e tantas outras fontes de emissão de sons tornam a metrópole bastante ruidosa.

Os ruídos caóticos da cidade, tal como aqueles que ecoam da natureza, podem ser tomados como o som básico ou o som fundamental ou, ainda, a “tonalidade” de um determinado lugar ou ambiente. Esse seria, segundo Schafer (2001, p.26-27), o elemento mais primário da paisagem sonora. Além dos ruídos caóticos, os sinais acústicos também integram a paisagem sonora da natureza ou da cidade, sendo capazes de despertar a atenção e emitir avisos, tais como o som da queda de um galho de árvore ou os sons de buzinas, dos carrilhões de relógios anunciando a hora cheia ou dos anúncios e partidas de voos em aeroportos, por exemplo. A paisagem ainda inclui uma marca própria do lugar. No caso da paisagem sonora, seriam aqueles sons típicos de um determinado lugar, como o som emitido pelas águas de uma cachoeira ou os sambas-enredo que marcam os desfiles carnavalescos da Cidade do Rio de Janeiro e de outras grandes cidades.

Música e gregarismo

De acordo com Wisnik (1999), o som tem um sentido profundo de agregação, de junção, de reunião. Ruídos se ajustam, se compõem, se integram, sejam eles procedentes de instrumentos ou de vozes, fazendo da música uma forma profunda de interação e congregação. A composição musical não é tão somente um arranjo de sons, mas também um arranjo de relações, um arranjo social. Arranjo que se torna ainda mais refinado quando se agrega à dança e produz uma sintonia dos corpos.

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemna nele um princípio de ordem (WISNIK, 1999, p. 27).

O caráter gregário do som não é novo, tal como demonstra Wisnik (1999) e tantos antropólogos (LEVY-STRAUSS, 1991; SEEGER, 1987; PINTO, 2001) quando destacam, em diferentes povos, a existência da música como elemento central da cultura e das identificações entre os indivíduos, de convergência simbólica e de produção de subjetividade. Cada povo ou cultura possui sua música, sua sonoridade, seus ruídos que produzem sentimentos profundos de pertencimento (PINTO, 2011). Festejos populares, celebrações religiosas, comemorações de datas cívicas, torcidas em campo de futebol, encontros de amigos, o churrasco ou almoço de domingo, as baladas dos jovens, bares e restaurantes ou os *points* de encontro pelas ruas da

cidade, dentre tantos outros acontecimentos, são acompanhados de alguma musicalidade. Via de regra, a reunião de pessoas evoca a música, mesmo em reuniões não festivas, como uma passeata política, por exemplo, onde palavras de ordem costumeiramente são entoadas coletivamente por meio da música ou de alguma sincronia sonora.

A música opera essencialmente no tempo e no espaço. O tempo musical se associa estreitamente ao tempo e aos espaços sociais, conforme demonstra Wisnik (1989) ao percorrer a história da música e assinalar as correspondências entre mudanças na musicalidade e mudanças na organização social e na economia, tal como aponta na transição do feudalismo para o capitalismo. Segundo o autor, no mundo medieval feudal era o mundo da música modal, marcada pela repetição e circularidade, enquanto que a ascensão do capitalismo, na modernidade, trará uma musicalidade tonal que produz sentidos de movimento, variação e celeridade. O canto gregoriano, por exemplo, pode ser tomado como uma sonoridade monocórdica que invoca sentimentos profundos de tempo cadenciado e espaço bem delimitado, exalando imagens de ordem, estabilidade, obediência e resignação, em total conformidade com o funcionamento do mundo medieval. A música tonal, acompanhando os primórdios da modernidade, introduz uma variedade maior de sons, no entanto, produzindo hierarquias entre notas, por meio de escalas musicais, e estabelecendo um tom central em torno dos quais os demais se organizam. Esse tipo de música é parte de uma cultura, a cultura moderna, que a despeito de surgir num mundo em ebulição, como foi o do final do século XVIII e o do século XIX, cravou fortemente no homem sentimentos de ordem, pureza, progresso, linearidade e centralidade (BERMAN, 1998; GIDDENS, 1991; BAUMAN, 1998). Assim como a música tonal primava por uma nota central, a cultura moderna disseminará tantas outras imagens de centralidade, acompanhadas de valores extremamente positivos. Assim, a família nuclear burguesa será tida como a célula central da sociedade e da vida emocional e afetiva; a figura masculina, por sua vez, será o centro dessa família; as cidades serão organizadas em torno de um ponto central, como é o caso da praça da Sé na cidade de São Paulo; a identidade ou caráter será tomado como o centro do sujeito; o trabalho será outro centro de gravidade da vida, da economia, da organização social e da política; as teorias elegerão seus conceitos centrais; os governos serão tomados como centro do poder e da gestão social e assim por diante. Junto com a centralidade, a modernidade também produzirá hierarquias rígidas e sistemas de poder bastante verticalizados. A figura paterna, na família, e a do patrão, na fábrica, podem ser tomadas como figuras emblemáticas de tal hierarquização das relações sociais nos primórdios na modernidade.

As noções de centralidade e de hierarquia, na música, na subjetividade, na cultura e na sociedade como um todo, vão perdendo força com o avanço da modernidade e já no início do século XX começam a surgir processos de deslocamentos que haverão de criar imagens de mundo e de homem descentrados, fragmentados, dispersos, fluidos, efêmeros, voláteis e trajetivos (HARVEY, 1992; BAUDRILLARD, 1991; VIRILIO, 1993). A experiência do espaço passa a ser a de espaços abertos e não mais fechados, rompendo com a lógica do enclausuramento; a experiência do tempo passa a ser a do tempo contínuo e não mais do tempo segmentado, tal como enfatiza Deleuze (1992). Isso alude a uma experiência de maior permeabilidade de fronteiras espaciais e aceleração da vida. Dentro de tais transformações, surge a música atonal, em contraposição à tonal, abandonando referências a um centro tonal e a sistemas de hierarquias entre os sons ou notas musicais, explorando maiores variações sonoras, acordes e misturas, além de admitir ruídos e o próprio silêncio como elementos musicais.

Na atualidade, o aprofundamento das tendências modernas à flexibilidade, à mixagem, à ruptura com compartimentalizações e gêneros puros, que se acentuaram a partir da segunda metade do século XX, se fizeram acompanhar de produções musicais bastante heterogêneas, gerando escutas múltiplas que vão da música rítmica à canção, da repetição exaustiva à complexidade melódica e produzindo uma variedade sonora capaz de retratar concertos e desconcertos do mundo (WISNIK, 1989, p. 176).

Tribalismo urbano e afinação da subjetividade

Na medida em que a música consegue reunir ouvidos e ser compartilhada, cria espaços, agregações, grupos, tribos de indivíduos e outras formas de sociabilidade. A sincronia do som, a sonoridade produzida pelo ritmo e harmonia e a atração estética que logra exercer sobre os ouvintes, criando entre eles um vínculo e identificações baseados no “gosto musical”, produzem coordenações entre tempo e espaço capazes de gerar afinações subjetivas extremamente refinadas, tal como ocorre em grandes shows musicais. Ali corpos e mentes entram em profunda sintonia, passam a habitar tempo e espaço comuns, conectam os ouvidos, os movimentos do corpo, criando uma “nebulosa afetual”, como diz Maffesoli (1998), na qual se forma um grande transe emocional, afetivo, cognitivo, perceptual e sensitivo, disparado pelo som que penetra os ouvidos e é respondido pelos balanços de corpos, em imensas coreografias coletivas e por vozes coletivas, como se fosse um gigantesco coral comandado pelos regentes que estão no palco.

A afinação da subjetividade, produzida pela música, expressa essa sintonia, essa identificação de uns com outros, que gera grupalidades, que é capaz de juntar e reunir anônimos e desconhecidos, ou seja, uma grupalidade que dispensa o contato direto, o contato *tête-à-tête* que era típico dos grupos convencionais, estruturados como círculos fechados em torno de tarefas e objetivos racionais. A música funciona como esse poderoso instrumento de conexão, de produção de redes e de formação de tribos articuladas em torno de referências comuns que, no entanto, não “cimentam” vínculos e relações, mas tão somente abrem amplos caminhos para conexões e relações, baseados num sentimento de “estar junto” e em sensações proxêmicas e de assemelhamento/compartilhamento. Vale assinalar que, enquanto os grupos convencionais tinham como base reconhecimentos mais objetivos e estáveis dos motivos da ligação entre os seus membros, o tribalismo contemporâneo não explicita exatamente o que une a tribo, não estabelece finalidades e nem delimita com precisão seu espaço; apenas cria referências gerais, como um gênero musical, em torno das quais os adeptos se agregam de maneira bastante flexível e em espaços abertos e fragmentados. O sentimento tribal, na atualidade, na sua forma mais depurada, conecta-se a modos de subjetivação de feitio líquido, como diria Bauman (2003), dromológico, como diria Virilio (1993), nômade, como diria Deleuze e Guatari (1997), fragmentado ou pluralista, como diria Hall (1999).

Diferentemente do que se pode imaginar, tal tribalismo não tem como figura paradigmática grupos como dos *Punks*, *Skatistas*, *Darks*, *Skenheads* e outros. Essas agregações estão mais próximas dos grupos convencionais (fechados, com propósitos bem estabelecidos e estáveis) e se têm alguma característica das tribos das quais estamos falando pode ser tão somente a irascibilidade que lhes serve como mola propulsora de suas ações. A rigor, seria melhor falar em tribalismo e não em tribos, já que se está referindo a socialidades e subjetividades, que surgem no contemporâneo, acentuadamente móveis, abertas, flexíveis, efêmeras e, por isso, não têm como característica principal a formação de círculos estáveis de relacionamento, duradouros e rígidos quanto a formas de conduta e ação. O tribalismo propriamente dito admite subjetivações múltiplas e em diferentes combinações de núcleos e referências identitárias pessoais, por exemplo, ser adepto de música sertaneja e ser estudante universitário ou ser um imigrante vindo do extremo oriente e também gostar de música sertaneja, como declarou certa vez um japonês recém imigrado, ao ser perguntado sobre o tipo de música brasileira que mais apreciava. Assim, diferentemente do grupo tradicional que se compõem melhor com formações identitárias baseadas em identificações sólidas, estáveis, unificadas e coesas, o tribalismo contemporâneo se coaduna melhor com identificações

peçoais dispersas e mutantes que podem produzir diferentes combinações identitárias, dependendo das exigências do momento ou das situações vividas.

O tribalismo atual expressa um sentimento oceânico, a saber, um amplo sentimento de estar junto a todos ou de pertencer à humanidade. Sentimento oceânico esse que seria um dos principais sentimentos despertados, com maior alcance e facilidade, pela música mais do por outras artes, conforme destaca Lopes, comentando Schopenhauer:

Todas as manifestações artísticas possuem o dom de momentaneamente liberar o ser humano do individual, do querer, do desejar, que lhe é inato por também ser um ente causado pela Vontade. Mas esse dom pertence muito mais à música que às outras formas de arte. Neste estado de liberdade do desejar, de submissa passividade, a obra é quem olha e penetra o espectador. Esta invasão, este sentimento oceânico, ao qual benignamente acedemos, possui o dom de revelar não apenas o que seria a fonte de todo existir, como sua real intensidade (LOPES, 2006)

A música teria esse poder de chamamento para o outro, como uma linguagem universal do homem, capaz de ultrapassar as línguas locais e celebrar a comunicação e interligação de toda a humanidade. Isto porque, o que estaria conectando não seriam conteúdos ideativos, expressos pela palavra ou escrita, mas sim sentimentos, afetos e emoções que ela, a música, muito mais que uma língua, seria capaz de expressar e comungar entre os humanos. A sonoridade da voz, ainda quando a palavra não pode ser reconhecida como portadora de significado, seria fundamental para a passagem do estado narcísico primário, predominante no bebê, para as relações objetais, para a busca do outro, para a descoberta e a busca do mundo (TODESCHI, 2014).

A voz funciona como um cordão umbilical que nos une e separa do Outro primordial, a mãe. A primeira experiência que temos do Outro materno é a sonoridade da sua voz, o ritmo do seu coração, as batidas das suas pulsações; só depois virá o cantarolar instrumental, o ninar, que apazigua nosso desamparo (ANTELO, 2013, p.92).

Gritamos primariamente e a resposta que o Outro dá a este grito transforma-o em apelo. O silêncio como resposta primária do Outro o instala para sempre no âmago do apelo. Demandar, apelar, invocar, cantar, são maneiras de fazer o Outro que não existe, existir (ANTELO, 2013, p.92). O Inconsciente é áfono, mas possui sonoridade. Ao responder ao sujeito com o silêncio, o outro leva-o a demandar, apelar, invocar, cantar, trazendo-o à existência.

A música, afirma Antelo (2013), realiza o desejo do sujeito de ser escutado além das palavras. Na sua relação com o silêncio, ela o preenche e eleva sua importância. Ao remeter-se à ilusão de que o Outro escuta o sujeito, a música pode criar um espelho sonoro de um povo, tal como acontece com o samba brasileiro ou com o tango argentino. Tal função

também é desempenhada pelo Rap ao conseguir ser a referência identitária de multidões de jovens urbanos. Naffah Neto e Gerber (2007, p.9), ao comentarem o Rap, destacam nele a função fraterna, no entanto, enfatizando que nesse estilo musical predomina, como elemento de produção de identificação e de formação de vínculos, o conteúdo verbal em detrimento da sonoridade, retratando comunidades desfavorecidas, tanto no âmbito social, quanto cultural, e com acesso bastante limitado a bens de consumo. Dessa forma, ainda segundo os referidos autores, o Rap responde à demanda de “expressão verbal”, responde ao clamor de um povo e apresenta, como protesto, pedidos de ajuda frente aos vários problemas do cotidiano.

De Oliveira, Camilo e Assunção (2003), em pesquisa realizada com jovens da cidade de Brasília, destacam a importância da música como elemento de produção identitária de tribos urbanas. Segundo os jovens entrevistados, a comunhão do gosto musical e das atividades de lazer constituem o principal núcleo de identificação e de atratividade entre aqueles que compartilham um determinado estilo de vida e se reconhecem como uma tribo urbana.

Um dos sujeitos da pesquisa concluiu da seguinte maneira sua fala sobre o que agregava sua tribo: *Mas o que caracteriza mesmo é a música, é a música que está mais presente [fem, 17].*

Outro participante da mesma pesquisa enfatizou, igualmente, a comunhão do gosto musical como elemento importante da tribalização:

Eu acho que os gostos. Além daquele visual em comum, tem a questão dos gostos, do que você gosta de ouvir, marca muito. Por exemplo: pagodeiro e metaleiro, os nomes vêm já do gosto musical da pessoa, além do visual da pessoa. Então é o que você gosta de fazer, o que você gosta de ouvir, os lugares que você frequenta, acho que definem mais ou menos você ser de uma tribo ou outra [fem., 18].

As autoras não tiveram dúvidas em reconhecer, nas falas dos participantes da pesquisa que realizaram com jovens da cidade de Brasília (DF), um tipo de socialidade bem aos moldes do que descreve Maffesoli e com uma participação especial da música:

As narrativas aqui apresentadas acompanham a descrição das tribos urbanas elaborada por Maffesoli, como comunidades empáticas, organizadas em torno do compartilhamento de gostos e cujos vínculos perduram enquanto se mantém o interesse pela atividade. Frequentar os mesmos bares e tipos de eventos sociais, ou apreciar o mesmo estilo de música, são os fatores que sustentam o sentimento de comunalidade. O tópico da música, tal como transparece na última fala anterior, tem especial importância (DE OLIVEIRA; CAMILO; ASSUNÇÃO, 2003)

Conforme concluem as autoras, o compartilhamento de gostos musicais e de determinados espaços urbanos produzem a comunidade tribal, numa autêntica afinação da subjetividade que abrange o reconhecimento ou, melhor, um sentimento de possuírem afinidades capazes de abarcar todo um modo de existir, ainda que temporariamente.

A presença dos estilos musicais na paisagem urbana, mediante as práticas das tribos, contribui para a criação do que poderíamos chamar de Zonas Autônomas Temporárias, no sentido que é dado a essa expressão por Bey (2001), ou seja, espaços nos quais o poder de Estado não penetra com força e, conseqüentemente, a liberdade e as singularidades podem se movimentar com mais desenvoltura. Assim, podem ser entendidas as passeatas públicas, ocupações de fábricas desativadas, ocupações de edifícios abandonados, de praças, e de outros espaços, como forma de protesto ou como manifestação de rebeldia. Também podem ser assim visualizadas a presença de jovens nas ruas ou em certos pontos da cidade, como geralmente acontece em cidades médias, à noite, principalmente em finais de semana ou nas grandes cidades, por exemplo, em festas *rave* (CAMARGO, 2008).

Com efeito, nas pequenas e médias cidades, é bastante comum a presença de grupos de jovens reunidos ao longo de avenidas ou em pátios de postos de combustíveis, praças ou outros recantos, via de regra, ouvindo músicas que saltam de potentes aparelhagens de som instaladas em veículos. Às vezes sentam-se em muretas de lojas ou nas sarjetas, em motos estacionadas, ou ficam recostados em veículos estacionados, apreciando a movimentação da rua. Uma lata de cerveja à mão ou um copo de alguma outra bebida é um acessório indispensável nessas ocasiões. Os antigos *footings* de praças, quando moças desfilavam para atentos rapazes que ficavam parados, foram substituídos pelo vai e vem de carros nas ruas, observados pelos que estão parados, apreciando a paisagem.

Em algumas cidades, ocorrem transformações radicais da paisagem urbana do dia para a noite, principalmente nos finais de semana. Apesar das aglomerações que se formam nas regiões de bares e casas noturnas, pelos frequentadores, também ocorrem aglomerações desvinculadas desses estabelecimentos comerciais e que se formam de maneira mais espontânea e autônoma, até porque normalmente são criadas por jovens que não dispõem de dinheiro para arcar com custos de bares e restaurantes.

Muitas dessas aglomerações de jovens, que funcionam como redutos de determinadas tribos, podem ser chamadas de “Zonas Autônomas Temporárias”, pela maneira como conseguem estabelecer ali seus hábitos, costumes, sua música, valores e modos de subjetivação, à revelia de controles oficiais. Nesse sentido, a música funciona não somente como elemento de produção de identidade, de afinação de subjetividades, mas também como instrumento de ocupação de espaços urbanos, como instrumento de luta e conquista de espaços sociais e subjetivos. Ao afinar subjetividades, criar sintonias, harmonias, agregar, ganhar as ruas e passar a fazer parte da paisagem urbana, a música se transforma em poderoso

instrumento político, isto é, sai dos redutos da intimidade ou das reclusões nos espaços privados e invade os espaços públicos, ocupando o cenário da cidade.

Considerações finais

A música, hoje, com o avanço e popularização das tecnologias de produção e difusão sonora, está bastante presente no cotidiano, inclusive, acompanhando as pessoas em seus deslocamentos ou em situações de trânsito, como se pode observar em tantos transeuntes portando fones de ouvido ou nas músicas que ecoam de veículos, aliás, tão comuns e apreciadas por motoristas e passageiros que tornou os aparelhos de som um acessório obrigatório em carros. Trata-se, portanto, de uma das artes mais disseminadas e que, alavancada pela indústria fonográfica e pelo consumismo, passa a integrar a paisagem mundana e a fazer parte da constituição do sujeito e da produção de subjetividade. Ela é capaz de produzir ou despertar sentimentos, afetos, imagens, devaneios, pensamentos e, ainda, conectar subjetividades e produzir intersubjetividades.

Tal como as notas e cordas de um instrumento que se afinam, as subjetividades também podem se afinar e, na afinação, na sintonia e na harmonia, criar e produzir formas de pensar, de sentir e de viver, como mostram as grupalidades que se desenvolvem em torno da música e que a tomam como referência principal. As cordas se afinam, se compõem com outras cordas, mas mantêm seu tom. Podemos tomar a afinação das cordas de um instrumento como metáfora da afinação da subjetividade. A afinação da subjetividade não significa, necessariamente, a formação de um bloco compacto e homogêneo. À semelhança das diferentes cordas de um violão, ela pode comportar singularidades, mediante relações de uns com os outros em combinações diversas, criativas, mutantes e infinitas, tal como acontece com os sons de cada corda de um instrumento que podem criar músicas infindáveis e gêneros musicais inesgotáveis. Na intersubjetividade, cada um pode se colocar como se fosse cordas sonoras que, junto a outras cordas diferentes, podem produzir a vida e o mundo como grandes sinfonias. Sinfonias mutantes, diversas, que até podem admitir desafinações e quebras de ritmo para se criar outras sonoridades.

No entanto, é fato que a afinação da subjetividade, por meio da música ou de qualquer outro dispositivo de produção de agrupamentos e de coletivos, mesmo não tendo um caráter intrinsecamente homogeneizador, pode se prestar como instrumento de poder para a produção de dominação e subjugação, massificação, docilização e de dessubjetivação. A indústria cultural e tantos outros meios de gestão da subjetividade tornam a música um dos principais

componentes de identidades forjadas oferecidas no mercado e que podem ser adquiridas e consumidas como qualquer outra mercadoria. Trata-se dos “Kits Perfil Padrão”, conforme Rolnik (1997) designa a produção de padrões de conduta associados a vários objetos de consumo e que são disponibilizados pelo mercado, de tal forma que um conjunto de quinquilharias é capaz de compor um tipo identidade que pode ser adquirida a preços variáveis, conforme o poder aquisitivo do consumidor e até ser parcelado em suaves prestações.

A música, pela sua abrangência e poder de infiltração ou de mobilização subjetiva, é bastante visada como dispositivo de controle e gestão da vida, podendo gerar afinações padronizadas e repetitivas, como um “samba de uma nota só”, conforme se pode observar em modos de ser estanques e caricaturais que se propagam com um grande auxílio de certos gêneros e estilos musicais marcadamente industrializados. É o caso, por exemplo, do chamado “sertanejo universitário” que nada tem de sertanejo propriamente dito e nem de universitário, seja musicalmente ou como estilos de vida vinculados às tradições do campo ou do ambiente universitário.

A psicologia tem um importante papel a cumprir nos embates entre a música utilizada como instrumento de afinação da subjetividade a serviço de estratégias de dominação ou, diferentemente, utilizada como estratégia de fortalecimento e expansão da vida. As alianças entre música e psicologia são antigas, diversas e fecundas, como se pode constatar pela musicoterapia ou outras utilizações da música como elemento terapêutico, como se faz no Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro – unidade de saúde mental pertencente ao estado do Rio de Janeiro – com bastante sucesso, conforme demonstra o êxito do grupo musical Harmonia Enlouquece, formado por usuários desse serviço. Resta ampliar ainda mais as práticas da psicologia por meio da música e tomar essa aliança como objeto de pesquisa, de produção de conhecimento e de crítica.

TUNING OF SUBJECTIVITY: MUSIC AND URBAN TRIBALISM

Abstract

Music occupies a prominent place in the culture and subjectivity of today's world, being, with the help of music production and diffusion technologies, quite pervasive in everyday life, and amassing great power to forge and awaken feelings, emotions, thoughts, daydreams and other psychic productions. This article provides a discussion of the participation of music in the devices of production of intersubjectivity and groupality; with that in mind, it is used here the approximation between authors who have studied music and those who have taken as their object of reflection the socialities and current landscapes formed in the urban scene. The starting point of the discussion is the urban neotribalism and its relationship with music, and

Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.48, p.<52-68>, jul./dez. 2016

the point of arrival is the examination of psychology in the appropriation of music in its practices and productions of knowledge. Between the points of departure and arrival is interposed a discussion of music's position as a powerful tool for the tuning of subjectivity, which can compose unison or polyphonic subjectivities, depending on how such instrument is used, either as control and standardization of subjective productions strategies or as a path to diversification and pluralization of life and its forms of existence.

Keywords: Music. Tribalism. Subjectivity. City.

AFINACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD: MÚSICA Y TRIBALISMO URBANO

Resumen:

Música ocupa un lugar importante en la cultura y en la subjetividad, en el mundo actual siendo bastante generalizada en la vida cotidiana, impulsada por las tecnologías de producción y distribución fonográfico, y que tiene un gran poder de despertar sentimientos, emociones, pensamientos, reflexiones y otras producciones psíquicas. En este artículo se ofrece un análisis de la participación de música en los dispositivos de producción de grupalidad y intersubjetividad. Para lograr con este objetivo se realizó la aproximación entre los autores que han estudiado la música y otros que han estudiado socialidades y paisajes actuales, formado en la escena urbano. El punto de partida de la discusión es el neo-tribalismo urbano y su relación con la música y el punto de llegada es el examen de la psicología en la apropiación de la música en sus prácticas y en su producción de conocimiento. Entre los puntos de salida y llegada, se realiza la discusión de la música como herramienta poderosa para la sintonización de la subjetividad que puede componer un unísono o polifonías de subjetividades, en función de como se utilice el aparato: si cómo estrategias de control y normalización de las producciones subjetivas o cómo estrategias de diversificación y pluralización de la vida y formas de existencia.

Palabras clave: Musica. Tribalismo. Subjetividad. Ciudad.

Referências

ANTELO, Marcela. Psicanálise e música. **Cogito**, 9 (9), 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100020&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 06 de julho de 2015.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUMAN, Zigmund. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

CAMARGO, Alexandro Francisco. **Festas rave**: uma abordagem da geografia psicológica na identificação de territórios Autônomos. Dissertação de Mestrado. Cuiabá: Universidade Federal do Mato Grosso; Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação e Pesquisa**. 28 (1), p. 117-136, 2002.

DE OLIVEIRA, M. C. S. L.; CAMILO, A. A.; ASSUNÇÃO, C. V. Tribos urbanas como contexto de desenvolvimento de adolescentes: relação com pares e negociação de diferenças. **Temas psicologia**, 11 (1), 2003. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2003000100007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 de julho de 2015.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1999.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

SANTOS, Elizete Ignácio. Modernization and its discontents: discourses on the transformation of caipira into sertanejo music. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**. 8 (1), p.291-321, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1809-43412011000100011>. Acesso em: 20 janeiro de 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LOPES, Anchyses Jobim. Afinal, que Quer a Música? **Estudos de Psicanálise**. Círculo Brasileiro de Psicanálise. (29), 2006. Disponível em: <http://www.cb.org.br/rev2973>. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

MAFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

NAFFAH-NETO, A.; GERBER, I. Linguagem musical e psicanálise. **Revista IDE: Psicanálise e Cultura**, 30 (4), p. 8-14, 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, 44(1), 222-286, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034

201677012001000100007&lng=en&tlng=pt. 10.1590/S0034-77012001000100007. Acesso em: 9 de março de 2016.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização”. In: Daniel Lins (org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas: Papyrus, p.19-24, 1997.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia**, São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. New York: Cambridge University Press, 1987.

SIMMEL, Georg. (1902). A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (org.). **O Fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

TAVARES, Leandro Anselmo Todesqui. **Psicanálise e musicalidade (s): sublimação, invocações e laço social**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/114008>. Acesso em: 11 de junho de 2016.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Edições 34, 1993.

WISNIK, Jose Miguel. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Data de recebimento: 18/04/2016

Data de aceite: 17/07/2017

Sobre os autores:

José Sterza Justo é Psicólogo, Doutor em Psicologia Social e Livre docente em Psicologia do Desenvolvimento. Docente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Ciências e Letras - Universidade Estadual Paulista (UNESP-Campus de Assis). Endereço Eletrônico: sterzajusto@yahoo.com.br

Cledione Jacinto de Freitas é Psicólogo pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Mestre em Psicologia e Doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia (área de concentração: Psicologia e Sociedade). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP-Campus de Assis). Endereço Eletrônico: cledionefreitas@hotmail.com