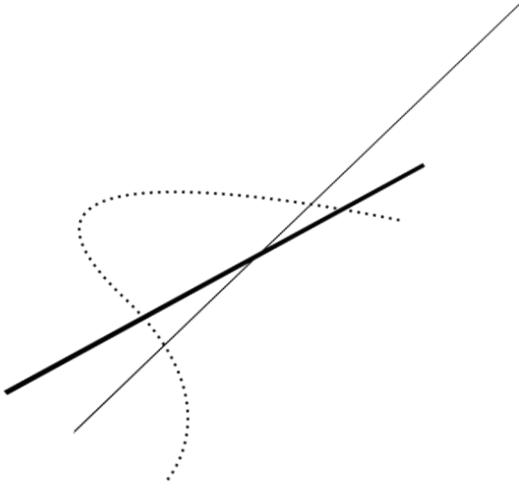




FUNÇÕES E POTENCIALIDADES DA MÚSICA NO COTIDIANO URBANO: UMA REVISÃO CONCEITUAL E BIBLIOGRÁFICA

Lucas Yudi Moriya Sampaio¹

Resumo: Há uma diversidade de situações e contextos nos quais a música foi e tem sido utilizada cotidianamente nas sociedades urbanas. Estes usos vão além do simples prazer estético, e se associam a condições e atividades específicas desempenhadas pelos atores envolvidos. Alimentando a discussão sobre as funções e potencialidades proporcionadas por esses usos, este artigo se propõe a retomar inicialmente as diferentes visões acerca da significação e de como se compreende os efeitos da música, oriundas principalmente da Musicologia, Psicologia e Etnomusicologia. Em seguida, é proposta uma base conceitual para fundamentar o mecanismo pelo qual a música é utilizada, partindo de sua existência em determinado contexto, seu oferecimento de diferentes potencialidades e, por fim, a apropriação de algumas destas potencialidades por atores envolvidos. A discussão central do artigo se firma então na apresentação e síntese de diferentes funções encontradas na literatura, com intuito de fundamentar posteriores pesquisas que busquem lidar com os usos da música no cotidiano das cidades.

Palavras-chave: Música do Cotidiano; Funções; Potencialidades; Etnomusicologia; Musicologia.

FUNCTIONS AND AFFORDANCES OF MUSIC IN THE URBAN EVERYDAY LIFE:

¹Doutorando em Arquitetura no PROARQ/UFRJ (desde 2021), pesquisa as relações entre Música, Paisagem Sonora e Cidade. É graduado (2017) em Engenharia Mecânica e mestre (2020) com foco em Dinâmica e Vibro-Acústica pela EESC-USP. É também violonista, cantor, arranjador e compositor, e se gradua em Música no Bacharelado em Arranjo/MPB da UNIRIO (desde 2022). E-mail para contato: lucas.sampaio@fau.ufrj.br.

A CONCEPTUAL AND BIBLIOGRAPHIC REVIEW

Abstract: *There is a wide range of situations and contexts in which music has been and continues to be used in the daily lives of urban societies. These uses extend beyond mere aesthetic pleasure, being associated with specific conditions and activities performed by the individuals involved. Contributing to the discussion on the functions and potentialities enabled by these uses, this article initially seeks to revisit the various perspectives on the meaning and understanding of music's effects, primarily from the fields of Musicology, Psychology, and Ethnomusicology. Subsequently, it proposes a conceptual framework to underpin the mechanism by which music is utilized, starting from its existence in a given context, its provision of different potentialities, and, ultimately, the appropriation of some of these potentialities by the actors involved. The central discussion of the article focuses on the presentation and synthesis of various functions identified in the literature, aiming to support future research on the uses of music in urban everyday life.*

Keywords: *Music of Everyday Life; Functions; Affordances; Ethnomusicology; Musicology.*

FUNCIONES Y POTENCIALIDADES DE LA MÚSICA EN LA VIDA COTIDIANA URBANA: UNA REVISIÓN CONCEPTUAL Y BIBLIOGRÁFICA

Resumen: *Existe una diversidad de situaciones y contextos en los cuales la música ha sido y sigue siendo utilizada cotidianamente en las sociedades urbanas. Estos usos trascienden el mero placer estético y están asociados con condiciones y actividades específicas desempeñadas por los actores involucrados. Contribuyendo al debate sobre las funciones y potencialidades que estos usos ofrecen, este artículo se propone, en primer lugar, retomar las distintas perspectivas sobre la significación y la comprensión de los efectos de la música, provenientes principalmente de la Musicología, la Psicología y la Etnomusicología. Posteriormente, se propone una base conceptual para fundamentar el mecanismo por el cual la música es utilizada, partiendo de su existencia en un determinado contexto, su oferta de diversas potencialidades y, finalmente, la apropiación de algunas de estas potencialidades por parte de los actores involucrados. La discusión central del artículo se centra, entonces, en la presentación y síntesis de diferentes funciones identificadas en la literatura, con el objetivo de fundamentar investigaciones futuras que aborden los usos de la música en la vida cotidiana de las ciudades.*

Palabras clave: *Música de la vida cotidiana; Funciones; Oportunidades; Etnomusicología; Musicología.*

1. Introdução

Desde que se teoriza sobre música, muito se discute sobre os significados, ou poder semiótico, e os efeitos que potencialmente proporciona para nós. Meyer (1956) lista em filósofos, críticos, tratados de composição musical e performance, compositores e ouvintes a crença histórica no poder emocional e afetivo da música. Tuan (2012, p. 22) sugere que este poder surge devido à vulnerabilidade

proporcionada pela falta de pálpebras auditiva: “Para muitas pessoas, a música é uma experiência emocional mais forte do que olhar quadros ou cenários. Por que isso? Em parte, talvez, porque não podemos fechar nossos ouvidos como podemos fechar nossos olhos. Sentimo-nos mais vulneráveis aos sons”. Por outro lado, esta crença quase universal se situa em ampla discussão pelos diferentes pontos de vistas e áreas do conhecimento que historicamente abordam o assunto, sem haver, até então, um trabalho que unifique as diferentes teorias sobre as possibilidades de funções da música na vida cotidiana. Isto torna a abordagem do assunto por vezes confusa, ou tendenciosa a um campo específico dentre os que o tratam, como a Musicologia, Etnomusicologia, Psicologia e Sociologia.

Para a presente pesquisa do autor, que se debruça a compreender e analisar as relações entre as músicas presentes nos cotidianos dos espaços livres públicos das cidades, seus atores envolvidos (Sampaio, 2024a) e as dinâmicas dos lugares nos quais ela ocorre (Sampaio, 2024b), é importante a fundamentação dos possíveis motivos pelos quais a música é (re)produzida dentro de seus contextos urbanos. Entendendo música tanto como uma dimensão imaterial que afeta o ambiente acústico e as paisagens sonoras de quem ocupa a cidade quanto como uma prática social que territorializa o espaço, torna-se essencial elucidar as formas sociais, culturais, afetivas e políticas que orientam seu uso nos espaços. É neste sentido que este artigo propõe uma síntese, a partir da literatura, das diferentes funções e potencialidades que os atores sociais podem se apropriar ao participarem ou serem afetados por práticas musicais dentro do cotidiano urbano. Para tal, retomo, em um primeiro momento, algumas perspectivas sobre os efeitos da música na atividade humana, e passo em seguida para discutir alguns fatores de influência nas suas formas de apropriação. A partir desta base conceitual, discuto algumas funções e potencialidades da música encontradas na literatura, propondo então uma síntese sobre o assunto

2. Diferentes perspectivas sobre os significados e efeitos da música

Meyer (1956), em seu livro pioneiro ao cruzar as áreas da musicologia e psicologia, postula duas dicotomias filosóficas sobre como abordar a questão do significado e efeito de uma obra musical: as posturas absolutista/referencialista e formalista/expressionista. Sobre a primeira, os absolutistas acreditariam que o significado de uma música se encontra exclusivamente no contexto da obra, enquanto os referencialistas acreditariam que o significado da música se daria pelas relações encontradas entre a obra e outros “conceitos, ações, estados emocionais e personagens” (Meyer, 1956, p. 1, tradução livre). A segunda dicotomia se refere a “posições estéticas”, sendo que o formalista assumiria que o significado da música se encontra na percepção e compreensão das relações musicais da obra, sendo, portanto, primordialmente intelectual, enquanto o expressionista acreditaria que as

mesmas relações musicais seriam capazes de provocar emoções e sentimentos no ouvinte.

Meyer diz que formalistas são exclusivamente absolutistas, mas que expressionistas podem ser tanto absolutistas, pois emoções surgiriam somente do material musical, ou referencialistas, com emoções surgindo das referências ao “extra-musical”. Assim, podemos observar dois extremos, da posição absolutista-formalista, que se fecha no contexto da obra musical e na percepção de sua forma, estrutura e elementos, e da posição referencialista-expressionista, no qual a música se estende simbolicamente para além do material musical da obra e pode provocar diferentes emoções e estados. Entretanto, mesmo na visão referencialista, é a obra que remete a fatores além da organização sonora, e não estes fatores que contribuem para significado da prática musical. Durante a história da música, diferentes atores assumiram posições entre estes dois extremos, como o próprio Meyer, que assume no livro uma postura absolutista-expressionista, buscando efeitos emocionais advindas exclusivamente da obra musical, apesar de reconhecer que fatores “extra-musicais” existem e podem ser importantes.

Porém, nota-se que as posições mencionadas se centram na visão de música como a obra musical, um artefato autônomo cuja criação, percepção e recepção não fazem parte de seus efeitos e significados, já que estariam completamente definidos em seu plano material, o nível neutro definido por Nattiez (2002). Esta perspectiva limitada, que segundo Small (1998) deriva de uma filosofia moderna da arte predominante e, segundo Nettl (2005), corresponde a uma separação entre o entendimento de música e sua relação com a cultura, embasou séculos de Musicologia que antecederam a influência da Antropologia na disciplina no meio do século XX. No entanto, observa-se que posturas de autores influentes do século XIX como Hanslick, Schenker, ou até mais recentes, como Cook (1992), que assumem a ideia de música como um código, composto fatores acústico-temporais a serem decifrados, ainda são predominantes em muitos contextos para explicar como a música nos afeta.

Assim, atravessando os dois binômios apresentados, destaca-se que a própria conceituação do que se entende por música como conceito analítico é relevante: primeiramente, o da obra musical, em que as sonoridades e organização sonora² desta é dotada de significados e produz emoções ao ser escutada detalhadamente; e secundamente, o da música como prática social, predominante na abordagem da Etnomusicologia, na qual os atores e contextos envolvidos também fazem parte da construção de valor e efeito pela música.

2 Quando falo em organização, penso na perspectiva sugerida por Edgar Varèse em 1962: “Eu decidi chamar minha música de “som organizado” e me chamar não de músico, mas de “um trabalhador de ritmos, frequências e intensidades” (Cox; Warner, 2004, p. 44, tradução livre).

Em termos de observar os efeitos da música, percebe-se que a primeira abordagem tem sido pesquisada principalmente pela psicologia da música, que realiza o estudo de emoções provocadas pela escuta da obra musical, e cuja pesquisa toma corpo a partir dos anos 1990, segundo Sloboda e Juslin (2010). Estas pesquisas buscam expandir e trabalhar as críticas dos trabalhos de Meyer, como melhor compreender como as pessoas experienciam música e os efeitos que esta pode provocar. Dentre elas, pode-se mencionar o famoso “efeito Mozart” (Rauscher; Shaw; Ky, 1993; Thompson; Schellenberg; Husain, 2001), que correlacionava a escuta da sonata K. 448 de Mozart e um suposto melhor desempenho intelectual, além de outros trabalhos que buscavam relações causa-consequência psicológicas e fisiológicas de obras musicais.

De certa forma, estes estudos realizam, com respaldo da psicologia, justificativas para questões postuladas ainda no começo do século XX, quando a música ambiente se tornou febre nos Estados Unidos com os serviços da *Muzak*³, que introjetava música “feita e programada para ambientes de negócios para reduzir estresse, combater fadiga e aprimorar vendas” (Lanza, 1994, p. 4, tradução livre). Outro campo que se baseia na perspectiva da obra é o da semiologia musical, que tradicionalmente se propõe a analisar os efeitos da música a partir dos símbolos de sua estrutura e forma, mas “arrisca disfarçar um objetivismo, a presunção de que o significado da música é imanente, herdado de formas musicais” (DeNora, 2004, p. 22, tradução livre), ao invés de considerar as relações estabelecidas pelos signos e suas interpretações. Por outro lado, há propostas semiológicas de estudo da música como a de Nattiez (1990), já influenciada pela pesquisa etnomusicológica, que considera as relações entre a obra e os atores envolvidos definindo os níveis poético e estético como importantes.

Em contrapartida, a visão de música como uma prática social se firma com a influência da Antropologia no campo da Música (Merriam, 1964) e com o surgimento dos estudos que firmam a Etnomusicologia como campo como (Blacking, 1973). Entretanto, estas pesquisas inicialmente se voltavam ao entendimento de comunidades pequenas de sociedades não urbanizadas, visto que o estudo da sociedade urbana contemporânea posiciona diversos desafios (Schramm, 1982). No século XXI, estudo da música nas atividades cotidianas das sociedades urbanas tem se consolidado no campo misto da Etnomusicologia, Estudos Culturais, Sociologia e Psicologia que busca analisar a “música da vida cotidiana”.

Este interesse deriva diretamente da obra seminal *Music in Everyday Life* de DeNora (2004), que analisa diferentes funções e usos da música na mente, no corpo

3 Empresa americana fundada originalmente em 1922, cujo serviço era fornecer música para ambientação baseada em uma tecnologia que transmitia programações musicais padronizadas via linhas telefônicas para residências e, principalmente, estabelecimentos comerciais e indústrias, tornando-se símbolo da música ambiente ou música de elevador pelo seu estilo de arranjo característico.

e na esfera social a partir do método etnográfico. DeNora (2004, p. 6, tradução livre) indica que esta perspectiva, advinda da sociologia interpretativa, simboliza a “mudança de foco dos objetos estéticos e seu conteúdo (estático) para as práticas culturais em e por meio das quais os materiais estéticos foram apropriados e usados (dinâmico) para produzir a vida social”. Sloboda (2010, p. 497, tradução livre) caracteriza a música do cotidiano como a “música em casa, na rua, lojas, bares, restaurantes e outros espaços públicos caracterizados pela liberdade de atravessá-los quando desejar sem um “compromisso” especial”, a polarizando com uma música “não-cotidiana”, que teria uma escuta atenta, condicionada espacialmente e temporalmente à prática musical, levando a obra musical ao centro da prática. Para este autor, esperam-se efeitos diferentes para cada caso, devendo-se analisá-los através de óticas diferentes. Porém, pressuponho que, para muitos atores urbanos, as práticas cotidianas podem sim assumir um *status* de “compromisso especial”, sugerindo uma escuta centrada na sonoridade produzida, mesmo com a liberdade espacial e temporal e, portanto, evito esta dualidade. Sloboda (2010) também afirma que a música do cotidiano é essencialmente funcional e busca atingir um objetivo proposto por um ator específico, havendo sempre um resultado social ou cultural, mesmo que não concreto, na imaginação.

Desta forma, dá-se enfoque nos **usos e funções** que a música assume para o indivíduo e sua esfera social, sendo importante retomar a diferenciação entre estes dois conceitos proposta por Merriam (1964, p. 210, tradução livre): “O “uso”, então, se refere à situação na qual a música é empregada em ações humanas; a “função” diz respeito às razões pelas quais é empregada e particularmente o propósito mais amplo que ela serve”. Este autor afirma que a música usada em certas situações pode ou não ter uma função, e indica que metodologicamente observamos o uso, mas para analisarmos a função precisamos de uma compreensão mais profunda do fenômeno estudado. DeNora (2004) oferece uma perspectiva interessante para este mecanismo de uso e função ao tratar a música como artefato que proporciona **affordances** (termo que traduzo como **potencialidades**), podendo ser apropriadas por atores para moldar sua agência. Desta forma, as potencialidades se assemelham às possíveis funções da música, que podem ser apropriadas através do uso da música em contexto, ou seja, na participação direta ou indireta na prática musical.

Para DeNora (2004, p. 20, tradução livre), **agência** simboliza “sentimento, percepção, cognição e consciência, identidade, energia, situação e cena percebidas, conduta e comportamento incorporados” e configura a “habilidade de possuir alguma capacidade de ação social e seus modos de sentimento” (DeNora, 2004, p.154, tradução livre). Ela também afirma que a música se relaciona dinamicamente com a vida social, invocando, estabilizando e mudando parâmetros de agência, de forma também diretamente ligada à temporalidade, já que temos memórias afetivas despertadas pela música, projetamos nossas ações ao sermos inspirados por ela e pautamos ações e relações presentes também com base nela. Emirbayer e Mische (1998) destacam também esta dimensão temporal da agência, ao passo que atores vivem simultaneamente no passado, presente e futuro por meio de seu repertório

de agência, e se orientam entre estas temporalidades, tendendo mais para uma ou para outra de forma flexível. Neste sentido, LaBelle (2018, p. 4, tradução livre) apresenta o conceito de “agência sônica” para considerar “como sujeitos e corpos, indivíduos e coletividades negociam criativamente sistemas de dominação, ganhando momento e orientação pela escuta e ser escutado, soando e não-soando acústicas de montagem e resistência particulares”. Este movimento de negociação é também evidente para DeNora (2004, p. 20, tradução livre), pois afirma que “se a música pode afetar o formato da agência social, então o controle sobre a música em situações sociais são fonte de poder social; é uma oportunidade de estruturar os parâmetros de ação”.

Esta agência só pode ser configurada a partir do momento de que a música é apropriada, ou seja, o poder social da música não é derivado diretamente de seu material sonoro como estímulo, mas sim potencialidade ou função que se desenvolve. A partir desta ideia, DeNora (2004, p. 38, tradução livre) afirma que “significado, ou força semiótica, não é uma propriedade inerente de materiais culturais, sejam eles linguísticos, tecnológicos ou estéticos. Ao mesmo tempo, materiais não são de forma alguma espaços semióticos vazios”, apresentando uma dualidade na natureza musical da construção de significado. O compromisso desta natureza assumido pela autora e tomado nesta pesquisa é relacionado à ideia de música como recurso que oferece potencialidades, podendo ser:

invocada como um aliado para uma variedade de atividades de construção de mundo, é um espaço de trabalho para atividade semiótica, um recurso para fazer, ser e nomear os aspectos da realidade social, incluindo as realidades de subjetividade e do eu. (DeNora, 2004, p. 40, tradução livre).

As potencialidades se estendem para além da prática musical, no sentido de que atuam também como um referente para “clarificar o caráter outrora potencialmente polissêmico de fenômenos não-musicais” (DeNora, 2004, p. 44, tradução livre) que envolvem o próprio indivíduo, com sua identidade e humor, e que se relacionam ao contexto social. Há, portanto, um posicionamento da música em uma rede semiótica de música e associações extra-musicais, o qual se soma à apropriação da prática musical, orientando os atores em sua agência (DeNora, 2004).

3. Funções e Potencialidades da música: uma síntese

A partir da base conceitual proposta, partirei do princípio de que as práticas musicais presentes na vida das cidades dispõem de diferentes potencialidades que, ao serem apropriadas por atores urbanos, articulam suas respectivas agências, que naturalmente se relacionam com as formas de ocupar os espaços e suas relações com os processos de territorialização. Em contextos com a música presente, estas formas de ocupação são negociadas pelas agências, cujas configurações são de interesse também de uma série de atores políticos e econômicos, frequentemente

em disputas de interesses. As potencialidades a serem discutidas foram sintetizadas, em referência à literatura, no Quadro 1 a seguir, exposto anteriormente para facilitar a leitura da seção.

Quadro 1 – Proposta de síntese para as potencialidades e funções da música propostas na literatura.

Potencialidades	Funções e Potencialidades da Literatura	Autor
Prazer estético	Prazer estético	Merriam (1964)
Catalisador de estado emocional e corporal	Distração	Lamont, Greasley e Sloboda (2016)
	Energização	
	Entrainment	
	Entretenimento	Merriam (1964)
	Resposta física	Hargreaves e North (1999)
	Regulagem de humor	
Meio para expressão identitária	Expressão emocional	Merriam (1964)
	Formulação e expressão da autoidentidade	Hargreaves e North (1999)
Intensificação do poder semiótico	Potencialização de significado	Lamont, Greasley e Sloboda (2016)
	Comunicação	Merriam (1964)
	Representação simbólica	
Integração social/ Desagregação social	Triangulação	Whyte (1980)
	Ordenamento coletivo	DeNora (2004)
	Estabelecimento e manutenção de relações interpessoais	Hargreaves e North (1999)
	Repelente social	Hirsch (2012)
Conformação e validação de normas e instituições sociais	Reforçar a conformidade a normas sociais	Merriam (1964)
	Validação de instituições sociais e religiosas	
	Contribuição para continuidade e estabilidade da cultura	

Fonte: Elaboração do autor (2024).

Um ponto de partida fundamental para se discutir as potencialidades da música é a questão da **escolha**, se a pessoa se engaja em determinada prática musical por vontade própria ou por se situar ocasionalmente dentro do território sonoro estabelecido por práticas musicais de outros atores. Sloboda (2010) atesta que muito da música do cotidiano é experienciada sem a possibilidade de escolha, sendo necessária a constante negociação dos atores com estas situações, com algumas reações emocionais derivando diretamente desta possibilidade ou falta de escolha. A falta de escolha, segundo este autor, tende a promover emoções negativas, como irritação, desaprovação e aversão, pelo choque contrário entre objetivos e valores. Por outro lado, este autor também indica que na literatura se encontram repetidos casos em que as pessoas se apresentam surpreendentemente tolerantes à música não escolhida, indicando que nem sempre há reações emocionais negativas. Este contraponto corrobora com a teoria base de potencialidade e apropriação, já que nem todos se apropriam de potencialidades negativas da música, mesmo quando sua presença não foi escolhida.

Também relevante para a escolha é a questão do **controle** sobre a prática musical. Como já mencionado, Meyer (1956) já afirmava que não é o controle realmente exercido sobre determinada situação que define se a emoção resultante é prazerosa ou não, mas sim o controle que se acredita ter de uma situação. Se, por exemplo, o restaurante vizinho contrata músicos para tocarem à noite, mas sei que o restaurante fecha incondicionalmente em determinado horário que para mim, escutar a música não escolhida ainda é tolerável, terei reações diferentes (provavelmente menos negativas) do que não sabendo que horas os músicos encerrariam sua performance, ou seja, sem um horário bem definido para encerramento. Assim, mesmo não tendo controle real em nenhum dos dois casos e mesmo se a performance do segundo caso terminasse ainda num horário que acharia tolerável, minha reação teria sido provavelmente mais negativa, pois teria reagido diferente pela falta de controle que acreditava ter na situação, ou seja, me sentiria sem escolha na condição de ouvinte. Adicionalmente, a relação entre escolha/controle e a atividade desempenhada no contexto é definidora das reações e agências promovidas.

Novamente no exemplo do restaurante, mesmo no caso do horário controlado eu poderia me sentir menos ou mais incomodado dependendo da atividade que esteja desempenhando. Me sentiria mais incomodado caso necessitasse de repouso ou desempenhar alguma atividade intelectual (casos mais corriqueiros de incômodo), mas menos se estivesse promovendo alguma atividade social, como um jantar para amigos. Desta forma, a questão da **atividade desempenhada** enquanto participante da prática musical e enquanto ouvinte afetado por ela é outro ponto essencial para se compreender as potencialidades da música, pois condiciona suas apropriações. A mesma prática musical, como, por exemplo, escutar determinada canção, serve funções diferentes se realizada durante uma atividade esportiva ou durante um momento de descontração. Isto significa que as relações emocionais com os objetos destas atividades e do contexto em geral entram em balanço com as próprias emoções promovidas pela música. Sloboda (2010) também destaca que esta influência contextual não vem somente do momento presente da prática musical em questão, mas do passado, através das memórias de contextos não-musicais ligados temporalmente pela escuta ou realização de determinada prática musical. DeNora (2004) relaciona esta ligação temporal ao efeito psicológico de *priming* (em português, pré-ativação), na qual um estímulo passado, no caso a música, influenciaria os estímulos subsequentes, permitindo reviver uma determinada especificidade temporal (evento, época, relacionamento), recapturando uma agência já realizada no passado, reincorporando um pedaço da identidade e impulsionando agências no presente.

Portanto, estes dois fatores: escolha/controle e atividade realizada no contexto, são essenciais para se posicionar as potencialidades advindas da música, pois sem explicitá-los, pode-se facilmente cair em falsas conclusões sobre o “poder” da música. Estas falsas conclusões recaem tanto no espectro negativo, de que a música no cotidiano só provoca emoções negativas, de que danifica a experiência

urbana ou desabona a própria música, pois a banaliza; quanto no espectro positivo, de que a música é unilateralmente benéfica e sua presença nas paisagens sonoras da cidade traz unicamente reações positivas para a comunidade.

Na realidade, o que se tem são potencialidades em contextos específicos influenciados e determinados pelos dois fatores mencionados, sendo imprescindível descrevê-los para contextualizar as potencialidades apropriadas pelos atores e suas agências configuradas. É o descompasso entre o contexto de diferentes atores e a prática musical que diverge suas potencialidades e que frequentemente causa tensões e conflitos de origem sônico-musical. A seguir, elencarei de forma sintética as funções e potencialidades encontradas na literatura, considerando as funções da música propostas por Merriam (1964), as funções da música cotidiana propostas pelo campo da psicologia social de Hargreaves e North (1999), as potencialidades encontradas na pesquisa etnomusicológica de DeNora (2004) e as funções da música cotidiana escutadas com poder de escolha propostas por Lamont, Greasley e Sloboda (2016).

Lamont, Greasley e Sloboda (2016) definem cinco tipos de atividades nas quais a música se faz presente a partir da escolha própria, e portanto, de forma auto-controlada: traslado (utilizando meios de transporte ou a pé), trabalho mental (tarefas como leitura, escrita, estudos), trabalho corporal (de tarefas manuais, como limpar e cozinhar, a atividades de relaxamento e exercício do corpo), trabalho emocional (ações que envolvem alteração de humor, afirmação de identidade ou acesso às memórias) e participação em uma performance de música ao vivo. Dentro destes nichos, estes autores identificam quatro potencialidades para as quais a música é utilizada: distração, energização, *entrainment*⁴, e potencialização de significado.

Os autores assumem, portanto, que se tem uma atividade principal complementada pela música, promovendo potencialidades que modificam a relação entre o ator musical e a prática em si, mediada pela música. Entretanto, principalmente no último tipo de atividade mencionado, a performance ao vivo, pode se ter uma relação direta com a música, a posicionando como foco da prática, evidenciando outra potencialidade, a do **prazer estético**.

Esta potencialidade refere-se à função homônima postulada por Merriam (1964), presente tanto do ponto de vista da criação quanto da contemplação e apreciação da dimensão artística-sensível da prática musical. A questão estética é certamente complexa em sua definição, principalmente se formos além da cultura ocidental. É a potencialidade caracterizada, no lado da produção do material musical, pela sensibilização e conexão de indivíduos e coletivos com a prática e pela intencionalidade na produção de um objeto estético a ser apreciado, ambos

4 Darei preferência ao termo em inglês pelo uso mais comum na literatura. O termo em português, arrastamento, é dificilmente encontrado em pesquisas e pode confundir pelos outros sentidos da palavra.

movimentos evidenciados na performance destes. Na posição dos ouvintes, caracteriza-se pela contemplação, a abertura exclusiva ao material sônico-musical através de um distanciamento físico-mental da prática.

É, portanto, o posicionamento dos atores dentro de uma filosofia estética, que é certamente central na música ocidental, principalmente advinda da tradição da música de concerto, cuja tradição de produção/escuta envolve justamente os fatores mencionados. Hargreaves e North (1999) mencionam que apesar da resposta estética ter um componente emocional, que a posicionaria na próxima potencialidade a ser tratada, ela também possui um elemento de apreciação cognitiva, que na música de tradição ocidental é fundamental. No contexto das músicas dos espaços livres, pode-se observar essa potencialidade em determinadas situações de apresentações musicais em eventos ou nas performances de músicos de rua, além de situações de reproduções nas quais a música não se ligue diretamente à uma atividade além da escuta atenta (ou em busca, na nomenclatura apresentada anteriormente) e reflexiva ou funcional/semântica (modos denotativos).

Outra potencialidade que pode acompanhar qualquer tipo de atividade é a **distração**. DeNora (2004) destaca a capacidade da música não só de preencher intervalos temporais, mas de reconstruir em tempo real o próprio objetivo da atividade desempenhada, de forma que o tempo “passe mais rapidamente”. Normalmente utilizada em situações entediadas, onde não há objetos para direcionar a atenção, ou de tarefas repetitivas, a música dispõe da potencialidade de ressignificar o ocorrido em um determinado período de tempo. É uma das funções explícitas da música ambiente, sendo inclusive um dos objetivos diretos da *Muzak*, como aponta Lanza (1994, p.49, tradução livre): “A ideia era combater monotonia e desviar o tédio precisamente naqueles momentos do dia de trabalho nos quais as pessoas estão mais sujeitas a eles”. Este mesmo autor aponta que a música ambiente pode promover a “ilusão de tempo distendido” (Lanza, 1994, p. 3, tradução livre), distorcendo a sensação de passagem do tempo. A natureza essencialmente temporal do som e sua condição variacional na música certamente são centrais para esta potencialidade. Sobre isso, Blacking (1973, p. 27, tradução livre) já afirmava que a “[...] experiência diária ordinária acontece em um mundo de tempo real. A qualidade essencial da música é seu poder de criar um outro mundo de tempo virtual”.

Esta distorção temporal é normalmente acompanhada de uma alteração emocional, como se sentir mais calmo, relaxado. Por outro lado, a segunda potencialidade mencionada por Lamont, Greasley e Sloboda (2016), **energização**, se refere a outro polo de alteração emocional: sentir-se mais animado, mantendo a excitação e atenção à determinada tarefa de forma mediada pela prática musical. Similarmente, Merriam (1964) menciona a função da música como **entretenimento**, correspondente a possibilidade de se entreter com a música, no sentido que o próprio conceito de entretenimento assume em seu contexto cultural, que no caso ocidental se relaciona diretamente com a ideia de prender a atenção e de divertimento. Hargreaves e North (1999) apresentam, de forma mais ampla, uma

função da música como **gerenciadora de humor**, que corresponderia ao uso da música para regulação de estados mentais.

Esta regulação é certamente acompanhada de mudanças corporais, cuja associação pode se fazer pela terceira potencialidade identificada por Lamont, Greasley e Sloboda (2016), que recebe o nome do processo biológico de *entrainment*. Este processo, segundo Clayton, Sager e Will (2005, p. 5, tradução livre), corresponde ao “processo pelo qual dois processos rítmicos interagem entre si de forma a se ajustarem um ao outro e eventualmente se “prenderem” em uma fase e/ou periodicidade comum”. No caso da música, tem-se a natureza oscilatória na camada da onda sonora, cujas oscilações tornam-se a percepção da altura no espectro audível, e na camada da estruturação temporal do ritmo, objetos sonoros separados no tempo, mas estruturados com determinado padrão de repetição. Neste sentido, esta potencialidade da música corresponde ao alinhamento destas oscilações da música com oscilações naturais ou gestuais do corpo, de forma semelhante à função de resposta física de Merriam (1964). Segundo DeNora (2004), *entrainment* pode envolver a regularização e/ou modificação de estados fisiológicos, comportamento, parâmetros temporais de humor e sentimento, papel social e estilo de ação, sendo que a música se posiciona como vetor deste processo. A presença deste processo é evidente em situações como dança e atividades físicas acompanhadas da música, mas pode ser estruturante também em demais situações nas quais a música “facilita a organização de estados ao encorajar o *entrainment*” (DeNora, 2004, p. 78, tradução livre).

Percebe-se que tanto distração quanto energização e entretenimento, podem se vincular à questão corporal do *entrainment* e se enquadram, num sentido mais amplo, como **regulações do estado emocional e corporal catalisadas pela prática musical**, pois como afirmado por DeNora (2004, p. 53, tradução livre): “música é um cúmplice em alcançar, melhorar e manter estados de sentimentos e energia corporal”, ela “ajuda atores a modificar seu humor ou nível de energia de acordo com o que ditam as situações percebidas ou como parte do ‘auto-cuidado’, atuando também como um veículo para evitar estados de menor preferência como estresse ou fadiga”. A partir desta potencialidade, DeNora (2004, p. 53-54, tradução livre) atesta o papel da música em “modular e estruturar os parâmetros da agência estética – sentimento, motivação, desejo, comportamento, estilo de ação, energia”, sendo, portanto, um “catalisador que pode alterar atores relutantes em modos de agência ‘necessários’, adequados à determinada situação”.

Assim, proponho considerar as potencialidades de distração, energização, entretenimento, regulação de humor e *entrainment* como uma única potencialidade da música abrangendo a catalisação de estados emocionais e corporais, que permite reconfigurar o estado do indivíduo de forma relativamente rápida e precisa, principalmente se a música é autoadministrada. Neste sentido, DeNora (2004) afirma que, em sua etnografia, os sujeitos pesquisados eram majoritariamente conscientes de que música correspondia a cada situação e momento, possuindo os próprios repertórios bem delineados para se autorregular e sabendo quais

músicas também devem evitar dentro do contexto vivido. Por outro lado, deve-se salientar que esta consciência não provém somente do indivíduo, mas da inserção deste num cenário social maior no qual outros atores também determinam quais são os estilos de vida e estados emocionais e corporais “mais adequados”, pressupondo músicas ideais para cada situação, que também são definidas pelas próprias indústrias da cultura e lazer.

DeNora (2004) também ressalta o papel da música em prover uma realidade destacada do meio físico, ou seja, virtual, para se trabalhar estes estados emocionais e corporais. Desta forma, é possível que o indivíduo se expresse de formas que não seriam socialmente ou contextualmente aceitáveis, seguindo suas preferências e valendo-se da música como meio simbólico estruturar agências que, por exemplo, expressem violência ou protesto em um meio que se sintam seguros comparado com o contexto real. Desta forma, se assemelha à função **de formulação e expressão da auto-identidade** mencionada por Hargreaves e North (1999), tendo a música e suas práticas como meios para expressar traços definidos das identidades de cada indivíduo em diferentes âmbitos, do compositor que coloca seus posicionamentos e ideias em suas músicas aos indivíduos que participam e sustentam determinadas posições estéticas, morais, políticas e culturais. Corresponde também à função de **expressão emocional** de Merriam (1964), referente à:

descarga de pensamentos e ideias, a correlação de uma ampla variedade de emoções e a música, a oportunidade de alívio e, talvez, a resolução de conflitos, a própria explosão de criatividade e a expressão das hostilidades (Merriam, 1964, p. 222-223, tradução livre).

Portanto, observamos que, diferentemente da catalisação de estados emocionais e corporais para estruturação de agências necessárias para lidar com os diferentes contextos da vida cotidiana, observamos outra potencialidade relacionada à expressão do sujeito no mundo que o cerca. Nesta, a música serve como **meio base para expressão identitária** dos atores musicais, ou seja, pela impressão de suas agências buscando alterar, mesmo que virtualmente, o contexto que o cerca.

A última potencialidade mencionada por Lamont, Greasley e Sloboda (2016) é a potencialização de significado, que corresponde à capacidade da música de **intensificar o poder semiótico de uma atividade ou situação**. Se associa diretamente a duas funções elencadas por Merriam (1964): a da **comunicação**, referente à capacidade idiomática da música em comunicar sentidos e emoções para aqueles que compreendem seus códigos dentro de um contexto cultural; e a da **representação simbólica**, referente à sua habilidade de representar ideias, comportamentos e outros objetos, práticas e situações. Neste sentido, DeNora (2004) aponta o papel da música como um recurso que pode auxiliar pessoas a se situarem ou se sintonizarem a uma situação ocorrente, pois a própria música é definidora da situação, já que:

é frequentemente ligada por convenção a cenários sociais, frequentemente de acordo com os usos sociais para quais ela [a música] foi inicialmente produzida – valsas para dançar, marchas para marchar e assim por diante. Formulações de gênero e de convenções, à medida que se acumulam ao longo do tempo na prática musical, podem, por sua vez, ser usadas para transmitir entendimentos convencionais aos contextos em que ocorrem. Elas são parte dos materiais com os quais a especificidade cênica é construída e percebida. (DeNora, 2004, p. 11-13, tradução livre).

Por meio destas formulações, a música é capaz de prover recursos não-cognitivos para orientação dos atores quando tentam interpretar uma determinada cena ou situação, enquanto formulam conhecimento e sua postura estética com relação ao ambiente (DeNora, 2004). As propriedades da música, juntamente com suas relações com objetos simbólicos externos, promovem significados que tangem desde o mascaramento de outros sons à completa definição dos modos de agência dos que se envolvem na prática musical. Ao se sobressair frente a outros sons do ambiente acústico e ser apropriada por atores, a música tem potencial de levar o contexto vivido a diferentes sentidos em tempo real, e de forma facilmente reconfigurável. DeNora (2004) também ressalta o fato deste processo não ser sempre consciente, que naturalmente se deve à constante audição e processamento auditivo, mesmo que a atenção não seja destinada a uma escuta em primeiro plano.

Todas as quatro potencialidades discutidas se relacionam a possíveis formas de apropriações nas quais a individualidade dos atores, em forma de sua cultura, suas preferências e necessidades, é definidora do processo. Outras potencialidades vislumbram diretamente uma apropriação coletiva, com ou sem engajamento entre os atores, buscando a estruturação de uma agência em comum, muitas vezes em situações nas quais não se há propriamente escolha ou controle por parte dos atores. Orientam e estruturam, portanto, as socialidades em torno e a partir da música, configurando uma agência social, de base comum entre múltiplos indivíduos.

Primeiramente, é importante destacar como socialidades são configuradas pela música. Born (2013, p. 32, tradução livre) propõe que ela promove **quatro planos de mediação social**, da menor à maior escala: as “microsocialidades da performance musical, conjunto musical e instalação sonora”, nas quais há interações sociais e corporais entre diferentes atores envolvidos no musicar na escala local; os “públicos ou coletivos virtuais” construídos através de uma identidade cultural estabelecida através da música; as “relações sociais hierárquicas e estratificadas” que atravessam a música em termos de classe, idade, gênero, raça, etnia, religião e outras formações sociais mais amplas; e por último, as “formas institucionais que permitem sua [da música] produção, reprodução e transformação”, como a indústria fonográfica, o mercado, o financiamento do Estado, as mídias, ou seja, estruturas maiores de ampla influência. Estes quatro planos interagem e se afetam mutuamente de forma constante, mas Born (2013, p. 35, tradução livre) aponta os dois primeiros, da performance ou instalação sonora e das comunidades virtuais, como os que mais obviamente implicam na produção de espacialidades pela música, pelo “público co-

presente reunido pela performance ou instalação e pelas alianças virtuais e estranhas e coletividades geradas pela circulação mediada de música e som”.

No âmbito destas duas primeiras socialidades, a potencialidade da música mais evidente é a **formação de comunidades permanentes ou efêmeras**, que vão do local ao virtual, estabelecendo conexões entre indivíduos, a prática musical e frequentemente, o lugar em questão. Sobre esta, DeNora (2004, p. 109, tradução livre) afirma o papel da música como dispositivo de **ordenamento coletivo**, podendo, mesmo que de forma involuntária, organizar “indivíduos potencialmente díspares de forma que suas ações possam parecer intersubjetivas, mutualmente orientadas, coordenadas, conectadas por *entrainment* e alinhadas”. Assemelha-se, desta forma, à **triangulação** teorizada por Whyte (1980), um dos fatores que melhorariam a qualidade do lugar, no qual um estímulo promove a conexão entre pessoas diferentes, levando a sua interação e, portanto, estimulando a socialidade do espaço. Hargreaves e North (1999) também indicam a **função de estabelecimento e manutenção de relações interpessoais**, referente ao uso da música como instrumento de aceitação em grupos sociais em diferentes contextos, sendo que um destaque entre eles é a mediação de relações entre o cliente e determinado negócio. Este é um caso muito comum nos centros urbanos, no qual a integração social serve a um viés econômico quando comércios/serviços utilizam a música para atrair clientes.

Por outro lado, esta potencialidade agregadora da música dispõe também da faceta reversa, da **desagregação** por meio do favorecimento ou desfavorecimento de um tipo musical específico. Principalmente no cenário de falta de escolha e controle, a música pode ir ao caminho contrário de uma sociabilidade, fragmentando o tecido social e resultando, por exemplo, no evitar de determinado lugar, no conflito, nas ações de violência física e simbólica, no trauma e nos danos à saúde. Tem-se, historicamente, diversos usos da música visando intencionalmente esta desagregação, como os casos mencionados por Hirsch (2012), nos quais a música foi utilizada para repelir grupos sociais específicos, como o uso de “música clássica” para repelir adolescentes que “vadiavam” no estacionamento da rede *7-Eleven* nos anos 1980 nos Estados Unidos e Canadá, ou de canções do artista Barry Manilow para repelir este mesmo grupo social em 2006 na Austrália. Por outro lado, estes efeitos podem ser subprodutos de potencialidades anteriores, que ao serem buscadas por outros atores por meio de suas práticas musicais podem afetar esferas privadas, tendo suas atividades impactadas por elas, ou seja, de forma não intencional. Nota-se que esta potencialidade de desagregação é complementar à agregação, já que os que se identificam com a prática musical em questão poderiam se sentir atraídos, ao invés de repelidos, ou seja, relaciona-se diretamente com o intercâmbio entre a identidade dos atores envolvidos e a identidade do lugar construída pela prática musical. Neste sentido, Hirsch (2012, p. 22, tradução livre) alega que a música “reforça o território desta forma como uma linguagem simbólica, sinalizando a aqueles que pertencem e rejeitando aqueles que não pertencem por um sistema codificado de associações”.

Por fim, pode-se afirmar em uma visão mais ampla que, além da agregação ou desagregação, a música tem a potencialidade de **realizar ordenamentos sociais**, influenciando quaisquer dos aspectos discutidos anteriormente provendo “uma estrutura para a organização da agência social, uma estrutura para como as pessoas percebem (conscientemente ou subconscientemente) vias potenciais de conduta” (DeNora, 2004, p. 17, tradução livre). Esta conduta é manipulada a partir de sentimentos, comportamentos, níveis de energia, formação de identidade, fatores que a música influencia que foram vistos anteriormente. Assemelha-se, desta forma, à função da música de **reforçar a conformidade a normas sociais** teorizada por Merriam (1964), que corresponde ao uso da música para instituir de forma direta e indireta o que é considerado o comportamento adequado para determinado contexto. Para tal, determinados recursos estéticos da música promovem certa agência, ao mesmo tempo que tornam outras inacessíveis. Portanto, estar no controle da música em determinado contexto é poder estruturar a agência social, ou seja, é exercer uma forma de controle social como uma ferramenta de poder. Outras duas funções teorizadas por Merriam (1964) possuem caráter bem similar, podendo ser agrupadas neste contexto: a de **validação de instituições sociais e religiosas** e a de **contribuição para continuidade e estabilidade da cultura**, que também se referem à determinação de parâmetros de agência que corroborem com determinada instituição e contexto cultural para permanência de seu *status quo*. Isto ocorre principalmente nos outros dois planos de mediação social destacados por Born (2013), que determinam valores musicais para grupos sociais específicos e controlam a produção e circulação de músicas.

Vale a pena apontar que mais recentemente, os estudos sobre funções e potencialidades da música na vida cotidiana se voltam a novos contextos e paradigmas culturais. Observa-se trabalhos que buscaram discutir o uso da música na vida cotidiana durante a pandemia de COVID-19 (Carlson *et al.*, 2021; Hennessy *et al.*, 2021) ou no uso de música através de tecnologias digitais para regulação emocional na vida cotidiana (Wadley *et al.*, 2020). Neste sentido, a síntese proposta pode também ajudar a orientar futuros trabalhos que se originem de novas formas de se relacionar com a música e novos modos de viver o social.

4. Considerações finais

Concluindo, ressalta-se que as potencialidades discutidas, são somente segmentadas para facilitar a discussão e auxiliar a análise da inserção da música no cotidiano. Nos contextos urbanos reais, as potencialidades se influenciam mutuamente e são mutuamente apropriadas pelos atores, que nem faz uso da música com determinada função em mente como aqui discutido. Por isto, é importante o diálogo com estes atores tendo este levantamento conceitual em mente, que possibilita correlacionar o observado e discutido por outros autores com o contexto estudado.

As funções e potencialidades identificadas e discutidas são, neste momento, fruto de uma revisão bibliográfica com pretensão de utilizá-las para alimentar discussões provenientes dos trabalhos de campo previstos na pesquisa. Neste, pode ser que se questione algumas destas potencialidades ou que se introduza novas provenientes dos contextos estudados. O importante é evidenciar o que a própria bibliografia citada já indicia: que a busca por correlacionar a influência da música nas atividades cotidianas ainda é relativamente recente, sendo ainda discutida e formulada. Desta forma, pretendo, a partir da síntese realizada, subsidiar futuras discussões evidenciadas na pesquisa e, por fim, continuar contribuindo para que se compreenda cada vez mais a diversidade de apropriações, interpretações e internalizações permitidas pelas práticas musicais no cenário urbano.

5. Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Referências

- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press, 1973.
- BORN, Georgina. *Music, Sound and Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- CARLSON, Emily *et al.* The Role of Music in Everyday Life During the First Wave of the Coronavirus Pandemic: A Mixed-Methods Exploratory Study. *Frontiers in Psychology*, v. 12, n. May, p. 1–15, 2021.
- CLAYTON, Martin; SAGER, Rebecca; WILL, Udo. In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *European meetings in ethnomusicology*. Durham, 2005. p. 1–82.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. 1st. ed. New York: W.W. Norton & Company, 1992.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio Culture: readings in modern music*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2004.
- DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- EMIRBAYER, Mustafa; MISCHKE, Ann. What is agency?. *American Journal of Sociology*, v. 103, n. 4, p. 962–1023, 1998.
- HARGREAVES, David J; NORTH, Adrian C. The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology. *Psychology of Music*, v. 27, p. 71–83, 1999.

HENNESSY, Sarah *et al.* Music and mood regulation during the early stages of the COVID-19 pandemic. *PLoS ONE*, v. 16, n. 10 October 2021, p. 1–17, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0258027>.

HIRSCH, Lily E. *Music in American Crime Prevention and Punishment*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012. Disponível em: <https://medium.com/@arifwicaksanaa/pengertian-use-case-a7e576e1b6bf>.

LABELLE, Brandon. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press, 2018.

LAMONT, Alexandra; GREASLEY, Alinka; SLOBODA, John. Choosing to hear music: motivation, process and effect. *In*: MACDONALD, Raymond (org.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2nd. ed. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 711–724.

LANZA, Joseph. *Elevator music: a surreal history of muzak, easy-listening, and other mood song*. New York: Picador, 1994.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: O exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, v. 6, p. 7–39, 2002.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. 2ª ed. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

RAUSCHER, Frances H.; SHAW, Gordon L.; KY, Catherine N. *Music and spatial task performance*. 1993.

SAMPAIO, Lucas Yudi Moriya. Entre atores musicais , (re) produções e disputas urbanas. *Paranoá*, v. 17, n. e42411, p. 1–15, 2024a.

SAMPAIO, Lucas Yudi Moriya. Territórios e territorialidades musicais: conceituando as apropriações do espaço público pela música. *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, v. 24, n. 2, p. 79–92, 2024b. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/article/view/16809>.

SCHRAMM, Adelaida Reyes. Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary. *Yearbook for Traditional Music*, v. 14, p. 1–14, 1982.

SLOBODA, John. Music in Everyday Life: The Role of Emotions. In: *Handbook Of Music And Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 493–514.

SLOBODA, John; JUSLIN, Patrik. At the Interface between the Inner and Outer World: Psychological Perspectives. In: *Handbook Of Music And Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 73–112.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

THOMPSON, William Forde; SCHELLENBERG, E. Glenn; HUSAIN, Gabriela. Arousal, Mood, and The Mozart Effect. *Psychological Science*, v. 12, n. 3, p. 248–251, 2001.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

WADLEY, Greg *et al.* Digital Emotion Regulation. *Current Directions in Psychological Science*, v. 29, n. 4, p. 412–418, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0963721420920592>.

WHYTE, William H. *The Social Life of Small Urban Spaces*. Project for Public Spaces. 1980.