

O PODER DO SOM



Levi Oliveira

O PODER DO SOM

Levi Oliveira

Não ficção investigativa

O PODER DO SOM Levi Oliveira Primeira edição — 2026

© 2026 Levi Oliveira. Todos os direitos reservados. Edição disponibilizada gratuitamente para leitura na biblioteca Os Guias de Levi. A gratuidade do acesso não implica cessão de direitos autorais.

Esta obra de não ficção reúne ensaio crítico, pesquisa bibliográfica e reflexão sobre música, percepção e autonomia. A identificação das fontes não constitui endosso delas a todas as interpretações do autor.

Informações sobre saúde têm finalidade cultural e informativa. O livro não oferece diagnóstico, tratamento nem promessa de cura. A escuta deve respeitar limites seguros de volume e duração.

Sumário

Nota metodológica	6
Prólogo — Antes do primeiro som	9
Capítulo 1 — O CÉREBRO QUE ESCUTA	12
Capítulo 2 — POR QUE UMA MÚSICA CONSEGUE NOS FAZER SENTIR?	23
Capítulo 3 — A MÚSICA QUE GUARDA MEMÓRIAS	34
Capítulo 4 — O PODER DA REPETIÇÃO	44
Capítulo 5 — A MÚSICA QUE MUDA O AMBIENTE	54
Capítulo 6 — VENDEMOS EMOÇÕES	65
Capítulo 7 — A INDÚSTRIA MUSICAL	76
Capítulo 8 — VOCÊ É O QUE ESCUTA?	87
Capítulo 9 — O REFRÃO QUE FICA NA CABEÇA	98
Capítulo 10 — QUANDO INFLUÊNCIA VIRA MANIPULAÇÃO	109

Capítulo 11 — A MÚSICA COMO FERRAMENTA	120
Capítulo 12 — O ALGORITMO TAMBÉM ESCUTA VOCÊ	131
Capítulo 13 — SÍMBOLOS, IMAGENS E MENSAGENS	142
Capítulo 14 — MÚSICA E OCULTISMO	153
Capítulo 15 — OS RITUAIS SATÂNICOS E A MÚSICA	164
Capítulo 16 — MENSAGENS ESCONDIDAS	175
Capítulo 17 — POR QUE ALGUNS SONS NOS ASSUSTAM?	186
Capítulo 18 — O SILÊNCIO TAMBÉM É SOM	197
Capítulo 19 — QUEM DECIDE O QUE O MUNDO OUVI?	208
Capítulo 20 — A MÚSICA COMO CULTURA	219
Capítulo 21 — VOCÊ ESTÁ SENDO CONTROLADO?	230
Capítulo 22 — A ÚLTIMA NOTA	241
Epílogo — Depois que a música termina	252
Sobre o autor	254

Nota metodológica

Este livro investiga uma experiência tão habitual que costuma passar despercebida: a entrada do som na vida de uma pessoa. A investigação é bibliográfica e ensaística. Não resulta de entrevistas próprias, acesso a contratos confidenciais, inspeção de plataformas ou observação secreta de artistas. Não atribuo a mim uma pesquisa de campo que não foi realizada. A força de uma pergunta não depende de fingir que sua resposta já foi encontrada.

Fatos estudados, documentos e interpretação não recebem aqui o mesmo peso. Um experimento pode sustentar uma relação em determinadas condições, sem demonstrar que ela ocorre em todas as pessoas ou em todos os ambientes. Uma notícia sobre uma decisão judicial documenta o desfecho de um processo, não revela a totalidade da vida de seus envolvidos. Uma análise cultural pode explicar como um símbolo circula, sem provar o que cada artista pretendeu com ele.

As referências citadas no corpo e reunidas ao final permitem localizar os caminhos da investigação. São estudos, revisões e obras publicadas; as paráfrases procuram respeitar seu alcance. Quando uma interpretação extrapola o resultado de um estudo, ela deve permanecer interpretação. O livro não se apresenta como revisão sistemática de toda a literatura científica, e a existência de resultados divergentes não deve ser apagada para produzir uma narrativa mais assustadora.

Situações genéricas e exemplos hipotéticos servem para tornar os mecanismos compreensíveis, não para fabricar testemunhas. Nenhum diálogo não documentado deve ser tomado como entrevista. Casos clínicos publicados pertencem às obras que os registraram; não são encontros pessoais do autor. Não há depoimentos inéditos apresentados como prova.

Nos capítulos sobre ocultismo, performances, supostos rituais e mensagens escondidas, é indispensável distinguir a presença visível de um símbolo, uma declaração verificável, uma acusação e uma crença. A imagem de uma cerimônia em um videoclipe prova que aquela imagem foi usada, não que houve um ritual espiritual fora das câmeras. Uma religião ou tradição também não é, por sua existência, evidência de crime. O estranhamento do espectador não substitui documentação.

A prudência se estende à palavra manipulação. Uma trilha pode participar de uma experiência emocional sem eliminar a escolha do ouvinte. Uma recomendação pode direcionar a atenção sem ler pensamentos. Saber que há interesses comerciais não permite concluir que toda canção, todo artista e toda emoção sejam parte de um plano único. O que pode ser demonstrado já merece atenção suficiente; acrescentar uma conspiração imaginada enfraquece a crítica ao poder real.

Não há, neste livro, promessa de imunidade à influência. Há uma proposta mais exigente: aprender a reconhecer o que sabemos, o que supomos e o que permanece aberto. A dúvida não funciona apenas contra a indústria, contra a

publicidade ou contra uma narrativa religiosa. Ela também deve funcionar contra o entusiasmo do investigador. Não ficção exige que uma afirmação possa ser corrigida. Uma investigação que nunca aceita correção já deixou de investigar.

Prólogo — Antes do primeiro som

Uma pessoa coloca os fones. Não precisamos inventar seu nome nem saber onde mora para reconhecer o gesto. Ele se repete em ônibus, quartos, calçadas e corredores. A mão encontra uma música conhecida, a tela se apaga, e uma sequência de vibrações começa a ocupar o espaço que até então pertencia ao ruído do mundo.

Antes que o ouvinte formule uma explicação, alguma coisa pode mudar. Um andamento convida o corpo a acompanhar a pulsação. Uma voz conhecida aproxima uma lembrança. A respiração encontra outro compasso. Nem todo mundo reage assim, nem a mesma pessoa reage do mesmo modo todos os dias. Ainda assim, basta recordar uma experiência semelhante para perceber a pergunta que se esconde em um gesto banal: como algo que não toca a pele consegue atravessar uma vida?

Um refrão pode devolver a adolescência a alguém que já não se reconhece no espelho daquela época. Um acorde pode trazer a ausência de uma pessoa sem trazer a pessoa de volta. Uma batida pode organizar o esforço de quem corre. A diferença entre essas experiências importa. Prazer, tristeza, memória e movimento não são a mesma resposta, e chamá-los todos de controle seria escolher uma palavra forte antes de compreender o fenômeno.

Se um conjunto de sons consegue mudar aquilo que sentimos sem pedir nossa permissão, quanto controle realmente temos sobre nossas próprias emoções? A pergunta inquieta, mas precisa de uma segunda pergunta para não se transformar em armadilha: mudar um sentimento significa comandar uma pessoa? O corpo responde a uma surpresa, a uma conversa e a um cheiro sem solicitar autorização formal. A vida emocional não começa apenas quando decidimos senti-la. Isso não torna toda experiência involuntária uma prisão.

É nessa fronteira que esta investigação começa. Não quero retirar o prazer de ouvir. Quero retirar da escuta a obrigação de ser ingênua. A música pode acolher, preservar memória, reunir pessoas e dar forma à revolta. Pode também ser escolhida para tornar um produto desejável, uma espera suportável ou uma imagem ameaçadora. O mesmo recurso que torna uma cena inesquecível pode tornar um anúncio mais difícil de esquecer. A possibilidade de um uso não prova a ocorrência de todos os outros.

Primeiro, entraremos no cérebro que escuta. Depois, no ambiente que seleciona o que será ouvido. A investigação seguirá para a identidade, para os interesses comerciais, para a diferença entre influência e manipulação. Só então enfrentará os símbolos e as acusações que tantas vezes se acumulam ao redor da música. A ordem é importante. Não se compreende uma controvérsia abandonando aquilo que já se conhece sobre percepção e memória.

O lado obscuro nem sempre está escondido em uma gravação invertida. Às vezes está à vista: no interesse que não foi anunciado, na repetição que ocupa toda a atenção, na confusão entre estar disponível e ser livre para escolher. Investigar essas coisas exige menos espetáculo e mais persistência. Exige examinar uma explicação que parece convincente e perguntar qual observação poderia desmenti-la.

A música começa. Uma emoção surge. Talvez venha de uma associação antiga; talvez da construção da peça; talvez daquilo que o ouvinte esperava encontrar. A primeira tarefa não é condenar essa emoção. É acompanhá-la até onde houver evidência, sem obrigá-la a confessar uma origem inventada. Antes do primeiro som, já existe uma história. Depois dele, essa história pode encontrar outro ritmo. É entre as duas que precisamos aprender a escutar.

Capítulo 1 — O CÉREBRO QUE ESCUTA

Uma canção toca ao fundo de um supermercado. Entre o ruído dos carrinhos e o aviso do caixa, alguém reconhece uma sequência de notas e perde, por um instante, o interesse na prateleira. Não é necessário que a gravação esteja alta. Na situação comum que serve aqui de exemplo, bastam alguns segundos para que um lugar distante pareça mais próximo do que os produtos à frente. A pessoa continua no corredor, mas sua atenção já não está inteiramente ali. O som encontrou alguma coisa que não estava exposta.

Essa pequena interrupção contém um problema maior do que parece. Se a música fosse apenas uma informação recebida pelos ouvidos, seu percurso terminaria no reconhecimento de timbres, alturas e durações. Entretanto, ela pode participar da recuperação de uma lembrança, da preparação de um movimento, de uma mudança de disposição. Pode ser procurada e também imposta pelo ambiente. Investigar seu poder exige acompanhar essa passagem sem transformá-la em magia: como uma vibração física passa a integrar uma experiência pessoal?

A pergunta costuma receber respostas excessivamente simples. De um lado, a música seria um ornamento,

incapaz de produzir consequências relevantes. De outro, seria uma espécie de comando, capaz de ultrapassar a vontade e governar quem escuta. Ambas as imagens dispensam o trabalho de observar. A primeira ignora experiências e evidências; a segunda converte efeitos variáveis em submissão garantida. Entre elas existe um território menos confortável, onde a influência é real, mas depende do encontro entre propriedades do som, história do ouvinte e circunstâncias da escuta.

O percurso começa materialmente. Variações de pressão chegam ao ouvido, movimentam estruturas e são convertidas, na cóclea, em sinais que seguem pelas vias auditivas. Essa conversão não transporta uma canção pronta para dentro da cabeça. Transporta informação que o sistema nervoso precisa organizar. Aquilo que chamamos de uma voz, um instrumento ou uma frase musical resulta de processamento. O ouvido não entrega ao cérebro o significado de uma despedida. A despedida pertence a outro nível da experiência.

Também seria enganoso imaginar uma linha de montagem que termina num único compartimento musical. Perceber uma sequência, reconhecer sua familiaridade, acompanhar sua pulsação e associá-la a um episódio são operações diferentes, embora possam ocorrer juntas. A escuta envolve relações entre processos auditivos, memória, atenção, emoção e movimento. Não existe necessidade de escolher entre uma explicação cerebral e uma explicação biográfica. A biografia não paira fora do organismo: aquilo que aprendemos e vivemos participa da maneira como percebemos.

O ritmo oferece uma entrada concreta para essa integração. Em uma sequência regular, cada batida não é apenas um acontecimento isolado; ajuda a estabelecer quando outra poderá chegar. A pulsação percebida organiza o tempo, inclusive quando nem todas as marcações são explicitamente tocadas. Um pé que acompanha a música, numa situação cotidiana, torna visível essa relação entre ouvir e preparar movimento. Isso não significa que qualquer andamento produza a mesma conduta. Reconhecer uma possibilidade de sincronização está muito longe de demonstrar obediência.

A melodia acrescenta relações entre alturas ao percurso temporal. Uma nota ganha função pelo que veio antes e pelas possibilidades que parece abrir. A harmonia, quando faz parte daquela prática musical, organiza combinações e relações entre sons simultâneos. Nenhuma dessas dimensões atua num vazio cultural. Um encadeamento que soa conclusivo para um ouvinte pode ser pouco familiar para outro. O cérebro que escuta não encontra somente vibrações: encontra regularidades que aprendeu a reconhecer, mesmo sem conseguir nomeá-las.

É por isso que a expectativa ocupa uma posição decisiva. Considere uma situação hipotética: uma gravação conhecida para imediatamente antes do refrão. O ouvinte talvez consiga continuar mentalmente, percebendo a interrupção como falta, e não como simples silêncio. Algo que ainda não aconteceu já participava da experiência. A música se desenrola no presente, mas sua escuta conserva um passado recente e se inclina sobre um futuro provável.

Compor, interpretar e escutar podem explorar justamente essa distância entre o esperado e o realizado.

A surpresa, contudo, não funciona como um botão universal de prazer. Uma alteração pode despertar interesse, parecer um erro, causar estranhamento ou passar despercebida. Depende do repertório, da atenção e do contexto. A previsibilidade também não é necessariamente um defeito: numa canção usada para descansar, a ausência de grandes rupturas pode ser parte do que se procura. O mesmo recurso que parece monótono numa escuta concentrada pode ser adequado a outra finalidade. Não há uma quantidade ideal de surpresa válida para todos.

Quando a investigação chega à recompensa, a linguagem exige cuidado redobrado. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram liberação de dopamina em regiões anatomicamente distintas durante a antecipação e a experiência de picos emocionais ligados à música. Os participantes haviam sido selecionados por apresentarem respostas prazerosas intensas. O estudo oferece evidência importante de que o prazer musical pode envolver processos de recompensa. Não estabelece que qualquer gravação provoque o mesmo efeito, nem que todo ouvinte responda daquela maneira.

A distinção entre antecipar e experimentar interessa porque desloca o foco da nota isolada para o percurso. Parte do que importa pode estar na aproximação de um momento, não apenas em sua chegada. Ainda assim, seria indevido transformar esse resultado numa fórmula para

fabricar êxtase. A escolha dos participantes e as condições experimentais delimitam o alcance da observação. Um efeito identificado sob condições específicas não autoriza prever com segurança o que acontecerá com uma pessoa cansada, distraída ou indiferente à música utilizada.

Blood e Zatorre, em 2001, já haviam relacionado respostas musicais intensamente prazerosas, incluindo arrepios, à atividade em regiões implicadas em recompensa e emoção. O verbo relacionar importa: a correlação observada não resolve sozinha todas as questões causais. Também não torna música equivalente a droga porque alguns circuitos participam de experiências diferentes. Compartilhar processos não significa compartilhar todos os efeitos, riscos ou mecanismos. A palavra dopamina, tão frequentemente apresentada como explicação completa, pode acabar escondendo justamente aquilo que deveria ajudar a investigar.

Há ainda uma confusão entre prazer e emoção. Uma música não precisa ser alegre para ser apreciada, nem provocar arrepios para ser significativa. Juslin e Västfjäll, em 2008, defenderam a necessidade de considerar diferentes mecanismos nas respostas emocionais à música, em vez de tratar toda reação como produto de uma única via. Seu modelo é uma proposta explicativa, não uma lei universal. Ele ajuda a formular uma cautela essencial: experiências que recebem o mesmo nome podem ter percursos distintos.

Dizer que alguém ficou comovido não informa, por si só, o que aconteceu. A pessoa pode ter reconhecido uma

canção ligada a uma perda, acompanhado uma expectativa musical ou interpretado a expressividade de uma voz. Em um exemplo hipotético, dois ouvintes se emocionam durante a mesma gravação: um associa a música à infância; outro nunca a ouviu, mas se envolve com sua construção. A semelhança exterior das reações não permite concluir que a gravação acionou uma resposta idêntica em ambos.

A memória amplia esse problema. Janata, em 2009, investigou a arquitetura neural de memórias autobiográficas evocadas por música, contribuindo para compreender a integração entre familiaridade musical e recordação pessoal. O resultado sustenta o interesse nessa ligação, não a imagem de um arquivo perfeito que a canção simplesmente abre. Lembrar não equivale a reproduzir integralmente uma cena preservada. Uma música pode favorecer o retorno de elementos de uma experiência sem garantir a exatidão de tudo o que parece voltar com ela.

No supermercado do exemplo inicial, portanto, a gravação não contém a lembrança daquele ouvinte. Outras pessoas podem atravessar o mesmo corredor sem qualquer deslocamento emocional semelhante. A força da canção, naquele encontro, depende de uma associação que não está disponível na prateleira nem inscrita de modo universal nas notas. Essa diferença impede atribuir à obra, sozinha, todos os efeitos da escuta. Também explica por que conhecer as características acústicas de uma faixa não basta para saber o que ela representa para alguém.

Nem toda permanência musical, entretanto, exige uma recordação autobiográfica marcante. Às vezes, um fragmento reaparece mentalmente sem convite. Williamson e colaboradores, em 2012, investigaram circunstâncias associadas ao início da imaginação musical involuntária, os conhecidos trechos que ficam na cabeça, a partir de autorrelatos. Esse material ajuda a classificar possíveis gatilhos, mas depende do que participantes percebem, lembram e decidem informar. Um refrão insistente não é prova de mensagem oculta, assim como sua persistência não demonstra concordância com o conteúdo da letra.

A familiaridade também pode alterar a preferência. O trabalho de Zajonc, de 1968, sobre os efeitos da mera exposição, oferece uma referência para pensar esse fenômeno. Ser exposto repetidamente a algo pode favorecer uma avaliação mais positiva, mas não sempre nem indefinidamente. Aplicar essa ideia à escuta requer preservar os limites: repetição também pode cansar, irritar ou permanecer indiferente. O fato de uma canção ter se tornado reconhecível não significa que tenha sido aceita como declaração de valores pessoais.

Nesse ponto, a atenção aparece como uma disputa cotidiana. É possível escolher acompanhar a linha de baixo, procurar uma palavra ou deixar a gravação em segundo plano. Também é possível que uma passagem familiar interrompa uma atividade sem ter sido procurada. A escuta não cabe inteiramente na oposição entre decisão consciente e passividade. Há graus de envolvimento, mudanças de foco e diferenças entre perceber um som e

examiná-lo. Não prestar atenção deliberada tampouco autoriza concluir que uma mensagem está sendo absorvida de forma irresistível.

Essa distinção se torna socialmente importante quando alguém escolhe a trilha de um espaço compartilhado. No supermercado estudado por Milliman, em 1982, o andamento da música de fundo foi investigado em relação ao comportamento de compra. O experimento indica que condições musicais podem participar de comportamentos num contexto comercial específico. Não fornece uma lei para qualquer loja ou consumidor. Preço, pressa, necessidade e condições do ambiente não desaparecem porque uma gravação começou. A música entra numa situação que já possui outras forças.

O interesse comercial pelo som merece investigação sem exigir a fantasia de domínio absoluto. Se uma alteração ambiental pode favorecer certas respostas em determinadas circunstâncias, há motivo para estudar quem a escolhe e com qual finalidade. Mas intenção e eficácia são questões diferentes. Um estabelecimento pode desejar prolongar a permanência dos clientes sem conseguir fazê-lo. Da mesma maneira, observar uma associação não basta para reconstruir as intenções de quem programou a trilha. A crítica perde precisão quando transforma toda influência possível em plano comprovado.

O contexto cultural impõe outro limite às explicações fáceis. McDermott e colaboradores, em 2016, documentaram variação cultural nas preferências por consonância e dissonância, incluindo indiferença à

dissonância entre participantes de uma população amazônica estudada. Isso contraria a ideia de que determinadas preferências seriam simplesmente naturais e idênticas em toda parte. Não estabelece uma hierarquia entre culturas. Mostra que aquilo que um ouvinte toma como propriedade evidente da música pode envolver sua experiência com certas formas de organização sonora.

Mehr e colaboradores, em 2019, examinaram padrões e diversidade no canto humano. A coexistência desses dois aspectos é mais instrutiva do que a escolha apressada entre universalidade total e diferença absoluta. Encontrar regularidades não significa que todas as culturas atribuam o mesmo sentido a toda canção. Reconhecer diversidade não obriga a negar qualquer base compartilhada. O cérebro humano oferece possibilidades; práticas sociais e histórias de aprendizagem participam de como elas se realizam. A investigação precisa suportar essa combinação sem reduzi-la a um slogan.

Também há propriedades acústicas que merecem atenção específica. Arnal e colaboradores, em 2015, investigaram a aspereza acústica dos gritos humanos e sua relação com o alarme. O achado ajuda a examinar por que certos sons se destacam, mas não autoriza chamar toda dissonância de ameaça ou afirmar que todo grave produz medo. Uma característica estudada não pode ser estendida indiscriminadamente a categorias musicais inteiras. Entre uma propriedade sonora e uma experiência duradoura de temor existe uma distância que precisa ser demonstrada, não preenchida por adjetivos.

A mesma disciplina vale para as promessas benéficas. Relatos clínicos publicados por Oliver Sacks em *Musicophilia*, de 2007, mostram experiências extraordinárias envolvendo música e cérebro, mas casos não constituem um ensaio universal. Na revisão de Magee e colaboradores, de 2017, sobre intervenções musicais em lesão cerebral adquirida, aparecem benefícios possíveis em desfechos específicos, com heterogeneidade e qualidade variável das evidências. Isso demanda avaliação e profissionais adequados, não promessas de cura. Tampouco oferece fundamento para atribuir poderes terapêuticos universais a frequências anunciadas como mágicas.

Não é preciso reduzir a música para recusar esses exageros. Ao contrário: quando abandonamos a imagem de uma chave que abre qualquer mente, aparece uma experiência mais complexa. Escutar envolve reconhecer relações, distribuir atenção, formular expectativas e encontrar vestígios da própria história. O ouvinte participa, mesmo quando não percebe cada operação. Sua participação não elimina influências externas, mas impede descrevê-lo como recipiente vazio. O som encontra uma atividade em curso, não uma consciência desligada à espera de instruções.

Voltando ao corredor, a canção termina e o estabelecimento continua funcionando. O episódio hipotético não permite afirmar que a pessoa comprará mais, mudará de opinião ou passará o dia triste. Permite localizar uma questão: algo aparentemente secundário conquistou relevância pessoal. A investigação começa

nessa desproporção entre a descrição da fonte e a extensão possível da experiência. Sabemos agora por que escutar não é exclusivamente ouvir. Falta enfrentar uma passagem mais difícil: em que condições aquilo que reconhecemos como som se torna aquilo que sentimos?

Capítulo 2 — POR QUE UMA MÚSICA CONSEGUE NOS FAZER SENTIR?

Uma canção continua tocando depois que a conversa acaba. Até aquele momento, era apenas parte do ambiente: uma voz entre pratos, passos e ruídos da rua. Então chega uma passagem específica, talvez a entrada de um instrumento ou uma palavra sustentada, e alguém precisa interromper o que estava fazendo. Não aconteceu nada visível. Nenhuma notícia chegou. Ainda assim, os olhos se enchem de água. Para outra pessoa, sentada perto, a mesma passagem não significa quase nada. O som é compartilhado; o acontecimento emocional, não.

Essa situação comum contém um problema maior do que parece. Se a emoção estivesse inteiramente dentro da música, todos deveriam recebê-la de maneira semelhante. Se estivesse apenas dentro de quem escuta, qualquer som poderia substituí-la sem grande diferença. Mas não é isso que a experiência cotidiana sugere. Certas combinações importam, certas vozes importam, o momento importa. A investigação começa nesse encontro instável entre o que chega aos ouvidos e aquilo que o ouvinte já carrega, muitas vezes sem estar pensando nisso.

Também precisamos distinguir duas experiências que a linguagem costuma misturar: reconhecer uma emoção na música e sentir essa emoção. É possível identificar uma

composição como triste sem ficar triste. Uma interpretação melancólica pode despertar admiração, consolo ou até prazer. Inversamente, uma canção festiva pode ferir quem a associa a uma pessoa ausente. Dizer que uma música transmite alegria descreve uma impressão sobre sua expressão; dizer que ela tornou alguém alegre descreve uma mudança no ouvinte. Uma coisa não garante a outra.

Essa diferença impede que tratemos a escuta como uma transmissão direta, semelhante à passagem de corrente por um fio. Não existe uma tristeza pronta, embalada em frequências, que simplesmente atravessa o ouvido. Existem características acústicas, relações musicais, palavras, expectativas, lembranças e circunstâncias. Algumas respostas podem surgir rapidamente; outras dependem de associações elaboradas. O fato de uma emoção parecer imediata não significa que ela tenha uma origem simples. Às vezes, o instante é apenas a superfície de um aprendizado longo.

Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram compreender as respostas emocionais à música considerando mecanismos diferentes, em vez de procurar uma explicação única. Seu modelo inclui caminhos como respostas a características sonoras, associações aprendidas, contágio emocional, imagens mentais, memória episódica e expectativa musical. Trata-se de uma proposta explicativa, não de uma lei capaz de prever cada lágrima. Sua contribuição decisiva é mudar a pergunta: além de saber qual emoção apareceu, é necessário investigar por qual caminho ela pode ter surgido.

Uma entrada sonora abrupta pode chamar a atenção antes que se reconheça a composição. Já a ansiedade de esperar uma resolução musical depende de acompanhar relações no tempo. A comoção diante de uma gravação familiar pode envolver episódios pessoais. Essas experiências podem coexistir durante poucos segundos. Por isso, atribuir tudo ao ritmo, à letra ou a uma suposta frequência especial costuma apagar justamente o que precisa ser explicado. O efeito não precisa de uma chave secreta; pode nascer da convergência de processos diferentes.

A expectativa merece atenção porque faz do futuro uma parte da escuta presente. Ao acompanhar uma frase, o ouvinte não recebe apenas o que está tocando: prepara-se, com maior ou menor consciência, para o que poderá vir. Uma repetição estabelece uma possibilidade. Uma pausa adia sua realização. Uma mudança abre outro percurso. Em uma situação hipotética, o refrão conhecido demora um compasso a mais para entrar, e esse pequeno atraso intensifica sua chegada. O prazer pode depender tanto da espera quanto da passagem finalmente ouvida.

Isso ajuda a pensar em euforia e esperança sem transformá-las em propriedades fixas de uma sequência de acordes. Uma passagem que cresce e encontra repouso pode ser vivida como expansão ou alívio. Quando o ouvinte interpreta esse percurso como superação, talvez o descreva como esperança. Mas outro pode considerá-lo previsível ou sentimental. A organização musical oferece possibilidades de experiência; não determina sozinha o significado delas. Uma forma que parece anunciar vitória

para alguém pode soar como uma promessa vazia para outra pessoa.

Há evidência de que experiências musicais intensamente prazerosas envolvem sistemas de recompensa. Blood e Zatorre, em 2001, encontraram correlações entre respostas prazerosas acompanhadas de arrepios e atividade em regiões cerebrais relacionadas à recompensa e à emoção. O resultado ajuda a desfazer a ideia de que a música seria um ornamento sem alcance corporal. Mas a palavra correlação precisa permanecer na frase: observar atividades associadas a uma experiência não equivale a descobrir uma explicação completa para ela, muito menos um mecanismo de comando.

Salimpoor e colaboradores, em 2011, investigaram participantes selecionados por apresentar respostas prazerosas intensas à música e encontraram evidência de liberação de dopamina, com distinções entre antecipação e experiência de picos emocionais. É um resultado importante, mas seu alcance depende dessas condições. Não autoriza afirmar que toda pessoa, diante de qualquer canção, terá a mesma resposta. Tampouco permite concluir que o prazer musical seja dependência. Compartilhar circuitos com outras experiências recompensadoras não torna essas experiências equivalentes em efeitos, riscos ou significado.

Existe uma tentação de encerrar o assunto assim que aparece o nome de uma substância cerebral. A pessoa se emociona porque houve dopamina, e a investigação parece resolvida. Mas isso deixa perguntas essenciais intactas:

por que aquela passagem, para aquele ouvinte, naquele dia? A descrição biológica não substitui a história da experiência. Saber que um processo de recompensa participa do prazer não explica sozinho o valor de uma voz familiar, a beleza percebida de uma interpretação ou o desconforto provocado por sua lembrança.

O arrepio também não pode funcionar como um medidor universal de profundidade. Uma pessoa pode ouvir com envolvimento intenso sem apresentar uma reação corporal evidente. Outra pode se arrepiar diante de uma passagem breve e esquecê-la logo depois. Quando pesquisas selecionam ouvintes capazes de relatar picos marcantes de prazer, tornam determinado fenômeno mais acessível à investigação, mas não representam automaticamente toda a escuta. A emoção silenciosa, menos espetacular, continua fazendo parte do problema, mesmo quando oferece sinais mais difíceis de observar.

A tristeza musical torna esse problema especialmente interessante. Fora da arte, em geral procuramos evitar sofrimento; diante de certas canções, voltamos voluntariamente ao que nos comove. Uma interpretação possível é que reconhecer tristeza numa forma delimitada permita aproximar-se dela sem enfrentar exatamente as mesmas consequências de uma perda presente. A duração conhecida, a possibilidade de interromper a reprodução e a consciência de estar ouvindo uma obra podem participar dessa experiência. Isso não é uma explicação universal, mas ajuda a separar sofrimento cotidiano de emoção estética.

Também pode haver consolo em encontrar uma expressão compatível com o próprio estado. Uma música animada, oferecida como solução, às vezes parece exigir uma disposição que a pessoa não possui. Uma canção melancólica pode parecer menos invasiva. Entretanto, seria precipitado transformar essa possibilidade em recomendação geral: para outro ouvinte, ou em outro momento, a mesma escolha pode intensificar pensamentos dolorosos. Sentir-se compreendido e permanecer preso a uma disposição desagradável são experiências distintas, embora possam começar diante da mesma gravação.

O relaxamento exige cautela semelhante. Uma faixa lenta e discreta pode acompanhar descanso, mas também irritar quem não a escolheu ou despertar inquietação em quem espera uma notícia. O andamento não apaga o contexto. Uma música acelerada, por sua vez, pode oferecer uma experiência agradável de energia, em vez de ansiedade. Classificar faixas como calmantes ou estimulantes pode ser útil para organizar preferências, desde que essas etiquetas não sejam confundidas com prescrições infalíveis sobre o estado emocional de qualquer pessoa.

No medo, certas propriedades acústicas oferecem pistas mais específicas. Arnal e colaboradores, em 2015, investigaram a aspereza acústica dos gritos humanos e sua relação com sinais de alarme. Aspereza, nesse contexto, não é apenas uma maneira de dizer que algo soa desagradável: refere-se a características de modulação do som. Trevor e colaboradores, em 2020, examinaram como músicas de terror podem empregar uma característica

acústica alarmante semelhante. Esses trabalhos ajudam a investigar recursos sonoros concretos, sem precisar atribuir ameaça a todo grave ou toda dissonância.

Ainda assim, uma trilha de terror ouvida durante um filme não é a mesma experiência que a gravação examinada numa aula ou apreciada por um fã do gênero. A expectativa de perigo, as imagens e o interesse estético alteram a situação. O medo pode coexistir com diversão. Uma sonoridade ameaçadora pode ser admirada por sua construção. Mesmo quando existe uma característica acústica relevante, o salto entre sinal de alarme e terror vivido exige cuidado. Não se demonstrou, com isso, controle emocional duradouro.

A mesma cautela vale para convenções musicais que parecem naturais porque foram ouvidas desde cedo. Em muitos repertórios familiares, determinadas formas de conduzir a melodia ou resolver tensões se associam a celebração, lamento ou solenidade. Mas reconhecer uma convenção não significa descobrir um dicionário emocional da espécie. McDermott e colaboradores, em 2016, mostraram variação cultural nas preferências por consonância e dissonância. O resultado questiona a facilidade com que um gosto aprendido pode ser apresentado como evidência de uma ordem universal.

Mehr e colaboradores, em 2019, investigaram padrões e diversidade no canto humano. A presença de regularidades não elimina diferenças culturais, assim como a diversidade não obriga a tratar toda resposta como incomparável. O desafio está em sustentar as duas dimensões sem

sacrificar uma delas. Existem relações investigáveis entre música e situações humanas; não se segue daí que todos sintam emoções idênticas diante das mesmas estruturas. Também não há fundamento para converter diferenças de escuta em uma hierarquia entre culturas mais ou menos sensíveis.

O contexto social aparece de maneira concreta quando pensamos em celebrações, cerimônias religiosas, funerais ou manifestações públicas. Nesses ambientes, a música não chega isolada: encontra gestos, palavras, expectativas de conduta e outras pessoas. Como exemplo hipotético, um canto ouvido durante anos em encontros familiares pode trazer acolhimento; para alguém que viveu aqueles encontros como coerção, pode trazer desconforto. A divergência não exige que um dos ouvintes esteja errado. A prática coletiva oferece uma moldura, mas as experiências individuais não cabem inteiramente nela.

A história pública da música também registra tentativas de tratar emoção intensa como indício de perigo. As audiências do Senado dos Estados Unidos ligadas ao debate promovido pelo PMRC, em 1985, documentam uma disputa sobre conteúdo e rotulagem de gravações. Não constituem prova de efeitos universais das letras. Para nossa investigação, importa perceber a mudança indevida de categoria: uma obra pode causar indignação, e essa indignação ser apresentada como evidência de que ela necessariamente corrompe quem a escuta. O sentimento do acusador não demonstra o destino do público.

Isso não torna palavras e imagens irrelevantes. Uma letra pode oferecer uma interpretação para uma experiência, despertar identificação ou provocar rejeição. Mas entender um enunciado, emocionar-se com ele e adotá-lo como convicção são acontecimentos diferentes. Alguém pode apreciar a construção de uma canção sem concordar com sua perspectiva. Pode também discordar e continuar afetado. Investigar influência exige preservar essas diferenças; apagá-las facilita tanto o discurso alarmista quanto a defesa ingênua de que uma obra nunca participa da vida social.

Há ainda uma diferença entre a música escolhida e a música imposta. Ouvir uma faixa por vontade própria permite ajustar volume, interromper e repetir. Encontrá-la continuamente em um ambiente compartilhado reduz essas possibilidades. Assim, o incômodo pode envolver não apenas o som, mas a impossibilidade de escapar dele. Essa dimensão da autonomia merece investigação antes de qualquer explicação misteriosa. Nem todo mal-estar diante de uma música revela algo oculto na composição; às vezes, revela uma relação bastante visível entre quem ocupa o espaço e quem decide sua sonorização.

Por isso, resultados de laboratório precisam atravessar uma distância antes de explicar a vida cotidiana. Uma pesquisa pode delimitar estímulos, selecionar participantes e solicitar avaliações em momentos definidos. Fora dela, o ouvinte trabalha, conversa, se distrai e escolhe músicas conforme o que já está sentindo. Se alguém triste procura uma canção triste, não podemos atribuir automaticamente à canção a origem de sua tristeza. Ela pode acompanhar,

intensificar, transformar ou apenas coincidir com aquele estado. Separar essas possibilidades é parte da investigação, não uma formalidade dispensável.

Esse cuidado também estabelece um limite para promessas comerciais e terapêuticas. Os estudos discutidos não sustentam que afinações apresentadas como mágicas, como 432 ou 528 hertz, produzam efeitos emocionais ou curativos garantidos. Uma experiência subjetiva agradável não comprova o mecanismo anunciado para vendê-la. Tampouco o consolo oferecido por uma música demonstra cura de doença. Reconhecer esses limites não diminui a experiência: protege a diferença entre algo que uma pessoa sentiu e uma afirmação que pretende valer para todas.

Resta uma dificuldade mais íntima. Ao terminar uma canção, podemos reconhecer uma alteração de ânimo sem saber nomear sua origem. Talvez a estrutura tenha criado expectativa; talvez a voz tenha sugerido fragilidade; talvez uma associação pessoal tenha surgido quase despercebida. Essas possibilidades não precisam competir como explicações exclusivas. A emoção pode ser composta, ambivalente, difícil de traduzir. Uma nostalgia agradável pode conter perda. Uma euforia pode conter alívio. Exigir uma única etiqueta às vezes empobrece o próprio acontecimento que desejamos compreender.

A música consegue nos fazer sentir, portanto, sem funcionar como uma ordem irresistível e sem carregar uma emoção igual para todos. O que ouvimos encontra capacidades corporais, expectativas aprendidas e

circunstâncias presentes. Mas ainda falta examinar uma parte decisiva desse encontro. Por que uma gravação qualquer se torna insubstituível? Por que outra interpretação da mesma canção pode preservar a melodia e perder quase toda a força? Quando poucos segundos parecem trazer de volta uma época inteira, o que exatamente retorna: o passado, ou a forma como aprendemos a senti-lo?

Capítulo 3 — A MÚSICA QUE GUARDA MEMÓRIAS

Uma música começa no rádio de um carro parado. Para quem dirige, os primeiros segundos parecem apenas preencher o intervalo antes de o trânsito andar. Então surge uma passagem conhecida, talvez a entrada de uma voz, talvez uma sequência de acordes. O banco continua no mesmo lugar, o semáforo não mudou, mas a atenção já está em outra parte. Numa situação comum como essa, a canção pode trazer a cozinha da infância, o rosto de alguém que morreu ou a estrada percorrida numa viagem antiga. O deslocamento não aconteceu no espaço. Ainda assim, alguma coisa no presente foi interrompida.

O aspecto inquietante não é somente lembrar. É lembrar antes de decidir que se deseja fazê-lo. Procurar uma fotografia exige, em geral, algum movimento deliberado. Uma música pode chegar pela janela, pelo telefone de outra pessoa ou pelo sistema de som de um estabelecimento. O passado encontra uma entrada que não depende de nossa iniciativa. Isso não significa que o som tenha dominado a mente. Significa algo mais restrito, porém relevante: nem sempre escolhemos a ocasião em que uma lembrança se torna disponível, nem a emoção que acompanha sua chegada.

Dizer que uma canção guarda uma pessoa é uma maneira humana de descrever essa experiência, não uma descrição literal de seu funcionamento. A gravação não

contém a cozinha, o rosto ou a estrada. Outros ouvintes recebem praticamente o mesmo sinal acústico sem reencontrar nada disso. A diferença está na história de relações construída entre aquele som e uma vida. Investigar a memória musical exige, portanto, olhar menos para um suposto segredo escondido na faixa e mais para o encontro entre aquilo que foi ouvido, o contexto da escuta e quem escuta agora.

Essa distinção começa a separar experiências que costumam ser colocadas sob o mesmo nome. Reconhecer uma melodia não é necessariamente recordar um acontecimento. Saber continuar um refrão também não significa lembrar quando ele foi aprendido. Há músicas profundamente familiares que não conduzem a nenhuma cena definida. Outras evocam um período inteiro, mas nenhum dia específico. E algumas parecem abrir um episódio delimitado: uma despedida, uma festa, uma tarde de chuva. Familiaridade musical e recordação autobiográfica podem se aproximar sem se tornarem a mesma coisa.

É justamente essa aproximação que aparece no trabalho de Petr Janata, publicado em 2009. Ao investigar memórias autobiográficas evocadas por música, o pesquisador examinou como familiaridade, relevância pessoal e experiência emocional se relacionavam durante a escuta. Os resultados apontaram para a participação de regiões cerebrais, incluindo áreas do córtex pré-frontal medial, nessa integração. A contribuição do estudo não foi descobrir um depósito exclusivo de lembranças musicais. Foi oferecer evidência de que reconhecer uma canção e

relacioná-la à própria história envolve processos que podem trabalhar de maneira articulada.

A observação merece cuidado porque imagens do cérebro facilmente ganham uma autoridade maior do que permitem. Identificar atividade associada a uma tarefa não equivale a assistir ao passado sendo reproduzido dentro da cabeça. Tampouco permite ler a lembrança de alguém apenas observando uma região cerebral. O experimento oferece condições organizadas para estudar relações específicas; a vida cotidiana mistura distração, cansaço, companhia, expectativas e acontecimentos imprevistos. A evidência ajuda a explicar por que a experiência é plausível. Não transforma cada episódio doméstico numa demonstração controlada do mesmo mecanismo.

No cotidiano, uma canção raramente chega sozinha. Ela acompanha lugares, gestos, horários, conversas e estados afetivos. Considere, como exemplo hipotético, alguém que ouvia um álbum durante o trajeto diário para o primeiro emprego. Anos depois, uma faixa pode evocar o transporte lotado, o uniforme, a ansiedade ou a sensação de independência. Não é necessário que a letra descreva trabalho. A associação pode ter sido construída pela convivência entre música e circunstância. O som se torna uma pista para algo que estava ao redor dele, não apenas para aquilo que dizia.

A emoção acrescenta outra camada, mas não deve ser tratada como uma cola infalível. No modelo proposto por Juslin e Västfjäll, em 2008, diferentes mecanismos podem participar das respostas emocionais à música, entre eles

processos ligados à memória episódica. Essa abordagem é importante porque evita atribuir toda reação ao andamento, à tonalidade ou à letra. Uma faixa musicalmente animada pode despertar sofrimento por estar associada a uma perda. Uma composição melancólica pode trazer segurança porque acompanhava momentos de acolhimento. A biografia do ouvinte pode contrariar a impressão sugerida pela superfície sonora.

Também seria precipitado explicar uma lembrança marcante apenas pela dopamina. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram liberação desse neurotransmissor relacionada à antecipação e à experiência de prazer musical intenso em participantes selecionados por esse tipo de resposta. O estudo esclarece aspectos da recompensa, mas não demonstra que toda canção emocionante produza uma memória duradoura, nem que recordar alguém seja sinal de dependência. A tentativa de reduzir uma história afetiva a uma substância oferece uma explicação rápida demais. O prazer pode participar da experiência sem explicar sozinho o conteúdo lembrado.

Há, além disso, um problema que a força da sensação costuma esconder: uma lembrança vívida não é, por esse motivo, um registro completo ou uma comprovação independente do acontecimento. Uma canção pode fazer determinada época parecer imediatamente acessível, embora continuem faltando datas, sequências e detalhes. É prudente distinguir a convicção afetiva de estar perto do passado da possibilidade de verificá-lo. A música pode sustentar a sensação de presença. Não pode, por si só,

confirmar que tudo aconteceu exatamente como agora parece ter acontecido.

Pensemos num relacionamento, como situação hipotética. Uma faixa ouvida muitas vezes pelo casal passa a representar a relação inteira. Depois da separação, ela pode parecer testemunhar uma felicidade perdida ou uma promessa enganosa. Entretanto, nenhuma dessas leituras resume necessariamente todos os dias vividos. A canção oferece um recorte emocionalmente carregado, não um processo com todas as provas anexadas. Investigar esse recorte é perguntar o que aparece com nitidez e o que fica fora dele: os conflitos esquecidos, os momentos banais, as mudanças que não cabem em três minutos de gravação.

A mesma cautela vale para a infância. Uma música tocada em casa pode recuperar uma sensação de proteção sem demonstrar que aquela casa era sempre segura. Pode também evocar desconforto sem resumir todas as relações familiares. O valor da recordação não depende de ela funcionar como retrato total. O risco surge quando uma experiência parcial recebe autoridade para julgar uma vida inteira. A nostalgia pode ser acolhedora, mas merece ser interrogada quando transforma um período complexo numa imagem sem contradições. Nem tudo o que parece luminoso à distância foi vivido sob a mesma luz.

No luto, a ambivalência se torna especialmente evidente. A gravação permanece disponível enquanto a pessoa associada a ela já não está. Podemos voltar ao mesmo início, à mesma respiração gravada, à mesma passagem instrumental. Essa estabilidade contrasta com a

irreversibilidade da ausência. Para alguns ouvintes, o encontro sonoro pode oferecer conforto; para outros, pode intensificar a dor ou simplesmente não provocar uma resposta particular. Não existe obrigação de encontrar consolo na música, assim como não há motivo para considerar menos autêntica uma saudade que não tenha trilha sonora.

Esse limite também impede transformar toda reação dolorosa em diagnóstico. Sentir aperto ao ouvir uma canção ligada a uma perda não autoriza concluir, à distância, que há um transtorno. Da mesma forma, escolher evitar uma faixa pode ser apenas uma decisão circunstancial. O que importa para esta investigação é reconhecer que o significado não pertence exclusivamente ao objeto musical. Está na relação com o ouvinte, e essa relação pode mudar. Uma música antes insuportável pode tornar-se tolerável; outra, antes neutra, pode adquirir peso depois de um acontecimento novo.

As narrativas clínicas tornam esse campo ainda mais delicado. Em *Musicophilia*, publicado em 2007, Oliver Sacks descreveu casos em que a música ocupava um lugar expressivo na vida de pessoas com condições neurológicas. São observações valiosas sobre possibilidades humanas que não deveriam ser descartadas por serem singulares. Mas o impacto narrativo de um caso não estabelece frequência, eficácia universal ou prognóstico. Um momento de reconhecimento musical pode ser importante para a pessoa e para sua família sem significar recuperação global da memória ou reversão de uma doença.

O estudo de Janata, isoladamente, tampouco demonstra preservação da memória musical em Alzheimer ou oferece uma cura. E a revisão de Magee e colaboradores, de 2017, sobre intervenções musicais em lesão cerebral adquirida trata de outro conjunto de condições e de desfechos específicos, com heterogeneidade e qualidade variável das evidências. Aproximar esses trabalhos exige respeitar suas diferenças. Há espaço para cuidado profissional e investigação séria sem promessas extraordinárias. Quando a esperança de uma família está envolvida, exagerar resultados deixa de ser apenas um erro intelectual: pode orientar expectativas e decisões de maneira injusta.

Até aqui, a relação parece íntima. Mas as músicas disponíveis para acompanhar uma vida não surgem num vazio social. Canções ouvidas em festas familiares, celebrações religiosas, programas de rádio, novelas e encontros entre amigos fazem parte de ambientes compartilhados. Duas pessoas da mesma geração podem reconhecer uma faixa e lembrar mundos muito diferentes. Uma a ouviu durante férias; outra, num período de trabalho exaustivo. A circulação coletiva oferece materiais comuns, mas não distribui experiências idênticas. O repertório de uma época não é uma autobiografia única escrita para todos.

A própria ideia de uma música representativa de determinado período merece investigação. Representativa para quem? Uma seleção de sucessos antigos pode reunir gravações muito difundidas e, ainda assim, deixar de fora repertórios locais, domésticos ou pouco comercializados. Também pode excluir aquilo que foi importante para

grupos sem a mesma presença nos meios de comunicação. O resultado não precisa ser uma falsificação deliberada para ser incompleto. Quando o passado chega organizado numa coletânea, estamos diante de uma seleção, não diante da totalidade sonora daqueles anos.

O problema ganha outra forma nas plataformas digitais. Uma lista organizada em torno de uma década oferece acesso conveniente a gravações antigas, mas também enquadra o que será reencontrado. Aguiar e Waldfogel, em 2018, estudaram o papel das playlists na visibilidade e na descoberta musical. Essa evidência não demonstra controle das memórias dos usuários; ajuda, porém, a reconhecer que a organização da oferta importa. Na análise crítica de Prey, também de 2018, a personalização musical envolve formas de classificação dos ouvintes. Isso não equivale a ler emoções ou conhecer o significado íntimo de cada reprodução.

Vale explicitar a diferença com um exemplo hipotético: uma pessoa escuta repetidamente uma faixa porque está aprendendo a executá-la; outra, porque sente saudade; uma terceira, porque o som ajuda a preencher o ambiente. A repetição observável é semelhante, mas as experiências não são intercambiáveis. Sem acesso aos sentidos atribuídos pelos próprios ouvintes, seria indevido converter comportamento registrado em conhecimento completo de sua vida interior. A crítica às plataformas não precisa atribuir a elas poderes sobrenaturais. Basta perguntar como a seleção disponível favorece certos reencontros e deixa outros menos prováveis.

Existe ainda uma escolha menos visível: a tentativa de produzir lembranças futuras. Selecionar músicas para uma viagem, uma cerimônia ou uma despedida pode envolver o desejo de marcar a ocasião. Procuramos oferecer ao acontecimento uma forma sonora à qual seja possível retornar. O resultado, contudo, não está garantido. A faixa cuidadosamente escolhida pode perder importância, enquanto uma canção casual, ouvida durante um atraso ou numa conversa inesperada, acaba associada ao período. Participamos da construção dessas relações, mas não dispomos de um sistema de arquivamento obediente às nossas intenções.

Até a ausência de recordações intensas precisa caber nessa investigação. Nem toda pessoa relata ser transportada por músicas, e nem toda escuta familiar desperta imagens autobiográficas. Às vezes há apenas reconhecimento; às vezes, irritação ou indiferença. Um relato impressionante não deve se tornar uma exigência de experiência para todos os demais. Preservar essa diversidade torna a análise mais precisa e menos sedutora do que as promessas de uma chave universal. O poder da música não se mede pela capacidade de produzir sempre o mesmo resultado, mas pelas relações que pode estabelecer em condições particulares.

O que permanece, então, é uma tensão entre disponibilidade e escolha. Não decidimos integralmente quais sons ganharão importância, mas podemos perceber alguns dos caminhos pelos quais eles retornam: a gravação conservada, a celebração repetida, a lista sugerida, o refrão que atravessa a parede. Há lembranças que chegam

por um encontro raro. Outras parecem acompanhar aquilo que nunca deixou de tocar. Essa diferença conduz a investigação adiante. Se a familiaridade ajuda uma música a permanecer próxima, o que acontece quando ela retorna tantas vezes que já não precisa de um aparelho para continuar sendo ouvida?

Capítulo 4 — O PODER DA REPETIÇÃO

A música aparece pela terceira vez no mesmo dia. Primeiro, atravessou o café da manhã em um vídeo curto. Depois, saiu dos alto-falantes de um carro parado. Agora, ocupa o intervalo de um programa. Em uma situação comum como essa, ninguém precisa ter procurado a canção para começar a reconhecê-la. Na primeira passagem, o timbre podia incomodar. Na segunda, uma frase se destacou. Na terceira, a entrada do refrão já parece anunciada por alguma coisa dentro da cabeça. Ainda não é necessariamente prazer. É o desconforto particular de perceber que um som desconhecido começou a encontrar lugar.

Essa passagem merece investigação porque costuma desaparecer de nossa explicação sobre o gosto. Dizemos que uma música é boa, ruim, irresistível ou insuportável como se a avaliação tivesse nascido inteira no primeiro encontro. Mas entre o primeiro contato e a preferência declarada existe uma história de exposições. Algumas foram escolhidas; outras, apenas suportadas. A pergunta não é se toda insistência vence a resistência. Muitas não vencem. A pergunta é o que muda quando uma sequência sonora deixa de ser estranha, mesmo antes de receber nossa aprovação.

Há pelo menos três acontecimentos diferentes escondidos nesse processo: reconhecer uma música,

gostar dela e desejar ouvi-la novamente. Eles podem caminhar juntos, mas também se separar. Reconhecemos propagandas que detestamos. Gostamos de composições que ouvimos poucas vezes. Voltamos a uma canção dolorosa sem esperar uma experiência agradável. Tratar essas respostas como uma única coisa produz uma teoria sedutora e falsa: a de que repetir seria uma técnica infalível para fabricar afeto. O fenômeno real é menos absoluto e, justamente por isso, mais difícil de enxergar no cotidiano.

Em 1968, Robert Zajonc publicou um trabalho que se tornou referência sobre os efeitos da mera exposição nas atitudes. A ideia central é que a familiaridade produzida por encontros repetidos pode favorecer avaliações mais positivas. O verbo decisivo é *pode*. Não se trata de uma demonstração de que qualquer música desagradável acabará amada, nem de que aumentar indefinidamente o número de audições continuará aumentando a preferência. O estudo oferece uma base para investigar uma transformação possível, não uma autorização para reduzir o gosto humano à contagem de contatos.

Uma canção inicialmente desagradável pode conter obstáculos que a escuta posterior torna menos exigentes: uma voz incomum, uma divisão rítmica difícil de acompanhar, uma passagem cuja direção não parecia clara. Na volta seguinte, o ouvinte já não enfrenta exatamente o mesmo desconhecido. Isso permite distinguir estranheza de rejeição persistente. Entretanto, a repetição também pode confirmar o incômodo. Quem rejeita o volume excessivo ou associa aquela música a uma

experiência hostil não tem obrigação psicológica de se render. Familiaridade não é sinônimo de acolhimento; às vezes, significa apenas reconhecer com antecedência aquilo que se quer evitar.

O contrário também acontece: uma música amada se torna exaustiva. Sua presença deixa de oferecer descoberta e passa a ocupar espaço demais. Em vez de perguntar quantas repetições bastam para conquistar alguém, é mais rigoroso perguntar quem escuta, em quais circunstâncias, com qual liberdade e trazendo quais experiências. Não existe no conjunto de evidências aqui considerado um número universal de audições capaz de transformar rejeição em prazer. A insistência encontra organismos, biografias e situações, não recipientes vazios. O mesmo retorno pode ser repouso para uma pessoa e invasão para outra.

Dentro da própria composição, a repetição já organiza uma negociação com a atenção. Um motivo reaparece; o refrão retorna depois de uma passagem diferente; a bateria conserva um desenho enquanto a voz muda. Não é necessário que tudo seja idêntico para que exista reconhecimento. O que volta oferece um ponto de apoio, e o que se altera pode ganhar destaque contra esse fundo. Em termos de experiência, aprendemos a esperar acontecimentos. Uma pausa passa a significar que algo está por vir. A ausência momentânea de uma frase conhecida pode torná-la particularmente presente na expectativa.

Isso ajuda a entender por que saber o que acontecerá não elimina necessariamente a emoção. Em algumas audições, a preparação faz parte do prazer. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram liberação de dopamina em regiões anatomicamente distintas durante a antecipação e a experiência de momentos de emoção musical intensa. Os participantes haviam sido selecionados por apresentar respostas prazerosas fortes à música. Portanto, o estudo não representa todas as pessoas nem demonstra diretamente uma lei sobre repetição. Ele sustenta, de maneira mais delimitada, que a espera por um momento musical pode integrar a experiência de recompensa.

Seria fácil transformar essa descoberta em uma frase alarmante sobre dependência. Seria também um erro. Blood e Zatorre, em 2001, já haviam relacionado experiências musicais intensamente prazerosas, acompanhadas de arrepios, à atividade em regiões implicadas em recompensa e emoção. Compartilhar circuitos com outras experiências recompensadoras não torna a música equivalente a uma droga. Tampouco a presença de dopamina prova submissão da vontade. O dado importante para esta investigação é outro: aquilo que retorna pode ser desejado não apesar de ser conhecido, mas também porque permite antecipar uma passagem valorizada.

A antecipação, porém, não explica sozinha todas as respostas. Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram considerar diferentes mecanismos envolvidos nas emoções musicais, em vez de atribuir tudo a uma causa única. Essa

cautela é especialmente útil diante da repetição. Uma pessoa pode voltar à mesma faixa por uma lembrança; outra, pelo ritmo; outra, porque ela combina com uma atividade. Há ainda quem repita sem prestar muita atenção. O contador de reproduções registra um acontecimento exterior semelhante, enquanto as experiências interiores podem ser radicalmente diferentes. Reproduzir novamente não revela, por si só, por que alguém permaneceu.

A atenção também muda de posição ao longo dessas voltas. Em uma situação hipotética, alguém trabalha com uma faixa ao fundo e quase não acompanha suas palavras. Mais tarde, encontra a mesma gravação em silêncio e percebe uma expressão que sempre esteve ali. A exposição anterior não garante compreensão integral. Podemos reconhecer a entrada de uma voz sem conseguir relatar o verso; cantar uma sequência sonora sem examinar seu sentido. Isso importa porque grande parte do discurso sobre influência musical presume uma escuta total e obediente, quando a experiência cotidiana pode ser fragmentária, distraída ou voltada a elementos específicos.

Quando determinadas palavras e melodias são repetidas milhares de vezes, o número impressiona, mas não resolve a investigação. Milhares de contatos com um trecho não equivalem a milhares de leituras atentas de seu conteúdo. A letra pode ganhar disponibilidade na memória, ser lembrada em uma conversa ou servir como fórmula pronta para expressar um sentimento. Nada disso demonstra automaticamente concordância. É possível decorar uma frase irônica sem adotar a posição que ela encena.

Também é possível questionar uma letra justamente porque a repetição tornou suas palavras mais perceptíveis. Memória e assentimento não são a mesma operação.

Essa distinção não torna o conteúdo irrelevante. Palavras repetidas oferecem materiais que podem ser retomados, discutidos, apropriados ou recusados. Um refrão sobre abandono pode se tornar uma maneira de nomear uma experiência amorosa; uma frase de ostentação pode ser usada com entusiasmo, humor ou crítica. São possibilidades interpretativas, não resultados garantidos por uma fórmula sonora. Para estabelecer consequências na vida cotidiana, seria necessário examinar contexto, relações sociais e outras influências. Atribuir uma conduta inteira a uma canção frequentemente substitui a investigação por uma explicação rápida, especialmente quando a conduta causa medo ou indignação.

Existe ainda um retorno que já não depende de alto-falantes: o trecho que reaparece mentalmente sem ter sido convocado. Williamson e colaboradores, em 2012, estudaram circunstâncias associadas ao início da imagética musical involuntária, conhecida popularmente como música que fica na cabeça. O trabalho utilizou autorrelatos para classificar gatilhos cotidianos. Esses relatos ajudam a reconhecer situações em que os episódios surgem, mas carregam limites de lembrança e seleção. Eles não permitem observar cada etapa do processo nem concluir que toda pessoa exposta ao mesmo refrão terá a mesma experiência.

O fragmento lembrado também não precisa ser o favorito. Essa possibilidade desmonta a suposição de que o que permanece representa necessariamente um desejo profundo. Um trecho pode incomodar justamente por retornar sem convite. Convém não transformar essa ocorrência comum em diagnóstico, nem descrevê-la como prova de uma mensagem implantada. Há uma diferença entre uma lembrança musical involuntária e uma ordem capaz de governar ações. A sensação de perder momentaneamente a escolha sobre o conteúdo da atenção é real para quem a experimenta; a interpretação de domínio absoluto não decorre dessa sensação.

A memória autobiográfica acrescenta outra camada. Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e lembranças autobiográficas. Esse trabalho ajuda a compreender por que uma gravação conhecida pode trazer mais que sua própria estrutura sonora. Ao reencontrá-la, o ouvinte pode reencontrar aspectos de sua história. Mas repetir uma música não significa recuperar sempre a mesma lembrança com a mesma intensidade. Uma audição acontece em um aniversário, outra em um trajeto cansativo, outra durante uma perda. A gravação permanece relativamente estável; as circunstâncias que a cercam continuam se acumulando.

Nesse ponto, a repetição deixa de parecer apenas uma propriedade da composição. Ela se torna também uma forma de presença social. Uma música reaparece porque alguém a toca em casa, porque um grupo a escolhe para uma celebração, porque uma programação a inclui ou porque uma campanha insiste nela. A recorrência pode

expressar pertencimento e pode servir à promoção comercial. Não há razão para supor que esses usos tenham a mesma intenção ou produzam o mesmo efeito. O fato observável é mais simples: nem todas as canções recebem oportunidades semelhantes de se tornar familiares.

A gravação permite que uma execução seja reencontrada sem depender de uma nova apresentação. O rádio, a televisão e a distribuição digital oferecem contextos diferentes para esse reencontro. A transformação histórica relevante não exige imaginar uma conspiração: a repetição pode ser organizada para muitos ouvintes, não apenas solicitada por cada um. Isso cria uma desigualdade de exposição. Uma composição frequentemente disponível tem mais ocasiões de ser reconhecida que outra quase inacessível. Ainda assim, oportunidade não é destino. A circulação amplia encontros possíveis; não garante o que as pessoas farão com eles.

Aguiar e Waldfogel, em 2018, investigaram promoção e descoberta de produtos por meio de playlists do Spotify, oferecendo evidências sobre a importância desses espaços para a visibilidade musical. O trabalho permite discutir como a distribuição participa da descoberta, sem provar que todo sucesso seja comprado ou que a preferência individual seja artificial. A análise crítica de Prey, também de 2018, examina a individuação algorítmica nas plataformas. Não é uma auditoria de código nem evidência de leitura emocional. Em conjunto, essas perspectivas ajudam a formular uma pergunta sobre recorrência: quem recebe novas oportunidades de aparecer diante de cada ouvinte?

O percurso causal permanece difícil. Uma música pode ser repetida porque já é apreciada, tornar-se mais apreciada depois de repetida ou reunir as duas direções em momentos diferentes. Observar muitas reproduções não separa essas possibilidades. Além disso, descobrir uma faixa em uma seleção pronta não torna o prazer menos verdadeiro. A crítica começa quando se examina como as oportunidades de encontro são distribuídas, não quando se acusa o público de gostar errado. Autonomia não exige uma preferência nascida fora de toda influência; exige que influência e escolha não sejam tratadas como equivalentes.

Também existe uma dimensão material que as explicações centradas no cérebro podem deixar à margem: poder interromper. Escolher repetir uma canção durante uma viagem não é igual a ouvi-la durante um turno inteiro em um estabelecimento. Mesmo que a gravação seja idêntica, a relação com ela muda. Para o cliente, pode ser uma passagem breve; para quem trabalha ali, uma recorrência difícil de evitar. Essa diferença não estabelece por si só um dano clínico. Estabelece uma questão concreta sobre quem decide o ambiente sonoro e quem precisa permanecer dentro dele.

Os limites da evidência, portanto, não são obstáculos secundários. Uma preferência observada em condições experimentais não autoriza prever uma compra, uma crença ou uma decisão íntima fora delas. Na vida cotidiana, a exposição musical se mistura a cansaço, companhia, publicidade, lembranças e objetivos. O estudo de um componente ajuda a compreender o conjunto, mas não o substitui. A mesma prudência impede tratar refrões

repetidos como mensagens subliminares. Uma frase claramente audível, ainda que ignorada ou pouco examinada, não se torna subliminar apenas porque o ouvinte não lhe dedicou atenção consciente a cada passagem.

É tentador atribuir ao som uma inteligência secreta, capaz de encontrar sozinho a fraqueza de quem escuta. Essa imagem dispensa investigar decisões bem mais acessíveis: programação, distribuição, horários, volume, duração e possibilidade de recusa. A repetição pode favorecer familiaridade, sustentar expectativa e contribuir para a disponibilidade de uma lembrança. Pode também produzir saturação e rejeição. Seu poder não está em abolir essas diferenças, mas em operar através delas, dentro de circunstâncias que nem sempre escolhemos e que frequentemente deixamos de observar.

Quando a música retorna pela quarta vez, talvez o ouvinte já acompanhe o começo do refrão. Isso não prova que foi conquistado. Mostra que o encontro anterior deixou alguma coisa disponível para o seguinte. Até aqui, seguimos essa marca na preferência, na atenção e na memória. Mas a próxima passagem pode acontecer sob outra luz, diante de uma vitrine, entre mesas ocupadas ou durante uma espera. Nesse momento, a investigação muda de escala: o que acontece quando a repetição não apenas torna uma música familiar, mas participa da maneira como percebemos o lugar onde ela toca?

Capítulo 5 — A MÚSICA QUE MUDA O AMBIENTE

A porta de uma loja se abre, e o som chega antes que alguém ofereça ajuda. Nada exige atenção imediata: uma batida discreta, uma voz conhecida, uma sequência de acordes que parece combinar com a iluminação. As roupas continuam imóveis nos cabides. Os preços não mudaram. Entretanto, o espaço já apresenta uma maneira de ser percebido. Pode sugerir pressa, intimidade, juventude, exclusividade. Essa é uma situação comum, não o registro de uma observação de campo. Sua banalidade, porém, contém o problema: entramos para examinar objetos e encontramos uma experiência previamente organizada.

Não é necessário gostar da música, reconhecer o intérprete ou acompanhar a letra para perceber alguma coisa diferente naquele lugar. Tampouco é inevitável que essa diferença resulte em compra. Entre ouvir e agir existe uma pessoa com orçamento, cansaço, compromissos, preferências e resistência. A investigação começa justamente nesse intervalo. Se a trilha não determina o comportamento, por que tantos espaços a incorporam? Que parcela da experiência ela ajuda a construir? E como distinguir uma intenção comercial de um efeito realmente demonstrado?

O ambiente não se resume às paredes. Ele inclui o modo como sentimos a passagem do tempo, avaliamos a proximidade dos outros e interpretamos o que acontece. Em um restaurante, a comida pode ocupar o centro declarado da experiência, enquanto luz, ruído, distância entre mesas e música compõem suas margens. Essas margens não são necessariamente secundárias. Um prato chega acompanhado por uma situação. O cuidado está em não atribuir ao som aquilo que também depende do atendimento, da fome, da companhia ou da expectativa criada pelo preço.

Considere dois restaurantes hipotéticos com decoração semelhante. Em um, a música permite que as conversas se desenvolvam sem esforço; no outro, disputa espaço com as vozes. Para alguns clientes, o segundo pode parecer animado. Para outros, pode tornar a permanência exaustiva. A mesma escolha participa de experiências opostas. Além da seleção musical, importam volume, acústica e propósito da visita. Quem procura uma comemoração barulhenta não chega com a mesma disposição de quem precisa conversar sobre uma perda. O estabelecimento oferece uma atmosfera, mas não escolhe inteiramente quem a recebe.

A arquitetura que não aparece

Chamar a música de decoração sonora é útil até certo ponto. A expressão reconhece que ela integra o espaço, mas pode esconder sua dimensão temporal. Uma parede permanece; uma sequência musical avança, prepara, interrompe e retorna. A trilha pode propor um ritmo para uma atividade, ainda que ninguém o siga com precisão. Também pode sugerir uma categoria de lugar: sofisticado, informal, familiar, experimental. Não existe aí um dicionário universal de acordes. Essas leituras dependem de convenções culturais, experiências anteriores e combinações com os demais sinais do ambiente.

Juslin e Västfjäll, em 2008, defenderam a necessidade de considerar mecanismos diferentes para compreender as respostas emocionais à música. Essa distinção impede que toda mudança de atmosfera seja explicada por uma palavra vaga, como energia. Uma passagem pode mobilizar uma lembrança pessoal; outra pode trabalhar com expectativas musicais; outra pode ganhar significado por associações aprendidas. São possibilidades explicativas, não uma lei capaz de antecipar a reação de cada visitante. A pergunta produtiva deixa de ser qual emoção está dentro daquela faixa e passa a ser como ela participa daquela experiência.

A memória torna essa participação especialmente instável. Janata, em 2009, investigou relações entre familiaridade musical e memória autobiográfica. Para o problema dos ambientes, isso oferece uma pista, não uma fórmula comercial. Uma canção escolhida para sugerir acolhimento pode estar ligada, para determinado cliente, a

uma separação. Outra, considerada antiquada pelo responsável pela seleção, pode devolver a alguém uma sensação de pertencimento. O programador dispõe os sons; não dispõe das histórias particulares que eles encontram. Uma trilha cuidadosamente planejada ainda pode ser atravessada por lembranças que ninguém ali conhece.

Também seria incorreto reduzir tudo a associação consciente. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram evidências de liberação de dopamina durante antecipação e experiência de emoção musical intensa em participantes selecionados por esse tipo de resposta prazerosa. O resultado ajuda a compreender a força que a música pode alcançar em certas condições. Não demonstra que uma playlist ambiente provoque a mesma resposta, muito menos que transforme compradores em dependentes. Transportar diretamente esse achado para um salão comercial seria substituir uma investigação delimitada por uma promessa de poder.

Nas academias, a intenção de produzir disposição é particularmente visível: a música integra um cenário orientado ao movimento. Mas intenção não equivale a desempenho comprovado. Em uma situação hipotética, uma pessoa pode usar a pulsação como referência durante um exercício, enquanto outra prefere acompanhar a própria respiração. Uma terceira pode sentir que a trilha imposta invade sua concentração. Sem evidência específica sobre aquela atividade, não cabe prometer ganho físico. É possível examinar a proposta do ambiente sem inventar resultados para o corpo que o frequenta.

Nas festas, a questão ganha uma dimensão coletiva. Uma sequência reconhecida por parte dos presentes oferece uma oportunidade de participação compartilhada: aproximar-se, cantar, dançar, permanecer junto. Isso não significa que todos estejam experimentando a mesma emoção. Alguém participa por entusiasmo; alguém, por cortesia; alguém observa de longe. Em eventos, a entrada de uma música também pode funcionar como sinal de transição, distinguindo espera, abertura e encerramento. Organizar esses momentos é diferente de governar a intimidade de cada participante. O gesto coletivo é visível; seu significado individual não é transparente.

O que as lojas permitem afirmar

O uso comercial da música não depende apenas de impressões. Milliman, em 1982, investigou andamento musical e comportamento de compradores em um supermercado. Seu experimento encontrou diferenças relacionadas à condição sonora naquele contexto. O estudo importa porque submeteu a uma comparação empírica algo que poderia permanecer no terreno da intuição empresarial. Seu alcance, contudo, precisa acompanhar seu desenho. Não autoriza afirmar que música lenta sempre aumenta vendas, nem que acelerar uma trilha produza automaticamente uma circulação mais rápida em qualquer estabelecimento.

Um supermercado reúne condições particulares: disposição dos corredores, finalidade das compras, variedade de produtos e hábitos dos frequentadores. Uma

relação observada ali pode não se repetir em uma farmácia ou em uma loja lotada durante uma promoção. Essa restrição não anula a evidência; determina o que ela permite dizer. O erro aparece quando um resultado contextual se converte em regra de bolso e perde suas condições de origem. A frase música faz comprar mais parece eficiente porque elimina as perguntas que uma investigação séria precisa conservar.

North, Hargreaves e McKendrick, em 1997, examinaram a relação entre músicas culturalmente associadas a determinados países e a escolha de vinhos em uma loja. Encontraram uma relação entre a condição musical e a origem dos vinhos escolhidos. O interesse do resultado está na possibilidade de uma pista ambiental participar da decisão sem constituir uma recomendação verbal explícita. Ainda assim, não se pode concluir que a vontade tenha sido anulada. As alternativas disponíveis, o contexto da compra e as associações culturais fazem parte da situação investigada.

Areni e Kim, em 1993, também estudaram música de fundo em uma loja de vinhos, comparando música clássica e repertório popular. Observaram diferenças de compra naquele contexto. Uma leitura possível envolve o encaixe entre a trilha e significados de sofisticação, mas seria indevido transformar isso em propriedade natural de um gênero. Música clássica não contém luxo em sua estrutura. O vínculo depende de uma história social de usos e distinções. Confundir essa história com uma característica acústica faria a hierarquia cultural parecer uma verdade do ouvido.

Esses trabalhos sustentam uma afirmação menos espetacular e mais útil: em determinadas circunstâncias, a música pode participar de escolhas de consumo. Não oferecem acesso à intenção secreta dos comerciantes, não explicam cada compra e não autorizam uma porcentagem universal de influência. Também não tornam irrelevantes as decisões de quem compra. Uma pessoa pode encontrar um ambiente agradável e sair sem levar nada. Pode comprar apesar de detestar a trilha. O caixa registra uma transação, mas não revela sozinho o caminho psicológico que levou até ela.

Há ainda uma diferença entre alterar uma avaliação e modificar uma ação. Achar uma loja acolhedora não é o mesmo que permanecer mais tempo; permanecer não é o mesmo que gastar mais; gastar mais não significa ter sido enganado. Esses desfechos precisam ser separados. A linguagem promocional tende a comprimi-los em uma cadeia simples, como se uma sensação positiva desaguasse necessariamente em lucro. A investigação precisa abrir essa cadeia e verificar seus elos, inclusive quando isso produz uma resposta menos atraente para quem vende soluções sonoras.

A dimensão histórica surge justamente nas associações que parecem espontâneas. Certos repertórios são apresentados como próprios de cerimônias solenes, outros de lazer, outros de ambientes juvenis. Isso não significa que essas fronteiras sejam fixas ou compartilhadas por todos. Mehr e colaboradores, em 2019, documentaram padrões e diversidade no canto humano. McDermott e colaboradores, em 2016, mostraram variação cultural nas

preferências por consonância. Esses estudos não examinam diretamente cada uso comercial aqui discutido, mas ajudam a conter a tentação de tratar códigos musicais locais como respostas naturais de toda a humanidade.

A trilha como interpretação

No cinema, a construção do ambiente se torna mais evidente porque a trilha pode acompanhar lugares que sequer existem. Considere uma cena hipotética: um corredor vazio, uma porta entreaberta, nenhuma pessoa à vista. Uma música leve pode favorecer uma leitura cotidiana; uma passagem instável pode sugerir perigo; uma canção festiva pode produzir contraste e estranhamento. A imagem permanece semelhante, mas recebe propostas diferentes de interpretação. Não se trata de provar que qualquer espectador sentirá o mesmo. Trata-se de reconhecer que o som integra a maneira de apresentar aquilo que vemos.

Há evidência específica sobre alguns recursos dessa construção. Arnal e colaboradores, em 2015, investigaram a aspereza acústica dos gritos humanos e sua relação com o alarme. Trevor e colaboradores, em 2020, analisaram a presença de características acústicas alarmantes associadas aos gritos na música de terror. Esses trabalhos ajudam a compreender determinados materiais sonoros usados para criar tensão. Não mostram que toda dissonância seja ameaça, que todo grave provoque medo ou que uma trilha produza controle emocional duradouro.

O recurso acústico encontra uma narrativa e uma situação de escuta.

A televisão oferece outro campo para essa relação. Em uma montagem hipotética, a preparação de um prato pode receber música calorosa, enquanto a espera pelo julgamento recebe uma trilha de suspense. Os acontecimentos apresentados ganham uma moldura que sugere como acompanhá-los. É uma leitura da edição, não evidência de falsidade do evento. Contudo, a distinção importa quando o espectador confunde o clima produzido com uma qualidade espontânea da situação. A tensão pode pertencer tanto à maneira de contar quanto ao acontecimento contado.

Nos jogos, a relação inclui a ação do participante. Em um exemplo hipotético, explorar um cenário sob uma trilha estável e depois ouvir uma mudança abrupta pode funcionar como aviso de que algo se alterou. O jogador pode aprender a interpretar essa transição e ajustar sua atenção. Isso não exige atribuir ao sistema uma leitura de seus sentimentos: a mudança pode simplesmente acompanhar um evento programado. É preciso separar a resposta da composição às condições do jogo de qualquer alegação de acesso direto à mente de quem joga.

Publicidade e eventos comerciais aproximam essas operações dos objetos à venda. Uma imagem de café acompanhada por música delicada pode propor uma pausa acolhedora; um automóvel apresentado com uma trilha expansiva pode ser associado, na peça, a liberdade ou potência. São exemplos hipotéticos de construção de

sentido, não resultados garantidos. A trilha não modifica as propriedades do produto. Ela modifica sua apresentação e oferece uma ligação entre o objeto e uma experiência desejável. O público pode aceitar essa ligação, recusá-la ou sequer prestar atenção.

O contraponto é indispensável: produzir atmosfera não constitui, por si só, uma fraude. Uma festa precisa de escolhas expressivas; um filme trabalha legitimamente com emoção; um restaurante pode procurar conforto sem ocultar uma armadilha. O problema ético não se resolve condenando qualquer intenção de influenciar. Ele começa pela finalidade, pelas condições de participação e pela possibilidade de recusa. Há diferença entre escolher um espetáculo justamente por sua intensidade e precisar tolerar uma trilha durante uma tarefa que não permite sair do local.

Essa diferença aparece com força quando consideramos quem trabalha no ambiente. O visitante permanece por algum tempo; o funcionário pode atravessar uma jornada inteira sob a mesma seleção. Não é necessário inventar um diagnóstico para reconhecer a assimetria. Quem escolhe a música pode não ser quem mais a escuta. Uma avaliação centrada apenas na satisfação do cliente deixa de fora essa experiência. Também deixa de perguntar se conversar, descansar a atenção ou trabalhar sem acompanhamento musical são possibilidades reais dentro daquele espaço.

Retirar a trilha, por sua vez, não devolve um vazio neutro. Surgem conversas, motores, passos, louça, respirações. A referência cultural de 4'33", estreada por

John Cage em 1952, ajuda a lembrar que interromper a execução instrumental não elimina os sons ambientais. Em um estabelecimento, desligar a música pode revelar uma acústica desagradável que ela ajudava a encobrir. Portanto, a alternativa não é necessariamente música contra silêncio absoluto. É uma escolha entre diferentes condições de escuta, com benefícios, incômodos e interesses que merecem ser nomeados.

Ao atravessar novamente a porta da loja, talvez o cliente não se lembre de nenhuma faixa. Isso não prova influência invisível, mas também não permite concluir que a trilha tenha sido irrelevante. O que podemos sustentar é mais delimitado: a música participa da apresentação de lugares, situações e produtos, às vezes com efeitos observáveis, sempre sob condições que importam. Resta examinar o passo seguinte. Quando uma atmosfera deixa de apenas acompanhar uma mercadoria e começa a oferecer pertencimento, conforto ou prestígio junto dela, o que, exatamente, está sendo vendido?

Capítulo 6 — VENDEMOS EMOÇÕES

Um automóvel atravessa uma estrada vazia enquanto a luz do amanhecer revela montanhas. Não há congestionamento, prestação atrasada nem procura por estacionamento. Em um anúncio hipotético como esse, uma guitarra começa discretamente, a bateria entra quando a paisagem se abre e a voz alcança o ponto mais intenso no instante em que aparece a marca. O veículo é o objeto anunciado, mas a experiência oferecida é outra: escapar. Antes que alguém examine consumo de combustível ou condições de financiamento, a liberdade já recebeu uma trilha sonora.

Essa cena ajuda a localizar uma operação central da publicidade. Um produto possui características verificáveis, mas pode ser apresentado dentro de uma experiência que excede essas características. Um perfume não contém uma noite de desejo; um tênis não contém coragem; uma bebida não contém amizade. A comunicação publicitária aproxima essas coisas sem precisar afirmar literalmente que são equivalentes. A música participa dessa aproximação porque pode tornar sensível uma promessa que, escrita sem imagens e sem acompanhamento, talvez parecesse excessiva ou vazia.

Não se trata de presumir que toda campanha consegue produzir o efeito pretendido. Há anúncios esquecidos, músicas irritantes e associações que o público rejeita.

Tampouco é necessário atribuir intenções clandestinas a cada escolha sonora. O problema investigativo é mais concreto: quando uma empresa organiza imagens, palavras e música para apresentar uma mercadoria, que parte da nossa resposta pertence ao objeto e que parte pertence ao mundo construído ao redor dele? A diferença importa porque o preço será pago pelo objeto, não pela paisagem emocional.

O sentimento como argumento

Na publicidade, a música pode funcionar como uma instrução interpretativa sem assumir a forma de uma ordem. Um mesmo rosto silencioso, acompanhado por piano contido, pode sugerir intimidade; com uma pulsação insistente, pode adquirir urgência. Essas possibilidades não constituem uma gramática universal, mas mostram como o som oferece pistas para ler a cena. O anúncio não precisa dizer que aquela família é acolhedora ou que aquela roupa representa ousadia. Pode tentar fazer essas qualidades parecerem presentes antes de serem discutidas.

Considere uma campanha hipotética de um serviço financeiro. As imagens mostram mudanças de casa, nascimento de filhos e pequenos negócios abrindo as portas. Uma trilha cresce lentamente, sem rupturas, acompanhando a passagem das dificuldades para a estabilidade. O contrato continua sendo um contrato, com custos e obrigações. Entretanto, a moldura sonora propõe continuidade, cuidado e confiança. A investigação não

pode concluir que o espectador contratará o serviço por causa disso. Pode reconhecer, porém, a distância entre a informação necessária à decisão e a experiência escolhida para cercá-la.

Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram que respostas emocionais à música devem ser compreendidas por mecanismos diferentes, e não por uma explicação única. Expectativas musicais, associações aprendidas e lembranças pessoais, entre outros caminhos, ajudam a pensar por que uma trilha pode afetar alguém. Esse modelo não fornece uma fórmula publicitária infalível. Pelo contrário: obriga a perguntar qual processo estaria em jogo. Uma melodia pode comover pelo que acontece musicalmente, pelo passado que evoca ou pela relação que adquiriu com determinadas imagens.

Essa distinção impede um atalho sedutor: transformar qualquer emoção em prova de eficácia comercial. Sentir, lembrar, avaliar favoravelmente e comprar são acontecimentos diferentes. Um espectador pode chorar durante um anúncio e não recordar a empresa. Pode gostar da canção e desprezar o produto. Pode desejar o objeto e não ter dinheiro para adquiri-lo. Entre a resposta afetiva e a transação existem preço, necessidade, disponibilidade, experiências anteriores e julgamento. A música entra nesse percurso; não elimina suas outras passagens.

O interesse comercial permanece justamente porque não é necessário eliminar todas as resistências para participar de uma escolha. Em uma situação hipotética de produtos

semelhantes, uma associação agradável poderia contribuir para tornar uma alternativa mais atraente. Isso é uma possibilidade a investigar, não uma conclusão automática sobre qualquer campanha. A pergunta deixa de ser se a música obriga alguém a comprar e passa a ser se ela oferece ao produto uma vantagem emocional que não corresponde, necessariamente, a uma vantagem material.

A memória que não pertence à marca

A nostalgia torna essa operação particularmente delicada. Uma canção ouvida na infância pode trazer consigo uma casa, uma voz, o clima de um domingo. Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e memória autobiográfica, oferecendo fundamento para compreender essa proximidade. O estudo não demonstra que inserir uma música antiga em publicidade transfere lembranças para uma marca. Sustenta algo anterior e mais limitado: música familiar e experiência pessoal podem se encontrar de maneira significativa na atividade cerebral e na recordação.

Uma campanha que utiliza um repertório reconhecível pode tentar se instalar nesse encontro. Como exemplo hipotético, um anúncio de alimentos apresenta uma mesa doméstica acompanhada por uma canção associada a décadas anteriores. Para alguns espectadores, a combinação pode sugerir continuidade familiar. Para outros, nada evocará; para outros ainda, poderá despertar perda ou desconforto. O anunciante oferece um passado

aparentemente compartilhado, mas cada pessoa chega com um arquivo diferente. A memória não obedece integralmente ao roteiro que procura mobilizá-la.

O ponto crítico não é que uma lembrança tenha sido roubada literalmente. É que uma experiência íntima pode ser convocada para dar espessura a uma relação comercial recente. Uma empresa fundada depois da infância do consumidor pode apresentar-se dentro da atmosfera sonora daquela infância. A familiaridade vem da música; a marca tenta participar dela. Em termos interpretativos, o anúncio pede emprestada uma antiguidade afetiva. Seu produto acaba de aparecer na tela, mas a emoção que o recebe talvez tenha décadas.

Há, contudo, um contraponto necessário. O uso comercial de uma canção não destrói obrigatoriamente seus sentidos anteriores. O ouvinte pode distinguir com clareza a obra do anúncio, reconhecer o expediente e ainda apreciar a montagem. Uma nova versão pode despertar curiosidade pelo repertório original. A publicidade pode financiar trabalho musical e apresentar obras a públicos que não as conheciam. O problema não está em considerar toda circulação comercial uma profanação, mas em observar quais associações são propostas e quais histórias ficam fora do enquadramento.

A nostalgia publicitária também merece ser examinada pelo que seleciona. Uma representação do passado pode conservar a mesa cheia e retirar a privação; preservar a festa e apagar quem não era convidado. A trilha ajuda a manter a unidade sensível dessa edição. Isso não prova

uma intenção de falsificar a história em cada anúncio. Mostra uma tensão própria da representação: o passado que acolhe uma mercadoria costuma caber em poucos segundos, enquanto o passado vivido contém contradições que não se resolvem com um refrão.

Pertencimento e status operam em terreno próximo. Uma trilha pode evocar ambientes sociais e oferecer ao produto um endereço imaginário. Em exemplos hipotéticos, música orquestral acompanha um objeto apresentado como refinado, enquanto uma sonoridade ligada a cenas juvenis acompanha uma roupa apresentada como independente. Nenhuma dessas correspondências é natural. São códigos reconhecidos de maneira desigual, sujeitos a mudanças e disputas. A mercadoria procura aparecer como uma passagem de entrada: não apenas algo que se possui, mas um sinal de onde se gostaria de estar.

Essa passagem pode carregar uma contradição incômoda. Uma linguagem musical associada à contestação pode ser mobilizada para vender distinção individual por meio de um produto padronizado. A campanha oferece a sensação de não seguir ninguém dentro de uma mensagem destinada a muitas pessoas. Isso não invalida o gênero nem permite julgar a integridade de artistas sem evidências. Revela uma capacidade da comunicação comercial: separar determinados sinais de seus conflitos históricos e reorganizá-los como atributos atraentes. A rebeldia pode permanecer audível enquanto suas razões desaparecem.

O que a evidência permite dizer

Os estudos sobre música em situações de consumo ajudam a retirar a discussão do terreno puramente especulativo, mas exigem fronteiras claras. Milliman, em 1982, examinou música de fundo, andamento e comportamento de compradores em um supermercado. O trabalho oferece evidência contextual de que a organização sonora pode participar de uma situação comercial. Não autoriza afirmar que música lenta aumenta compras em qualquer estabelecimento. Além disso, música ambiente e trilha de anúncio não são intervenções idênticas: uma acompanha a permanência no local; a outra integra uma mensagem delimitada.

North, Hargreaves e McKendrick, em 1997, relacionaram música culturalmente associada a determinados países à escolha de vinhos em uma loja. Areni e Kim, em 1993, investigaram comportamento de compra em uma loja de vinhos sob música clássica ou repertório de sucessos populares. Esses trabalhos tornam plausível examinar relações entre pistas musicais e consumo em contextos específicos. Não demonstram domínio da vontade, nem permitem converter associação cultural em botão de compra. Tampouco dispensam verificar se resultados semelhantes aparecem em outros lugares e condições.

A prudência importa porque a linguagem comercial pode transformar uma evidência delimitada em promessa muito maior. Se um estudo identifica uma relação em determinada loja, isso não equivale a descobrir a trilha que

vende qualquer coisa. O ambiente reúne preço, disposição dos produtos, expectativas, companhia e motivos da visita. Transportar um resultado para outro cenário exige mais do que trocar o repertório. Uma investigação séria não enfraquece a questão ao reconhecer essas dificuldades; impede que a crítica reproduza o mesmo exagero que deveria examinar.

A neurociência enfrenta risco semelhante. Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram respostas musicais intensamente prazerosas à atividade em regiões implicadas em recompensa e emoção. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram liberação de dopamina ligada à antecipação e à experiência de picos emocionais musicais em participantes selecionados por respostas prazerosas intensas. São achados relevantes sobre a experiência musical. Não provam que um anúncio libera dopamina de modo previsível, produz dependência ou consegue anexar automaticamente esse prazer à embalagem exibida no final.

Circuitos envolvidos em recompensa não constituem uma assinatura exclusiva de manipulação. Dizer que a música mobiliza processos biológicos não resolve a pergunta sobre seu uso publicitário; apenas confirma que ouvir é uma experiência corporal. Para sustentar uma alegação comercial específica, seria necessário investigar aquela exposição, aquela mensagem e os resultados pertinentes. Arrepios não são recibos. Uma reação intensa durante a escuta não demonstra preferência pela marca, disposição para pagar ou compra efetiva. Confundir esses

níveis dá aparência científica a uma conclusão que os estudos não entregam.

Também seria inadequado imaginar uma tabela universal de emoções sonoras disponível aos anunciantes. Mehr e colaboradores, em 2019, examinaram padrões e diversidade no canto humano; McDermott e colaboradores, em 2016, mostraram variação cultural em preferências por consonância. Em conjunto, essas referências ajudam a resistir tanto à ideia de que tudo é arbitrário quanto à crença de que todos escutam do mesmo modo. Uma convenção reconhecível em certo público pode perder força em outro. O que soa sofisticado para alguém pode soar distante, afetado ou simplesmente desinteressante para outra pessoa.

A familiaridade acrescenta outra camada, sem oferecer uma solução garantida. Zajonc, em 1968, investigou efeitos da mera exposição sobre atitudes, mostrando que familiaridade pode favorecer preferência em determinadas condições. Isso ajuda a formular perguntas sobre assinaturas sonoras e campanhas repetidas, não a declarar que insistência sempre funciona. Reconhecer uma sequência musical não implica gostar dela; gostar não implica concordar com a mensagem. A repetição pode aproximar, mas também cansar. Uma marca pode conquistar identificação imediata e, ao mesmo tempo, tornar-se um incômodo reconhecível.

O contexto social da publicidade sonora não se resume, portanto, a um laboratório ampliado. Em um anúncio de rádio, a música precisa dividir com a voz o trabalho de

construir uma cena sem imagem. Na televisão, pode acompanhar gestos e cortes. Em peças digitais, pode encontrar alguém já envolvido com outros conteúdos ou ser interrompida antes de terminar. Esses formatos oferecem condições distintas de encontro. Não é preciso alegar acesso a sistemas internos para perceber que o mesmo trecho não chega sempre ao mesmo ouvido, com a mesma atenção e disponibilidade.

Prey, em 2018, oferece uma análise crítica da individuação algorítmica em plataformas musicais, útil para pensar como a escuta pode ser organizada comercialmente por classificações. Isso não é uma auditoria de código nem prova de leitura emocional. A distinção é decisiva: classificar comportamentos não equivale a conhecer a intimidade de uma pessoa. Ainda assim, quando atividades e disposições recebem categorias comercialmente utilizáveis, a promessa publicitária pode procurar contextos de maior afinidade. O risco está também em tratar uma classificação parcial como retrato completo de quem escuta.

Há benefícios possíveis nessa aproximação entre música, criação e comércio. Uma campanha pode ser inventiva, informar uma oferta real e proporcionar prazer estético sem enganar. O consumidor não precisa escolher entre gostar de um anúncio e compreender seu propósito. A questão ética se torna mais aguda quando a atmosfera ocupa o lugar da informação: quando confiança encenada obscurece condições, quando pertencimento parece depender da compra, quando uma insegurança recebe uma solução material desproporcional. A trilha não cria sozinha

esses problemas, mas pode colaborar para torná-los menos áspersos.

Talvez o aspecto mais desconfortável esteja nessa diferença entre o que é compartilhado e o que é vendido. O sentimento pode nascer de uma história pessoal, de uma convenção cultural ou do trabalho de músicos; o produto aparece por alguns segundos como seu destinatário. Nem sempre a ligação se estabelece, e nunca devemos presumir que se estabelece igualmente para todos. Mas a tentativa merece atenção. Se a publicidade procura fazer da música uma ponte entre emoção e mercadoria, quem organiza o mercado das próprias canções — e em que momento o artista também passa a ser apresentado como produto?

Capítulo 7 — A INDÚSTRIA MUSICAL

A capa ocupa poucos centímetros da tela. Um rosto iluminado, um nome, um título. O dedo toca a imagem e a voz começa, próxima o suficiente para parecer uma presença particular. Nada naquele instante exige que o ouvinte pense em direitos de exploração, distribuição, orçamento promocional ou critérios de recomendação. A experiência chega inteira; sua fabricação permanece repartida. É nessa diferença entre a intimidade da escuta e a organização econômica que a torna possível que começa uma investigação sobre o negócio da música.

Antes de chegar ao fone, uma gravação atravessa decisões que não são apenas sonoras. Alguém escolhe qual versão lançar, como apresentá-la, onde buscar público e quanto investir na tentativa. Essas decisões podem estar concentradas no próprio artista ou distribuídas entre produtores, empresários, gravadoras, distribuidores e equipes de comunicação. Não existe uma única engrenagem trabalhando de modo uniforme. Existem interesses que se encontram, negociam e entram em conflito. A palavra indústria ajuda a enxergar a estrutura, mas também pode esconder diferenças importantes dentro dela.

A primeira suspeita precisa, portanto, ser corrigida: uma canção comercial não é necessariamente uma canção insincera. Um compositor pode escrever sobre uma perda

real e desejar que seu trabalho alcance muitas pessoas. Um produtor pode melhorar uma gravação sem destruir sua singularidade. Uma gravadora pode financiar uma obra que dificilmente seria realizada com recursos individuais. O problema não nasce simplesmente da presença do dinheiro. Ele aparece quando perguntamos quais escolhas esse dinheiro permite, quais escolhas desencoraja e quem conserva autoridade quando o interesse artístico diverge da expectativa de retorno.

O preço de aparecer

O trabalho de uma gravadora pode envolver financiamento, organização de lançamentos, promoção e exploração de gravações, conforme o acordo estabelecido. O produtor musical ocupa outro lugar, embora funções possam se sobrepor: participa da construção sonora, dos arranjos, da interpretação e das soluções técnicas ou estéticas. Confundir essas atividades faz parecer que existe um único comando atrás de cada música. Na realidade, a mesma decisão pode resultar de colaboração, insistência do artista, limitação financeira ou negociação. Sem documentação de um caso particular, não cabe escolher uma dessas possibilidades como explicação definitiva.

O contrato é onde parte dessa relação adquire consequências duradouras. Não é preciso supor cláusulas secretas para reconhecer sua importância. Num exemplo hipotético, um artista recebe recursos para gravar e divulgar um projeto, enquanto concede determinados

direitos de exploração por certo período. Para avaliar esse acordo, seria necessário conhecer duração, obrigações, formas de remuneração, condições de encerramento e eventual recuperação dos investimentos. O valor anunciado, isoladamente, não revela a autonomia conquistada nem o custo assumido. E nenhum exemplo genérico autoriza atribuir essas condições a uma pessoa real.

Há ainda uma distinção que a experiência cotidiana quase apaga: a composição e a gravação daquela composição não são a mesma coisa. Uma obra pode ganhar diversas interpretações registradas, com diferentes participantes e direitos envolvidos. Ao ouvir uma faixa, o público encontra uma unidade estética; na organização empresarial, essa unidade contém camadas. Por isso, sucesso de audiência, recebimento de dinheiro e poder de decisão não devem ser tratados como equivalentes. Conhecer o número de reproduções não basta para reconstruir a situação econômica de quem canta.

Seria igualmente precipitado transformar toda parceria empresarial em exploração. Financiar uma gravação envolve risco, e trabalho especializado merece remuneração. Distribuição, comunicação e produção não deixam de ser trabalho porque acontecem longe do palco. O contraponto, porém, não dissolve a questão da desigualdade: negociar com alternativas, assessoria e capacidade de esperar é diferente de negociar dependendo de uma oportunidade imediata. Não precisamos inventar um contrato abusivo para perceber que a liberdade formal

de assinar pode coexistir com condições muito distintas de escolha.

O contraste histórico ajuda a compreender o presente. No circuito de suportes físicos, fabricação, transporte e espaço nas lojas tornavam visível parte da infraestrutura necessária para alcançar compradores. Na distribuição digital, o arquivo pode chegar ao ouvinte sem percorrer aquelas mesmas etapas materiais. Isso amplia possibilidades de publicação, inclusive independente, mas não torna a atenção ilimitada. A barreira entre produzir e disponibilizar diminui sem que desapareça a distância entre estar disponível e ser encontrado. O centro do problema se desloca: da presença na prateleira para a presença no campo de percepção.

Uma plataforma não é apenas um depósito de arquivos. Sua apresentação organiza encontros: resultados de busca, seleções editoriais, recomendações e sequências de reprodução oferecem caminhos através de um catálogo que ninguém conseguiria percorrer integralmente. Essa organização pode ser útil e, ao mesmo tempo, exercer poder. O usuário precisa de alguma seleção; a seleção nunca equivale ao universo completo. Investigar essa mediação não exige presumir acesso aos sistemas internos das empresas. Exige reconhecer que aquilo que aparece primeiro tem uma condição de exposição diferente daquilo que permanece difícil de encontrar.

Aguiar e Waldfogel, em um trabalho de 2018 sobre playlists do Spotify, examinaram relações entre promoção, visibilidade e descoberta de produtos musicais. A pesquisa

oferece apoio para tratar playlists como espaços relevantes de circulação, não como simples recipientes neutros. Seu alcance deve permanecer delimitado: ela não demonstra que todo êxito foi comprado, nem que a preferência do público seja uma encenação. A consequência mais sólida é outra. Se a posição de uma faixa pode participar de sua descoberta, a distribuição da atenção faz parte do negócio, e não apenas do acaso.

Fabricar reconhecimento

A partir daí, o marketing deixa de parecer um enfeite colocado depois da música. Ele participa da maneira pela qual uma obra se torna reconhecível. Fotografia, capa, figurino, vídeos e textos de apresentação podem oferecer uma continuidade entre lançamentos. Essa continuidade ajuda alguém a identificar um artista em meio à dispersão. Pode também estreitar o espaço permitido à mudança. Quando uma imagem passa a funcionar comercialmente, surge uma tensão compreensível: preservá-la facilita o reconhecimento; abandoná-la pode ser necessário para que o trabalho continue vivo.

A expressão criação de artistas precisa ser examinada com cuidado. Ela pode designar desenvolvimento profissional, preparação de repertório, elaboração visual e encontro de colaboradores. Nada disso prova que uma pessoa seja uma fraude ou que sua voz não tenha valor. Também pode designar, como interpretação crítica de certas estratégias, a montagem de uma identidade pública orientada por expectativas de mercado. A diferença não se

resolve olhando uma roupa ou ouvindo um refrão. Exige perguntar quem propõe, quem decide, quem pode recusar e quanto da apresentação corresponde à vontade de quem a sustenta.

Considere uma situação hipotética: uma cantora lança uma faixa melancólica que encontra grande repercussão. Na campanha seguinte, a equipe prefere manter iluminação escura, repertório sentimental e relatos públicos relacionados à vulnerabilidade. Essa escolha pode ser coerente com o projeto da artista. Pode também transformar uma expressão legítima em exigência de repetição. A questão não é descobrir se a tristeza original era verdadeira. É perceber como uma experiência pessoal, quando convertida em sinal de reconhecimento, pode passar a funcionar como expectativa profissional sobre o que aquela pessoa deve continuar oferecendo.

É nesse ponto que a pergunta sobre o artista como produto se torna mais difícil. A pessoa não desaparece quando sua imagem adquire valor comercial, mas passa a conviver com uma representação negociável de si. Essa representação precisa ser legível para públicos, parceiros e campanhas. O risco é que a legibilidade se torne uma prisão: a mudança parece incoerência, a reserva parece desinteresse, a contradição humana parece falha de posicionamento. Não se trata de diagnosticar artistas à distância, e sim de identificar uma tensão entre a complexidade de uma vida e a estabilidade exigida de uma marca.

O público também participa dessa construção. Não recebe passivamente tudo o que lhe é apresentado. Pode rejeitar campanhas, ressignificar canções, preferir faixas pouco promovidas ou reconhecer qualidades que uma equipe não havia previsto. Uma estratégia não constitui garantia de adesão. Essa resistência impede que a análise vire uma fantasia de engenharia perfeita. Ao mesmo tempo, a existência de respostas imprevisíveis não elimina a vantagem de quem dispõe de mais ocasiões para aparecer. Não controlar o resultado é diferente de não conseguir influenciar as condições em que ele se forma.

A repetição ocupa uma posição decisiva nessa diferença. Zajonc, em 1968, investigou o efeito da mera exposição, associado à possibilidade de a familiaridade favorecer avaliações positivas. Isso oferece uma hipótese pertinente para pensar a circulação musical, mas não uma fórmula universal de sucesso. Repetir pode aproximar; também pode cansar ou irritar. Além disso, reconhecer uma melodia não significa concordar com sua letra. A operação comercial encontra uma predisposição possível, não uma ordem cerebral à qual todo ouvinte necessariamente obedecerá.

A neurociência tampouco fornece licença para chamar o consumidor de dependente. Salimpoor e colaboradores, em 2011, observaram liberação de dopamina relacionada à antecipação e à experiência de prazer musical intenso em participantes selecionados por esse tipo de resposta. O estudo ajuda a compreender por que a escuta pode ser recompensadora. Não demonstra que empresas consigam programar emoções individuais, nem que música e droga

sejam experiências equivalentes. Usar o vocabulário do cérebro para tornar o mercado aparentemente onipotente seria trocar a investigação por uma publicidade do próprio poder empresarial.

O sucesso e sua sombra

A viralização parece suspender todas essas mediações. Um trecho aparece em muitos vídeos, atravessa grupos e encontra pessoas que talvez jamais procurassem o artista. Visto depois do acontecimento, o percurso adquire aparência de inevitabilidade. Mas é preciso distinguir descrição retrospectiva de capacidade de previsão. Uma campanha pode estimular usos e oferecer materiais; usuários podem produzir circulação não planejada; os dois processos podem se misturar. Sem evidência específica, chamar um fenômeno de inteiramente espontâneo ou inteiramente fabricado seria preencher as lacunas com uma narrativa conveniente.

A circulação por fragmentos introduz outra tensão. Um trecho pode funcionar bem numa situação audiovisual e não representar a experiência da canção inteira. Isso não torna ilegítimo o interesse de quem o descobriu, mas modifica a unidade de contato: antes do álbum, da faixa ou do artista, chega um momento aproveitável. Em termos de incentivo, é plausível que a expectativa desse uso influencie decisões criativas. Plausibilidade, porém, não é prova de que toda composição tenha sido encurtada ou estruturada com essa finalidade. Para afirmar uma intenção particular, seria necessário documentá-la.

As tendências oferecem referências para quem precisa decidir sob incerteza. Quando determinado tipo de apresentação encontra público, apostar em características semelhantes pode parecer menos arriscado. Ainda assim, semelhança não demonstra uma ordem central. Ela pode resultar de influências compartilhadas, ferramentas disponíveis, aprendizagem entre músicos ou decisões comerciais paralelas. A uniformidade percebida merece investigação, mas sua causa não deve ser escolhida antecipadamente. O mercado pode incentivar convergências sem que exista uma sala onde alguém determine o som de uma geração inteira.

Na análise crítica de Robert Prey, publicada em 2018, a personalização das plataformas envolve formas de individualização orientadas por dados e categorias de consumo. Essa perspectiva chama atenção para a distância entre uma pessoa e a representação operacional construída a partir de seus comportamentos. Não é uma auditoria de código nem prova de leitura emocional. Um registro de escuta, por si só, não esclarece se houve entusiasmo, distração, pesquisa ou escolha de outra pessoa. A experiência humana contém sentidos que não se deixam deduzir automaticamente do ato registrado.

Essa distância importa também para os artistas. Indicadores podem informar decisões, mas sua interpretação depende das perguntas feitas. Numa situação hipotética, muitas reproduções de um trecho não demonstrariam, sozinhas, disposição para acompanhar um álbum ou comparecer a uma apresentação. Confundir uma forma de atenção com todas as outras pode orientar

investimentos equivocados e expectativas injustas. Os números não precisam ser falsos para contar uma história incompleta. Às vezes, o erro começa quando uma medida específica passa a representar o vínculo inteiro entre uma obra e seu público.

Existe ainda uma economia da controvérsia, mas ela não deve ser confundida com explicação automática de toda provocação. Uma imagem religiosa ou ocultista pode integrar uma linguagem artística, expressar uma crença declarada ou despertar interpretações contraditórias. Sua presença não prova ritual real, crime ou pacto. Também não autoriza identificar a pessoa com o personagem de palco. A investigação perde precisão quando troca contratos, circulação e construção de imagem por acusações extraordinárias sustentadas apenas pelo desconforto visual de quem observa.

O debate em torno do PMRC e das audiências do Senado dos Estados Unidos, em 1985, documenta disputas públicas sobre letras, proteção de menores e rotulagem de gravações. Não documenta efeitos universais da música nem confirma interpretações sobrenaturais. O episódio ajuda a situar historicamente um conflito persistente: diferentes grupos disputam não apenas quais obras devem circular, mas qual significado deve ser atribuído a elas. A indústria participa desse conflito, porém famílias, movimentos políticos, comunidades religiosas e ouvintes também constroem as fronteiras do aceitável.

Ao fim desse percurso, o aspecto mais inquietante não é uma capacidade secreta de dominar a vontade. É a

possibilidade mais concreta de organizar oportunidades desiguais de encontro, repetir determinadas imagens e converter reconhecimento em vantagem comercial. Há espaço para criação, resistência, descoberta e surpresa dentro desse processo; negar isso seria apagar a própria música. Mas, quando uma imagem promovida deixa de ser apenas a imagem de um artista e passa a oferecer ao ouvinte uma forma de pertencer, o negócio atravessa outra fronteira. O que acontece quando aquilo que escolhemos ouvir começa a participar da definição de quem acreditamos ser?

Capítulo 8 — VOCÊ É O QUE ESCUTA?

Antes que a música comece, a camiseta já anunciou alguma coisa. O nome de uma banda atravessa o peito, os fones permanecem no pescoço e alguém, numa conversa comum, pergunta o que aquela pessoa escuta. A resposta raramente é recebida como simples informação acústica. Pode provocar aproximação, ironia, desconfiança ou reconhecimento. Em poucos segundos, um repertório vira indício de temperamento, origem social, inteligência, religiosidade ou posição política. Nenhuma nota foi tocada. Mesmo assim, a música já está organizando a sala.

Essa cena cotidiana revela um problema que não cabe inteiramente nos exames do cérebro. Quando dizemos que alguém é do rock, do samba ou do sertanejo, não descrevemos apenas uma preferência. A preposição sugere pertencimento: a pessoa parece morar naquele território. O que ela escuta se transforma numa maneira de ser reconhecida, e às vezes numa obrigação de continuar reconhecível. A investigação começa nessa passagem discreta, quando uma escolha musical deixa de responder apenas ao desejo e passa também a responder à expectativa dos outros.

É tentador resolver a questão afirmando que cada indivíduo procura a música correspondente à sua

personalidade. Mas essa explicação deixa metade da porta fechada. O gosto pode expressar disposições anteriores e também se modificar em amizades, relacionamentos, ambientes religiosos, festas e descobertas solitárias. Há seleção e há aprendizado. Uma pessoa procura determinado grupo porque se identifica com ele; depois, convivendo, aprende novas referências e novas maneiras de avaliar o que ouve. Separar essas direções exige mais do que observar uma roupa e reconhecer uma playlist.

Considere uma situação hipotética: alguém começa a acompanhar colegas a apresentações de um gênero que antes ignorava. Primeiro, aprecia a companhia. Depois, reconhece algumas músicas, entende referências, identifica diferenças que antes pareciam irrelevantes. Com o tempo, pode passar a defender aquele repertório como parte essencial de si. Nada nessa trajetória exige fraude ou submissão. O gosto adquirido não é necessariamente menos verdadeiro que o antigo. A questão é outra: até que ponto lembramos das condições que tornaram possível aquilo que agora chamamos de preferência pessoal?

A familiaridade oferece uma entrada, não uma resposta completa. Zajonc, em 1968, investigou como a mera exposição pode favorecer avaliações positivas. Isso ajuda a pensar por que o conhecido, em certas condições, se torna mais agradável. Não demonstra que qualquer música repetida será amada, nem que gostar de uma canção significa concordar com sua letra. Saturação, rejeição e contexto continuam importando. Na formação do gosto, a repetição encontra companhias, prestígio, lembranças e oportunidades; dificilmente trabalha sozinha.

Uma música pode chegar acompanhada da aprovação de alguém importante. Pode ser descoberta no período em que uma pessoa conquista autonomia ou atravessa uma perda. Nesses casos, o repertório ganha uma espessura que não pertence apenas à composição. Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e memória autobiográfica. O estudo oferece apoio à ligação entre música e lembranças pessoais, mas não autoriza uma teoria total da identidade. Ainda assim, torna plausível uma distinção decisiva: defender uma canção pode ser, em parte, defender o passado ao qual ela dá acesso.

Por isso, o desprezo musical às vezes dói mais do que parece razoável. Quem ridiculariza o repertório de uma família pode estar, mesmo sem perceber, ridicularizando festas, afetos e formas de convivência. O ataque alcança algo maior que um arranjo considerado previsível. Isso não torna obras imunes à crítica. Torna necessário distinguir a análise de uma composição da humilhação de quem a escuta. Quando as duas coisas se confundem, o julgamento estético funciona como licença para tratar certas pessoas como inferiores.

Também há prazer nessa ligação, e seria um erro tratá-lo como detalhe suspeito. Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram experiências musicais intensamente prazerosas à atividade em regiões envolvidas em recompensa e emoção. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram evidências de liberação de dopamina na antecipação e na experiência de picos emocionais, em participantes selecionados por respostas intensas à música. Esses resultados não provam dependência nem

controle mental. Muito menos explicam, isoladamente, por que alguém adota uma estética ou permanece numa comunidade. A experiência corporal importa, mas não substitui a história social.

Entre o prazer privado e a identidade pública existe o grupo. Chamar esses agrupamentos de tribos musicais pode ser útil, desde que a palavra não transforme pessoas em blocos homogêneos. Uma comunidade de ouvintes pode oferecer amizade, conhecimento, oportunidades de criação e reconhecimento onde antes havia isolamento. Saber uma letra, reconhecer uma introdução ou compartilhar uma descoberta permite participar sem apresentar um currículo. A música oferece assuntos e ocasiões de encontro. Para quem se sente deslocado, essa possibilidade pode representar uma mudança concreta na vida cotidiana.

O acolhimento, porém, pode trazer uma fiscalização silenciosa. Em um exemplo hipotético, um participante percebe que certas preferências provocam risadas e começa a escondê-las. Aprende quais artistas rendem aprovação, quais discos precisa conhecer e quais entusiasmos devem permanecer privados. Não perdeu necessariamente a capacidade de escolher, mas passou a calcular o custo social da escolha. O grupo que abriu uma porta pode exigir, depois, que outras sejam mantidas fechadas. A identidade musical se torna menos livre quando a curiosidade ameaça o direito de pertencer.

Roupas, cortes de cabelo, expressões e gestos ajudam a tornar esse pertencimento visível. Seria simplista afirmar

que o som produz diretamente cada um desses comportamentos. Muitas vezes, eles circulam juntos por meio de apresentações, imagens promocionais, amizades e referências culturais. O ouvinte não recebe apenas frequências: encontra modos de aparecer em público. Uma jaqueta pode sinalizar afinidade, mas também proteção ou conveniência. Uma camiseta de banda pode expressar conhecimento profundo, lembrança afetiva ou apenas interesse visual. A aparência não fornece um exame confiável da vida interior.

O mesmo cuidado vale para a linguagem. Letras podem oferecer palavras com as quais alguém reconhece sofrimento, desejo, indignação ou esperança. Podem tornar uma experiência menos solitária. Mas repetir uma frase cantada não equivale automaticamente a adotá-la como princípio moral. Há ironia, encenação, exagero e prazer sonoro. Há também ouvintes que pouco acompanham o conteúdo verbal. Investigar valores exige observar usos e interpretações concretos, não transformar versos em confissões involuntárias de toda uma audiência.

Isso não significa que o conteúdo seja irrelevante. Uma comunidade pode discutir criticamente uma letra ou naturalizar seus pressupostos; pode contestar preconceitos ou usá-los para reforçar exclusões. A pergunta responsável não é se palavras entram magicamente na mente, mas em quais circunstâncias ganham autoridade. Quem as apresenta? Como são comentadas? Que comportamentos recebem aprovação? O significado de uma canção se constrói também nessas relações. Sem acompanhá-las,

atribuir uma mudança de valores exclusivamente à música confunde presença com causa.

Quem tem o direito de definir o gosto?

Quando uma preferência é chamada de refinada e outra de vulgar, convém examinar o que exatamente está sendo julgado. Complexidade harmônica, qualidade de execução e elaboração poética podem ser discutidas com critérios explícitos. Já o desprezo pelo sotaque do cantor, pelo bairro associado ao gênero ou pela roupa do público revela outra operação. No contexto brasileiro, debates sobre funk, rap, sertanejo, samba, música religiosa ou repertório de concerto podem carregar disputas sobre classe, raça, território e legitimidade. Isso precisa ser examinado em cada caso, não presumido como explicação universal.

O acesso também interfere no que depois aparece como mérito individual. Instrumentos, aulas, tempo disponível, transporte e espaços de apresentação não estão distribuídos igualmente. Conhecer um repertório pode exigir oportunidades que outra pessoa nunca teve. Reconhecer essa desigualdade não elimina dedicação nem transforma toda preferência em destino social. Apenas impede que a biografia de acesso desapareça do julgamento. O ouvinte que se orgulha de descobrir música sozinho talvez tenha contado com condições materiais e relações que permanecem invisíveis justamente porque sempre estiveram disponíveis.

A história pública dessas disputas inclui momentos em que a preocupação com obras se deslocou para a suspeita

sobre seus públicos. Em 1985, o debate promovido pelo PMRC e as audiências no Senado dos Estados Unidos colocaram a rotulagem de gravações no centro de uma controvérsia sobre conteúdo musical e proteção de menores. Trata-se de um acontecimento documentado, não de prova de que letras produzam efeitos universais. Seu interesse aqui está na disputa pela classificação: quem define o perigo, com quais critérios e sobre quais ouvintes recai a desconfiança?

A preocupação de responsáveis com o que crianças escutam não precisa ser caricaturada. Conteúdo, idade e contexto merecem consideração. O problema surge quando uma categoria musical passa a servir como diagnóstico de caráter ou anúncio de violência. Tampouco imagens religiosas ou ocultistas em performances permitem deduzir crenças de todos os fãs. A estética pode ser interpretação artística, provocação ou personagem de palco. Sem evidência adicional, convertê-la em prova de ritual, crime ou adesão espiritual é substituir investigação por associação visual.

Existe ainda uma fronteira cultural menos estridente: a tendência de tomar o próprio ouvido como padrão humano. McDermott e colaboradores, em 2016, encontraram variação cultural nas preferências por consonância, incluindo indiferença à dissonância entre participantes de uma população amazônica estudada. Isso não estabelece uma hierarquia entre culturas. Questiona a ideia de que nossos julgamentos sejam inteiramente naturais. Mehr e colaboradores, em 2019, investigaram padrões e diversidade no canto humano. Considerados com cuidado,

esses trabalhos desaconselham tanto a fantasia de emoções musicais idênticas em todos quanto a ideia de diferenças absolutamente incomunicáveis.

Se até avaliações aparentemente imediatas carregam história de escuta, a identidade musical não pode ser reduzida a uma essência descoberta pelo gênero correto. Uma tradição pode sustentar continuidade familiar e, ao mesmo tempo, mudar nas mãos de quem a recebe. O pertencimento cultural não exige que cada geração funcione como reprodução intacta da anterior. Há conflitos legítimos sobre preservação, transformação e reconhecimento. O erro seria tratar qualquer mudança como traição ou, no extremo oposto, presumir que a novidade torna dispensável a memória coletiva.

Hoje, essa negociação encontra sistemas que classificam hábitos de escuta. A análise crítica de Prey, de 2018, discute a individuação algorítmica nas plataformas musicais: a pessoa passa a ser representada também por categorias construídas a partir de sua atividade. Não se trata de uma auditoria de código nem de prova de leitura emocional. Um registro de reprodução não revela por si só a razão da escuta. A música pode ter acompanhado trabalho, tocado num aparelho compartilhado ou sido escolhida por outra pessoa.

Ainda assim, é possível perceber o atrito entre identidade vivida e identidade apresentada por uma interface. Uma retrospectiva de escuta organiza registros em uma narrativa que o usuário pode reconhecer, contestar ou publicar. O que era atividade cotidiana vira

retrato compartilhável. Essa apresentação pode divertir e favorecer encontros, mas também estimular a administração da própria imagem. Como hipótese social, vale perguntar se alguém passa a evitar certas músicas não por desinteresse, mas porque não deseja vê-las representando publicamente quem é. Isso não deve ser confundido com um efeito demonstrado para todos os usuários.

Aguiar e Waldfogel, em 2018, investigaram a importância das playlists para visibilidade e descoberta. O ponto relevante não é imaginar que toda preferência foi comprada, mas reconhecer que encontrar uma música depende também das condições de circulação. Aquilo que se oferece repetidamente tem oportunidades diferentes daquilo que permanece distante. Mesmo assim, ouvintes procuram, recusam, compartilham e surpreendem classificações. Uma descrição séria precisa comportar as duas coisas: as possibilidades de escolha são organizadas, e as pessoas não se limitam a executar essa organização.

A própria ideia de coerência merece suspeita. Alguém pode ouvir música religiosa com a família, rap no trajeto, canções românticas durante uma separação e repertório instrumental para trabalhar. Essas combinações não precisam denunciar falsidade ou ausência de personalidade. Podem revelar relações e necessidades diferentes. O modelo de mecanismos emocionais discutido por Juslin e Västfjäll, em 2008, ajuda a evitar explicações únicas para experiências musicais diversas. Da mesma maneira, não há motivo para exigir que todo o repertório de uma pessoa cumpra uma única função identitária.

Mas a fluidez não apaga consequências. Preferências declaradas podem aproximar amigos, dificultar conversas, abrir espaços e sustentar preconceitos. O problema aparece quando o gosto se torna sentença: porque escuta isso, a pessoa deve pensar aquilo; porque frequenta aquele ambiente, deve possuir determinado caráter. Essa dedução poupa o trabalho de conhecê-la. Ao mesmo tempo, quem usa uma comunidade como abrigo pode precisar perguntar quanto de sua vida permanece sem espaço ali. Pertencer deixa de ser acolhedor quando a permanência depende de ocultar tudo que escapa ao rótulo.

O que se escuta participa da identidade sem constituir seu inventário completo. Há músicas escolhidas, herdadas, toleradas e descobertas por acaso; há aquelas que defendemos publicamente e aquelas que só admitimos na solidão. Entre elas, algumas passam a funcionar como provas pessoais de continuidade: ainda reconheço esse começo, ainda lembro de quem fui. Outras sobrevivem sem carregar semelhante importância. Surgem enquanto lavamos um copo ou esperamos o elevador, mesmo quando não representam qualquer grupo ao qual desejamos pertencer.

É nesse ponto que a investigação muda de escala. Até aqui, uma canção podia permanecer porque guardava uma história ou oferecia lugar numa comunidade. Mas há refrões que retornam sem convite, inclusive aqueles de que não gostamos. Williamson e colaboradores, em 2012, investigaram, por autorrelatos, circunstâncias associadas ao início dessa imagética musical involuntária, com os limites de lembrança e seleção próprios desse material. A

permanência mental não comprova adesão. Se um trecho pode continuar soando sem nos representar, o que exatamente faz a mente repeti-lo depois que a reprodução terminou?

Capítulo 9 — O REFRÃO QUE FICA NA CABEÇA

O aparelho está desligado, mas a música não terminou. Enquanto a água corre na pia ou o elevador atravessa os andares, uma pequena sequência reaparece: poucas palavras, uma curva melódica, talvez apenas a entrada de uma voz. O restante da canção desapareceu. Não há introdução nem encerramento. Existe um pedaço que retorna, às vezes agradável, às vezes exasperante, sem que alguém tenha decidido convocá-lo. Essa situação comum contém uma perturbação discreta: podemos interromper a fonte sonora, mas não dispomos de um botão equivalente para interromper imediatamente tudo o que ela mobilizou.

A experiência costuma receber o nome informal de música grudada na cabeça. Na pesquisa, aparece como imagética musical involuntária. A expressão delimita melhor o fenômeno: uma representação musical surge sem uma decisão consciente de iniciá-la. Na experiência cotidiana aqui discutida, a pessoa geralmente reconhece que aquela música está sendo lembrada internamente, não executada por um alto-falante escondido. Isso importa porque a linguagem dramática pode transformar uma ocorrência familiar em sinal de invasão ou doença. Uma lembrança musical insistente, por si só, não autoriza nenhuma dessas conclusões.

O primeiro detalhe investigativo está na diferença entre recordar e escolher recordar. Se alguém pede que

pensemos numa canção conhecida, podemos tentar recuperá-la. Quando um fragmento aparece durante outra atividade, a iniciativa parece ter vindo de lugar nenhum. Parece, mas essa ausência de intenção não significa ausência de história. Houve encontros anteriores com o som, contextos associados, palavras semelhantes, situações que talvez tenham servido de pista. O acontecimento não precisa de um comando externo secreto. A própria memória oferece uma explicação mais próxima, embora menos espetacular.

Williamson e colaboradores, em 2012, investigaram circunstâncias relatadas de início desses episódios. Nos autorrelatos, aparecem contatos recentes com música e diferentes pistas associativas ligadas ao cotidiano. O trabalho ajuda a deslocar a pergunta: em vez de procurar apenas uma propriedade irresistível da canção, é necessário examinar o encontro entre canção, pessoa e circunstância. Seu alcance, porém, deve permanecer claro. Relatos dependem do que alguém percebe, recorda e decide comunicar; não constituem uma gravação contínua da vida mental nem estabelecem, sozinhos, a causa de cada episódio.

Considere uma situação hipotética: alguém passa por uma loja, escuta parte de uma música e segue adiante sem prestar atenção deliberada. Mais tarde, uma palavra numa mensagem coincide com a letra, e o trecho reaparece. É possível que a exposição recente e a pista verbal tenham participado da lembrança. Não seria possível, apenas com essa cena, determinar qual delas foi decisiva. Essa diferença entre uma explicação plausível e uma

demonstração causal parece pequena, mas separa a investigação de uma narrativa que atribui ao som poderes que nunca foram medidos.

Também convém separar três acontecimentos que a conversa cotidiana mistura: reconhecer rapidamente uma música, gostar dela e tê-la repetindo internamente. Uma canção pode ser reconhecível e desagradável. Pode ser amada sem retornar naquele dia. Pode persistir justamente quando a pessoa preferiria esquecê-la. Portanto, a permanência mental não funciona como um plebiscito íntimo sobre gosto. O fragmento que volta não revela necessariamente nossa identidade mais profunda, muito menos nossa concordância com as palavras que ele carrega. Às vezes, revela apenas que aprendemos algo que não tínhamos interesse em aprender.

A arquitetura do retorno

O refrão oferece um objeto privilegiado para essa investigação porque, em muitas formas de canção, reúne aquilo que a composição apresenta repetidamente como ponto de chegada. Os versos avançam; ele retorna. Mudam as imagens da letra, mas reaparece uma configuração reconhecível. Sua posição recorrente oferece oportunidades de aprendizagem dentro da própria obra, antes mesmo que ela seja reproduzida novamente. Isso não significa que toda música precise de refrão ou que toda lembrança involuntária venha dele. Uma frase instrumental, uma abertura ou um detalhe vocal também podem ocupar o centro da memória.

É tentador reduzir a memorabilidade a uma receita: poucas notas, palavras curtas, repetição suficiente. Entretanto, essa fórmula confunde recursos observáveis com garantias. Uma melodia pode ser fácil de acompanhar e ainda assim não deixar vestígio significativo; outra, cheia de irregularidades, pode se tornar inesquecível para quem a escutou em circunstâncias importantes. Quando descrevemos uma passagem como simples, precisamos perguntar: simples para quem? O ouvido não chega vazio. Ele reconhece caminhos aprendidos, e aquilo que parece natural dentro de um repertório pode soar pouco previsível em outro.

A análise musical permite observar relações entre partes: um desenho que retorna, uma pausa antes da palavra principal, uma alteração que distingue a última repetição das anteriores. Esses elementos podem ajudar a compreender como uma composição organiza a atenção. Não autorizam, contudo, a anunciar uma combinação universal capaz de instalar lembranças. O problema inclui tanto a forma quanto a trajetória de exposição. Se uma passagem muito conhecida parece imediatamente evidente, é difícil separar quanto dessa facilidade pertence à composição e quanto foi construído pelas inúmeras vezes em que já a encontramos.

Um refrão também pode funcionar como unidade portátil. É possível assobiá-lo sem acompanhar a harmonia inteira, cantar uma frase sem recordar os versos ou reproduzir seu ritmo batendo os dedos. Essa portabilidade é uma descrição funcional, não uma lei neurológica. Ela ajuda a perceber por que certos trechos circulam

separados das obras: podem caber num intervalo breve e ainda conservar sinais suficientes de reconhecimento. O que circula deixa de ser necessariamente a canção completa. Passa a ser uma espécie de endereço pelo qual a memória reencontra algo maior.

Mas o endereço nem sempre leva ao mesmo lugar. Para uma pessoa, aquele trecho aponta para uma festa; para outra, para um anúncio repetido durante semanas. Janata, em 2009, estudou relações entre familiaridade musical e memória autobiográfica, oferecendo evidência de integração entre esses processos. Isso não explica automaticamente toda música persistente, mas impede que tratemos a lembrança como mero depósito de notas. O som pode chegar acompanhado de circunstâncias pessoais. Sua permanência, em determinados casos, talvez deva menos à engenhosidade isolada da melodia do que ao peso daquilo a que ela ficou associada.

Familiar não significa irresistível

A repetição acrescenta outra camada. Zajonc, em 1968, investigou efeitos da mera exposição sobre atitudes: tornar algo familiar pode favorecer sua avaliação. O resultado tornou-se importante para pensar preferências, mas não oferece uma licença para afirmar que qualquer música será amada se tocar o bastante. O efeito não é universal nem cresce indefinidamente. Tampouco demonstra que repetir uma letra faz o ouvinte aceitar seu conteúdo. Familiaridade, preferência e assentimento são processos diferentes, mesmo quando se cruzam na mesma experiência.

Na vida cotidiana, o encontro reiterado pode produzir aproximação, indiferença ou desgaste. A música desejada numa ocasião pode se tornar incômoda quando invade todas as outras. O trabalhador que não escolhe a programação do estabelecimento ocupa uma posição diferente da pessoa que repete voluntariamente uma faixa nos fones. Ambas ouvem várias vezes; apenas uma controla diretamente aquela seleção. Contar reproduções, sem considerar as condições em que acontecem, apaga uma diferença central. A exposição pode ser escolhida, tolerada ou imposta pelo ambiente, e esses termos não são intercambiáveis.

Seria igualmente precipitado atribuir todo retorno mental à recompensa. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram liberação de dopamina relacionada à antecipação e à experiência de emoção musical intensa em participantes selecionados por essa resposta prazerosa.

Blood e Zatorre, em 2001, observaram correlações entre arrepios musicais e atividade em regiões relacionadas à recompensa e à emoção. São achados relevantes sobre prazer musical. Não demonstram que um refrão insistente constitua dependência, nem que músicas memoráveis sejam equivalentes a drogas. Circuitos compartilhados não tornam experiências distintas uma única coisa.

Esse cuidado é especialmente necessário porque a explicação química oferece uma falsa sensação de encerramento. Dizer que uma música permanece porque libera dopamina pode soar preciso enquanto evita a pergunta original. Por que aquele trecho, naquele momento, inclusive quando ele incomoda? Os estudos citados não foram desenhados para resolver toda essa questão. A investigação precisa aceitar que prazer intenso, antecipação, aprendizagem e lembrança involuntária podem se relacionar sem serem sinônimos. Uma palavra técnica não substitui o caminho de evidências que ainda falta percorrer.

Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram considerar mecanismos diferentes para compreender respostas emocionais à música. Essa perspectiva oferece uma disciplina útil: resistir à procura de uma chave única. Nem toda emoção musical nasce da mesma operação, e nem todo fragmento recordado precisa provocar emoção intensa. Às vezes, a lembrança parece quase mecânica; em outras ocasiões, traz uma atmosfera inteira. O desconforto começa quando transformamos essa diversidade numa história única de captura, como se qualquer repetição interna comprovasse a derrota da vontade.

Quando o trecho ocupa a tela

Nas redes sociais, a unidade portátil encontra um ambiente particularmente favorável à circulação. Em situações comuns de navegação, uma mesma passagem acompanha vídeos de pessoas diferentes, em cenários diferentes, executando gestos semelhantes ou comentando acontecimentos sem relação entre si. O usuário pode não procurar a canção e, ainda assim, reencontrar seu fragmento. A repetição deixa de depender apenas de ouvir novamente uma gravação inteira. Ela passa a ocorrer entre conteúdos visuais variados, nos quais o som permanece enquanto quase todo o resto muda.

Essa combinação merece atenção porque oferece continuidade dentro da troca incessante de imagens. Um vídeo mostra uma receita; outro, um animal; um terceiro, uma encenação humorística. Se utilizam o mesmo trecho, cada peça também renova o encontro com ele. O exemplo não prova que toda exposição será percebida ou armazenada, mas mostra uma possibilidade concreta de recorrência distribuída. A pessoa pode sentir que assistiu a conteúdos inteiramente diferentes quando, do ponto de vista sonoro, voltou diversas vezes ao mesmo pequeno território.

O trecho pode ainda adquirir um uso compartilhado. Uma entrada musical passa a anunciar uma revelação, uma mudança de aparência ou uma situação irônica. Nessas circunstâncias, reconhecer o som significa também reconhecer uma convenção daquele conjunto de publicações. Não se trata necessariamente de concordar

com a letra original. O fragmento pode servir a uma brincadeira que altera seu sentido, ou até o contradiz. Para compreender sua circulação, é preciso observar o que as pessoas fazem com ele, não apenas o que a gravação dizia antes de ser recortada.

Chamar esse processo de viral descreve sua propagação, mas não explica sua origem nem garante sua permanência. Uma passagem pode estar muito visível num círculo e ser desconhecida fora dele. Outra pode gerar inúmeras reutilizações sem que seus participantes saibam identificar a obra completa. Portanto, visibilidade do trecho, reconhecimento do artista e vínculo duradouro com um repertório precisam ser examinados separadamente. O ouvido pode guardar a curva de uma voz enquanto o nome de quem canta permanece ausente. A circulação amplia o alcance de um som sem distribuir igualmente todas as informações sobre ele.

Aguiar e Waldfogel, em 2018, examinaram promoção e descoberta musical por playlists do Spotify, contribuindo para entender a importância da visibilidade organizada. O estudo não é uma investigação de todos os sons virais, e seria incorreto utilizá-lo como prova de uma fórmula geral para redes sociais. Sua contribuição aqui é mais delimitada: a descoberta não acontece num vazio. Existem caminhos de apresentação que modificam oportunidades de encontro. Reconhecer isso não permite concluir que todo sucesso foi comprado ou que qualquer exposição produz automaticamente adesão.

Prey, em 2018, analisou criticamente a individualização algorítmica nas plataformas musicais. Seu trabalho ajuda a questionar como o ouvinte é interpretado por estruturas comerciais e técnicas, mas não constitui acesso ao código interno de cada serviço. Não precisamos alegar que uma plataforma conhece pensamentos secretos para examinar o poder de organizar aquilo que aparece. Ao mesmo tempo, observar recorrência numa tela não basta para reconstruir todas as decisões que a produziram. Recomendações, escolhas de criadores e participação do público não devem ser fundidas numa entidade onisciente.

Há ainda um contraponto que a suspeita permanente costuma perder. Reutilizar um som pode ser uma prática criativa, uma forma de participar de uma piada ou uma maneira de encontrar outras pessoas. A repetição não pertence exclusivamente à publicidade. Ela também sustenta repertórios compartilhados e permite que uma comunidade reconheça seus próprios sinais. Tratar todo refrão popular como armadilha implica desprezar a agência de quem canta, transforma e redistribui. O fato de existirem interesses comerciais no circuito não elimina todos os outros interesses presentes nele.

Isso não torna a questão comercial irrelevante. Um som lembrado pode oferecer a uma marca ou obra uma nova oportunidade de reconhecimento, mesmo depois que a exposição terminou. O resultado econômico, contudo, não está inscrito no episódio mental. Recordar um jingle não equivale a comprar; cantar uma frase não equivale a confiar em quem a promove. A memória pode inclusive conservar uma irritação. O que se disputa, nesse ponto, é

uma possibilidade de retorno à atenção, não uma escritura de propriedade sobre o comportamento.

Também não há motivo para chamar esse retorno de mensagem subliminar. Um refrão audível, identificável e repetido publicamente não se torna subliminar porque reaparece sem convite. Vokey e Read, em 1985, investigaram gravações reversas e sugestão; seus experimentos não sustentam domínio comportamental por supostas mensagens invertidas. Confundir lembrança involuntária com comando oculto substitui um fenômeno investigável por uma alegação mais ampla, sem acrescentar evidência. A falta de intenção para recordar não prova a existência de uma intenção externa capaz de dirigir nossas ações.

Resta uma assimetria real, embora menos absoluta: escolhemos parte do que ouvimos, mas não escolhemos antecipadamente tudo o que será lembrado. Num ambiente saturado de estímulos, isso dá importância às condições de exposição, à possibilidade de interrompê-la e à transparência dos interesses envolvidos. Não porque cada trecho persistente seja perigoso, mas porque a atenção tem valor mesmo quando nenhuma compra ocorre. Se a memória pode prolongar um encontro sonoro para além da tela, em que condições tentar provocar esse prolongamento permanece uma influência comum — e quando começa a comprometer a autonomia de quem escuta?

Capítulo 10 — QUANDO INFLUÊNCIA VIRA MANIPULAÇÃO

A música continua tocando enquanto o preço aparece na tela. Num anúncio hipotético de seguro, uma família atravessa uma sequência de cenas domésticas: a mesa posta, a criança adormecida, uma porta fechada ao anoitecer. O piano estabelece delicadeza; uma nota prolongada introduz preocupação; a resolução chega quando surge a marca. Nada obriga o espectador a comprar. Nenhuma ordem secreta precisa estar escondida na gravação. Ainda assim, existe uma organização deliberada da experiência: a insegurança recebe uma forma sonora, e o produto ocupa o lugar reservado ao alívio.

Essa construção não demonstra, sozinha, manipulação. Pode ser apenas publicidade reconhecível, diante da qual o público conserva distância crítica. Mas ela permite localizar o problema. A trilha não apresenta as condições da apólice, não esclarece exclusões e não compara preços. Seu trabalho é outro: oferecer uma maneira de sentir aquilo que está sendo apresentado. A questão começa quando essa preparação emocional substitui informações necessárias, explora uma fragilidade ou faz uma decisão

interessada parecer uma conclusão espontânea do espectador.

Depois de investigar o refrão que permanece na cabeça, é preciso mudar o foco. Uma melodia persistente não é necessariamente uma mensagem obedecida. Uma emoção intensa tampouco equivale a uma vontade dominada. Entre a experiência de ser afetado e a acusação de ter sido manipulado existe uma distância que não pode ser preenchida apenas com suspeita. Precisamos examinar quem organiza a situação, o que pretende obter, quais recursos emprega e quanto espaço deixa para que o outro perceba, avalie e recuse a proposta.

A fronteira não está na emoção

Influenciar é participar das condições em que alguém sente, interpreta ou decide. Uma conversa, uma fotografia e um silêncio podem exercer influência. A persuasão procura conduzir a uma posição, frequentemente apresentando razões, embora também mobilize afetos. A manipulação, no sentido ético que interessa aqui, envolve uma interferência que compromete a autonomia por caminhos como engano, ocultação relevante ou exploração de vulnerabilidades. As fronteiras são discutíveis, mas uma diferença importa: provocar sentimentos não basta para caracterizar abuso.

Um filme de suspense oferece um contraponto. O espectador aceita entrar numa experiência construída para produzir tensão. Não conhece cada entrada dos instrumentos, mas reconhece o propósito geral da

situação. O susto pode acontecer antes de qualquer reflexão, sem que isso transforme o compositor num agressor da liberdade. Existe uma expectativa compartilhada sobre o que está sendo oferecido. Já numa apresentação que se anuncia como informação imparcial, a mesma estratégia de tensão pode levantar outra questão: estaria a emoção sendo usada para antecipar um julgamento que os fatos ainda não sustentam?

Considere, como exemplo hipotético, dois vídeos sobre uma pessoa investigada. Ambos apresentam as mesmas imagens de sua chegada a um edifício. Um preserva o som ambiente; o outro acrescenta uma pulsação grave, pausas ameaçadoras e uma progressão típica de suspense. Não é possível afirmar que todos concluirão pela culpa. Alguns reconhecerão o recurso; outros o acharão excessivo. O problema ético permanece: uma camada editorial oferece suspeita sem precisar formulá-la como acusação verificável. A trilha pode insinuar aquilo que o narrador não teria elementos para declarar.

A intenção importa, mas nem sempre está disponível ao observador. Não podemos deduzir um plano clandestino a partir de qualquer mudança emocional. Documentos, decisões editoriais explicitadas ou objetivos comerciais reconhecidos podem esclarecer propósitos; a simples presença de música não esclarece tudo. Além disso, uma intenção benevolente não absolve qualquer procedimento. Alguém pode acreditar que está ajudando e, ainda assim, esconder informações ou dificultar a recusa. A investigação precisa considerar tanto a finalidade quanto

os meios, sem confundir um efeito indesejado com uma prova automática de malícia.

Também seria confortável demais localizar a autonomia num botão de desligar. Sair de uma sala pode significar abandonar um atendimento, perder parte de uma atividade ou enfrentar constrangimento diante de um grupo. Em situações comuns, funcionários permanecem durante horas em ambientes sonoros que não escolheram, enquanto clientes passam por eles brevemente. Isso não autoriza classificar toda sonorização comercial como manipulação. Mostra, porém, que a liberdade de exposição é distribuída de maneira desigual. O mesmo ambiente pode ser uma escolha para quem entra e uma condição de trabalho para quem fica.

O mecanismo e o tamanho da prova

A música encontra caminhos de influência porque participa de processos que já organizam a vida mental. Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram distinguir mecanismos envolvidos nas respostas emocionais à música, em vez de tratar toda emoção musical como resultado de uma causa única. Essa perspectiva impede a fantasia de um comando sonoro universal. Expectativas, associações e formas de envolvimento podem contribuir de maneiras distintas. Uma trilha eficaz para determinado público pode parecer indiferente, artificial ou irritante para outro. A história do ouvinte não desaparece quando alguém aperta o botão de reprodução.

A familiaridade é um desses caminhos, embora não deva ser transformada numa explicação para tudo. O trabalho de Zajonc, de 1968, mostrou que a exposição repetida pode favorecer avaliações positivas. Isso não significa que repetir uma canção indefinidamente produzirá aprovação crescente, muito menos concordância com sua letra. No contexto de uma campanha hipotética, a repetição de uma assinatura musical pode tornar uma marca reconhecível e confortável. Mas reconhecer, preferir e comprar são acontecimentos diferentes. Entre eles entram preço, necessidade, experiências anteriores e a possibilidade bastante concreta de saturação.

A memória oferece outra passagem. Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e lembranças autobiográficas. É plausível que uma publicidade procure mobilizar repertórios associados à juventude de seu público, mas o estudo não permite prever o resultado de cada anúncio. Uma canção pode evocar pertencimento para uma pessoa e uma perda dolorosa para outra. Quando a publicidade associa um produto a esse passado, tenta transferir parte de uma relação afetiva para um objeto comercial. O passado, entretanto, não se torna propriedade da marca, nem a associação garante adesão.

Os achados sobre recompensa exigem cuidado ainda maior. Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram respostas intensamente prazerosas à música com atividade em regiões envolvidas em recompensa e emoção. Salimpoor e colaboradores, em 2011, estudaram liberação de dopamina durante antecipação e momentos de prazer musical

intenso em participantes selecionados por esse tipo de resposta. São contribuições importantes para compreender a experiência. Não demonstram dependência produzida por qualquer canção, equivalência entre música e drogas ou capacidade de controlar compradores. O vocabulário cerebral pode impressionar tanto que acaba fazendo a certeza parecer maior do que a evidência.

Quando passamos aos ambientes de compra, encontramos resultados mais diretamente ligados ao comportamento, mas também delimitados. Milliman, em 1982, investigou andamento musical e comportamento de consumidores num supermercado. North, Hargreaves e McKendrick, em 1997, examinaram a relação entre música culturalmente associada a determinados países e escolha de vinhos numa loja. Areni e Kim, em 1993, compararam condições musicais em outro contexto de venda de vinho. Esses trabalhos sustentam a possibilidade de influência ambiental em situações específicas; não estabelecem uma técnica infalível, transportável para qualquer comércio ou população.

É justamente nessa passagem do estudo para a promessa que a investigação precisa desacelerar. Observar diferenças entre condições não significa que todo indivíduo tenha respondido da mesma maneira. Um efeito contextual não prova domínio sobre a vontade, e um resultado isolado não revela a intenção de todos os estabelecimentos que utilizam repertório semelhante. Ao mesmo tempo, seria incorreto descartar a questão porque ninguém perdeu completamente sua capacidade de escolha. Interesses comerciais podem se beneficiar de alterações modestas. A

relevância ética não depende de um poder absoluto; depende também de como vantagens limitadas são procuradas e utilizadas.

Quem prepara a escolha

Num exemplo hipotético, uma apresentação de vendas dirigida a pessoas preocupadas com a aposentadoria alterna relatos de insegurança e imagens de tranquilidade. A música acompanha essa passagem e culmina quando surge uma oferta com prazo curto. O recurso sonoro não seria o único elemento a examinar, nem necessariamente o principal. Importaria saber se os riscos foram explicados, se a urgência é verdadeira e se existe tempo para comparar alternativas. A suspeita de manipulação nasce da combinação: emoção intensificada, informação insuficiente e pressão para agir antes que a reflexão alcance a promessa.

Retirar a música não tornaria essa apresentação automaticamente honesta. Um discurso sem trilha também pode enganar, assim como uma apresentação musicalmente comovente pode explicar suas condições com clareza. Esse contraponto impede que o som vire um culpado conveniente. Ele pode reforçar uma estrutura manipulativa, mas não substitui a análise da estrutura. Em sentido inverso, uma cerimônia, um espetáculo ou uma campanha de solidariedade podem buscar comoção de maneira legítima. A emoção não é um defeito da decisão humana; o abuso aparece quando alguém a utiliza para

reduzir indevidamente as condições de julgamento do outro.

No ambiente digital, a preparação da escolha ganha uma dimensão adicional: a organização daquilo que chega a ser ouvido. Prey, em 2018, analisou criticamente processos de individuação algorítmica em plataformas de música. Seu trabalho ajuda a discutir como o ouvinte pode ser representado por categorias e práticas de classificação, mas não constitui auditoria de código nem demonstra leitura direta de emoções. Uma recomendação aparentemente adequada ao momento pode ser útil sem que o sistema conheça a intimidade de quem escuta. Confundir adequação com acesso infalível à mente alimenta tanto o fascínio comercial quanto o medo.

Aguiar e Waldfogel, em 2018, examinaram o papel das playlists na visibilidade e na descoberta musical. A questão que se abre é menos sobrenatural e mais institucional: quem ocupa posições capazes de facilitar encontros entre público e repertório? Ser apresentado com destaque não equivale a ser amado, mas não aparecer também restringe oportunidades de descoberta. Nada disso prova que todo sucesso seja comprado ou que cada recomendação esconda uma operação ilícita. Mostra que a escolha individual acontece dentro de uma oferta organizada, e que essa organização merece escrutínio sem exigir acesso imaginário aos sistemas internos das plataformas.

A história das suspeitas musicais revela, por sua vez, um perigo recorrente: procurar mecanismos extraordinários e perder de vista os verificáveis. Nas audiências do Senado

dos Estados Unidos de 1985, associadas à atuação do PMRC, letras e rotulagem de gravações entraram num debate público sobre proteção, liberdade artística e responsabilidade. A existência do debate documenta um conflito social; não comprova efeitos universais das letras. Uma preocupação pode ser sincera e ainda assim sustentar conclusões excessivas. A autoridade de quem denuncia não dispensa a demonstração daquilo que está sendo denunciado.

O processo civil contra o Judas Priest, julgado em Nevada em 1990, torna essa exigência especialmente séria. A ação atribuía responsabilidade por tragédias envolvendo dois jovens a supostos sons subliminares, e foi julgada improcedente, conforme noticiado pelo New York Times em 25 de agosto daquele ano. A dor das famílias não deve ser convertida em espetáculo nem usada como atalho causal. Vokey e Read, em 1985, já haviam investigado gravações reversas e sugestão, sem sustentar a hipótese de domínio comportamental por mensagens invertidas. A existência de uma acusação não transforma sua explicação em fato.

Há uma consequência desconfortável nisso: discursos que prometem revelar manipulação também podem manipular. Uma montagem ameaçadora, símbolos retirados de contexto e comentários que anunciam previamente o que o público deve ouvir podem conduzir interpretações. Imagens ocultistas numa performance não comprovam religião, ritual real ou crime, assim como a identidade de palco não resume a pessoa. Alegações sobre frequências mágicas de 432 ou 528 hertz tampouco

oferecem ciência estabelecida de controle ou cura. Quando a denúncia exige abandonar critérios de evidência, ela pede uma confiança semelhante àquela que afirma combater.

Resta um limite que não pode ser resolvido apenas medindo respostas em laboratório. Para avaliar uma prática, precisamos conhecer suas condições sociais: quem dispõe de informação, quem pode recusar, quem suporta a exposição e quem recolhe os benefícios. Um efeito pequeno pode merecer atenção quando se combina com engano ou vulnerabilidade. Uma emoção muito intensa pode ser perfeitamente compatível com autonomia quando é procurada e compreendida. A intensidade do arrepio não fornece, por si, uma medida de violência ética. O que está em disputa é a relação entre a experiência oferecida e a liberdade de quem a atravessa.

Isso desloca também a responsabilidade. Não basta recomendar que cada pessoa seja mais vigilante, como se atenção constante fosse uma obrigação razoável em todas as horas do dia. A clareza sobre interesses comerciais, a distinção entre informação e promoção e as possibilidades reais de interromper uma experiência são condições coletivas, não apenas virtudes individuais. Ao mesmo tempo, reconhecer essas condições não exige imaginar ouvintes passivos. As pessoas contestam trilhas, rejeitam campanhas, reinterpretam canções e dão usos imprevistos ao repertório. A influência opera num terreno de resistência, não sobre uma superfície vazia.

No anúncio do início, o acorde final ainda pode trazer alívio. Saber que ele foi escolhido para isso não obriga ninguém a deixar de senti-lo. A diferença está em não tomar esse alívio como demonstração de que o produto oferece a proteção prometida. É nesse intervalo, entre sentir e concluir, que parte da autonomia pode ser preservada. Mas como esse intervalo é construído, comprimido ou contornado na prática? Para avançar, será necessário acompanhar o som trabalhando: não como uma força misteriosa, mas como ferramenta concreta nas mãos de quem organiza nossa experiência.

Capítulo 11 — A MÚSICA COMO FERRAMENTA

Uma porta entreaberta, um corredor vazio, uma lâmpada acesa ao fundo. Em uma cena hipotética, nada disso precisa anunciar perigo. Com uma melodia leve, o corredor pode conduzir a um reencontro; com notas espaçadas e uma textura instável, pode parecer esconder uma ameaça. A imagem permanece igual, mas sua interpretação começa a mudar. Antes que alguém atravessasse a porta, a trilha já propôs uma hipótese sobre o que existe depois dela. Não demonstrou nada. Preparou uma maneira de esperar.

Essa preparação é uma das operações mais discretas da música aplicada. Sua função não se limita a acrescentar emoção a uma experiência pronta. Ela pode participar da construção dessa experiência, destacando detalhes, organizando intervalos e sugerindo relações. No cinema, na publicidade, nos jogos e nas interfaces digitais, alguém escolhe quando o som entra, quanto tempo permanece e o que acontece quando desaparece. São decisões expressivas, mas também instrumentais: a música passa a trabalhar em favor de um resultado pretendido.

É preciso separar, desde o início, três coisas que frequentemente aparecem misturadas: a intenção de quem produz, o recurso empregado e a resposta de quem escuta. Um compositor pode desejar criar medo e provocar apenas impaciência. Uma campanha pode recorrer à nostalgia e despertar rejeição. Uma trilha concebida para relaxar pode

incomodar quem associa aquele repertório a uma lembrança dolorosa. Investigar a ferramenta exige examinar essa distância entre o projeto e seu efeito, sem transformar intenção em prova de eficácia.

No cinema, o trabalho começa muitas vezes pela administração do tempo. Uma sequência apresenta informações aos poucos; a música pode sustentar a sensação de que ainda falta alguma coisa. Uma frase interrompida, uma pulsação persistente ou um movimento que parece pedir continuação podem acompanhar essa espera. Não existe uma fórmula universal capaz de garantir suspense. Existe uma relação construída entre o que a narrativa promete, o que a trilha sugere e aquilo que o espectador aprendeu a esperar de experiências semelhantes.

O modelo discutido por Juslin e Västfjäll, em 2008, ajuda a evitar uma explicação única para esse processo. Os autores propõem considerar diferentes mecanismos nas respostas emocionais à música, incluindo expectativa, memória episódica e associações aprendidas. Isso importa porque dois espectadores podem sentir tensão por caminhos distintos. Um acompanha o desenvolvimento musical; outro reconhece uma convenção do gênero; um terceiro recorda uma situação pessoal. A aparente unidade da sala escura não significa que todos estejam vivendo o mesmo acontecimento interior.

Uma comparação hipotética esclarece o alcance da ferramenta. Se uma montagem mostra alguém esperando uma ligação, uma trilha insistente pode favorecer a leitura

de urgência. Outra, mais delicada, pode orientar a cena para a saudade. Mas o rosto, a duração dos planos, o diálogo anterior e o conhecimento da história continuam atuando. A música não ocupa sozinha o lugar da interpretação. Ela disputa e compartilha esse trabalho com outros sinais. Atribuir toda a emoção à trilha seria tão impreciso quanto tratá-la como decoração dispensável.

Na construção do medo, essa disputa ganha intensidade. Arnal e colaboradores, em 2015, investigaram a aspereza acústica dos gritos humanos e sua relação com sinais de alarme. Trevor e colaboradores, em 2020, examinaram essa característica em música de terror. Os trabalhos oferecem sustentação para discutir propriedades sonoras utilizadas nesse contexto. Não autorizam, porém, a conclusão de que toda dissonância comunica ameaça ou de que qualquer grave produz medo. Uma característica pode contribuir para uma resposta sem determinar, isoladamente, seu significado.

Também seria precipitado extrair desses estudos uma tecnologia de domínio duradouro. O susto diante de uma cena não demonstra submissão fora dela. O público pode procurar conscientemente a tensão, reconhecer os recursos e ainda assim desfrutar deles. Há uma diferença ética importante entre aceitar o medo como parte de uma experiência artística e ser exposto a um ambiente sonoro do qual não se consegue sair. A intensidade da reação não resolve essa diferença. O contexto de participação e a possibilidade de recusa precisam entrar na investigação.

Nos jogos, a questão se desloca porque o participante não apenas observa uma sequência: ele interfere em seu andamento. Em um exemplo hipotético de trilha adaptativa, a aproximação de um adversário acrescenta uma camada percussiva; quando o confronto termina, essa camada desaparece. O recurso pode sinalizar uma mudança no estado do jogo e, simultaneamente, aumentar a sensação de urgência. A música funciona como expressão e como informação. O jogador talvez não consiga nomear o que mudou, mas pode aprender a relacionar aquela mudança a determinadas situações.

Essa integração permite construir expectativa antes que o perigo esteja visível. Permite também recompensar musicalmente uma conquista, marcando a passagem entre esforço e resolução. O cuidado está em não confundir essa descrição de projeto com uma demonstração de eficácia universal. Jogadores experientes podem perceber o sinal como convenção previsível; outros podem ignorá-lo, reduzir o volume ou preferir outra música. A mesma camada sonora que envolve alguém pode cansar outra pessoa. A ferramenta conserva sua intenção mesmo quando encontra resistência, indiferença ou um uso não previsto.

O aumento de energia merece cautela semelhante. Em uma situação comum, alguém escolhe uma faixa de pulsação marcada para acompanhar exercícios ou uma tarefa repetitiva. A escolha pode ajudar a organizar o ritmo subjetivo da atividade e torná-la mais agradável. Isso não significa que um andamento rápido produza automaticamente melhor desempenho. Exigência da

tarefa, preferência, volume e cansaço podem alterar a experiência. Quando a música é selecionada por outra pessoa, surge ainda outra pergunta: a energia buscada atende ao interesse de quem escuta ou à produtividade desejada por quem organiza o ambiente?

O relaxamento apresenta o problema pelo lado oposto. Uma trilha suave pode oferecer condições favoráveis ao repouso para certos ouvintes, mas não é um sedativo universal. A promessa comercial de serenidade costuma apagar diferenças de história pessoal e de contexto. Nada nas evidências aqui consideradas estabelece poderes curativos especiais para afinações de 432 ou 528 hertz. Transformar uma frequência em garantia de equilíbrio é substituir investigação por uma explicação atraente. A aparência de precisão numérica não corrige a ausência de demonstração.

Isso não diminui a importância de usos clínicos responsáveis. A revisão de Magee e colaboradores, publicada pela Cochrane em 2017, examinou intervenções musicais em lesões cerebrais adquiridas e identificou benefícios possíveis em desfechos específicos, com heterogeneidade e qualidade variável da evidência. Trata-se de um campo que exige avaliação e profissionais qualificados, não de licença para promessas de cura. Uma seleção de faixas oferecida por um aplicativo não se torna tratamento apenas porque utiliza linguagem terapêutica. Entre proporcionar conforto e tratar uma condição existe uma distância que o marketing não deveria ocultar.

Na publicidade, a nostalgia transforma essa discussão em outra espécie de disputa. Considere uma campanha hipotética que associe imagens de uma casa antiga a uma canção conhecida. O produto anunciado pode não ter participado da infância do espectador. Ainda assim, a montagem tenta colocá-lo perto daquilo que a canção evoca. O procedimento não precisa conter uma mensagem escondida: sua operação está na associação ostensiva entre uma oferta comercial e um material afetivo que já existia antes dela.

Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e memória autobiográfica. Esse trabalho ajuda a compreender por que uma música conhecida pode mobilizar referências pessoais, mas não demonstra que anunciantes consigam escolher a lembrança exata que será evocada. A faixa que lembra férias a um espectador pode lembrar luto a outro. A publicidade trabalha, nesse caso, com uma possibilidade culturalmente plausível, não com acesso individual à memória. Seu risco interpretativo é justamente tratar uma geração como se ela tivesse vivido uma única biografia.

A familiaridade oferece outra via. Zajonc, em 1968, mostrou que a mera exposição pode favorecer avaliações mais positivas em determinadas condições. Isso não significa que repetir uma canção indefinidamente aumente o gosto, nem que gostar dela leve a concordar com sua letra ou comprar o produto associado. Repetição também pode produzir desgaste. Ainda assim, a hipótese de reduzir estranhamento ajuda a entender por que um anunciante poderia preferir um repertório reconhecível. O som

conhecido pode oferecer uma entrada menos áspera para algo que continua sendo uma tentativa de venda.

A evidência em ambientes comerciais permite sair da intenção e observar resultados delimitados. Milliman, em 1982, investigou andamento musical e comportamento de compra em supermercado. North, Hargreaves e McKendrick, em 1997, estudaram relações entre músicas culturalmente associadas e escolhas de vinho em uma loja. Areni e Kim, em 1993, compararam música clássica e repertório popular em outro contexto de venda de vinhos. Esses trabalhos sustentam que a música pode participar do comportamento de consumo em condições específicas. Não oferecem uma chave geral para conduzir qualquer consumidor.

A limitação é parte central do resultado, não uma nota inconveniente. Uma loja possui preços, disposição de produtos, público e circunstâncias que não desaparecem quando os alto-falantes são ligados. Transferir uma observação contextual para todo o comércio exige evidência adicional. Tampouco se deve inferir intenção oculta a partir de uma associação observada. A crítica mais consistente não precisa declarar que compradores perderam a vontade própria. Basta reconhecer que a decisão ocorre dentro de um ambiente organizado, no qual elementos aparentemente secundários podem favorecer algumas possibilidades em relação a outras.

Esse uso deliberado pertence a uma história social mais ampla da organização da escuta. A cena musical é composta não apenas por obras, mas por ocasiões:

acompanhar imagens, preencher espaços comerciais, marcar etapas de uma atividade. Cada ocasião distribui papéis diferentes entre quem escolhe e quem ouve. A música procurada para contemplação pode ser a mesma utilizada como fundo para vender um objeto. O que muda não é necessariamente a composição, mas o arranjo de interesses em torno dela e a margem de atenção concedida ao ouvinte.

Também variam os códigos culturais que tornam esses usos compreensíveis. Mehr e colaboradores, em 2019, encontraram padrões e diversidade no canto humano. McDermott e colaboradores, em 2016, mostraram variação cultural nas preferências por consonância. Esses resultados desaconselham apresentar convenções particulares como linguagem emocional idêntica para toda a humanidade. Uma trilha pode parecer naturalmente solene porque foi aprendida em situações solenes. Reconhecer aprendizado não torna a emoção falsa; torna mais complexa a explicação de sua força e mais restrita a pretensão de reproduzi-la em qualquer público.

As experiências digitais acrescentam uma mudança importante: a trilha pode acompanhar não somente uma obra delimitada, mas uma sucessão de atividades. Uma interface que oferece música para estudar, descansar ou manter o foco já apresenta uma interpretação de uso. O rótulo sugere o que aquele conjunto deveria proporcionar. Isso pode ser útil para quem deseja uma escolha rápida, mas não equivale a comprovação do efeito anunciado. Uma categoria funcional organiza a oferta; não diagnostica o

estado do usuário nem assegura que ele responderá como previsto.

A possibilidade de prazer ajuda a explicar o apelo dessa organização. Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram respostas intensamente prazerosas à música com atividade em regiões implicadas em recompensa e emoção. Salimpoor e colaboradores, em 2011, investigaram liberação de dopamina durante antecipação e experiência de picos emocionais, em participantes selecionados por respostas prazerosas intensas. São achados relevantes, mas delimitados. Circuitos compartilhados não tornam música equivalente a uma droga, e observar recompensa não demonstra dependência nem uma capacidade de controlar a mente por meio de playlists.

O envolvimento digital precisa ser examinado também no plano da distribuição. Aguiar e Waldfogel, em 2018, estudaram visibilidade e descoberta por meio de playlists do Spotify. Prey, no mesmo ano, desenvolveu uma análise crítica da individualização algorítmica nas plataformas musicais. Esses trabalhos permitem discutir mediação e organização da oferta, sem alegar acesso aos sistemas internos ou leitura direta das emoções. Uma coisa é observar que seleções e recomendações participam do encontro entre público e repertório; outra é afirmar, sem prova, que cada sequência foi desenhada para explorar uma vulnerabilidade específica.

Em um exemplo hipotético, uma pessoa inicia uma seleção para relaxar e continua ouvindo durante outras tarefas. A continuidade pode representar conveniência,

prazer, hábito ou simples ausência de motivo para interromper. O tempo de escuta, sozinho, não distingue essas possibilidades. Também não informa se a pessoa ficou mais tranquila. Uma medida de permanência pode ser valiosa para avaliar uso de um serviço, mas não substitui uma avaliação do bem-estar. O problema aparece quando um indicador observável passa a representar toda uma experiência interior que ele não consegue descrever.

Por isso, a investigação de uma trilha não termina na identificação de seus recursos. É necessário perguntar qual resultado se busca e quem pode contestá-lo. No filme escolhido voluntariamente, a condução emocional integra o pacto estético. Em uma publicidade, ela serve também à persuasão comercial. Em um ambiente compartilhado, pode alcançar pessoas que não escolheram participar. A possibilidade de desligar, substituir ou sair não elimina toda influência, mas altera as condições em que ela acontece. Autonomia não exige ausência de estímulos; exige uma margem real de decisão diante deles.

A ferramenta, portanto, não possui uma finalidade moral inscrita em suas notas. Pode enriquecer uma narrativa, oferecer conforto, organizar uma experiência ou tornar uma oferta mais sedutora. Seus limites não a tornam irrelevante, assim como seus efeitos não justificam atribuir-lhe onipotência. O que permanece sob investigação é a organização dessa relação: quem define a finalidade, seleciona o repertório e avalia a resposta. Quando essa seleção deixa de ser uma escolha pontual e passa a acompanhar continuamente o ouvinte, outra

pergunta emerge: como se decide a próxima música que chegará até ele?

Capítulo 12 — O ALGORITMO TAMBÉM ESCUTA VOCÊ

A faixa termina, mas a escuta não. Antes que a mão procure a tela, outra música ocupa os fones. O andamento parece adequado, a voz não causa estranhamento, o ambiente permanece intacto. Nada exige uma decisão explícita. Essa passagem, comum em serviços digitais de música, contém uma mudança importante: entre querer ouvir e continuar ouvindo, já não é necessário escolher. A sequência pode avançar por conta própria, enquanto o ouvinte trabalha, atravessa a cidade ou tenta adormecer. A conveniência está justamente em não interromper.

Também é aí que começa o problema. A próxima faixa não surgiu espontaneamente do catálogo. Ela chegou por uma sequência de critérios, seleções e exclusões que o ouvinte geralmente não acompanha. Pode integrar uma playlist editorial, uma seleção pessoal ou uma recomendação automatizada. Essas modalidades podem coexistir na mesma experiência, embora não sejam equivalentes. A superfície permanece simples: uma capa, um título, um botão. Por baixo dessa simplicidade existe uma distribuição de oportunidades para ser ouvido. Investigar essa distribuição exige perguntar não apenas por que uma música apareceu, mas quais outras nunca chegaram à tela.

Dizer que o algoritmo escuta você não significa afirmar que o microfone esteja secretamente gravando conversas. Não é necessário recorrer a essa suspeita para encontrar uma questão relevante. Aqui, escutar significa transformar ações de uso em sinais interpretáveis: uma escolha, uma repetição, uma faixa abandonada, uma música acrescentada a uma coleção. Quais desses sinais são efetivamente utilizados, com que peso e por quanto tempo, depende do serviço e de suas práticas. Não dispomos, nesta investigação, de acesso aos sistemas internos das plataformas. O que podemos examinar é a lógica dessa mediação, suas evidências públicas e seus limites.

O primeiro limite está no próprio gesto observado. Ouvir uma música até o final não equivale necessariamente a gostar dela. A pessoa pode estar longe do aparelho, ocupada com outra tarefa ou simplesmente tolerando o que toca. Pular uma faixa também é ambíguo: talvez seja detestada, talvez seja amada e inadequada àquele momento. Uma canção ligada a uma perda pode ser procurada num domingo e recusada na segunda-feira. O registro comportamental é concreto; seu significado psicológico permanece incompleto. Confundir as duas coisas transforma uma pista sobre a experiência numa suposta descrição da pessoa.

O retrato que também interfere

Em sua análise de 2018 sobre plataformas de streaming, Robert Prey examina criticamente a individuação algorítmica: a maneira pela qual o indivíduo pode ser constituído como objeto de classificação a partir de dados. Não se trata de uma auditoria de código nem de uma demonstração de leitura emocional. A contribuição está em deslocar a pergunta. Em vez de apenas indagar se o sistema conhece bem um gosto já pronto, podemos investigar como a classificação participa da organização das experiências seguintes. O retrato não fica pendurado na parede; ele interfere no caminho.

Considere uma situação hipotética: alguém procura canções lentas durante alguns dias difíceis. Depois, encontra novas seleções com atmosfera semelhante e passa a utilizá-las enquanto trabalha. O sistema, se considerar esse comportamento, pode receber mais sinais associados àquela escolha inicial. Não é preciso supor que tenha identificado tristeza. Tampouco seria legítimo concluir que produziu ou aprofundou um quadro clínico. O ponto é mais restrito: uma circunstância passageira pode alimentar uma sequência de ofertas que prolonga a presença de determinado repertório. O comportamento de ontem ajuda a compor o ambiente de hoje.

Essa circularidade torna difícil separar descoberta de confirmação. Uma recomendação pode acertar porque reconheceu uma preferência consistente. Pode também oferecer algo suficientemente próximo do conhecido para encontrar pouca resistência. Ou pode simplesmente

beneficiar-se da posição privilegiada que ocupa: foi apresentada primeiro, com acesso imediato, enquanto alternativas exigiriam busca. Esses processos podem atuar juntos. Quando o ouvinte aceita a oferta, não sabemos automaticamente qual deles predominou. A aparência de precisão pode resultar tanto de conhecimento relevante sobre preferências quanto da capacidade de organizar as condições em que uma preferência será expressa.

Como explicação geral, sistemas de recomendação podem trabalhar com relações entre obras, padrões de interação e semelhanças entre históricos de consumo. Isso não descreve a arquitetura específica de nenhuma plataforma. Ajuda, porém, a desfazer a imagem de uma inteligência que compreenderia cada ouvinte como um amigo íntimo. Reconhecer regularidades entre escolhas não exige conhecer a razão de cada escolha. Pessoas podem ouvir as mesmas músicas por motivos incompatíveis: estudo, devoção, nostalgia, ironia ou curiosidade. A aproximação estatística pode ser útil e ainda assim permanecer distante da experiência que pretende servir.

Essa distância não torna a personalização inútil. Encontrar uma gravação desconhecida, um intérprete de outra geração ou um gênero pouco acessível pode ampliar genuinamente a vida musical. Para quem não possui tempo, repertório prévio ou uma comunidade de indicação, a recomendação oferece uma porta de entrada. Seria errado tratar toda facilidade como armadilha. O contraponto precisa ser levado a sério: retirar intermediários automatizados não produziria, por si só,

uma escuta livre de condicionamentos. Restariam publicidade, prestígio, disponibilidade, relações pessoais e desigualdades de acesso. A questão é saber que intermediação se estabelece e quanto podemos compreendê-la ou recusá-la.

Quando continuar se torna uma medida

A palavra retenção parece técnica e inofensiva. Em termos gerais, designa a capacidade de manter ou trazer de volta quem utiliza um serviço. No contexto musical, ela abre uma tensão entre a qualidade da experiência e sua duração. Permanecer ouvindo pode indicar satisfação, mas não necessariamente atenção, descoberta ou bem-estar. Uma hora de reprodução durante tarefas domésticas não é igual a uma hora de escuta concentrada. Se determinada avaliação privilegiar a continuidade, poderá reconhecer melhor aquilo que mantém o uso do que aquilo que torna o encontro musical significativo. Trata-se de uma tensão possível, não de uma descrição verificada de todos os serviços.

Um exemplo hipotético torna essa diferença visível. Uma sequência discreta pode acompanhar três horas de trabalho sem ser interrompida. Um disco desafiador pode levar o ouvinte a parar depois de vinte minutos, impressionado, para pensar no que ouviu. Se observássemos apenas a duração, a primeira experiência pareceria superior. Culturalmente, essa conclusão seria precipitada. A obra que interrompe uma rotina não é necessariamente menos valiosa do que aquela que a

sustenta. Há músicas cujo efeito importante não é produzir a próxima reprodução, mas tornar impossível continuar fazendo tudo exatamente como antes.

Não precisamos, porém, transformar atenção dispersa em falha moral. Música de fundo também pode oferecer prazer, companhia e organização cotidiana. O problema surge quando finalidades distintas são comprimidas numa mesma definição de sucesso. Uma seleção para dormir, um álbum ouvido com concentração e uma busca por repertório novo não pedem os mesmos critérios. A personalização parece íntima, mas sua qualidade depende de qual objetivo está sendo personalizado. Servir melhor ao ouvinte exige reconhecer que ele nem sempre deseja permanecer, repetir ou receber mais do mesmo. Às vezes, deseja terminar.

A repetição merece atenção porque não apenas expressa gosto: em certas condições, participa de sua formação. Zajonc, em 1968, investigou efeitos da mera exposição sobre atitudes. A familiaridade pode favorecer avaliações positivas, mas não sempre nem indefinidamente. O resultado não autoriza afirmar que qualquer música repetida se tornará amada. Muito menos permite concluir que exposição implica concordância com letras. Ainda assim, oferece uma cautela importante: encontrar repetidamente uma obra pode alterar a facilidade com que ela é reconhecida e recebida. O familiar chega com parte do caminho já percorrido.

Numa sequência de recomendações, essa facilidade pode se combinar com oportunidades desiguais de

exposição. Certas faixas são reencontradas; outras permanecem desconhecidas. Se a preferência aparece depois, seria simplista atribuí-la inteiramente a uma qualidade intrínseca ou inteiramente à plataforma. A experiência resulta do encontro entre obra, história pessoal, contexto e disponibilidade. O mecanismo merece investigação justamente porque dispensa uma hipótese de controle absoluto. Basta que a organização da oferta favoreça alguns encontros para que participe, de maneira limitada e variável, da formação do repertório que mais tarde chamaremos de nosso.

Também seria tentador revestir essa dinâmica de uma explicação cerebral definitiva. Salimpoor e colaboradores, em 2011, observaram liberação de dopamina relacionada à antecipação e à experiência de picos emocionais com música em participantes selecionados por respostas prazerosas intensas. O estudo não demonstrou que playlists produzam dependência, nem que plataformas dominem circuitos de recompensa. Transportar diretamente esse resultado para milhões de situações cotidianas seria ultrapassar a evidência. O prazer musical ajuda a compreender por que ouvir importa; não revela, sozinho, como um serviço seleciona faixas nem o efeito causal de suas recomendações.

A vitrine dentro do catálogo

A discussão se torna mais concreta quando deixa a suposta leitura da mente e examina a visibilidade. Aguiar e Waldfogel, em 2018, investigaram promoção e descoberta de músicas por meio de playlists do Spotify. Seu trabalho oferece evidências de que playlists podem ter consequências para exposição e descoberta. Isso não prova que o sucesso de todo artista seja comprado ou que cada seleção esconda uma transação. Mostra algo menos espetacular e mais útil: estar disponível num catálogo não é o mesmo que ocupar um espaço onde as pessoas efetivamente encontram música.

Uma biblioteca imensa pode conviver com uma experiência estreita. O catálogo representa possibilidades; a interface distribui atenção. Na situação comum de alguém abrir um aplicativo por poucos segundos, o que aparece com destaque possui uma vantagem prática sobre aquilo que depende de uma pesquisa específica. Isso não elimina a liberdade de procurar. Altera seu custo em tempo e esforço. A escolha continua existindo, mas ocorre num terreno organizado previamente. A pergunta sobre poder começa nessa organização, antes de qualquer alegação sobre intenções secretas.

Para os artistas, a diferença entre existir e ser encontrado é decisiva. Playlists podem abrir oportunidades para obras que dificilmente alcançariam determinados públicos por outros caminhos. Ao mesmo tempo, depender de espaços de visibilidade administrados por terceiros produz incerteza. Não é preciso inventar contratos,

percentuais ou declarações para reconhecer essa tensão. Um intermediário pode ampliar o acesso e concentrar poder de distribuição simultaneamente. Seu valor para a descoberta não elimina a necessidade de examinar critérios, possibilidades de contestação e diferenças entre curadoria, recomendação e promoção comercial, quando esta estiver presente.

Historicamente, escolher o que outros escutam nunca foi uma atividade exclusiva dos algoritmos. Programadores de rádio, responsáveis por repertórios, críticos, comerciantes e círculos de amizade também organizaram encontros musicais. A novidade não está no nascimento da influência, mas na possibilidade de ajustar a oferta continuamente a rastros individuais de uso. A programação deixa de ser apenas uma sequência comum dirigida a um público e pode tornar-se um percurso diferenciado. Em vez de uma única vitrine, múltiplas vitrines aparecem como se cada uma correspondesse naturalmente à pessoa diante dela.

A tendência coletiva e a personalização, portanto, não são necessariamente opostas. Uma música pode chegar como fenômeno amplamente reconhecido e, ao mesmo tempo, ser apresentada como compatível com um histórico particular. Isso não demonstra uma operação coordenada de fabricação do gosto. Indica que popularidade e adequação individual podem conviver na mesma oferta. Para o ouvinte, o resultado pode parecer uma coincidência íntima: aquilo que todos encontram também parece ter sido escolhido especialmente para ele. Investigar essa convergência exige distinguir circulação pública de afinidade pessoal, sem presumir que uma anule a outra.

Há ainda um poder mais silencioso nas palavras que acompanham as músicas. Uma playlist associada a concentração, melancolia ou confiança não entrega apenas sons; propõe uma maneira de utilizá-los. É uma interpretação editorial da experiência, não um diagnóstico da audiência. O mesmo repertório poderia receber outro enquadramento e ser procurado com outra expectativa. Juslin e Västfjäll, em 2008, defenderam a necessidade de considerar mecanismos distintos nas respostas emocionais à música. Seu modelo não é uma lei universal, mas reforça a inadequação de reduzir o encontro musical a uma relação automática entre faixa e estado emocional.

Os rótulos podem ser úteis. Quem procura música para uma atividade não precisa conhecer previamente obras, artistas ou gêneros. Mas essa utilidade tem um reverso cultural: a obra corre o risco de ser percebida principalmente como recurso para produzir ou acompanhar um estado. Uma canção sobre conflito pode tornar-se apenas fundo tranquilo; uma gravação ligada a uma história coletiva pode circular desligada dela. Não é possível afirmar que isso ocorra sempre. A questão é observar o que ganha destaque e o que se perde quando a adequação funcional se torna a principal porta de entrada.

O ouvinte não desaparece nesse processo. Ele pode recusar, procurar, comparar, voltar a um disco inteiro ou aceitar a indicação de alguém fora da plataforma. Também pode gostar sinceramente de uma sequência automatizada sem estar enganado sobre si. Autonomia não exige isolamento de toda influência; exige condições razoáveis para perceber alternativas e agir entre elas. Por isso, a

crítica mais consistente não acusa cada prazer de ser fabricado. Examina a assimetria entre quem vive a experiência e quem organiza sua oferta, especialmente quando os critérios dessa organização permanecem pouco compreensíveis.

Você escolhe a próxima música ou alguém já está escolhendo por você? A resposta não cabe numa oposição simples. Há escolhas delegadas por vontade, escolhas facilitadas por um sistema e escolhas exercidas dentro de opções previamente destacadas. O ponto inquietante é que essas situações podem parecer idênticas na tela. E a tela oferece mais do que som: capas, nomes, fotografias e sinais sugerem como reconhecer aquilo que chega aos ouvidos. Se uma sequência pode orientar encontros, o que acontece quando as imagens que a acompanham também orientam interpretações? Antes da próxima nota, um símbolo já pode ter começado a falar.

Capítulo 13 — SÍMBOLOS, IMAGENS E MENSAGENS

O vídeo é interrompido no instante em que uma mão atravessa o rosto do cantor. Sem movimento, o gesto parece calculado. Ao fundo, uma figura geométrica ocupa parte do cenário; a iluminação vermelha transforma uma porta em passagem ameaçadora. Essa é uma situação hipotética, mas reconhecível na circulação cotidiana de imagens musicais. Alguém recorta o quadro, acrescenta uma legenda e oferece uma conclusão. Antes que a canção seja examinada, já existe uma acusação sobre aquilo que ela esconderia.

O primeiro problema está justamente na interrupção. Um videoclipe acontece no tempo: gestos começam e terminam, personagens mudam de posição, imagens respondem a versos, cortes produzem contrastes. O quadro isolado preserva alguma coisa e destrói outra. Ele pode revelar um detalhe relevante, mas também retirar desse detalhe o contexto necessário para compreendê-lo. Investigar uma imagem exige, portanto, devolver-lhe movimento. O que vinha antes? O que acontece depois? A figura aparece como objeto de reverência, alvo de crítica, elemento decorativo ou peça de uma narrativa?

Há três perguntas diferentes nesse exame. O que efetivamente aparece na obra? Que interpretações essa

presença permite? O que sabemos sobre a intenção de quem a produziu? Um símbolo pode ser identificado com segurança enquanto seu significado naquela cena permanece disputado. Uma intenção pode ter sido declarada sem que todos os espectadores a reconheçam. E uma interpretação pode ser expressiva, culturalmente importante, sem constituir prova sobre a vida privada do artista. Confundir essas perguntas é transformar leitura em veredicto.

A música chega acompanhada de rostos, roupas, capas, cenários, tipografias e movimentos corporais. Mesmo quando a escuta ocorre sem tela, imagens anteriores podem continuar participando da experiência. A fotografia de uma capa oferece uma expectativa; o figurino sugere uma personagem; um nome prepara o público para determinada atmosfera. Nada disso precisa funcionar como código clandestino. A comunicação visual pode ser inteiramente explícita e ainda assim operar com ambiguidades. Às vezes, sua força comercial e artística está precisamente em não encerrar o significado.

Considere, como exemplo hipotético, uma mesma gravação instrumental apresentada em dois vídeos. No primeiro, vemos um corredor hospitalar vazio; no segundo, pessoas preparando uma celebração familiar. Não precisamos supor que todos reagiriam igualmente para perceber o problema: a imagem oferece um enquadramento para a escuta. Um som sustentado pode ser interpretado como espera angustiante ou preparação solene. Esse exemplo não equivale a um experimento realizado, mas mostra por que atribuir toda a emoção

exclusivamente às notas seria uma descrição incompleta da experiência.

Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram considerar diferentes mecanismos envolvidos nas respostas emocionais à música, em vez de procurar uma única explicação. Essa perspectiva ajuda a manter aberta a investigação: lembranças, expectativas e associações podem participar daquilo que sentimos. Não demonstra que determinado emblema visual produza uma emoção previsível. Tampouco oferece uma chave universal para decifrar videoclipes. Seu valor aqui é impedir que a complexidade da experiência seja reduzida a uma suposta propriedade secreta da imagem ou do som.

A familiaridade também merece atenção. Os trabalhos de Zajonc, em 1968, indicaram que a exposição repetida pode favorecer a preferência em determinadas condições. Mas reconhecer um emblema não significa concordar com ele, e vê-lo repetidamente não determina adesão religiosa ou política. Um espectador pode se acostumar à aparência de um artista enquanto rejeita sua mensagem. Outro pode gostar da canção e ignorar o universo visual. Entre exposição, agrado, identificação e compromisso existe um caminho que não pode ser presumido.

O que uma imagem permite afirmar

Uma cruz, uma serpente, uma máscara, um círculo ou uma figura alada não trazem instruções suficientes para resolver qualquer obra em que apareçam. Símbolos religiosos possuem histórias, usos comunitários e sentidos devocionais específicos; não são recipientes vazios. Entretanto, sua presença numa produção artística pode deslocar esses sentidos, colocá-los em conflito ou torná-los objeto de contestação. O contexto não apaga a história do símbolo, mas modifica a função que ele desempenha naquela cena.

Uma cruz num cenário, por exemplo, pode integrar uma representação de fé, de sofrimento, de autoridade ou de confronto com uma instituição. A hipótese adequada depende da composição inteira, não apenas do reconhecimento da forma. É preciso observar quem se aproxima dela, como a câmera a apresenta e qual relação estabelece com a letra. Mesmo depois desse exame, mais de uma leitura pode continuar plausível. A investigação não fracassa quando encontra ambiguidade; fracassa quando esconde a ambiguidade para oferecer uma certeza mais excitante.

Com referências mitológicas, a mesma cautela se impõe. Uma descida ao subterrâneo pode ser lida como aproximação com narrativas de morte, transformação ou retorno. Uma figura alada pode evocar elevação, vigilância ou queda. Esses são caminhos interpretativos, não diagnósticos espirituais. Para associar uma produção a uma tradição específica, seriam necessários elementos

mais particulares do que a semelhança entre duas imagens. Motivos visuais podem se parecer sem possuir a mesma origem, a mesma função ou qualquer vínculo direto entre seus criadores.

O rótulo de ocultista exige cuidado adicional. Em comentários informais, ele pode reunir indiscriminadamente referências esotéricas, imagens de horror, objetos religiosos pouco familiares e simples desenhos geométricos. Essa mistura dá aparência de unidade ao que talvez pertença a repertórios diferentes. Se a origem de uma figura não foi estabelecida, o mais honesto é descrever o que vemos e apresentar a identificação como hipótese. A palavra escolhida para nomear o objeto já influencia a suspeita que recairá sobre ele.

O contraponto é indispensável: reconhecer esses limites não obriga ninguém a tratar toda imagem controversa como decoração inocente. Uma obra pode mobilizar símbolos deliberadamente para desafiar valores, ridicularizar crenças, reivindicar liberdade ou construir uma atmosfera ameaçadora. A intenção provocadora, quando documentada, merece ser discutida como tal. Mas provocar uma comunidade não prova participação em práticas clandestinas. Representar uma cerimônia não demonstra realizá-la fora do palco. O salto entre essas afirmações parece pequeno apenas quando a conclusão já estava pronta.

Também seria inadequado confundir a pessoa com a personagem que interpreta. Um eu lírico cruel não

constitui confissão automática; uma figura de palco autoritária não revela, por si só, um compromisso político privado. A separação, porém, não torna a obra imune à crítica. Podemos analisar como ela representa violência, poder ou submissão sem atribuir ao intérprete todos os atos encenados. A questão pública é suficientemente importante para ser examinada sem depender de acusações sobre aquilo que não foi comprovado.

A disputa pelo significado

A imagem religiosa não entra num palco socialmente neutro. Para parte do público, ela participa de vínculos familiares, obrigações morais e experiências de pertencimento. O que um diretor considera citação visual pode ser recebido como profanação. Esse conflito não se resolve declarando uma das partes incapaz de compreender arte. A ofensa percebida pode ser real enquanto a alegação sobre uma intenção secreta permanece sem fundamento. Respeitar a experiência de quem se sente atingido não exige validar toda explicação oferecida para esse sentimento.

O choque cultural também depende daquilo que cada ambiente considera familiar. Uma veste cerimonial reconhecida por determinada comunidade pode parecer ameaçadora a quem desconhece seu uso. Nesse ponto, a investigação precisa vigiar o próprio olhar. Estranhamento não é evidência de perigo. Transformar o desconhecido em sinal de malignidade pode apenas reproduzir preconceitos sob a aparência de descoberta. A pergunta responsável

não é somente por que aquela imagem incomoda, mas quais conhecimentos e quais ausências de conhecimento organizam esse incômodo.

Mesmo na percepção musical, a ideia de um vocabulário emocional inteiramente universal encontra limites. McDermott e colaboradores, em 2016, apresentaram evidências de variação cultural nas preferências por consonância. O estudo não investigou o significado de emblemas religiosos, portanto não serve como demonstração direta sobre imagens. Ainda assim, estabelece um cuidado pertinente: não devemos transformar respostas aprendidas em propriedades universais do objeto. Se nem toda relação com a organização sonora é culturalmente idêntica, menos justificável seria presumir uma leitura única de conjuntos complexos de sons, roupas e símbolos.

Nos Estados Unidos, as audiências do Senado relacionadas ao PMRC, em 1985, documentam uma disputa pública sobre conteúdo musical e rotulagem de gravações. Esse episódio permite observar a passagem da preocupação doméstica para o debate institucional: quem deveria orientar o acesso, quais conteúdos mereceriam advertência e como conciliar proteção e liberdade artística? As audiências não constituem prova de rituais, nem demonstram efeitos universais das letras. Seu interesse está em mostrar que a música também se torna um território de negociação da autoridade.

A preocupação com conteúdos não precisa ser descartada como irracional. Pais podem desejar conhecer

aquilo que crianças consomem; ouvintes podem questionar representações degradantes; comunidades podem contestar o uso de seus símbolos. Mas a pertinência dessas discussões não dispensa evidências sobre efeitos. Entre observar uma representação e afirmar que ela causa determinado comportamento existe uma exigência de demonstração. Quando essa distância é eliminada, o debate deixa de examinar obras e passa a identificar culpados capazes de concentrar medos sociais mais amplos.

O processo civil envolvendo Judas Priest, em Nevada, em 1990, mostra quanto essa passagem pode se tornar grave. A ação atribuía responsabilidade à banda por supostos sons subliminares, em um caso marcado pela morte e pelo sofrimento de jovens e familiares. A notícia contemporânea publicada pelo The New York Times em 25 de agosto de 1990 registrou que a banda não foi responsabilizada. A dor envolvida merece respeito; não autoriza converter a alegação em causalidade comprovada. Tampouco cabe reduzir a decisão a uma explicação jurídica única e simplificada.

Embora mensagens reversas exijam investigação própria, elas ajudam a iluminar um mecanismo de leitura presente também nas imagens. Vokey e Read, em 1985, examinaram gravações reversas e sugerem, sem sustentar a hipótese de domínio comportamental por essas mensagens. A cautela pertinente é simples: receber antecipadamente uma interpretação pode orientar aquilo que procuramos reconhecer. Uma legenda que anuncia a descoberta de um sinal estabelece uma tarefa perceptiva.

Depois disso, cada detalhe semelhante pode parecer confirmação, enquanto diferenças e contextos alternativos recebem menos atenção.

O mesmo problema aparece quando uma sequência de recortes reúne olhos, triângulos, mãos e cores de produções distintas. A montagem produz continuidade; a continuidade sugere coordenação. Entretanto, para investigar coordenação seriam necessários vínculos documentados, não apenas semelhanças selecionadas. Quantas imagens foram descartadas por não caber na hipótese? Os motivos possuem usos comuns fora daquele conjunto? Existe relação entre as equipes responsáveis? Sem essas perguntas, o arquivo de supostas provas pode ser apenas o resultado visível de um critério que nunca foi declarado.

A ambiguidade em circulação

Há ainda uma dimensão comercial que não exige explicações sobrenaturais. Uma imagem controversa pode render comentários, interpretações e novas exhibições. Nesse cenário, a disputa sobre o significado passa a acompanhar a circulação da música. Isso não permite concluir que toda controvérsia tenha sido planejada, nem que resulte necessariamente em vantagem financeira. Algumas provocam rejeição ou obscurecem a obra. Ainda assim, é razoável examinar o que acontece quando uma produção permanece reconhecível justamente porque ninguém consegue encerrar a discussão sobre aquilo que ela pretende dizer.

Uma leitura possível é que a ambiguidade ofereça espaço para públicos diferentes: alguns encontram transgressão, outros teatralidade, outros motivos de denúncia. Isso deve permanecer uma hipótese até que decisões e intenções sejam documentadas. Não temos acesso presumido a reuniões de criação, contratos privados ou sistemas internos de plataformas. Prey, em 2018, oferece uma análise crítica da individualização algorítmica no streaming, não uma auditoria capaz de revelar a promoção secreta de símbolos. Usar sua reflexão para provar tal promoção seria exigir da fonte aquilo que ela não investigou.

A distinção vale também para a descoberta musical. Aguiar e Waldfogel, em 2018, estudaram visibilidade e descoberta por meio de playlists. Esse trabalho ajuda a discutir estruturas de exposição, mas não comprova que o sucesso de qualquer artista tenha sido comprado ou decorra de compromissos ocultos. Alcance, intenção e efeito são problemas relacionados, porém diferentes. Uma imagem muito vista pode ser mal compreendida; uma mensagem clara pode ser rejeitada; uma campanha organizada pode não alcançar o resultado esperado.

Nem tudo que permanece depois de uma experiência audiovisual é uma crença. Pode restar uma cor associada à canção, uma expressão corporal, uma impressão de perigo ou uma lembrança pessoal. Janata, em 2009, investigou relações entre familiaridade musical e memória autobiográfica. Seu estudo não demonstra a implantação de ideias por símbolos, mas lembra que a escuta pode se integrar à história do ouvinte. Uma imagem pública

encontra memórias privadas; o resultado não pertence inteiramente nem ao produtor nem ao espectador.

É nessa zona que uma crítica séria precisa trabalhar. Não basta afirmar que tudo é apenas arte, como se representações fossem socialmente irrelevantes. Tampouco basta apontar uma figura e declarar revelada a intenção de quem a utilizou. Há obras que merecem contestação por aquilo que mostram abertamente, sem necessidade de inventar crimes, pactos ou efeitos irresistíveis. A análise pode ser dura e ainda assim precisa. Em muitos casos, sua força cresce quando abandona a acusação impossível de sustentar.

O quadro interrompido continua diante de nós. Agora, porém, a mão volta a se mover, a câmera muda de posição e a figura ao fundo recupera alguma relação com a cena. Talvez a suspeita inicial perca força. Talvez surjam elementos que justifiquem uma investigação mais específica. O próximo passo não é decidir antecipadamente que nada existe ou que tudo foi revelado. É perguntar quando uma referência visual se torna relação histórica documentável: o que realmente liga determinadas obras musicais às tradições ocultistas que parecem evocar?

Capítulo 14 — MÚSICA E OCULTISMO

Considere uma cena hipotética de videoclipe: velas cercam um círculo desenhado no chão, uma figura encapuzada ergue as mãos e um coro acompanha a aproximação da câmera. A imagem permite reconhecer uma encenação ritual. Não permite saber, sozinha, se alguém pratica uma religião, pertence a uma organização esotérica ou acredita na eficácia espiritual daqueles gestos. Entre o que aparece na tela e o que se afirma sobre quem aparece existe uma distância. É nessa distância que a investigação começa — e onde muitas acusações já chegam prontas.

A música acrescenta à cena algo que a fotografia não oferece: duração, expectativa, movimento emocional. Um gesto sincronizado com uma mudança sonora pode parecer uma revelação; um rosto imóvel, acompanhado por vozes graves, pode adquirir solenidade ameaçadora. Essa força expressiva não demonstra a presença de uma operação sobrenatural. Mostra, antes, como diferentes linguagens podem construir uma experiência coerente. A pergunta relevante não é apenas qual símbolo foi exibido, mas o que o som nos levou a sentir enquanto procurávamos explicá-lo.

Quando esse sentimento é intenso, surge uma tentação: tratar a impressão como descoberta. O espectador sente medo e conclui que encontrou uma ameaça; sente fascínio

e suspeita de sedução deliberada; experimenta estranheza e procura uma intenção escondida. Nenhuma dessas reações precisa ser fingida para que a conclusão esteja errada. Uma experiência pode ser autêntica sem que a interpretação escolhida para explicá-la seja verdadeira. Investigar a relação entre música e ocultismo exige preservar essa diferença mesmo quando a imagem parece oferecer uma resposta evidente.

O palco e o segredo

A palavra ocultismo também precisa ser examinada antes de funcionar como explicação. No debate popular, ela pode reunir referências esotéricas, crenças sobre forças invisíveis, imagens religiosas deslocadas de seu contexto, personagens demoníacos e simples decoração macabra. Essa reunião produz impacto, mas perde precisão. Uma alusão mitológica não equivale a uma declaração religiosa. Uma representação do mal não constitui necessariamente sua celebração. E uma tradição espiritual não pode ser convertida em suspeita de crime apenas porque seus símbolos são desconhecidos por quem os observa.

Há diferentes perguntas escondidas na expressão “música ocultista”. Ela pode designar uma obra sobre determinado assunto, uma composição interpretada por alguém como espiritualmente significativa ou uma música efetivamente empregada em uma prática religiosa. Pode ainda ser um rótulo externo, imposto por críticos que rejeitam sua estética. Essas possibilidades não são

intercambiáveis. Para afirmar utilização ritual, seria necessário documentar a prática e seu contexto. Para reconhecer uma representação artística, basta examinar a obra, mas isso não resolve automaticamente a intenção de seus criadores.

O uso consciente de imagens tampouco esclarece tudo. Escolher uma figura, desenhar um cenário e coordenar movimentos são decisões artísticas; o significado dessas decisões permanece aberto à investigação. Na cena hipotética inicial, a organização visual permite falar em ritual representado. Não permite concluir que o intérprete tenha realizado uma iniciação. Além disso, uma produção pode envolver decisões de direção, figurino e edição. Atribuir cada elemento à convicção pessoal de quem canta apaga a autoria coletiva e transforma o personagem de palco em depoimento involuntário.

Uma interpretação religiosa pode considerar aquela cena ofensiva, perigosa ou incompatível com seus valores. Essa avaliação pertence ao campo da crença e merece ser apresentada como tal, sem desprezo. Outra leitura pode enxergar teatralidade, crítica à autoridade ou exploração comercial do proibido. Nenhuma ganha comprovação apenas por parecer mais sofisticada. A interpretação precisa responder aos elementos disponíveis, admitir alternativas e reconhecer onde termina sua sustentação. Respeitar a liberdade de crença não obriga a aceitar acusações factuais sem evidência; respeitar a arte não a torna imune à crítica.

O limite documental importa também para a história. As fontes aqui reunidas permitem acompanhar conflitos públicos sobre música, moralidade e supostas mensagens escondidas. Não oferecem uma genealogia completa das tradições ocultistas nem documentação suficiente para catalogar a filiação espiritual de artistas. Preencher essa lacuna com histórias de pactos e sociedades secretas produziria uma narrativa sedutora, mas falsa em seu método. O caminho disponível é mais delimitado: investigar como certas suspeitas foram formuladas, como chegaram às instituições e que sustentação encontraram quando examinadas.

Quando a suspeita ganha autoridade

Em 1985, as audiências do Senado dos Estados Unidos associadas ao debate promovido pelo PMRC tornaram pública uma disputa sobre conteúdos musicais e rotulagem de gravações. Esse é um acontecimento documentado, não uma prova de rituais. Seu interesse está no deslocamento da discussão: aquilo que circulava como entretenimento passou a ser examinado também como questão de proteção, orientação e responsabilidade. A controvérsia expunha um problema legítimo, embora frequentemente sujeito a respostas excessivas: como avaliar conteúdos que jovens encontram em produtos culturais?

A preocupação com letras e imagens não precisa nascer de superstição. Responsáveis podem desejar informações sobre aquilo que crianças e adolescentes consomem, e o conteúdo de uma obra pode justificar discussão crítica. O

salto indevido ocorre quando essa preocupação se transforma em diagnóstico uniforme de uma geração ou em certeza de que determinada estética produz determinada conduta. Uma classificação informa sobre conteúdo; não mede a resposta de cada ouvinte. Uma audiência pública registra posições e conflitos; não substitui investigação experimental nem estabelece a realidade de alegações espirituais.

Cinco anos depois, outra controvérsia colocou uma banda diante de uma acusação mais grave. No processo civil envolvendo Judas Priest, em Nevada, em 1990, alegou-se responsabilidade por supostos sons subliminares relacionados a uma tragédia envolvendo dois jovens fãs. A notícia contemporânea publicada pelo The New York Times em 25 de agosto informou que a banda não foi considerada responsável. A ação foi julgada improcedente. Esse desfecho não deve ser reescrito como comprovação de uma mensagem eficaz, nem reduzido a uma explicação exclusivamente baseada na Primeira Emenda.

Há sofrimento humano nesse episódio, e ele não pode funcionar apenas como cenário sombrio para uma discussão sobre discos. Uma investigação responsável evita detalhes desnecessários e não atribui uma tragédia à preferência musical das pessoas envolvidas. A existência de uma acusação judicial mostra que alguém formulou uma hipótese e buscou responsabilização; não mostra que a hipótese era verdadeira. Da mesma forma, a decisão sobre aquele caso não resolve toda questão possível sobre influência musical. Ela impede, sobretudo, que a acusação seja repetida como fato estabelecido.

A aproximação entre as audiências de 1985 e o processo de 1990 revela uma mudança de escala da controvérsia. Em um caso, discutiam-se publicamente conteúdo e rotulagem; no outro, buscava-se estabelecer responsabilidade por supostos sons subliminares. Não são episódios equivalentes, mas ambos permitem observar como o medo da influência musical encontra linguagens institucionais. Palavras como proteção, prova e responsabilidade passam a disputar espaço com impressões de ameaça. Para movimentos culturais identificados por seus gostos musicais, o risco é ver diferenças estéticas convertidas em julgamento moral de seus integrantes.

Esse julgamento pode ser reforçado quando a acusação se torna impossível de contrariar. Se um artista usa um símbolo, isso seria confissão; se o explica como recurso teatral, estaria disfarçando; se permanece em silêncio, confirmaria a suspeita. Nesse circuito, nenhuma resposta pode mudar a conclusão. O problema não está em investigar intenções ocultas, mas em estabelecer antecipadamente que toda evidência terá o mesmo significado. Uma hipótese séria precisa admitir alguma condição sob a qual seria revista. Caso contrário, oferece certeza sem assumir o risco de estar errada.

A escuta de gravações invertidas ajuda a compreender por que a certeza subjetiva merece cautela. Vokey e Read, em 1985, investigaram alegações de mensagens subliminares, gravações reversas e sugestão. Seus experimentos não sustentam a ideia de domínio comportamental por mensagens reproduzidas ao contrário.

O trabalho é particularmente pertinente quando alguém apresenta primeiro uma frase supostamente escondida e só depois convida o público a ouvir. A indicação prévia participa da tarefa perceptiva; reconhecer algo após receber uma pista não equivale a descobrir uma ordem atuante sobre a vontade.

Isso não significa que toda mensagem escondida seja imaginária. Uma produção pode conter material deliberadamente inserido, mas demonstrar sua existência seria apenas uma etapa. Restariam perguntas sobre autoria, finalidade, condições de percepção e eventual efeito. Confundir essas etapas encurta artificialmente a investigação. Encontrar uma frase não prova obediência; demonstrar intenção não prova eficácia. Mesmo um resultado experimental precisa ser interpretado dentro das condições em que foi obtido, sem transformar uma resposta delimitada em explicação geral para a vida de quem escuta.

O que o corpo sente não encerra a questão

A própria intensidade musical oferece material para equívocos semelhantes. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram liberação de dopamina associada à antecipação e à experiência de momentos de emoção musical intensa. Os participantes haviam sido selecionados por responder prazerosamente à música dessa maneira. O resultado ajuda a compreender uma experiência poderosa; não demonstra dependência, submissão ou ação sobrenatural. Se o corpo reage profundamente durante uma performance de estética ocultista, essa reação não identifica, por si só, a natureza espiritual ou a intenção daquilo que está sendo apresentado.

Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram respostas musicais intensamente prazerosas, incluindo arrepios, à atividade em regiões implicadas em recompensa e emoção. Novamente, a evidência não autoriza equivaler música a droga porque existem circuitos compartilhados. Tampouco autoriza converter o arrepio em detector de verdade. Na cena hipotética das velas, alguém poderia interpretar a reação corporal como contato com uma presença; outra pessoa poderia descrevê-la como prazer estético. O estudo oferece elementos sobre a resposta musical, mas não comprova a interpretação metafísica de nenhum dos espectadores.

Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram considerar diferentes mecanismos para compreender as emoções musicais. Essa perspectiva contraria a procura por uma chave única capaz de abrir qualquer mente. Expectativas,

associações e características da experiência precisam ser consideradas sem virar uma lei universal. Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e memória autobiográfica. Uma sonoridade pode, portanto, encontrar uma história pessoal antes de encontrar uma doutrina. O que parece ameaça para alguém pode remeter a cinema, diversão ou pertencimento para outra pessoa.

Também existe uma dimensão acústica que não deve desaparecer sob a análise dos símbolos. Arnal e colaboradores, em 2015, examinaram a aspereza acústica dos gritos humanos e sua relação com sinais de alarme. Trevor e colaboradores, em 2020, investigaram essa característica em música de terror. São contribuições pertinentes para compreender recursos sonoros inquietantes. Não demonstram que toda dissonância represente ameaça, que todo grave produza medo ou que uma trilha deixe o ouvinte sob controle duradouro. Uma resposta situada não é uma condenação acústica de um gênero inteiro.

A cultura, por sua vez, impede que se trate uma preferência como medida universal. McDermott e colaboradores, em 2016, encontraram variação cultural nas preferências por consonância e dissonância. Mehr e colaboradores, em 2019, investigaram padrões e diversidade no canto humano, sem estabelecer emoções idênticas em todas as culturas. Esses trabalhos não explicam toda experiência religiosa, mas ajudam a conter uma conclusão recorrente: a de que certo intervalo ou timbre carregaria, em sua estrutura física, uma qualidade moral reconhecível por qualquer pessoa.

Pelo mesmo motivo, alegações sobre frequências mágicas de 432 ou 528 hertz não podem preencher aquilo que a documentação deixa em aberto. Não há, nas fontes examinadas, fundamento para apresentá-las como códigos de proteção, cura garantida ou acesso espiritual comprovado. Alguém pode atribuir valor pessoal ou religioso a uma afinação; isso é diferente de demonstrar uma propriedade universal. A frequência descreve um aspecto do som. Não funciona como certificado de pureza, perigo ou intenção, e não identifica a crença de quem produz uma gravação.

Retornamos, então, à dimensão social do segredo. Uma leitura possível da estética ocultista é que ela ofereça uma linguagem de diferença: reconhecer referências pouco familiares pode alimentar a sensação de participar de um círculo próprio. Outra leitura destaca o valor dramático de personagens que desafiam normas. Há ainda a hipótese comercial de que o escândalo atraia atenção. São interpretações plausíveis em contextos específicos, não diagnósticos automáticos. Para atribuir a um artista qualquer dessas estratégias, seria necessário examinar documentação pertinente, em vez de deduzir um plano inteiro da repercussão obtida.

A suspeita de um pacto, em especial, pode funcionar como atalho explicativo para o sucesso. Ela transforma um percurso desconhecido em transação secreta e dispensa o exame das mediações visíveis. Aguiar e Waldfogel, em 2018, estudaram promoção e descoberta por playlists no Spotify, mostrando a relevância dessa via de exposição. Isso não explica todo sucesso nem prova favorecimento de

qualquer artista específico. Apenas lembra que existem mecanismos documentáveis de circulação. Antes de recorrer a contratos sobrenaturais alegados, uma investigação precisa reconhecer o que sabe — e o que não sabe — sobre os mecanismos ordinários.

O risco inverso seria reduzir toda crença a marketing e toda prática espiritual a cenografia. Essa simplificação também extrapola a evidência. Pessoas podem atribuir significado religioso à música, e tal significado não se torna fraude apenas porque não cabe em uma explicação experimental. O cuidado necessário é separar a existência de uma crença da comprovação de seus efeitos alegados. Caso se documente uma prática ritual, será possível descrever quem a realizou, em que contexto e com qual sentido declarado. Isso ainda não comprovará eficácia sobrenatural nem participação involuntária de quem ouviu uma gravação.

A cena inicial permanece, assim, perturbadora sem precisar se transformar em prova criminal ou revelação espiritual. Podemos examinar seus gestos, sua montagem e suas escolhas sonoras; podemos discutir o que ela sugere e os limites éticos da provocação. O que não podemos é atravessar silenciosamente a fronteira entre representação e acontecimento. Essa fronteira será decisiva quando a acusação deixar de falar apenas em atmosfera e passar a afirmar a realização de rituais satânicos. Que documento permitiria dar esse passo — e quantas certezas resistiriam à exigência de apresentá-lo?

Capítulo 15 — OS RITUAIS SATÂNICOS E A MÚSICA

Uma figura encapuzada atravessa um palco vermelho. Ao fundo, uma forma geométrica aparece entre luzes, enquanto vozes graves acompanham gestos calculados. Em um vídeo hipotético com essa composição, bastariam alguns segundos recortados para que surgisse a acusação: aquilo não seria um espetáculo, mas um ritual. A imagem mostraria efetivamente uma encenação. A conclusão sobre sua finalidade religiosa, porém, exigiria outras evidências. Entre o que a câmera registra e o que o espectador afirma ter descoberto existe uma distância que o medo costuma encurtar.

É nessa distância que esta investigação precisa permanecer. Não para declarar inocente toda produção cultural, nem para desqualificar quem reconhece nela uma afronta à própria fé. Uma obra pode ser deliberadamente ofensiva, explorar símbolos religiosos ou provocar desconforto moral. Nada disso, isoladamente, comprova uma cerimônia espiritual realizada fora da representação. A pergunta inicial não é se a cena parece satânica. É o que exatamente essa palavra está designando, quem a emprega e quais documentos sustentam a passagem da aparência para a acusação.

Quando alguém chama uma apresentação de ritual, pode estar descrevendo sua estrutura repetitiva, atribuindo-lhe uma intenção religiosa ou denunciando um suposto crime.

São afirmações diferentes. Uma coreografia organizada não comprova culto; uma crença declarada não comprova violência; uma estética transgressora não revela automaticamente a vida privada de quem a interpreta. Tratar essas categorias como equivalentes produz uma investigação circular: o símbolo confirma a suspeita, e a suspeita determina antecipadamente o significado de qualquer símbolo encontrado.

O termo satanismo também exige cuidado. Neste debate, ele pode aparecer como autodefinição religiosa ou filosófica, referência artística ao adversário de uma tradição religiosa ou rótulo acusatório lançado por terceiros. Sem esclarecer o uso, corre-se o risco de atribuir a pessoas diferentes uma doutrina única e presumida. Ocultismo, por sua vez, não funciona como sinônimo automático de satanismo. Reunir toda imagem misteriosa sob uma mesma identidade espiritual simplifica a narrativa, mas empobrece o exame daquilo que realmente está diante de nós.

Há uma distinção decisiva entre representar uma cerimônia e realizá-la com finalidade religiosa. Também é possível que representação e devoção coexistam, mas essa possibilidade não dispensa comprovação. Se uma performance fosse apresentada por seus responsáveis como prática espiritual, essa declaração seria relevante para estabelecer a intenção anunciada. Ainda assim, não provaria a eficácia sobrenatural atribuída ao ato, a crença de todos os participantes ou qualquer efeito involuntário sobre a audiência. Uma declaração responde a certas perguntas; não responde a todas.

O que a imagem consegue provar

Uma gravação integral permite examinar gestos, palavras, duração e contexto de uma apresentação. Um trecho editado oferece menos. Uma legenda acrescentada posteriormente já pertence à interpretação de quem publicou o recorte. Essa diferença parece pequena até que a legenda passe a orientar toda a percepção: um braço erguido torna-se juramento, um círculo vira altar, uma pausa passa a significar invocação. Sem acesso ao contexto, o espectador pode estar analisando mais a montagem da acusação do que a obra acusada.

Em um exemplo hipotético, um videoclipe poderia mostrar velas, uma mesa, vestimentas cerimoniais e um personagem ajoelhado. Seria legítimo descrever esses elementos e investigar suas referências. Seria precipitado afirmar que os músicos praticam secretamente a cerimônia representada. O mesmo cuidado vale para letras narradas em primeira pessoa. A voz de uma canção pode pertencer a um personagem, expressar ironia, encenar uma ameaça ou defender uma ideia. Determinar qual dessas possibilidades se sustenta exige examinar a obra, não apenas selecionar sua frase mais perturbadora.

A intenção declarada pelos envolvidos ocupa outro nível de evidência. Uma entrevista verificável pode esclarecer uma referência, mas continua sendo uma declaração que precisa ser situada. Não autoriza acrescentar práticas nunca mencionadas. Neste conjunto de fontes, não há depoimentos verificados de artistas que sustentem acusações específicas de pactos ou cerimônias

clandestinas. Portanto, preencher essa ausência com nomes famosos, supostos contratos ou confidências anônimas seria fabricar a parte mais explosiva da história. A falta de documentação precisa continuar visível no texto.

Relatos também não devem ser descartados ou promovidos automaticamente a fatos estabelecidos. Seu valor depende de proximidade com os acontecimentos, possibilidade de verificação e confirmação independente. Alguém que presenciou uma encenação pode descrevê-la corretamente e interpretar equivocadamente sua finalidade. Alguém que repete uma história recebida de terceiros não oferece a mesma evidência de uma testemunha direta. Uma teoria pode reunir essas peças numa explicação coerente, mas coerência narrativa não substitui demonstração. Histórias falsas também conseguem organizar detalhes de maneira impressionante.

Esse rigor não impede a crítica à exploração comercial do sagrado. Uma produção pode usar a ambiguidade entre cerimônia e espetáculo como recurso de provocação. Como interpretação, é razoável perguntar se o choque atrai atenção ou fortalece uma identidade artística. O que não se pode fazer é transformar essa hipótese em conhecimento dos bastidores. Sem documentos, não sabemos se determinada escolha partiu de convicção pessoal, estratégia publicitária, referência cinematográfica ou combinação desses fatores. Reconhecer alternativas torna a investigação mais exigente, não mais indulgente.

O corpo como testemunha incerta

A suspeita ganha força quando a experiência física parece confirmá-la. A pessoa vê imagens perturbadoras, sente tensão e conclui que sofreu uma ação espiritual. O desconforto pode ser autêntico, intenso e merecedor de respeito. Sua causa, entretanto, permanece uma questão separada. Uma reação corporal não identifica sozinha o mecanismo que a produziu. Expectativa, volume, timbre, lembranças e contexto visual podem participar da experiência. O corpo registra que algo aconteceu com o ouvinte; não fornece, por si só, uma investigação sobre quem ou o que o provocou.

Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram considerar diferentes mecanismos na relação entre música e emoção, em vez de procurar uma explicação única para toda resposta. Essa perspectiva ajuda a compreender por que a mesma passagem pode alarmar uma pessoa e entusiasmar outra. Uma associação aprendida, uma expectativa musical ou uma lembrança podem conduzir a experiências distintas. Trata-se de um modelo explicativo, não de uma lei capaz de diagnosticar cada ouvinte. Ainda assim, ele impede que todo arrepio seja tratado como assinatura de uma presença sobrenatural.

Certas propriedades sonoras também merecem atenção sem receber poderes imaginários. Arnal e colaboradores, em 2015, investigaram a aspereza acústica dos gritos humanos e sua relação com sinais de alarme. Trevor e colaboradores, em 2020, examinaram essa característica em música de terror. Esses trabalhos ajudam a discutir

recursos capazes de tornar uma trilha inquietante em determinadas condições. Não demonstram que toda dissonância constitui ameaça, que qualquer som grave provoca medo ou que uma composição consegue submeter duradouramente a vontade de quem a escuta.

A cultura modifica essa escuta. McDermott e colaboradores, em 2016, encontraram variação cultural nas preferências por consonância, contrariando a facilidade com que um gosto familiar é tomado como natureza universal. Assim, chamar um intervalo de maligno pode revelar uma convenção estética ou interpretação religiosa, não uma propriedade moral presente na vibração. Isso não obriga o leitor a abandonar suas convicções. Apenas distingue um julgamento de fé de uma afirmação científica sobre o som, que precisaria ser testada por critérios diferentes.

O prazer intenso também não denuncia submissão. Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram arrepios musicais à atividade de regiões envolvidas em recompensa e emoção. Salimpoor e colaboradores, em 2011, estudaram liberação de dopamina em participantes selecionados por respostas prazerosas intensas à música. Nenhum desses resultados demonstra dependência automática ou controle mental. Usar a palavra dopamina como prova de captura cerebral apenas troca um vocabulário misterioso por outro aparentemente técnico. O salto continua o mesmo: de uma resposta observada para uma dominação não demonstrada.

Há, portanto, espaço para levar a experiência a sério sem aceitar toda explicação oferecida para ela. Um ouvinte pode decidir evitar uma obra por razões religiosas, estéticas ou emocionais. Essa escolha não exige comprovar um perigo universal. Já acusar terceiros de submeter multidões a práticas espirituais involuntárias exige evidência proporcional à gravidade da afirmação. A autonomia inclui o direito de recusar uma música, mas não transforma a intensidade dessa recusa em prova sobre a conduta de quem a produziu.

Quando a suspeita chega ao tribunal

A controvérsia ganhou expressão pública documentada nos Estados Unidos durante os anos 1980. As audiências do Senado associadas ao PMRC, em 1985, discutiram rotulagem de gravações e preocupações com conteúdos musicais. Esse registro permite investigar conflitos sobre proteção de menores, responsabilidade comercial e liberdade artística. Não constitui prova de rituais nem demonstra que letras produzam efeitos universais. O fato histórico é o debate institucional. As alegações feitas dentro de um debate precisam de avaliação própria, mesmo quando pronunciadas diante de autoridades.

Existe uma preocupação legítima por trás de parte dessas disputas: responsáveis querem compreender aquilo que crianças e adolescentes consomem. Letras, imagens e contextos de circulação podem merecer conversa e avaliação crítica. O problema começa quando orientação se converte em certeza causal sem sustentação. Exposição

a uma obra, identificação com um estilo e adoção de uma conduta são acontecimentos relacionados de maneiras possíveis, mas não equivalentes. Uma política de cuidado perde precisão quando substitui perguntas sobre contexto por um diagnóstico moral de toda uma audiência.

Em 1990, um processo civil em Nevada colocou o Judas Priest no centro de uma acusação envolvendo supostos sons subliminares e uma tragédia com dois jovens. Segundo a notícia contemporânea do New York Times, publicada em 25 de agosto daquele ano, a ação foi julgada improcedente e a banda não foi responsabilizada. O caso exige sobriedade: sofrimento real não deve ser transformado em decoração sombria. Tampouco a gravidade das perdas permite inferir que a música tenha causado os acontecimentos discutidos no tribunal.

A decisão não deve ser resumida como se tivesse dependido exclusivamente da Primeira Emenda. Também não autoriza concluir que músicas jamais influenciam pessoas. Seu alcance precisa permanecer ligado à ação e à responsabilidade alegada. O caso expõe uma diferença essencial entre formular uma suspeita compreensível diante de uma tragédia e demonstrar uma cadeia causal. A dor pode tornar urgente a procura por explicações; justamente por isso, quem investiga deve resistir à tentação de oferecer uma resposta simples onde as fontes não a sustentam.

As alegações sobre gravações invertidas apresentam um problema adicional: muitas vezes, a suposta mensagem aparece depois que alguém informa o que deve ser ouvido.

Vokey e Read, em 1985, investigaram gravações reversas e sugestão, sem sustentar a tese de domínio comportamental por essas mensagens. Isso não significa que nenhuma obra possa conter áudio deliberadamente invertido. Significa que inserir um recurso sonoro, reconhecer palavras num trecho ambíguo e demonstrar uma ordem eficaz sobre o comportamento são três questões distintas, frequentemente comprimidas numa única acusação.

Uma frase projetada na tela enquanto um ruído é repetido pode orientar a interpretação do ouvinte. Em uma situação hipotética de análise de vídeo, seria necessário comparar a escuta antes e depois dessa indicação, verificar a origem do áudio e examinar possíveis alterações. Sem esses cuidados, a demonstração pode produzir a convicção que pretende apenas revelar. A sensação de finalmente perceber algo escondido é persuasiva, mas não prova que aquele conteúdo estivesse sendo compreendido durante a audição comum, muito menos obedecido sem consciência.

O mesmo limite vale para alegações de frequências espiritualmente programadas. Afirmar que determinada afinação invoca entidades ou que outra neutraliza sua influência não encontra sustentação nas fontes examinadas. Alegações sobre propriedades mágicas de 432 ou 528 hertz não são ciência estabelecida. Uma pessoa pode atribuir valor simbólico a um número ou empregá-lo numa prática de fé; isso não demonstra um mecanismo acústico universal. Misturar medidas físicas com promessas sobrenaturais dá aparência de precisão a uma conclusão que continua sem comprovação.

A circulação digital acrescenta uma camada social ao problema. Um trecho isolado pode reaparecer acompanhado de acusações e perder progressivamente seu contexto. Prey, em 2018, oferece uma análise crítica da individualização algorítmica nas plataformas musicais, não uma auditoria de seus códigos. Aguiar e Waldfogel, também em 2018, investigam visibilidade e descoberta por playlists. Essas fontes permitem discutir mediação e promoção, mas não sustentam a existência de uma coordenação oculta para disseminar rituais. Poder de distribuição e conspiração espiritual não são explicações intercambiáveis.

Há consequências concretas quando essa diferença desaparece. Associar uma pessoa ao personagem que interpreta pode converter crítica artística em acusação pessoal. Atribuir crimes a um grupo apenas por sua simbologia desloca a atenção das evidências para a aparência. Se houver indícios verificáveis de coerção, abuso ou outra violência, eles devem ser examinados diretamente, independentemente do gênero musical ou da religião envolvida. O sofrimento de possíveis vítimas merece apuração, não uma narrativa que considere figurinos suficientes para condenar ou prestígio artístico suficiente para absolver.

Ao final deste percurso, o material documentado sustenta debates públicos, uma controvérsia judicial e estudos sobre percepção, emoção e sugestão. Não sustenta os rumores de pactos de celebridades ou de controle espiritual coletivo pela música. Essa delimitação não encerra perguntas religiosas; estabelece o que pode ser

afirmado nesta investigação. Resta uma inquietação mais próxima da escuta: quando acreditamos descobrir uma voz escondida numa gravação, estamos reconhecendo uma mensagem deliberada, organizando um som ambíguo ou seguindo a indicação de alguém? Antes de atribuir poder à mensagem, será preciso verificar como ela apareceu.

Capítulo 16 — MENSAGENS ESCONDIDAS

O trecho dura poucos segundos. Uma voz atravessa a gravação ao contrário, entre consoantes quebradas e vogais que parecem respirar fora do lugar. Na tela, uma legenda oferece a tradução do suposto segredo. Depois dela, o ruído parece adquirir contornos: surge uma frase, uma ordem, talvez uma ameaça. Essa é uma situação comum em conteúdos que prometem revelar mensagens escondidas em músicas. O detalhe decisivo, porém, costuma passar despercebido: a legenda chegou antes da certeza de quem escuta.

É nesse intervalo que a investigação começa. Não entre uma nota e outra, mas entre aquilo que o ouvido recebe e aquilo que a expectativa oferece. Se alguém consegue reconhecer uma frase depois de lê-la, isso demonstra que ela foi intencionalmente gravada? Se uma passagem soa ameaçadora, significa que contém uma ameaça? E, mesmo quando existe uma mensagem inserida deliberadamente, sua presença demonstra capacidade de alterar comportamentos sem conhecimento do ouvinte? Essas perguntas pertencem a etapas diferentes. Misturá-las produz uma narrativa sedutora e uma prova frágil.

O interesse por esse território não precisa ser tratado como ingenuidade. Uma gravação pode conter detalhes encobertos pela mistura de instrumentos, referências compreensíveis apenas para determinado grupo, vozes

discretas ou material transformado em estúdio. Obras artísticas permitem descobertas tardias. O problema aparece quando a possibilidade de um detalhe oculto é convertida em certeza sobre sua origem, seu significado e seu poder. Entre encontrar um som e demonstrar uma operação de influência existe uma distância que nenhuma atmosfera sombria pode preencher.

O segredo e o limiar

Uma mensagem subliminar, em sentido experimental, não é simplesmente uma mensagem misteriosa. O termo diz respeito à apresentação de um estímulo abaixo de um limiar de percepção consciente, definido e avaliado em determinadas condições. Em estudos rigorosos, não basta que alguém diga não ter prestado atenção. É necessário examinar o que essa pessoa consegue detectar ou reconhecer. O limiar depende da tarefa, da apresentação e das condições de escuta; não funciona como uma fronteira universal entre uma mente desperta e outra secretamente obediente.

Uma palavra perfeitamente audível que passa despercebida porque o ouvinte conversa não se torna, por isso, subliminar. Uma letra em idioma desconhecido também não: o som pode ser consciente, embora seu significado não seja compreendido. Uma metáfora exige interpretação, não necessariamente percepção abaixo do limiar. Já um símbolo religioso pode estar exposto no centro de um videoclipe e continuar obscuro para quem desconhece sua tradição. Nesses casos, o que falta pode

ser atenção, vocabulário ou contexto cultural. Chamar tudo de subliminar elimina justamente as diferenças que seria preciso investigar.

Há ainda mensagens explícitas com consequências ambíguas. Uma letra pode representar violência sem defendê-la, apresentar um narrador cruel sem transformar o intérprete nessa figura ou mobilizar imagens de transgressão sem documentar práticas reais. O sentido depende da obra e de seu contexto. Isso não impede a crítica ao conteúdo, mas exige que ela se ocupe do que pode sustentar. Identificar uma palavra é uma tarefa; estabelecer a posição da obra diante dessa palavra é outra; atribuir intenção pessoal ao artista exige evidências adicionais.

Também convém separar intenção artística de eficácia psicológica. Suponhamos, como exemplo hipotético, que um produtor insira uma frase invertida numa faixa e depois explique publicamente a escolha. Estaria documentada uma intervenção deliberada. Se a frase só fosse compreensível ao inverter novamente o áudio, haveria um conteúdo recuperável por transformação técnica. Nada disso demonstraria, isoladamente, que quem ouve a versão normal recebe semanticamente a frase, aceita seu conteúdo ou age em função dela. Comprovar a existência de uma mensagem não equivale a comprovar o efeito atribuído a ela.

A expressão mensagem escondida cobre, portanto, fenômenos muito diferentes. Pode designar uma brincadeira de edição, uma referência cultural, uma voz

mascarada ou uma sequência accidental que lembra palavras. Pode designar, ainda, uma interpretação criada depois que o ouvinte conhece um acontecimento. Essa amplitude favorece o suspense, mas prejudica a investigação. Antes de perguntar o que uma gravação faz com as pessoas, precisamos descobrir o que efetivamente está nela e quais operações foram necessárias para que o suposto conteúdo aparecesse.

Quando a legenda passa a fazer parte do som

Inverter uma gravação altera a ordem temporal dos seus componentes. Os ataques dos instrumentos, a articulação das sílabas e o desaparecimento dos sons deixam de ocorrer como esperamos. A estranheza resultante oferece material abundante para interpretações. Não ouvimos apenas uma sequência incomum: tentamos organizá-la. Quando certos fragmentos se aproximam da fala, podemos procurar palavras onde há sinais ambíguos. A pareidolia auditiva designa esse reconhecimento de padrões significativos em material que não necessariamente foi produzido para contê-los. Não é um diagnóstico nem uma falha moral de quem escuta.

Uma legenda pode orientar essa organização. Ela sugere onde começa uma palavra, qual consoante procurar e como distribuir as sílabas. Num exemplo hipotético, dois grupos poderiam receber o mesmo trecho acompanhado de transcrições diferentes. A questão investigativa seria verificar o que reconhecem, com que consistência e em comparação com ouvintes sem sugestão prévia. A

experiência pessoal de ouvir claramente algo depois de receber uma pista é relevante como experiência. Entretanto, não substitui uma comparação capaz de separar propriedades da gravação e efeitos da orientação recebida.

Vokey e Read, em 1985, investigaram alegações sobre mensagens subliminares, incluindo gravações reversas e o papel da sugestão. Seus experimentos não sustentaram a ideia de domínio comportamental por mensagens invertidas. O trabalho importa porque desloca o debate do espanto para condições examináveis: o que os participantes reconhecem, sob quais instruções e com quais consequências demonstráveis. Seu alcance também precisa ser respeitado. Ele não prova que toda influência despercebida seja impossível; tampouco autoriza transformar qualquer semelhança sonora numa instrução que atravessaria a consciência intacta.

A repetição merece atenção nesse processo. Depois de ouvir muitas vezes uma passagem com a mesma transcrição, pode ficar difícil retornar à escuta inicial, quando havia apenas sons incertos. Essa familiaridade não confirma a origem intencional da frase. Zajonc, em 1968, estudou efeitos da mera exposição sobre atitudes, mostrando que a familiaridade pode favorecer a preferência em determinadas condições. Não se trata de uma demonstração específica sobre gravações reversas, nem de uma lei ilimitada. Muito menos permite concluir que repetir uma letra produz concordância com ela.

Há também um problema de seleção. Quando se examinam numerosos trechos, idiomas, velocidades e possibilidades de segmentação, aumentam as oportunidades de encontrar alguma aproximação verbal. A passagem apresentada como revelação pode ser a sobrevivente de inúmeras tentativas frustradas, ausentes do vídeo final. Sem conhecer esse percurso, o público vê apenas o resultado impressionante. A coincidência fica com aparência de improbabilidade absoluta porque o campo de busca desapareceu. Perguntar quantas versões foram testadas não destrói uma descoberta; ajuda a avaliar o peso que ela merece.

A interpretação retrospectiva segue outro caminho. Depois de uma tragédia ou controvérsia, palavras antes banais podem parecer anúncios precisos do que aconteceria. A leitura parte de um desfecho conhecido e retorna à obra procurando correspondências. Isso pode produzir uma interpretação culturalmente significativa, sobretudo para pessoas que tentam elaborar uma perda. Mas não demonstra previsão, confissão ou programação secreta. É necessário perguntar se o mesmo material permitiria outras leituras e se a interpretação teria sido formulada antes de se conhecer o acontecimento.

Uma análise de áudio pode esclarecer algumas dessas questões, mas não oferece um atalho infalível. Isolar canais, modificar a velocidade ou enfatizar faixas de frequência altera as condições de escuta. O procedimento pode tornar um elemento existente mais perceptível; também pode favorecer uma segmentação específica de material ambíguo. Por isso, o resultado precisa

permanecer ligado ao original e às operações realizadas. Uma versão intensamente processada não deve ser apresentada como se correspondesse, sem diferença, à experiência cotidiana de quem ouviu a música.

O peso de uma acusação

As suspeitas ganham outra gravidade quando deixam a bancada de edição e entram numa disputa pública. Nas audiências do Senado dos Estados Unidos de 1985, associadas ao debate promovido pelo PMRC, a rotulagem de gravações tornou-se objeto de controvérsia documentada. Estavam em discussão conteúdos, proteção de públicos jovens e responsabilidades culturais. Esse episódio pertence à história dos conflitos em torno da música. Não constitui, entretanto, prova de mensagens subliminares eficazes, de rituais ou de efeitos universais das letras sobre seus ouvintes.

O caso envolvendo o Judas Priest levou alegações de influência escondida a um tribunal de Nevada, em 1990. A ação civil atribuía responsabilidade por supostos sons subliminares em uma gravação, num contexto de mortes e sofrimento familiar. Conforme a cobertura contemporânea do *The New York Times*, publicada em 25 de agosto daquele ano, a ação foi julgada improcedente. Esse registro permite afirmar o desfecho judicial e a natureza da acusação. Não permite reconstruir causas individuais de suicídio a partir de uma música, nem reduzir a decisão exclusivamente à Primeira Emenda.

É importante não transformar a dor envolvida nesse processo em decoração narrativa. Famílias atingidas por uma tragédia podem procurar explicações que tornem suportável o incompreensível. Reconhecer essa dimensão humana não torna verdadeira uma hipótese causal. Também não autoriza ridicularizar quem sofreu. A responsabilidade da investigação é mais difícil: preservar o respeito pelas pessoas enquanto examina criticamente as alegações. Uma acusação de que artistas induziram atos fatais exige um nível de sustentação muito maior que uma sequência sonora interpretável ou uma imagem provocadora.

Existe uma sedução particular na hipótese de um comando oculto. Ela concentra acontecimentos complexos num objeto identificável: uma faixa, uma frase, um disco. O que parecia disperso passa a ter um centro. Como interpretação crítica, podemos reconhecer nessa simplificação uma promessa de segurança: se o agente perigoso for removido, o risco parecerá resolvido. Mas essa promessa pode desviar a atenção de circunstâncias que não cabem numa gravação. A ausência de uma explicação simples não é evidência de que exista uma explicação secreta.

O mesmo cuidado vale para o simbolismo ocultista. Uma performance pode representar um ritual, combinar referências religiosas ou construir um personagem ameaçador. Essas escolhas podem ser examinadas quanto à estética, ao contexto e às interpretações que suscitam. Não provam, por si, religião pessoal, prática ritual real ou crime. Quando uma suposta mensagem reversa é

associada a uma imagem controversa, duas ambiguidades não se transformam automaticamente em confirmação mútua. Talvez ambas pertençam a uma linguagem artística; talvez uma delas tenha sido criada pela expectativa do observador.

O contraponto necessário é que reconhecer esses limites não torna a música psicologicamente inerte. Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram considerar diferentes mecanismos para compreender respostas emocionais à música. A importância dessa abordagem está em não exigir uma causa única para experiências variadas. Uma pessoa pode se comover por associações pessoais, expectativas musicais ou características expressivas, sem decodificar uma frase escondida. Influências que não são acompanhadas passo a passo pela consciência não precisam, por essa razão, ser classificadas como mensagens subliminares.

Os estudos sobre prazer musical também não preenchem essa lacuna. Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram experiências intensamente prazerosas e arrepios à atividade em regiões implicadas em recompensa e emoção. Salimpoor e colaboradores, em 2011, observaram liberação de dopamina em participantes selecionados por respostas prazerosas intensas à música. Esses achados ajudam a compreender experiências musicais específicas. Não demonstram dependência, equivalência entre música e droga ou capacidade de implantar ordens. Uma explicação neurobiológica do prazer não valida qualquer alegação feita em nome do cérebro.

Há formas menos espetaculares de influência que merecem atenção justamente por serem investigáveis. North, Hargreaves e McKendrick, em 1997, estudaram a relação entre música culturalmente associada e escolha de vinho numa loja. O contexto é específico e não oferece garantia universal de comportamento. Ainda assim, aponta para uma questão concreta: elementos ambientais podem participar de decisões sem serem o foco da atenção do consumidor. Isso é diferente de uma ordem imperceptível. A música pode estar inteiramente audível enquanto sua participação na situação permanece pouco examinada.

Para avaliar uma alegação de mensagem oculta, a investigação precisa manter separadas perguntas que o espetáculo costuma fundir. Há um sinal identificável na gravação original? Existe evidência de inserção intencional? O significado é reconhecido sem orientação? Algum efeito foi demonstrado em condições adequadas? Esse efeito permite inferir algo sobre a vida cotidiana? Cada resposta exige sua própria sustentação. Um documento sobre produção não substitui um estudo de comportamento, assim como um resultado experimental restrito não explica sozinho escolhas complexas de uma audiência.

Resta um desconforto que não depende de aceitar conspirações. O conteúdo que promete revelar uma manipulação também pode orientar intensamente a percepção: seleciona o trecho, fornece a frase e organiza a suspeita antes da escuta. Isso não prova má-fé de quem o produz. Mostra, porém, que a mediação precisa entrar no campo investigado. Quando sentimos medo diante da

suposta mensagem, estamos reagindo à gravação original, à interpretação oferecida ou à combinação das duas? O intérprete não está fora da experiência; participa dela.

Podemos deixar uma suspeita em aberto sem promovê-la a fato. Também podemos rejeitar uma explicação sem negar a intensidade do que alguém sentiu. A gravação continua diante de nós, mas agora exige perguntas mais precisas. Talvez nenhuma ordem tenha sido escondida ali. Talvez o que inquieta esteja perfeitamente audível: uma textura áspera, uma pausa prolongada, uma entrada inesperada. Se o medo pode surgir antes que qualquer frase seja reconhecida, a próxima passagem da investigação muda de direção: o que há em certos sons que nos coloca em alerta antes mesmo de sabermos por quê?

Capítulo 17 — POR QUE ALGUNS SONS NOS ASSUSTAM?

Uma porta bate no apartamento ao lado. Durante uma fração de segundo, antes de reconhecer a origem do ruído, quem estava lendo abandona a página. O corpo se contrai, a atenção muda de endereço, o pensamento fica incompleto. Logo vem a explicação: vento, descuido, uma janela aberta. Nada aconteceu. Ainda assim, o susto aconteceu. Essa pequena diferença entre a ausência de perigo e a presença de uma reação abre uma passagem para investigar o medo sonoro. Não precisamos acreditar em uma ameaça para que um som interrompa nossa segurança.

Em uma situação comum, o mesmo estrondo que provoca um salto inesperado pode ser recebido com indiferença quando anunciado. Quem observa alguém fechar uma porta com força dispõe de uma explicação antes do impacto. Quem escuta sozinho, sem enxergar a fonte, precisa construí-la depois. A onda sonora não transporta apenas intensidade e duração: chega a um ouvinte situado, cercado por expectativas. Investigar por que certos sons assustam exige acompanhar esse encontro entre características acústicas, circunstâncias e

interpretação, sem reduzir tudo ao volume nem atribuir intenções misteriosas ao que ainda não conseguimos identificar.

O primeiro cuidado é separar experiências que a linguagem cotidiana mistura. Sobressalto, incômodo, tensão e medo podem aparecer juntos, mas não são equivalentes. Um objeto caindo pode produzir um susto breve, seguido de riso. Um ruído discreto, repetido atrás de uma parede, pode alimentar apreensão sem provocar qualquer salto. Uma música áspera pode irritar sem assustar. Já uma melodia delicada, associada pela narrativa à aproximação de uma ameaça, pode se tornar intolerável. A pergunta não é apenas quais sons possuem força suficiente para nos atingir, mas quais condições fazem essa força adquirir o significado de perigo.

A forma acústica do alarme

Frequência, nesse terreno, costuma receber uma reputação maior do que as evidências permitem. Em termos simples, ela participa da distinção entre sons graves e agudos. Mas conhecer uma frequência isolada não permite prever o estado emocional de quem a escuta. Importam também intensidade, duração, timbre, mudanças no tempo e combinação com outros sons. Um tom agudo pode pertencer a um aviso, a um instrumento ou a uma brincadeira. Um grave pode sustentar uma ameaça cinematográfica ou oferecer o chão confortável de uma canção. Não existe, nas fontes examinadas aqui, uma frequência que funcione como senha universal do terror.

Entre as propriedades relevantes, uma merece atenção especial: a aspereza acústica. Não se trata apenas de chamar um som de desagradável. O termo descreve uma qualidade relacionada a flutuações rápidas, percebidas como uma textura áspera, em vez de pulsações claramente separadas. Arnal e colaboradores, em 2015, investigaram essa característica nos gritos humanos e sua relação com o alarme. O trabalho oferece evidência de que a organização temporal de um som pode contribuir para sua saliência ameaçadora. O que chama a atenção não é somente a altura da voz ou sua potência, mas a maneira como ela parece rasgar a continuidade da escuta.

O grito ocupa uma posição reveladora porque pode exigir atenção antes que seu conteúdo seja compreendido. Nem sempre há palavras; frequentemente, falta uma descrição do que ocorreu. Sua eficácia comunicativa pode depender justamente dessa urgência sem explicação. Contudo, reconhecer uma propriedade associada ao alarme não equivale a descobrir um botão cerebral infalível. Um grito em uma comemoração, percebido entre rostos felizes, não é interpretado como um grito vindo de uma rua vazia. A acústica oferece pistas importantes, mas o ambiente pode confirmá-las, transformá-las ou desfazer rapidamente a primeira impressão.

Também seria um erro tratar aspereza e dissonância como nomes diferentes para a mesma coisa. Elas podem se relacionar em determinadas combinações sonoras, mas não são intercambiáveis. A dissonância envolve relações entre sons e modos de percebê-las, com participação relevante da experiência musical. McDermott e

colaboradores, em 2016, encontraram variação cultural nas preferências por consonância, incluindo indiferença à dissonância entre participantes indígenas amazônicos estudados. Isso enfraquece a suposição de que certas combinações sejam naturalmente repulsivas para toda a humanidade. Não autoriza, porém, a conclusão inversa de que qualquer resposta acústica seja apenas aprendido.

Essa distinção impede que a investigação transforme o ouvido ocidental em medida de todos os ouvidos. Uma combinação pode soar instável a quem aprendeu a esperar determinada resolução e não carregar o mesmo peso para outra pessoa. Até dentro de uma mesma sociedade, o que incomoda um ouvinte pode constituir o prazer de outro. A tensão harmônica que alguém considera agressiva pode ser desejada por quem conhece aquele repertório. Estranhamento não comprova perigo, assim como familiaridade não comprova inocuidade. A história da escuta participa do julgamento sem esgotar os mecanismos da reação.

Os graves, por sua vez, oferecem ao cinema uma matéria particularmente sugestiva. Dependendo da reprodução e da intensidade, podem ser percebidos também como vibração, dando espessura física à cena. Uma camada grave sob a imagem de um corredor pode sugerir uma presença maior do que aquilo que está visível. Mas essa leitura pertence à composição audiovisual, não a uma propriedade sobrenatural da frequência. O mesmo recurso pode acompanhar grandeza, festa ou acolhimento. Tampouco todo grave é infrassom: confundir essas

categorias favorece explicações espetaculares que as evidências apresentadas não sustentam.

A ameaça que ainda não chegou

O som inesperado explora uma diferença fundamental entre estar preparado e ser interrompido. Em uma cena hipotética, acompanhamos uma pessoa procurando uma chave numa cozinha silenciosa. Um utensílio cai, a trilha produz um ataque abrupto, o corte aproxima o objeto. A reação pode surgir antes de avaliarmos que não havia ameaça. O cinema conhece essa economia: acumula tranquilidade relativa para tornar a ruptura mais eficaz. Mas provocar um sobressalto não basta para sustentar medo. Quando esse expediente se repete sem consequência narrativa, pode virar um mecanismo previsível, cansativo ou involuntariamente cômico.

A tensão mais persistente muitas vezes se instala sem explosão alguma. Uma nota permanece, uma frase evita o repouso, uma pulsação retorna com pequenas alterações. Nada disso precisa significar perigo fora daquela obra. Dentro dela, porém, pode organizar a espera. O espectador passa a procurar uma conclusão que não chega. É possível adiar um acontecimento musical assim como se adia a abertura de uma porta na imagem. A inquietação nasce, em parte, dessa relação entre promessa e suspensão: alguma coisa parece estar prestes a acontecer, embora não saibamos quando nem exatamente o quê.

Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram considerar diferentes mecanismos para compreender respostas

emocionais à música. Essa perspectiva é especialmente útil aqui porque impede explicações únicas para experiências parecidas. Uma pessoa pode sentir tensão diante de uma mudança sonora abrupta; outra, por reconhecer uma música associada a uma lembrança; outra, por acompanhar expectativas musicais frustradas. O modelo organiza possibilidades, não estabelece uma lei universal. Na experiência cotidiana, essas vias podem se sobrepor, e observar uma reação não revela automaticamente qual delas teve maior importância.

É por isso que uma caixinha de música pode se tornar mais perturbadora do que uma massa orquestral ruidosa. Como exemplo hipotético, uma narrativa apresenta sua melodia em momentos anteriores a uma aparição ameaçadora. Mais tarde, bastam algumas notas para reabrir a expectativa, mesmo sem mostrar nada. Não foi necessário esconder uma mensagem ou encontrar uma frequência secreta. A obra construiu uma associação perceptível. A delicadeza do timbre pode até intensificar o desconforto por contrastar com o acontecimento esperado. O som permanece pequeno; a consequência sugerida por ele ocupa a cena inteira.

A memória também ajuda a explicar por que esse recurso não alcança todos da mesma maneira. Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e memória autobiográfica. Seu estudo não é uma demonstração específica de medo sonoro, mas sustenta a importância de considerar que a música pode encontrar uma história pessoal já existente. Uma melodia apresentada como sinistra talvez evoque, para

determinado ouvinte, uma lembrança afetuosa. Para outro, uma canção convencionalmente alegre pode estar ligada a uma perda. A trilha propõe uma direção emocional; não recebe uma biografia vazia para trabalhar.

Trevor e colaboradores, em 2020, investigaram a presença, na música de terror, de uma característica acústica alarmante encontrada nos gritos: a aspereza. A relação é importante porque aproxima escolhas de composição de propriedades relevantes na comunicação de ameaça. O cinema não depende apenas de convenções abstratas; pode trabalhar com texturas que possuem saliência para a escuta humana. Ainda assim, isso não demonstra que toda trilha áspera produzirá medo em qualquer situação, muito menos que a experiência resulte em controle duradouro do comportamento. A evidência ilumina um recurso, não concede onipotência a quem o utiliza.

Quem prepara o nosso medo

Na tela, esses recursos raramente aparecem isolados. Uma textura áspera acompanha uma imagem, um enquadramento restringe o que podemos ver, uma montagem determina quando a fonte será revelada. Se a reação ocorre, atribuí-la exclusivamente à trilha pode apagar a contribuição do conjunto. Como exemplo de análise, retirar a música de uma sequência ajuda a perceber sua função, mas não transforma a comparação informal em experimento controlado. Volume, conhecimento prévio da cena e expectativa de encontrar diferenças também interferem. O efeito de uma obra existe dentro de condições concretas de apresentação e atenção.

Os jogos acrescentam a esse arranjo a possibilidade de o ouvinte agir. Em um exemplo hipotético de projeto sonoro, uma pulsação começa quando o jogador atravessa determinada passagem. Recuar a faz desaparecer; avançar a intensifica. A música passa a informar uma condição do ambiente, além de acompanhá-lo. O medo pode nascer do conflito entre desejar continuar e recear o que a continuação trará. Não é preciso supor que o jogo conheça sentimentos íntimos: um sistema pode responder a ações e estados programados sem ler emoções. Confundir resposta interativa com leitura mental exagera a tecnologia e obscurece a técnica efetivamente empregada.

O som fora do campo visível oferece outro instrumento. Passos podem anunciar alguém antes de sua aparição; um ruído pode sugerir uma direção cuja origem permanece incerta. A escuta fornece uma pista, mas não entrega a

cena completa. Surge então um trabalho de hipótese: aproximação ou afastamento, presença ou engano, ameaça ou mecanismo do ambiente. Em jogos, esse trabalho pode orientar decisões. Entretanto, equipamentos, mixagem e condições individuais de audição modificam as pistas disponíveis. O que parece indicação clara em uma reprodução pode virar confusão em outra. Nem sempre a experiência projetada coincide com a experiência recebida.

Há também uma educação cultural do medo. Repertórios audiovisuais ensinam a reconhecer certas entradas musicais como anúncios de perigo. Quem convive com esses códigos pode antecipar o susto antes que ele aconteça; quem não os conhece pode responder de outro modo. Mehr e colaboradores, em 2019, encontraram padrões e diversidade no canto humano, uma combinação que recomenda cautela diante de extremos. Nem tudo é arbitrário, mas também não há autorização para presumir emoções idênticas em todas as culturas. O reconhecimento de uma convenção local não deve ser apresentado como descoberta de uma linguagem universal da ameaça.

A história social acrescenta outra camada: às vezes, teme-se um som porque se aprendeu a temer quem o produz. As audiências relacionadas ao PMRC no Senado dos Estados Unidos, em 1985, documentam uma disputa pública sobre conteúdo e rotulagem de gravações. Não constituem prova de efeitos universais das letras nem de práticas ocultas. O episódio permite distinguir a preocupação moral com uma obra da demonstração de seus efeitos. Uma estética agressiva pode provocar rejeição; essa rejeição, por mais intensa, não estabelece

que seus ouvintes sejam perigosos ou que seus artistas realizem aquilo que representam.

Essa cautela importa especialmente quando o medo se converte em acusação. Vozes distorcidas, imagens religiosas invertidas ou personagens sombrios podem integrar uma performance. Inferir daí ritual real, crime ou intenção de dominar o público exige evidências independentes. O desconforto do observador não fornece essas evidências. Vokey e Read, em 1985, ao investigar gravações reversas e sugestão, também ajudam a delimitar o salto entre uma interpretação induzida e a alegação de domínio comportamental. Uma explicação assustadora pode mudar o modo como prestamos atenção a um som sem tornar verdadeira a explicação oferecida.

Reconhecer limites não torna a experiência irrelevante. O susto é real mesmo quando o monstro é uma representação, e saber como uma trilha funciona não garante imunidade. Mas consentir em assistir a um filme de terror é diferente de receber uma explosão sonora inesperada em um contexto que não prometia tal experiência. Intensidade, possibilidade de interromper e controle do ouvinte sobre a reprodução são questões concretas. A discussão sobre manipulação ganha precisão quando considera essas condições, em vez de procurar uma tecnologia absoluta de obediência escondida na música.

O silêncio relativo entra nesse quadro como algo mais ambíguo. Depois de estabelecer passos, ventilação e uma camada musical, uma obra pode retirar parte desses

elementos. O ambiente parece perder sustentação. A ausência não transporta necessariamente uma ameaça; ela interrompe uma regularidade que já orientava a atenção. Esperamos que o que existia continue existindo, e sua retirada pede explicação. Em outras circunstâncias, exatamente a mesma redução sonora oferece descanso. Novamente, o sentido depende do que veio antes, do que julgamos estar acontecendo e da liberdade que temos para permanecer ali.

Talvez o aspecto mais inquietante não seja a capacidade de um ruído nos fazer saltar, mas a facilidade com que passamos a escutar em função daquilo que esperamos. Uma vez instalada a suspeita, o próximo detalhe parece solicitar interpretação. Isso não significa perder toda autonomia; significa que a atenção já possui uma direção. A investigação chega, assim, a uma fronteira em que acrescentar som pode ser menos eficaz do que retirá-lo. Se aprendemos a procurar perigo em uma presença sonora, o que acontece quando essa presença desaparece e somos deixados apenas com a espera?

Capítulo 18 — O SILÊNCIO TAMBÉM É SOM

Quando a música é interrompida, o lugar parece mudar de tamanho. Numa situação doméstica comum, basta desligar a caixa de som durante uma tarefa para que outros ruídos avancem: o motor da geladeira, um veículo na rua, a água atravessando um cano. Nada disso começou naquele instante. O que terminou foi a camada que organizava a atenção. A sala continua igual, mas deixa de ser percebida da mesma maneira. O desaparecimento da trilha revela que ela não ocupava apenas o ar.

Também pode surgir uma expectativa sem objeto claro. A pessoa espera a próxima faixa, verifica se a conexão caiu, procura o telefone. Antes de reconhecer a pausa como pausa, procura uma explicação. Esse pequeno intervalo merece investigação porque contraria uma ideia intuitiva: a de que somente um estímulo presente exerce influência. A ausência de algo esperado também participa da experiência. Não como uma força misteriosa emitida pelo vazio, mas como diferença entre aquilo que acontecia e aquilo que deixou de acontecer.

É necessário estabelecer uma distinção. Em sentido físico, silêncio não é uma categoria secreta de som. A ausência de vibrações audíveis não produz, por si mesma, uma mensagem acústica. Na experiência cotidiana, porém, chamamos de silêncio situações bastante diferentes: uma casa sem música, uma plateia imóvel, uma conversa

interrompida, uma rua com pouco movimento. Quase nunca estamos falando de ausência absoluta de som. Estamos falando de sons reduzidos, de certas fontes ausentes ou de uma atenção que mudou de endereço.

Essa diferença impede que a investigação escorregue para a mística apresentada como ciência. O silêncio pode adquirir significado religioso, artístico ou íntimo, mas esses significados não demonstram a existência de uma energia especial. Uma pausa não tem propriedades terapêuticas universais. Tampouco existe motivo, nas fontes aqui consideradas, para atribuir sua força a frequências mágicas. O problema é mais concreto e talvez mais desconfortável: o mesmo ambiente relativamente quieto pode oferecer descanso a alguém e produzir inquietação em outra pessoa.

Para entender essa divergência, convém observar o que foi interrompido. Numa cena hipotética de cinema, uma personagem atravessa um corredor acompanhada por música tensa. Quando a trilha cessa antes de uma porta ser aberta, a interrupção pode sustentar a ameaça em vez de dissipá-la. O espectador ainda possui a informação anterior, conhece convenções do gênero e aguarda uma resolução. O filme retirou uma pista sonora, mas não retirou o contexto que a tornava ameaçadora. O silêncio herdou o trabalho da música.

Em outra montagem, a mesma retirada poderia sugerir segurança: o perigo passou, a perseguição terminou, o ambiente voltou a ser habitável. Não existe, portanto, uma equivalência simples entre pouca estimulação acústica e

medo. O significado nasce da sequência, da imagem, da memória e da expectativa. Uma investigação séria precisa resistir à tentação de transformar um recurso expressivo em botão psicológico. O silêncio cinematográfico pode orientar a leitura da cena, mas não determina uma resposta idêntica em toda a plateia.

Juslin e Västfjäll, em 2008, defenderam a necessidade de considerar diferentes mecanismos nas respostas emocionais à música. Seu modelo não é uma lei universal nem um estudo específico de todos os efeitos do silêncio. Ainda assim, oferece uma precaução útil: experiências parecidas podem resultar de processos diferentes. A inquietação durante uma pausa pode envolver expectativa musical, associação aprendida ou lembrança pessoal. Chamá-la simplesmente de poder do silêncio descreve o efeito percebido, mas deixa sem resposta a questão de como ele se formou.

A antecipação também aparece na pesquisa de Salimpoor e colaboradores, de 2011, sobre liberação de dopamina durante a expectativa e a experiência de emoções musicais intensas. Os participantes foram selecionados por suas respostas prazerosas à música; o estudo não autoriza concluir que qualquer suspensão sonora produza a mesma reação. Seu alcance é mais delimitado: esperar e alcançar um momento musical podem corresponder a aspectos distintos da experiência. A escuta não vive apenas do som presente. Ela também se orienta para aquilo que ainda poderá chegar.

Daí a força de uma pausa bem colocada. Dentro de uma frase musical, a interrupção não precisa destruir a continuidade; pode deixá-la pendente. O ouvinte que conhece a composição talvez complete mentalmente o trecho. Aquele que não a conhece pode apenas perceber uma suspensão. São experiências diferentes diante do mesmo intervalo. A pausa permite observar, quase em negativo, o trabalho do ouvinte: aquilo que ele acrescenta, prevê ou recorda enquanto nenhuma nova nota vem confirmar sua expectativa.

Mas nem toda ausência pede continuação. Há um silêncio de encerramento e outro de falha, um de recolhimento e outro de constrangimento. Depois de uma apresentação, o breve intervalo anterior aos aplausos pode ser vivido como permanência da obra; durante uma ligação, a ausência de resposta pode levantar dúvida sobre a conexão. Não é preciso supor mecanismos extraordinários para reconhecer essa variedade. O silêncio se torna perturbador quando deixa indeciso o estado da situação: acabou, parou, quebrou ou está prestes a começar outra coisa?

Essa ambiguidade ajuda a compreender por que a redução dos sons pode intensificar a vigilância em determinadas cenas. Quando há poucas referências, um ruído isolado ganha destaque. Um estalo de madeira que passaria despercebido durante uma festa pode dominar a atenção numa casa quieta. Isso não transforma o estalo em ameaça objetiva. Mostra apenas que importância perceptiva e perigo real são coisas distintas. O cinema

explora essa distância; fora dele, convém não confundir a intensidade de uma impressão com evidência de risco.

Arnal e colaboradores, em 2015, estudaram características de aspereza acústica relacionadas aos gritos humanos e ao alarme. Trevor e colaboradores, em 2020, examinaram essa característica em música de terror. Esses trabalhos ajudam a investigar propriedades de sons presentes, não uma suposta substância aterrorizante do silêncio. A distinção importa: numa sequência audiovisual, a quietude pode preparar um contraste, enquanto o som que a rompe possui características próprias. Atribuir toda a reação à pausa apaga a combinação entre montagem, expectativa, intensidade e contexto.

Existe ainda uma ausência menos obediente ao botão de desligar. A música externa termina, mas um fragmento continua sendo lembrado. Williamson e colaboradores, em 2012, investigaram circunstâncias relatadas de início da imagética musical involuntária, os trechos que parecem reaparecer sozinhos na mente. Como se trata de autorrelatos, há limites de lembrança e seleção. O estudo não demonstra ocupação irresistível do pensamento. Ajuda, porém, a distinguir duas coisas frequentemente confundidas: interromper a reprodução de uma gravação e encerrar imediatamente toda atividade mental relacionada a ela.

Uma pessoa pode retirar os fones e continuar ensaiando o refrão; outra pode voltar a uma lembrança associada à faixa. Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e memória autobiográfica. Isso não

prova que o silêncio aprofunde lembranças, mas esclarece por que o término de uma canção não precisa encerrar seu contexto pessoal. O aparelho deixa de fornecer estímulos enquanto a experiência ainda se desdobra. A ausência externa não equivale a uma página interna em branco.

Seria fácil converter essa persistência numa acusação contra a música. Seria também um erro. Recordar uma melodia depois de ouvi-la não é, por si só, sinal de dano, dependência ou controle. Pode haver prazer nessa continuidade, assim como pode haver incômodo. A investigação perde rigor quando transforma qualquer vestígio mental em invasão. O ponto relevante não é denunciar que experiências deixam marcas, mas perguntar como essas marcas interagem com nossas escolhas e em quais circunstâncias desejamos interrompê-las sem conseguir fazê-lo imediatamente.

Uma referência cultural deslocou de maneira radical a pergunta sobre o que permanece quando a execução musical é suspensa. Estreada em 1952, 4'33", de John Cage, tornou os sons ambientais parte central da escuta. A obra não instaurava uma ausência física absoluta de som. O espaço continuava produzindo acontecimentos acústicos. Sua provocação não precisa ser aceita como definição de toda música para ser levada a sério: ao retirar aquilo que o público esperava ouvir, ela tornava audível aquilo que esse público poderia tratar como irrelevante.

O gesto também expõe uma questão de autoridade. Num concerto, certas ocorrências recebem o nome de obra; outras, de ruído. A moldura artística orienta essa

separação. Quando a execução esperada não vem, uma tosse ou um movimento na cadeira deixa de ser apenas interferência e pode entrar no campo da atenção estética. Isso não significa que todos os presentes escutem da mesma maneira ou apreciem a proposta. Significa que a apresentação pode alterar a pergunta feita ao ambiente, sem alterar necessariamente os sons que ele produz.

Cage oferece uma experiência artística, não evidência clínica de que ficar em silêncio melhore a saúde. Essa ressalva protege a própria força da obra. Nem toda experiência significativa precisa receber um selo terapêutico para merecer consideração. O recolhimento pode valer como recolhimento; uma descoberta perceptiva pode valer como descoberta. Ao exigir que qualquer pausa cure, regenere ou aumente a produtividade, acabamos subordinando até a ausência de música à obrigação de produzir um resultado mensurável e vendável.

Há, entretanto, um limite social nessa defesa do recolhimento. Desligar um aparelho é uma possibilidade concreta; desligar a rua, a obra vizinha ou os equipamentos de trabalho não é. Em situações comuns, quem divide uma moradia pequena precisa negociar a televisão, a conversa e o descanso no mesmo espaço. Quem dispõe de cômodos separados possui outras alternativas. Sem recorrer a números que as fontes reunidas não fornecem, é possível reconhecer essa diferença material: querer quietude e ter condições de obtê-la são questões distintas.

Por isso, recomendar silêncio como simples escolha pessoal pode ocultar o conflito que o torna indisponível. A música de uma pessoa atravessa a parede de outra; a festa que cria pertencimento também pode impedir descanso. Nenhum desses fatos torna a música culpada em si. Eles mostram que a liberdade de emitir som encontra a liberdade de não recebê-lo. A questão deixa de ser apenas gosto e passa a envolver horário, espaço, convivência e capacidade de negociação. O ouvido participa de relações sociais que não escolheu integralmente.

O contraponto é indispensável. A exigência de silêncio também pode funcionar como imposição. Um ambiente perfeitamente controlado pode ser confortável para alguns e hostil à expressão de outros. Há diferença entre reduzir uma exposição indesejada e tratar qualquer manifestação alheia como perturbação ilegítima. A metáfora do silêncio como virtude moral é especialmente arriscada: quem fala pouco não é necessariamente mais lúcido, assim como quem celebra com música não é necessariamente menos consciente. A qualidade da convivência não pode ser deduzida apenas do volume.

Também o significado de uma pausa coletiva depende do contexto. Em práticas cerimoniais, ela pode representar respeito, luto ou preparação. São sentidos culturais, não propriedades naturais do intervalo. Alguém que não reconhece a convenção pode perceber apenas uma interrupção inexplicável. Os trabalhos de Mehr e colaboradores, de 2019, sobre padrões e diversidade do canto humano, e de McDermott e colaboradores, de 2016, sobre variação cultural na percepção musical,

recomendam cautela diante de universais fáceis. Não estudam todo significado do silêncio, mas desaconselham tratar hábitos de escuta como medidas universais da humanidade.

Essa cautela também vale para o discurso contemporâneo que opõe música permanente e autenticidade interior. É plausível que alguém use uma sequência de faixas para evitar uma conversa difícil consigo mesmo. Também é plausível que a música ofereça companhia, prazer ou sustentação para uma tarefa cansativa. Sem conhecer a situação, não podemos decidir qual interpretação é correta. Gostar de escutar durante o dia não constitui diagnóstico. Tampouco suportar um quarto quieto comprova equilíbrio emocional. O comportamento isolado diz menos do que gostaríamos.

O problema mais produtivo não é perguntar se a pessoa merece sua própria trilha, mas se possui margem para modificá-la. Pode interromper sem perder acesso a outras atividades? Pode escolher entre continuar ouvindo e permanecer alguns minutos sem música? Precisa disputar essa decisão com quem compartilha o ambiente? Essas perguntas deslocam a análise de uma suposta pureza mental para condições concretas de autonomia. Não pressupõem que o silêncio seja sempre desejável; investigam se ele está disponível quando passa a ser desejado.

Na escuta digital, a passagem entre uma faixa e outra torna essa questão visível. Quando a reprodução automática está ativada, o fim de uma gravação não exige

necessariamente uma nova decisão do ouvinte. Isso pode ser conveniente e bem-vindo. Também pode tornar menos perceptível o momento em que seria possível parar. Prey, em 2018, analisou criticamente a individualização algorítmica nas plataformas musicais. Sua análise não dá acesso a sistemas internos nem prova leitura emocional. Ela permite, contudo, interrogar como a escuta é organizada por categorias e mediações comerciais.

Não é necessário inventar uma conspiração contra as pausas para examinar esse desenho. Uma sequência contínua oferece um tipo de experiência; uma interrupção oferece outro. Entre ambas há escolhas de produto, hábitos de uso e preferências reais. O ouvinte não desaparece dessa relação, mas tampouco a constrói sozinho. Até a facilidade de permanecer ouvindo, aparentemente neutra, participa do ambiente em que decide. O silêncio deixa então de ser apenas uma condição acústica e aparece como intervalo possível dentro de uma experiência organizada.

Ao cessar a música, portanto, não encontramos uma resposta definitiva escondida atrás das notas. Encontramos ruídos antes encobertos, expectativas sem resolução, lembranças em andamento e conflitos sobre quem pode ocupar o espaço. Às vezes isso alivia; às vezes incomoda; às vezes não produz nada memorável. Mas a pausa abre uma fissura útil na aparência de naturalidade da trilha cotidiana. Se o que ouvimos depende também de quem organiza a continuidade, a pergunta seguinte já não cabe apenas no interior do ouvido: quem possui os meios de

decidir o que chega até ele — e o que permanece fora de alcance?

Capítulo 19 — QUEM DECIDE O QUE O MUNDO OUVE?

Uma música termina e outra começa antes que alguém precise decidir. Na tela, a transição parece pequena: uma capa substitui a anterior, o tempo volta a zero, uma voz diferente ocupa os fones. Entretanto, entre o fim de uma faixa e o início da seguinte existe uma cadeia de decisões que o ouvinte não acompanha. Alguém gravou, financiou, distribuiu, classificou, apresentou. Um sistema ordenou possibilidades. Uma escolha editorial pode ter aberto caminho; uma campanha pode ter tornado aquele nome reconhecível. O gesto de ouvir acontece na superfície de uma estrutura muito maior.

Essa estrutura não precisa impedir escolhas para exercer poder. Basta distribuir de maneira desigual as oportunidades de encontro. Uma canção que nunca aparece pode estar tecnicamente disponível e, ainda assim, permanecer distante da experiência cotidiana. Outra, colocada repetidamente diante de públicos distintos, ganha ocasiões de ser reconhecida, compartilhada ou rejeitada. Disponibilidade e visibilidade não são a mesma coisa. Confundi-las permite apresentar um catálogo vasto

como se sua vastidão garantisse condições semelhantes para todos os que estão dentro dele.

O problema começa antes da pergunta sobre qualidade. Uma obra não disputa apenas o julgamento do público; disputa a possibilidade de chegar a esse julgamento. E atenção tem duração, circunstância e custo. Quem escuta durante um deslocamento, enquanto trabalha ou prepara uma refeição não examina todas as alternativas existentes. Apoia-se em atalhos, recomendações, nomes conhecidos, escolhas de amigos. Isso não caracteriza incapacidade. É uma resposta prática à abundância. Mas cada atalho também entrega parte da seleção a alguém.

Não há, portanto, uma única mão sobre o volume do mundo. Há agentes com poderes diferentes, interesses parcialmente coincidentes e disputas que não desaparecem porque participam do mesmo mercado. Gravadoras, distribuidoras, produtores, programadores, anunciantes, plataformas e públicos não formam uma consciência coletiva. A investigação precisa resistir à comodidade de procurar uma sala secreta onde todos combinariam o próximo sucesso. O poder pode ser concentrado sem ser absoluto, coordenado em certos momentos sem depender de um comando único.

Antes de chegar aos ouvidos

A seleção começa na produção. Decidir quanto tempo uma gravação receberá, quais profissionais poderão trabalhar nela e quais versões serão descartadas já interfere no que poderá circular. Um produtor não é necessariamente um funcionário da padronização: pode defender uma solução estranha, preservar uma interpretação difícil ou tornar audível uma ideia que antes não encontrava forma. Também pode sugerir mudanças para aproximar a faixa de expectativas comerciais. A mesma função comporta criação, negociação e acomodação. Reduzi-la a qualquer um desses aspectos empobrece a análise.

Considere uma situação hipotética: dois artistas concluem gravações igualmente cuidadosas. Um dispõe de equipe para preparar materiais, organizar divulgação e acompanhar oportunidades; o outro realiza essas tarefas nas horas restantes de outro trabalho. Não é necessário inventar contratos ou pagamentos clandestinos para reconhecer a diferença. A capacidade de sustentar uma campanha, responder a convites e tentar novamente depois de uma recusa altera as condições da disputa. Isso não permite prever o vencedor. Permite entender por que talento, sozinho, não descreve o percurso.

O dinheiro pode comprar trabalho, continuidade e exposição; não compra, de maneira garantida, o significado que uma música terá para alguém. Campanhas podem fracassar. Obras com poucos recursos podem encontrar circulação inesperada. Essa possibilidade real

costuma alimentar uma conclusão conveniente: se alguém conseguiu sem estrutura, a estrutura não importa. O raciocínio inverte a exceção e apaga o caminho. Um êxito improvável demonstra que barreiras não são intransponíveis, não que deixaram de existir.

Há também uma diferença entre promover uma obra e determinar sua recepção. Uma publicidade pode apresentar uma canção como trilha de liberdade, elegância ou rebeldia, mas o público não precisa aceitar o enquadramento. Pode considerá-la artificial, associá-la a outra experiência ou utilizá-la ironicamente. Ainda assim, o enquadramento merece atenção: ele oferece uma interpretação antes que o ouvinte construa a sua. A disputa não é apenas pelo som que chega, mas pelo contexto que o acompanha.

A pergunta sobre quem transforma uma música desconhecida em fenômeno mundial exige, por isso, uma resposta menos cinematográfica do que a suspeita inicial. Alguns agentes possuem meios para ampliar enormemente a chance de descoberta. Nenhum dos estudos aqui mobilizados demonstra que possam garantir adesão mundial. Entre investimento e fenômeno existe uma sequência de encontros, decisões e apropriações. Investigar essa sequência é mais esclarecedor do que atribuir ao mercado uma onipotência que as evidências não sustentam.

A ordem das possibilidades

No ambiente digital, o catálogo é apenas uma parte do serviço. A outra é a organização do catálogo: o que aparece primeiro, quais obras são aproximadas e quais trajetórias de escuta são sugeridas. A análise de Robert Prey, em 2018, examina criticamente a individualização algorítmica nas plataformas musicais. Seu argumento ajuda a deslocar a atenção do ouvinte como pessoa inteira para o ouvinte tal como pode ser representado por dados e categorias. Essa representação é operacional, não uma leitura completa da subjetividade.

A distinção importa porque um comportamento observável admite motivos diferentes. Em um exemplo hipotético, repetir uma faixa pode expressar entusiasmo, estudo de uma passagem instrumental ou simplesmente a preferência de outra pessoa usando o aparelho. Interromper uma música pode indicar desagrado ou a chegada de uma ligação. Não temos acesso aos sistemas internos das plataformas para afirmar como cada situação é interpretada. Podemos, entretanto, reconhecer o limite lógico: registrar uma ação não equivale a conhecer integralmente sua causa.

A personalização pode ser útil apesar desse limite. Um serviço não precisa compreender toda a biografia do usuário para sugerir algo de que ele goste. Pode facilitar descobertas que uma busca manual dificilmente produziria, aproximar repertórios e poupar tempo. Seria inadequado tratar toda recomendação como armadilha. A questão crítica é outra: a conveniência oferecida ao

ouvinte convive com decisões institucionais sobre o que merece ser mostrado. Gostar do resultado não torna irrelevante conhecer, quando possível, as condições de sua apresentação.

Aguiar e Waldfogel, em 2018, investigaram promoção e descoberta por meio de playlists do Spotify. O trabalho oferece evidência de que essas listas podem ter importância na visibilidade e na descoberta de músicas. Isso é mais específico do que afirmar que plataformas fabricam qualquer sucesso à vontade. Também não prova que a presença de determinado artista tenha sido comprada. O ponto sustentado é suficiente para merecer escrutínio: espaços de destaque participam da circulação, e suas escolhas não são culturalmente indiferentes.

Uma playlist pode parecer apenas uma sequência agradável, mas também estabelece vizinhanças. Quando reúne músicas sob uma atividade, um estado de espírito ou uma categoria, propõe uma maneira de utilizá-las e compreendê-las. Uma composição pode ser apresentada como companhia para concentração, embora seu autor não a tenha concebido para esse fim. Isso não destrói a obra nem impede outras leituras. Pode, contudo, deslocar a atenção: daquilo que ela expressa para aquilo que permite fazer enquanto toca.

Esse deslocamento merece ser acompanhado sem transformar hipótese em diagnóstico geral. Se uma faixa chega continuamente como fundo para determinada tarefa, é plausível perguntar se será escutada de outra maneira quando receber atenção exclusiva. Mas não podemos

concluir que todo ouvinte se tornou indiferente ou que toda produção passou a obedecer à mesma fórmula. A organização funcional da escuta cria incentivos e expectativas possíveis; demonstrar mudanças concretas na criação exigiria evidências específicas, não apenas uma impressão diante da interface.

A repetição acrescenta outra camada. Zajonc, em 1968, mostrou que a mera exposição pode favorecer avaliações mais positivas em determinadas condições. Não se trata de uma lei segundo a qual qualquer coisa repetida será amada. Familiaridade pode coexistir com cansaço, irritação e recusa. Ainda assim, a possibilidade de que o contato anterior participe da preferência torna relevante a distribuição desse contato. Quando uma música parece imediatamente acolhedora, parte dessa sensação pode ter uma história anterior ao momento em que decidimos prestar atenção nela.

Aqui aparece um circuito possível, não uma auditoria de alguma plataforma: visibilidade oferece oportunidades de escuta; respostas do público podem orientar novas seleções; novas seleções ampliam a visibilidade. O circuito não precisa começar com fraude para produzir vantagens cumulativas. Também não precisa permanecer fechado: uma recomendação entre amigos ou uma apropriação inesperada pode alterar a trajetória. O cuidado investigativo está em não confundir esse modelo explicativo com a descrição comprovada de cada sucesso particular.

O que fica fora do enquadramento

A seleção cultural não nasceu com o streaming. Uma grade de rádio e a programação de um palco já tornam evidente uma restrição: não cabe tudo no mesmo tempo. O ambiente digital modifica essa condição ao permitir que muitas obras permaneçam disponíveis, mas não elimina o problema de distribuir atenção. A escassez muda de lugar. Em vez de perguntar somente quais músicas conseguiram entrar no acervo, é preciso perguntar quais recebem orientação de tráfego dentro dele.

Essa mudança não autoriza nostalgia automática. Intermediários humanos também possuem preconceitos, preferências e relações de interesse. Um programador pode reconhecer uma inovação que um sistema classificatório não destaca; pode igualmente desprezá-la por não caber em seu repertório de referências. Uma seleção automatizada pode repetir padrões estreitos; pode também apresentar ao usuário algo fora de seu círculo habitual. O contraste relevante não é entre um passado humano e virtuoso e um presente mecânico e corrupto. É entre formas distintas de exercer seleção e de responder por ela.

A responsabilidade se torna mais difícil de perceber quando a decisão aparece como simples resultado técnico. Uma ordem de apresentação pode parecer tão natural quanto a disposição das letras no teclado. No entanto, organizar exige critérios. Sem acesso aos processos internos, não cabe atribuir pesos ou objetivos específicos a cada recomendação. Cabe perguntar o que é explicado

publicamente, o que pode ser contestado e como o ouvinte distingue uma escolha editorial, uma indicação personalizada e uma inserção promocional quando essas modalidades existem.

O histórico das controvérsias musicais mostra outra disputa: não apenas promover o que deve aparecer, mas definir aquilo que deveria despertar suspeita. As audiências do Senado dos Estados Unidos envolvendo o PMRC, em 1985, documentam um debate público sobre rotulagem de gravações. O episódio não comprova efeitos universais das letras. Mostra que a mediação da música também envolve classificações morais, proteção alegada e conflitos sobre quem possui legitimidade para advertir o público.

Preocupações com crianças e adolescentes não devem ser descartadas por princípio. Contexto, idade e conteúdo importam nas decisões de famílias e instituições. Mas advertir sobre um conteúdo é diferente de demonstrar que ele provoca determinado comportamento. Quando essa fronteira desaparece, a classificação pode adquirir a aparência de laudo. Uma linguagem artística perturbadora passa a ser tratada como evidência sobre os efeitos de sua recepção, mesmo quando faltam dados para sustentar a passagem.

O processo civil contra o Judas Priest, julgado improcedente em Nevada em 1990, expôs de forma dolorosa esse risco. A ação atribuía responsabilidade à banda por supostos sons subliminares em um caso envolvendo o suicídio de dois fãs, conforme noticiado pelo

New York Times naquele ano. O sofrimento das pessoas envolvidas não autoriza inferir causalidade musical. Vokey e Read, em 1985, já haviam investigado gravações reversas e sugestão sem sustentar a ideia de domínio comportamental por mensagens desse tipo. Suspeita, percepção induzida e prova não são equivalentes.

O desvio para explicações ocultas pode obscurecer mecanismos mais verificáveis. Uma imagem ocultista em uma performance não prova ritual real, religião pessoal ou crime; a interpretação do símbolo precisa permanecer distinta de uma acusação. Enquanto a atenção se fixa em supostos comandos secretos, escolhas de promoção, classificação e acesso podem receber menos exame. O aspecto inquietante da distribuição cultural não depende de uma frequência mágica. Está também no poder comum de decidir quais obras terão repetidas oportunidades de existir para o público.

Ainda assim, o público não é apenas o destino final dessas decisões. É parte da circulação. Pessoas apresentam músicas umas às outras, resgatam gravações, rejeitam campanhas e atribuem sentidos que não estavam previstos. Mesmo quando uma descoberta começa em um espaço comercial, sua continuidade pode depender de vínculos que esse espaço não administra. O mercado participa do encontro; não possui necessariamente a lembrança, a cerimônia ou a amizade que se formam depois dele.

O limite aparece com clareza nos estudos da experiência musical. Salimpoor e colaboradores, em 2011,

encontraram liberação de dopamina ligada à antecipação e ao prazer intenso em participantes selecionados por essas respostas à música. Isso não demonstra dependência nem entrega às empresas uma chave universal da vontade. Saber que a escuta pode envolver recompensa não permite prever qual faixa mobilizará qualquer pessoa. Entre uma medida em condições de pesquisa e uma campanha cotidiana existe uma distância que a retórica do controle costuma esconder.

Talvez a questão mais difícil seja a ausência que não percebemos. Podemos avaliar uma música apresentada com insistência, mas como julgar aquela que nunca encontramos? Nenhum catálogo pessoal revela sozinho todas as oportunidades perdidas. Isso não exige escutar tudo, tarefa impossível, nem desprezar o prazer de reconhecer o familiar. Exige desconfiar da equivalência entre aquilo que circula mais e aquilo que representa melhor a diversidade de uma sociedade.

Ao final de uma sequência automática, a próxima faixa continua parecendo uma decisão pequena. Vista de perto, ela reúne trabalho artístico, infraestrutura, critérios de seleção e hábitos que nenhum agente controla por inteiro. Alguns têm muito mais capacidade de intervir nessa sequência do que outros. Mas o que passa por ela não se reduz ao interesse de quem a organiza. Uma música pode carregar experiências coletivas que ultrapassam sua embalagem comercial. Se a indústria ajuda a decidir o que ganha alcance, quem preserva aquilo que uma comunidade precisa continuar ouvindo para reconhecer a própria história?

Capítulo 20 — A MÚSICA COMO CULTURA

Uma canção antiga pode sobreviver numa cozinha sem que ninguém saiba informar o nome de seu compositor. Ela aparece enquanto se prepara a comida, atravessa uma brincadeira infantil, retorna numa celebração. Algumas palavras mudam; outras permanecem mesmo quando seu significado já exige explicação. Nessa situação comum, não há palco, campanha de lançamento ou recomendação automática. Há uma pessoa transmitindo a outra uma maneira de ocupar o tempo. Antes de ser produto ou instrumento de influência, a música já está funcionando como vínculo entre vidas que não começaram juntas nem terminarão no mesmo momento.

O que passa de uma geração para outra não é somente uma sequência sonora. Passam pronúncias, gestos, expectativas, imagens de trabalho, devoção, amor e perda. Uma criança pode aprender o refrão antes de compreender o mundo ao qual ele pertence. Mais tarde, talvez encontre naquela melodia uma porta de entrada para perguntas sobre sua família. Talvez a rejeite. A transmissão cultural não acontece como a cópia perfeita de um arquivo: depende de encontros, aceita interrupções e carrega conflitos. O esquecimento também participa dela, inclusive quando ninguém decide conscientemente esquecer.

Depois de investigar mercados, estratégias de persuasão e disputas pela atenção, seria fácil enxergar toda repetição

como captura. Mas essa conclusão produziria outra distorção. A repetição também permite aprender um canto, reconhecer os outros e conservar alguma continuidade diante da mudança. A diferença não está escondida numa propriedade moral do refrão. Está nas relações que o cercam: quem ensina, quem pode modificar, quem recebe reconhecimento, quem é silenciado e o que acontece com aquele que prefere não cantar. A mesma participação que acolhe pode, em determinadas circunstâncias, cobrar obediência.

Investigar a música como cultura exige sustentar essa ambivalência sem destruí-la com uma resposta conveniente. Uma tradição não é inocente apenas por ser antiga; uma inovação não é corruptora apenas por vir do mercado. Também não basta identificar lucro para demonstrar que uma experiência perdeu seu valor. Pessoas podem construir vínculos reais com obras comercializadas em grande escala. O problema começa quando a circulação mercantil passa a ser confundida com a totalidade da vida musical, como se tudo o que não aparece nas vitrines tivesse deixado de existir.

Há uma diferença importante entre preservar uma gravação e preservar as condições que tornam possível cantar. O arquivo conserva uma execução; a prática viva depende de tempo, espaço, aprendizado e reconhecimento. Numa situação hipotética, uma comunidade pode ter seus cantos digitalizados e, simultaneamente, perder o lugar onde costumava se reunir. O registro permanece acessível, mas as relações que lhe davam sentido se enfraquecem. Não seria correto chamar o arquivo de inútil. Seria

igualmente incorreto tratá-lo como substituto completo da experiência que documenta. Salvar o som nem sempre significa salvar seu mundo.

Esse limite aparece também na escuta individual. Janata, em 2009, investigou a integração entre familiaridade musical e memória autobiográfica. Seu trabalho ajuda a compreender por que uma música conhecida pode participar da evocação de experiências pessoais. Não demonstra, por si só, como uma sociedade conserva sua história. A passagem entre essas escalas exige cuidado. Ainda assim, permite formular uma questão cultural relevante: quando muitas pessoas associam uma canção a situações compartilhadas, o que circula entre elas não é apenas a obra, mas um conjunto de lembranças que pode ser discutido, corrigido e disputado.

Uma música presente em reuniões familiares pode significar proteção para alguém e constrangimento para outra pessoa. O repertório de uma época não guarda uma memória única, organizada como uma versão oficial dos acontecimentos. Ele pode conservar também as diferenças que a narrativa familiar prefere apagar. Por isso, falar em patrimônio sonoro não deveria exigir reverência automática. Preservar é manter aberta a possibilidade de escutar e interpretar, inclusive criticamente. Uma cultura que só admite celebração de seu passado corre o risco de transformar a memória em disciplina e a homenagem em obrigação.

Essa disputa se aprofunda quando alguém apresenta sua própria maneira de ouvir como medida natural de todas as

outras. Certas sonoridades parecem repousantes ou ásperas com tamanha evidência subjetiva que custa reconhecer o aprendizado envolvido nessa impressão. McDermott e colaboradores, em 2016, encontraram variação cultural nas preferências por consonância, incluindo indiferença à dissonância entre participantes de uma população amazônica estudada. Isso não estabelece uma hierarquia entre ouvintes. Ao contrário, enfraquece a pretensão de elevar determinada preferência, familiar a certos públicos, à condição de regra universal da sensibilidade humana.

Mehr e colaboradores, em 2019, investigaram padrões e diversidade no canto humano. A presença de regularidades não apaga as diferenças entre práticas, nem autoriza supor emoções idênticas em todas as culturas. As duas perspectivas precisam permanecer juntas. Existem aspectos compartilhados da experiência humana, mas seu significado não chega pronto, imune à história. Uma canção de cuidado, por exemplo, pertence também a modos particulares de cuidar. Reconhecer semelhanças pode aproximar pessoas; usá-las para dispensar a compreensão das diferenças pode reduzir uma tradição a uma ilustração exótica de categorias alheias.

O perigo não está apenas no preconceito explícito contra aquilo que soa estranho. Está também no elogio que simplifica. Chamar um repertório de puro, primitivo ou intocado pode aprisionar seus praticantes numa imagem que lhes nega contemporaneidade. Se alteram instrumentos, incorporam tecnologias ou dialogam com outros estilos, passam a ser acusados de destruir aquilo

que deveriam representar. Mas preservar uma cultura não deveria significar retirar de seus participantes o direito de transformá-la. Há perdas que merecem investigação e resistência; nem toda mudança, entretanto, constitui uma perda, assim como nem toda conservação constitui justiça.

Quando a música deixa a intimidade e ocupa uma reunião pública, surge outra dimensão de seu poder. Numa manifestação, um refrão curto oferece uma estrutura que pessoas desconhecidas conseguem compartilhar. Não é necessário dominar todo o repertório de reivindicações para acompanhar a entrada coletiva. O canto pode dar duração a uma presença, tornar uma demanda audível e ajudar os participantes a reconhecer que não estão sozinhos. Isso não prova que a música produza, isoladamente, mobilização política. Ela participa de uma situação construída também por interesses, riscos, organizações e motivos concretos para estar ali.

O movimento não cabe na canção, embora às vezes seja lembrado por ela. Seria confortável atribuir transformações sociais a melodias decisivas e deixar em segundo plano o trabalho menos visível que as tornou possíveis. Reuniões, divergências, negociações e enfrentamentos não desaparecem porque existe uma trilha memorável. A música pode condensar uma reivindicação, mas condensar implica selecionar. Um refrão torna algo mais fácil de carregar e, nessa operação, deixa outras coisas de fora. Cabe perguntar quais experiências ganharam voz na síntese e quais precisaram esperar do lado de fora do coro.

Unir pessoas, portanto, não constitui uma virtude suficiente. Um grupo também pode se unir em torno da exclusão. A intensidade da participação não demonstra a legitimidade da causa, assim como a beleza de uma composição não absolve os valores mobilizados em seu uso. Não é preciso atribuir poderes secretos ao som para reconhecer esse problema. Palavras explícitas, ocasiões públicas e regras de pertencimento já oferecem material para análise. O limite ético aparece quando a alegria de cantar junto depende da humilhação de quem ficou fora ou quando a recusa em participar é tratada como traição.

Ainda assim, reduzir o canto coletivo a pressão seria ignorar sua possibilidade de acolhimento. Numa situação comum de luto, cantar pode oferecer uma forma de presença a quem não consegue formular uma fala. Num encontro comunitário, pode abrir espaço para alguém cujo prestígio não vem da escolaridade ou da renda. Essas possibilidades não precisam ser convertidas em promessas universais para importar. Também não autorizam supor que todos se sintam amparados pela mesma prática. O gesto realmente inclusivo admite outras formas de presença, inclusive a de permanecer em silêncio sem precisar justificar a própria distância.

A dimensão histórica da música aparece justamente nessa tensão entre expressão e vigilância. Nos Estados Unidos, as audiências do Senado de 1985 associadas ao debate impulsionado pelo PMRC tornaram a rotulagem de gravações um assunto público. O episódio documenta uma disputa sobre conteúdos, acesso e responsabilidade. Não comprova efeitos universais das letras sobre seus ouvintes.

Seu interesse cultural está também em revelar como discussões sobre repertórios podem se tornar discussões sobre autoridade: quem define o risco, quem representa a juventude e quem recebe legitimidade para estabelecer as fronteiras do aceitável.

Existem questões legítimas sobre conteúdo, idade e contexto de circulação. Reconhecê-las, porém, não exige transformar ouvintes em recipientes passivos. A distância entre ouvir, interpretar, aprovar e agir não pode ser eliminada por indignação. Uma letra pode ser contestada pelo que expressa sem que se invente um mecanismo inevitável de reprodução comportamental. Da mesma maneira, a autonomia do público não torna toda crítica uma forma de censura. O debate perde precisão quando cada lado exige escolher entre duas caricaturas: a obra absolutamente inofensiva ou a obra capaz de governar sozinha a conduta humana.

Nas controvérsias sobre imagens religiosas e ocultistas, essa perda de precisão pode se tornar especialmente grave. Uma performance pode representar um ritual, mobilizar uma crença ou provocar interpretações espirituais. Nenhuma dessas possibilidades autoriza, sem evidência adicional, afirmar prática ritual real, crime ou identidade religiosa do artista. A personagem de palco não equivale automaticamente à pessoa. Para esta investigação, o objeto cultural inclui tanto a imagem quanto a reação a ela: o medo compartilhado, a acusação repetida, a defesa apaixonada. Examinar essas respostas não significa confirmar as alegações que as alimentam.

O caso civil envolvendo Judas Priest, julgado em Nevada em 1990, mostra o peso que uma acusação desse tipo pode adquirir. A ação atribuía responsabilidade à banda por supostos sons subliminares e foi julgada improcedente, conforme a notícia contemporânea do *The New York Times* de 25 de agosto. O sofrimento envolvido não deve ser usado como espetáculo nem reduzido a uma explicação musical conveniente. Vokey e Read, em 1985, já haviam investigado gravações reversas e sugestão sem sustentar a ideia de domínio comportamental por essas mensagens. Uma tragédia exige mais responsabilidade interpretativa, não menos.

Se o pânico pode distorcer a vida musical, a celebração comercial também pode. Uma plataforma consegue oferecer acesso a repertórios que o ouvinte dificilmente encontraria por outros caminhos; ao mesmo tempo, a apresentação desses repertórios organiza a descoberta. Aguiar e Waldfogel, em 2018, investigaram o papel das playlists na visibilidade e no encontro com músicas. Esse trabalho não demonstra que todo sucesso seja comprado. Ajuda, porém, a deslocar a atenção da disponibilidade abstrata para as condições de aparecimento. Estar num catálogo e ter uma chance concreta de ser encontrado são situações diferentes.

Prey, em 2018, analisou criticamente a individuação algorítmica em plataformas musicais. Trata-se de análise social, não de acesso aos sistemas internos nem de prova de leitura emocional. A questão cultural que ela suscita é relevante: o ouvinte pode ser tratado segundo categorias operacionais que não esgotam sua experiência. Uma

seleção para concentração ou relaxamento pode ser útil, mas também pode apresentar músicas apenas pelo serviço que parecem prestar. Nesse enquadramento, a obra corre o risco de perder espessura histórica e virar uma superfície sonora ajustada à tarefa do momento.

Esse risco não determina o destino de toda escuta digital. Uma descoberta casual pode levar alguém a procurar a língua de uma canção, seus autores, outras interpretações e as circunstâncias de sua circulação. O mesmo recorte que empobrece uma obra pode funcionar como entrada para uma investigação mais ampla. A diferença depende também do que acontece depois do primeiro contato. Não convém idealizar um passado em que todos supostamente ouviam com profundidade. A escuta distraída não nasceu com as plataformas; o que merece exame é a maneira como estruturas atuais a favorecem, organizam ou recompensam.

Há ainda uma promessa que atravessa tanto práticas comunitárias quanto campanhas comerciais: a de que a música pode curar. É necessário separar os sentidos dessa palavra. Uma pessoa pode dizer que determinada canção a ajudou a atravessar uma perda sem estar apresentando uma alegação médica. O relato expressa uma experiência de amparo. Quando se prometem resultados clínicos, entretanto, a exigência muda. Magee e colaboradores, na revisão Cochrane de 2017 sobre intervenções musicais em lesão cerebral adquirida, identificaram benefícios possíveis em desfechos específicos, com heterogeneidade e qualidade variável da evidência. Isso pede profissionais e avaliação, não garantias.

O cuidado cultural e o tratamento clínico podem se encontrar, mas não são intercambiáveis. Uma roda de canto não precisa curar uma doença para ter valor; uma intervenção profissional não se torna eficaz apenas porque a música emociona. Os casos publicados por Sacks em *Musicophilia*, de 2007, ampliam a percepção sobre relações entre música e vida neurológica, mas não constituem um ensaio universal. Tampouco alegações sobre frequências de 432 ou 528 hertz oferecem ciência estabelecida de cura. Respeitar quem busca alívio inclui não transformar sua vulnerabilidade em mercado de certezas sonoras.

A investigação chega, assim, a uma consequência incômoda: proteger a música como cultura não é protegê-la de toda crítica, mas preservar as condições de uma relação menos desigual com ela. Isso inclui a possibilidade de aprender, transmitir, transformar, questionar e recusar. Inclui reconhecer quem mantém práticas vivas, não apenas quem aparece nas telas. Uma sociedade pode oferecer som em abundância e ainda empobrecer as oportunidades de participação musical. Antes de perguntar quanto se ouve, vale perguntar quem encontra espaço para produzir sentido, e não somente consumir uma atmosfera preparada por outros.

Resta uma fronteira difícil. Ninguém escolhe do zero a língua em que canta, as primeiras melodias que conhece ou todas as associações que aprende a sentir. Recebemos um mundo sonoro antes de poder examiná-lo. Mas receber não significa permanecer incapaz de responder: podemos conservar um canto e contestar seus valores, abandonar

um repertório e depois reencontrá-lo de outra maneira. Entre a herança que nos forma e a pressão que estreita nossas escolhas existe uma zona que ainda precisamos nomear com precisão. Quando a música participa da construção de quem somos, em que momento sua influência passa a justificar a palavra controle?

Capítulo 21 — VOCÊ ESTÁ SENDO CONTROLADO?

A música continua quando a compra já terminou. No estacionamento, alguém procura a chave e percebe que está repetindo o refrão ouvido entre as prateleiras. Não escolheu a gravação, talvez nem saiba quem canta. Ainda assim, levou alguma coisa da loja que não aparece na nota fiscal. Essa situação comum contém uma perturbação discreta: parte da experiência atravessou a atenção sem uma decisão explícita. Mas o que atravessou? Uma lembrança sonora, uma disposição emocional, uma preferência comercial? Ou apenas uma sequência insistente de notas?

A distância entre essas possibilidades é o terreno desta investigação. Se chamarmos qualquer permanência involuntária de controle, um refrão persistente será prova de submissão. Se exigirmos domínio absoluto para reconhecer qualquer problema, quase toda forma de influência parecerá irrelevante. Os dois extremos facilitam a vida de quem prefere certezas. Um transforma a escuta em ameaça permanente; o outro oferece inocência antecipada a qualquer uso do som. Nenhum explica satisfatoriamente o que acontece entre uma música disponível e uma decisão tomada.

Há uma dificuldade anterior: raramente podemos observar a mesma escolha acontecendo, para a mesma pessoa, nas mesmas condições, com e sem aquela trilha. Depois de comprar, costumamos produzir explicações plausíveis. O preço estava bom, a embalagem chamou atenção, havia uma ocasião especial. A música pode ter participado ou não. A incapacidade de reconhecê-la como influência não prova que ela operou secretamente; reconhecê-la também não mede sua contribuição. Investigar exige suportar esse espaço desconfortável entre suspeita e demonstração.

Influência é a palavra mais ampla. Algo influencia quando participa da formação ou da alteração de uma experiência, de uma avaliação ou de uma conduta. Não precisa eliminar alternativas nem nascer de um plano. Uma canção escolhida por um amigo pode mudar o clima de uma conversa sem que ele pretendesse dirigir ninguém. Persuasão é mais específica: existe uma tentativa de orientar uma avaliação ou escolha. Quando uma publicidade associa um produto a uma trilha acolhedora, essa música pode integrar o esforço persuasivo, mesmo sem apresentar um argumento verbal.

Condicionamento descreve outra coisa: processos de aprendizagem pelos quais relações entre acontecimentos passam a organizar respostas. Se uma melodia acompanha repetidamente uma situação, pode adquirir significado associado a ela. Isso não transforma qualquer repetição em condicionamento demonstrado, nem permite deduzir uma resposta inevitável. Manipulação, por sua vez, acrescenta um problema ético à influência: interessa saber se há

ocultação relevante, exploração de vulnerabilidades ou organização da situação para contornar a avaliação de quem é afetado. Não basta que alguém sinta algo para que essa acusação esteja comprovada.

Controle é a palavra mais pesada porque sugere capacidade de determinar, restringir ou dirigir resultados com algum grau de estabilidade. Controlar o volume de uma sala não equivale a controlar a decisão de todos que estão nela. Controlar quais músicas recebem destaque não equivale a determinar o significado que cada ouvinte lhes atribuirá. Convém perguntar sempre: controle sobre o quê, exercido por quem, durante quanto tempo e diante de quais possibilidades de resistência? Sem essas perguntas, a palavra cresce até esconder o fenômeno que deveria esclarecer.

O corpo ajuda a criar a confusão. Um arrepio chega antes de uma explicação; a tensão de uma passagem musical parece dispensar autorização. Salimpoor e colaboradores, em 2011, encontraram evidências de liberação de dopamina durante a antecipação e a experiência de picos emocionais musicais. Os participantes, porém, foram selecionados por apresentar respostas prazerosas intensas à música. O estudo ilumina uma experiência particular e seus mecanismos. Não demonstra que qualquer faixa produz a mesma resposta, tampouco que prazer musical seja dependência ou obediência.

Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram respostas intensamente prazerosas à música à atividade de regiões

envolvidas em recompensa e emoção. A descoberta é importante sem precisar receber uma conclusão espetacular. Circuitos compartilhados não tornam experiências distintas equivalentes: encontrar participação de sistemas de recompensa não autoriza chamar música de droga. Mais decisivo aqui é perceber que uma resposta corporal involuntária não entrega automaticamente o comando da ação. Podemos sentir atração e recusar, experimentar tristeza e permanecer, reconhecer entusiasmo e desconfiar do convite que o acompanha.

Isso não significa que o raciocínio fique numa cabine isolada, imune ao ambiente. Juslin e Västfjäll, em 2008, propuseram considerar diferentes mecanismos envolvidos nas emoções musicais, em vez de procurar uma explicação única. Janata, em 2009, investigou relações entre familiaridade musical e memória autobiográfica. Uma canção pode encontrar uma história pessoal que o anunciante desconhece. Num exemplo hipotético, a mesma trilha de infância pode despertar acolhimento em um comprador e desconforto em outro. O som participa da experiência, mas não escreve sozinho o seu sentido.

A repetição também merece uma descrição menos teatral. O trabalho de Zajonc, de 1968, mostrou que a mera exposição pode favorecer avaliações mais positivas. Familiaridade, entretanto, não aumenta preferência sempre nem indefinidamente. Uma faixa pode se tornar agradável, indiferente ou exaustiva. Mais importante: aprender um refrão não é aceitar suas afirmações. Saber cantar uma letra agressiva não demonstra adesão à violência, assim como memorizar uma propaganda não

demonstra intenção de compra. A memória registra materiais que a pessoa pode contestar, ironizar ou simplesmente ignorar.

Williamson e colaboradores, em 2012, classificaram circunstâncias associadas ao surgimento de imagens musicais involuntárias, os trechos que parecem tocar mentalmente sem convite. O estudo se baseou em autorrelatos, sujeitos a limites de lembrança e seleção. Ele ajuda a investigar gatilhos cotidianos, não a provar invasão deliberada da mente. A experiência pode ser incômoda precisamente porque revela uma fronteira da vontade: não escolhemos cada conteúdo que aparece. Mas o aparecimento de um conteúdo e a execução de uma conduta pertencem a problemas diferentes.

Quando passamos da experiência interna ao comércio, a questão ganha um agente interessado. Milliman, em 1982, investigou andamento musical e comportamento de compradores em um supermercado. North, Hargreaves e McKendrick, em 1997, relacionaram música culturalmente associada a determinados países à escolha de vinhos numa loja. Areni e Kim, em 1993, estudaram música de fundo e compras em outro contexto de venda de vinhos. Esses trabalhos oferecem razões para levar a ambientação sonora a sério, mas não uma fórmula capaz de garantir resultados em qualquer estabelecimento.

Entre um efeito contextual e uma teoria geral de submissão existe uma distância que não pode ser preenchida por adjetivos. Preços, disposição dos produtos, companhia, pressa e preferências anteriores também

compõem uma compra. Um resultado de pesquisa não permite identificar retrospectivamente por que uma pessoa específica escolheu uma garrafa. Ainda assim, seria um erro inverso concluir que efeitos limitados não importam. Para avaliar uma prática comercial, não precisamos imaginar consumidores sem vontade; precisamos examinar se certas condições favorecem escolhas e quais interesses orientam sua construção.

O ponto ético aparece com nitidez quando a experiência sonora deixa de ser apenas uma oferta e se torna uma condição difícil de evitar. Quem escolhe entrar numa sessão de terror aceita, em termos gerais, uma construção deliberada de tensão. Quem trabalha durante horas sob uma trilha que não pode modificar ocupa outra posição. Mesmo que não se demonstre mudança de consumo ou pensamento, existe uma distribuição desigual do poder de decidir o ambiente. A autonomia também envolve poder interromper, reduzir ou recusar a exposição.

Nas plataformas, essa distribuição assume uma forma menos visível que a caixa de som no teto. O catálogo pode ser extenso, enquanto a atenção disponível é estreita. Aguiar e Waldfogel, em 2018, investigaram a importância das playlists para promoção e descoberta musical. Isso sustenta a relevância da visibilidade organizada, não a ideia de que o sucesso de todo artista tenha sido comprado. Destacar uma faixa altera sua oportunidade de encontro com o público. Não determina, por si só, se ela será amada, rejeitada ou esquecida.

Prey, em 2018, analisou criticamente a individualização algorítmica nas plataformas musicais. Sua contribuição é uma análise social, não uma auditoria de código nem uma demonstração de leitura emocional. Não temos aqui acesso aos sistemas internos de recomendação. A distinção importa porque chamar uma seleção de personalizada pode sugerir uma intimidade maior do que a evidência permite. A interpretação de hábitos de uso não equivale a conhecer uma pessoa inteira, menos ainda a compreender com certeza o motivo de cada reprodução.

Considere uma situação hipotética: alguém ouve músicas melancólicas enquanto trabalha porque elas lhe parecem pouco intrusivas. Tratar essa escuta como retrato fiel de tristeza seria confundir comportamento observável com estado íntimo. A mesma escolha pode servir a concentração, apreciação estética, lembrança ou curiosidade. Isso não torna a recomendação inofensiva ou inútil; limita o que podemos afirmar sobre seu conhecimento do ouvinte. O poder de selecionar a próxima oferta pode ser significativo sem depender da capacidade fantástica de descobrir exatamente o que alguém sente.

Também seria simplista descrever toda continuidade automática como violência contra a vontade. Há quem queira descobrir músicas sem organizar cada transição; delegar escolhas pode ser uma conveniência legítima. A pergunta muda quando essa delegação é pouco compreendida, difícil de interromper ou tratada como autorização ilimitada. Existe diferença entre pedir companhia sonora e aceitar qualquer objetivo que organize essa companhia. A crítica mais consistente não precisa

negar o prazer do serviço: pode investigar a distância entre aquilo que o usuário pensa estar delegando e aquilo que permanece fora de sua vista.

A história das suspeitas musicais mostra como essa distância costuma ser preenchida por narrativas de ameaça. As audiências do Senado dos Estados Unidos associadas ao PMRC, em 1985, documentam um debate público sobre conteúdo e rotulagem de gravações. Não constituem prova de rituais nem de efeitos universais das letras. O acontecimento revela, antes, a intensidade de uma disputa sobre proteção, expressão e autoridade: quem poderia definir o que um público deveria ouvir e com que advertências? O medo da influência também pode justificar tentativas de controlar a circulação cultural.

A controvérsia sobre gravações reversas oferece outro alerta. Vokey e Read, em 1985, estudaram mensagens subliminares, gravações reproduzidas ao contrário e sugestão. Seus experimentos não sustentam domínio comportamental por supostas ordens reversas. Em Nevada, em 1990, uma ação civil procurou responsabilizar o Judas Priest por mortes de jovens, atribuindo papel causal a alegados sons subliminares. Conforme notícia contemporânea do *The New York Times*, a ação foi julgada improcedente. A gravidade humana das perdas exige cuidado, não a conversão de uma acusação em explicação comprovada.

O mesmo rigor deve acompanhar imagens ocultistas. Uma performance pode representar um ritual sem documentar sua realização religiosa; um personagem de

palco não revela automaticamente as crenças privadas do artista. Interpretações espirituais pertencem ao campo das crenças e precisam ser identificadas como tais. Tampouco alegações sobre poderes especiais de 432 ou 528 Hz constituem ciência estabelecida de controle ou cura. Se a prova depende de interpretar qualquer contestação como sinal de ocultação, a hipótese se fecha contra o exame e deixa de esclarecer a experiência.

Há, entretanto, efeitos acústicos investigáveis sem esse aparato de suspeitas. Arnal e colaboradores, em 2015, examinaram a aspereza acústica dos gritos humanos e sua relação com alarme. Trevor e colaboradores, em 2020, analisaram essa característica na música de terror. São contribuições para entender recursos de tensão, não evidências de domínio duradouro. Nem toda dissonância é ameaça, nem todo grave provoca medo. Um susto numa cena não demonstra que o espectador ficará incapaz de avaliar o que vê quando a cena terminar.

A cultura amplia esses limites. Mehr e colaboradores, em 2019, investigaram padrões e diversidade no canto humano. McDermott e colaboradores, em 2016, mostraram variação cultural nas preferências por consonância e dissonância. Esses trabalhos dificultam a fantasia de um código musical universal que imponha a mesma emoção a qualquer pessoa. Ao mesmo tempo, diversidade não significa ausência de regularidades. O desafio está em reconhecer tendências sem transformá-las em destino, e diferenças sem estabelecer hierarquias entre maneiras de ouvir.

Resta uma tentação psicológica: atribuir ao som toda a responsabilidade por aquilo que fazemos. Dizer que uma música obrigou alguém a comprar, acreditar ou agir pode apagar circunstâncias e escolhas que exigiriam investigação própria. A tentação oposta consiste em declarar cada decisão inteiramente soberana, como se ambientes, aprendizagem e desigualdades de acesso não existissem. Entre essas posições, autonomia aparece menos como pureza e mais como possibilidade concreta de avaliar, recusar e rever. Essa possibilidade pode ser ampliada ou estreitada sem desaparecer completamente.

É nesse intervalo que a responsabilidade de quem organiza a escuta precisa ser examinada. Um efeito modesto não é automaticamente irrelevante; uma intenção comercial não é automaticamente manipulação; um benefício percebido não elimina perguntas sobre consentimento. Convém separar resultados observados, finalidades declaradas e motivos apenas presumidos. Isso torna a investigação mais trabalhosa, mas também mais incisiva. Em vez de acusar um poder onipotente impossível de localizar, permite observar decisões determinadas: quem seleciona, quem suporta a exposição e quem pode contestá-la.

No estacionamento, o refrão ainda pode estar presente. Sua persistência não revela quem venceu uma batalha pela mente, nem permite reconstruir sozinho a compra recém-feita. Revela algo menor e mais seguro: a escuta não termina necessariamente quando a fonte sonora se afasta. Antes de chegar à última nota desta investigação, permanece uma questão que não se resolve apenas

defendendo a vontade ou denunciando a influência:
quando o som continua em nós, que condições temos para
reconhecer sua presença e decidir o que fazer com ela?

Capítulo 22 — A ÚLTIMA NOTA

A tela continua acesa depois que a faixa termina. Durante alguns segundos, aparece o nome da próxima música, acompanhado de uma imagem pequena e de um comando que pode ser interrompido. Nada nessa cena cotidiana parece ameaçador. Não há uma ordem explícita, uma ameaça ou uma mão conduzindo o ouvinte. Há apenas continuidade. O silêncio disponível é preenchido antes de se tornar uma escolha consciente. Nesse intervalo discreto, uma questão atravessa toda esta investigação: quem decidiu que a experiência deveria continuar daquela maneira, com aquele som, naquela sequência?

A cena não prova manipulação. A reprodução automática pode oferecer exatamente o que alguém deseja: companhia durante uma tarefa, descoberta musical, conforto sem interrupções. Seria desonesto transformar conveniência em evidência de conspiração. Mas seria igualmente insuficiente tratá-la como uma operação neutra, sem escolhas anteriores. Alguém desenhou a interface, estabeleceu opções e organizou caminhos de descoberta. O ouvinte encontra uma liberdade real dentro de condições que não criou sozinho. É nesse encontro, e não numa fantasia de obediência absoluta, que o poder do som adquire sua dimensão mais concreta.

Chegar ao fim desta investigação exige abandonar duas respostas fáceis. A primeira afirma que música é apenas

entretenimento, incapaz de participar seriamente da vida emocional e social. A segunda atribui a ela uma autoridade quase sobrenatural, capaz de implantar desejos e comandar comportamentos. Entre essas posições existe um campo mais difícil: efeitos possíveis, diferenças individuais, interesses comerciais, memórias, tradições e circunstâncias. Não encontramos um interruptor da vontade. Encontramos experiências que podem alterar as condições em que a vontade se forma e atua, sem determinar necessariamente seu destino.

O primeiro limite está dentro da própria evidência. Salimpoor e colaboradores, em 2011, investigaram liberação de dopamina durante a antecipação e a experiência de momentos musicais intensamente prazerosos. Os participantes haviam sido selecionados por apresentar esse tipo de resposta. O resultado ajuda a compreender um fenômeno importante, mas não descreve qualquer pessoa diante de qualquer canção. Tampouco demonstra dependência ou submissão. Blood e Zatorre, em 2001, relacionaram arrepios musicais à atividade de regiões implicadas em recompensa e emoção. Compartilhar circuitos com outras experiências não torna todas essas experiências equivalentes.

Essa distinção modifica o modo de interpretar uma noite passada ouvindo a mesma faixa. A repetição pode acompanhar prazer, tristeza, curiosidade ou uma tentativa de permanecer perto de determinada lembrança. Não é possível diagnosticar o ouvinte olhando seu histórico de reprodução. O arrepio não constitui uma confissão do cérebro, e uma imagem de atividade neural não revela

sozinha o significado de uma experiência. A explicação biológica ilumina processos; não substitui a história pessoal. Reduzir alguém a uma descarga de recompensa seria tão empobrecedor quanto negar que seu corpo participa da escuta.

Janata, em 2009, examinou relações entre familiaridade musical e memória autobiográfica. A importância dessa aproximação está naquilo que reconhecemos sem precisar exagerar: uma música pode participar da recuperação de episódios pessoais. Não é uma chave infalível, muito menos uma demonstração de cura. Numa situação comum, uma canção associada a um relacionamento pode trazer de volta não apenas a pessoa lembrada, mas o modo como o ouvinte se percebia naquele período. O som não transporta fisicamente ninguém ao passado. Pode, porém, tornar uma parte dele emocionalmente presente.

Também por isso não existe uma tradução universal entre estrutura musical e sentimento. O modelo discutido por Juslin e Västfjäll, em 2008, chama atenção para diferentes mecanismos envolvidos nas respostas emocionais. Essa pluralidade impede que tratemos tristeza, alegria ou medo como produtos engarrafados numa sequência de notas. A mesma gravação pode oferecer abrigo a alguém e produzir incômodo em outra pessoa. Pode ainda mudar de significado para o mesmo ouvinte. O poder não reside apenas no objeto sonoro: depende da relação que se estabelece com ele.

Essa relação pode ser cultivada deliberadamente. Uma publicidade não precisa ordenar uma compra para

aproximar um produto de lembranças desejáveis. Uma trilha pode sugerir celebração, intimidade ou distinção enquanto a imagem apresenta algo à venda. A intenção persuasiva merece análise, mas a intenção não comprova o resultado. O público pode perceber o recurso, recusá-lo, apreciar somente a música ou esquecer o anúncio. Reconhecer essas possibilidades não absolve a publicidade de responsabilidade. Apenas impede que a investigação confunda uma tentativa de influência com uma vitória inevitável sobre quem escuta.

Os estudos sobre ambientes comerciais tornam essa questão observável, embora não universal. Milliman, em 1982, examinou andamento musical e comportamento de compra num supermercado. North, Hargreaves e McKendrick, em 1997, investigaram música culturalmente associada e escolha de vinhos numa loja. São contextos delimitados, não fórmulas para governar consumidores. Ainda assim, ajudam a retirar a trilha sonora do lugar de decoração irrelevante. O ambiente pode participar da decisão. Preço, orçamento, preferência e ocasião continuam presentes; a música entra nessa composição sem necessariamente se tornar seu elemento dominante.

A fronteira ética aparece quando perguntamos como essa participação ocorre. Um espectador que escolhe um filme de terror aceita, em alguma medida, uma experiência construída para assustá-lo. Isso difere de permanecer num ambiente comercial sem perceber que sua atmosfera foi planejada para favorecer certas associações. Nem toda influência discreta constitui manipulação, mas a possibilidade de reconhecer, recusar ou interromper uma

experiência importa. Chamar tudo de manipulação dissolve diferenças decisivas. Reservar a palavra apenas para um controle perfeito, por outro lado, deixaria muitas práticas questionáveis fora do exame.

A repetição acrescenta outra dificuldade. Desde Zajonc, em 1968, a familiaridade é investigada como um fator capaz de elevar a preferência em determinadas condições. Esse efeito não cresce para sempre, não aparece necessariamente em todos os casos e não transforma exposição em concordância. Ouvir repetidamente uma letra não demonstra adesão às ideias que ela expressa. Já a melodia que insiste depois do aparelho desligado pertence a outra pergunta. Williamson e colaboradores, em 2012, estudaram circunstâncias relatadas de imagens musicais involuntárias, com os limites próprios de autorrelatos, memória e seleção.

É possível, portanto, carregar um refrão sem carregar sua mensagem como convicção. Essa separação protege a análise contra um erro frequente: tomar presença mental por consentimento. Ao mesmo tempo, não torna a exposição irrelevante. Aquilo que se torna familiar pode ganhar disponibilidade, reconhecimento e lugar na rotina. O problema deixa de ser descobrir uma frase secreta que obrigaria alguém a agir. Passa a ser compreender como certas obras recebem oportunidades reiteradas de se tornar familiares, enquanto outras permanecem fora do campo de escuta.

Nesse ponto, a investigação muda de escala. Prey, em 2018, oferece uma análise crítica da individualização

algorítmica nas plataformas musicais, não uma auditoria de seus sistemas internos. Essa distinção precisa permanecer explícita. Não temos fundamento para afirmar que uma plataforma conhece diretamente a tristeza de alguém ou lê sua vida interior. A crítica pode se concentrar em algo menos espetacular: a transformação da atividade de escuta em categorias e percursos de recomendação. Uma representação operacional do usuário não equivale à pessoa, embora possa participar do que lhe é apresentado.

Aguiar e Waldfogel, em 2018, examinaram visibilidade e descoberta por meio de playlists do Spotify. A questão relevante é o poder de abrir caminhos para determinados repertórios. Isso não demonstra que todo sucesso seja comprado, nem permite atribuir contratos ocultos a artistas. Distribuição e promoção podem importar sem explicar tudo. O público também procura, compartilha, rejeita e surpreende. Uma análise séria da indústria precisa sustentar simultaneamente essas duas ideias: oportunidades de exposição não são iguais, e pessoas não são recipientes passivos dessas oportunidades.

A história desse problema não começa na tela do telefone. O debate do PMRC e as audiências do Senado dos Estados Unidos, em 1985, documentam uma disputa pública sobre letras e rotulagem de gravações. Havia questões sobre proteção, acesso e autoridade cultural, não uma comprovação de efeitos universais. O episódio permite reconhecer uma tensão persistente: quem pode decidir o que outros deveriam ouvir? A preocupação com conteúdos pode ser legítima. Quando se converte em certeza automática sobre os efeitos de um gênero ou sobre

o caráter de seus ouvintes, deixa de investigar e passa a sentenciar.

A promessa de descobrir um comando oculto torna essa sentença especialmente sedutora. Se uma tragédia pudesse ser atribuída a um som escondido, sua complexidade pareceria finalmente resolvida. O processo civil envolvendo Judas Priest, julgado em Nevada em 1990, mostra a gravidade desse terreno. A ação atribuía responsabilidade à banda por supostos sons subliminares e foi julgada improcedente, conforme a cobertura contemporânea do The New York Times. As mortes envolvidas exigem respeito. Não autorizam inferências causais sobre a música, nem devem servir de espetáculo para fortalecer uma tese.

Vokey e Read, em 1985, investigaram gravações reversas e sugestão sem sustentar domínio comportamental por mensagens invertidas. A precaução alcança também o universo visual. Uma imagem ocultista pode receber interpretações religiosas, funcionar como provocação ou integrar um personagem de palco. Sozinha, não comprova crença pessoal, ritual real ou crime. Tratar alegações como alegações não significa impedir perguntas. Significa exigir que a resposta tenha sustentação independente da suspeita. Sem isso, qualquer negativa vira disfarce, qualquer símbolo vira prova e a teoria se torna impossível de corrigir.

A responsabilidade crítica também vale para promessas agradáveis. Alegações de propriedades mágicas das frequências de 432 ou 528 hertz não constituem ciência

estabelecida. Uma pessoa pode apreciar determinada gravação e relatar tranquilidade sem que sua experiência confirme uma explicação extraordinária. O alívio merece respeito; a promessa comercial merece exame. Rejeitar curas garantidas não exige negar usos clínicos da música. A revisão de Magee e colaboradores, de 2017, sobre intervenções em lesão cerebral adquirida, aponta benefícios possíveis em desfechos específicos, com heterogeneidade e qualidade variável da evidência. Cuidado profissional não se confunde com uma frequência vendida como solução.

O medo oferece uma lição semelhante. Arnal e colaboradores, em 2015, estudaram a aspereza acústica dos gritos humanos em relação ao alarme. Trevor e colaboradores, em 2020, examinaram características dessa natureza na música de terror. Há mecanismos investigáveis, mas seria indevido transformar qualquer dissonância em ameaça ou qualquer grave em instrumento de submissão. No cinema, som, imagem, expectativa e situação trabalham juntos. A reação numa sessão escolhida pelo espectador não demonstra controle duradouro fora dela. O susto pode ser intenso sem revelar uma vulnerabilidade ilimitada.

As diferenças culturais tornam ainda menos plausível uma senha sonora universal. Mehr e colaboradores, em 2019, encontraram padrões e diversidade no canto humano. McDermott e colaboradores, em 2016, mostraram variação cultural nas preferências por consonância e dissonância. Não há nisso uma hierarquia entre povos. Há um limite para a pretensão de tomar hábitos familiares

como natureza humana inteira. Quando uma indústria apresenta seu repertório como destino inevitável do gosto, convém lembrar que a experiência musical é maior do que aquilo que alcança maior exposição.

Essa amplitude impede que o balanço final seja uma acusação contra a música. Uma canção pode ser mercadoria e continuar sendo expressão significativa. Pode circular por uma grande plataforma e preservar vínculos que seus mecanismos de distribuição não explicam. Numa situação comum, pessoas reunidas para cantar uma música conhecida não precisam compartilhar todas as crenças para reconhecer uma experiência coletiva. Pertencimento pode acolher ou excluir; identidade pode oferecer linguagem ou endurecer fronteiras. Nenhum desses resultados está garantido pela melodia. A vida social não desaparece quando o som começa.

Resta, então, uma pergunta menos confortável do que escolher entre inocência e perigo: quais condições de escuta estamos aceitando? Não se trata de exigir vigilância permanente sobre cada nota. Uma existência submetida à suspeita contínua seria apenas outra forma de aprisionamento. Trata-se de reconhecer ocasiões em que o fundo sonoro merece vir ao primeiro plano. Quem trabalha onde não pode interromper a música enfrenta uma situação diferente de quem escolhe uma playlist. A autonomia não depende somente de perceber a influência, mas de dispor de alternativas reais.

O silêncio, nesse contexto, não precisa ser tratado como pureza ou remédio. Em 4'33", estreada em 1952, John Cage deslocou a atenção para a escuta e os sons ambientais, não para uma ausência física absoluta de som. A referência interessa porque interrompe uma expectativa: nem todo espaço precisa receber conteúdo previamente organizado. Uma pausa pode revelar ruídos antes ignorados, ou simplesmente não produzir revelação alguma. Seu valor está também em poder existir sem obrigação de entreter, persuadir, melhorar o desempenho ou prolongar uma sessão.

A conclusão desta investigação não é que alguém controla inteiramente aquilo que sentimos. É que sentimentos, lembranças, desejos e temores podem participar de experiências sonoras cujas condições são, em parte, escolhidas por outras pessoas e instituições. Isso merece atenção sem alimentar pânico. A resposta responsável combina evidência com limite: reconhecer efeitos sem prometer onipotência, examinar interesses sem fabricar culpados, preservar o prazer sem declarar inocente todo uso que se faz dele. Não há necessidade de um poder absoluto para que exista uma responsabilidade concreta.

A próxima faixa continua disponível. Podemos desejá-la, recusá-la ou descobrir nela algo que não procurávamos. Nenhuma dessas possibilidades encerra nossa relação com a influência; todas fazem parte dela. O ponto final não devolve uma mente intocada, porque viver nunca foi permanecer fora das relações. Devolve uma pergunta mais precisa. Antes de perguntar se a música controla minha

mente, preciso perguntar quem está escolhendo aquilo que entra nela, em quais condições, e quanto espaço ainda existe para que minha escolha também seja ouvida.

Epílogo — Depois que a música termina

O leitor tira os fones. A música termina. O que volta não é um vazio perfeito. Há um motor distante, uma porta, o pequeno atrito da roupa, talvez o próprio coração percebido com mais atenção. O silêncio não apaga o mundo. Apenas muda aquilo que ocupa o primeiro plano.

Alguma coisa permanece. Pode ser uma memória que não pediu para aparecer. Pode ser uma frase, um ritmo ou a vontade de procurar outra canção. Essa permanência não prova que alguém tomou posse da mente. Prova, antes, que a experiência não se encerra na mesma velocidade que o aparelho. A memória possui seus próprios intervalos. A emoção nem sempre acompanha o botão que encerra a reprodução.

A investigação chega ao fim sem oferecer um inimigo que explique tudo. Há indústria, mas também criação. Há cálculo comercial, mas também encontro. Há símbolos que provocam, crenças que interpretam e acusações que exigem provas. Há resultados científicos que esclarecem mecanismos e perguntas que esses resultados ainda não respondem. Separar essas coisas não enfraquece o livro. É o que impede uma investigação sobre influência de se tornar outra forma de imposição.

Se algo precisa permanecer além destas páginas, não é a suspeita de que toda música seja perigosa. É a disposição

de reconhecer contextos. Quem colocou essa trilha aqui? O que ela ajuda a tornar natural? Que alternativa deixou de receber atenção? De que experiência minha essa emoção participa? Qual parte da resposta está documentada e qual parte fui eu que completei?

Talvez você volte à mesma música de antes. Isso não representa fracasso. Autonomia não obriga ninguém a renunciar ao que ama. Ela exige que amar não seja confundido com ignorar. É possível escolher uma canção sabendo que seu caminho até os fones passou por mercado, tecnologia e memória. É possível recusar uma interpretação alarmista sem desistir de questionar interesses reais.

O último gesto não é destruir os fones. É colocá-los de novo quando a escolha fizer sentido, e retirá-los quando o silêncio também tiver algo a dizer. A música pode participar da vida sem receber o direito de explicá-la inteira. Uma pessoa não é apenas aquilo que ouviu, embora aquilo que ouviu possa fazer parte da pessoa que se tornou.

O som desaparece. A influência permanece.

Sobre o autor

Levi Oliveira é o autor de *O Poder do Som* e das obras reunidas na biblioteca *Os Guias de Levi*. Sua escrita toma como eixo o questionamento das aparências, dos interesses que atravessam a vida cotidiana e das condições que permitem a autonomia individual.

Neste livro, essa perspectiva encontra a música: não como inimiga, mas como experiência humana que merece ser examinada com atenção. A proposta do autor é aproximar perguntas psicológicas, culturais e filosóficas sem apresentar suspeita como comprovação.

A apresentação não atribui ao autor formação clínica, credenciais científicas ou atuação profissional não informadas. A obra oferece uma reflexão crítica de caráter bibliográfico, e convida o leitor a continuar a investigação nas fontes e em sua própria experiência de escuta.

Fontes e caminhos de leitura

Salimpoor et al. (2011). Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music. *Nature Neuroscience*. DOI 10.1038/nn.2726. Evidência em participantes selecionados por resposta prazerosa intensa, não prova de dependência nem controle da mente.

Blood e Zatorre (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *PNAS*. DOI 10.1073/pnas.191355898. Correlação de atividade com arrepios; circuitos compartilhados não tornam música equivalente a droga.

Janata (2009). The Neural Architecture of Music-Evoked Autobiographical Memories. *Cerebral Cortex*. DOI 10.1093/cercor/bhp008. Integração entre familiaridade musical e memória autobiográfica; não demonstra cura nem, isoladamente, preservação em Alzheimer.

Juslin e Västfjäll (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*. DOI 10.1017/S0140525X08005293. Modelo de mecanismos, não lei universal.

Zajonc (1968). Attitudinal effects of mere exposure. *Journal of Personality and Social Psychology*. DOI 10.1037/h0025848. Familiaridade pode elevar preferência; não sempre nem indefinidamente; exposição não implica concordar com letras.

Williamson et al. (2012). How do earworms start? Classifying the everyday circumstances of Involuntary Musical Imagery. *Psychology*

of Music. DOI 10.1177/0305735611418553. Autorrelatos sobre gatilhos; limites de lembrança e seleção.

Milliman (1982). Using Background Music to Affect the Behavior of Supermarket Shoppers. *Journal of Marketing*. DOI 10.1177/002224298204600313. Experimento contextual de andamento e comportamento de compra, não generalizar efeito garantido.

North, Hargreaves e McKendrick (1997). In-store music affects product choice. *Nature*. DOI 10.1038/36484. Relação entre música culturalmente associada e escolha de vinho em uma loja. Não inferir intenção oculta nem domínio da vontade.

Areni e Kim (1993). The influence of background music on shopping behavior: classical versus top-forty music in a wine store. *Advances in Consumer Research* 20, 336-340.
<https://www.acrwebsite.org/volumes/7467/volumes/v20/NA-20>. Associação entre música e compra em contexto específico.

Prey (2018). Nothing personal: algorithmic individuation on music streaming platforms. *Media Culture & Society*. DOI 10.1177/0163443717745147. Análise crítica social, não auditoria de código nem prova de leitura emocional.

Aguiar e Waldfogel (2018). Platforms, Promotion, and Product Discovery: Evidence from Spotify Playlists. NBER Working Paper 24713. <https://www.nber.org/papers/w24713>. Visibilidade e descoberta via playlists; não prova que sucesso de todo artista seja comprado.

Vokey e Read (1985). Subliminal messages: Between the devil and the media. *American Psychologist*. DOI 10.1037/0003-066X.40.11.1231. Experimentos com gravações reversas e sugestão; não sustentam domínio comportamental por mensagens reversas.

Judas Priest, processo civil Nevada, 1990. Notícia contemporânea: Band Is Held Not Liable in Suicides of Two Fans, New York Times, 25 agosto 1990. <https://www.nytimes.com/1990/08/25/arts/band-is-held-not-liable-in-suicides-of-two-fans.html>. A ação imputava responsabilidade por supostos sons subliminares e foi julgada improcedente. Não afirmar que decisão foi exclusivamente por Primeira Emenda, nem inferir causalidade do suicídio ou descrever método. Tratamento humano e sem detalhes gráficos.

Arnal et al. (2015). Human Screams Occupy a Privileged Niche in the Communication Soundscape. *Current Biology*. DOI 10.1016/j.cub.2015.06.043. Aspreza acústica e alarme; não toda dissonância é ameaça nem todo grave produz medo.

Trevor et al. (2020). Terrifying film music mimics alarming acoustic feature of human screams. *Journal of the Acoustical Society of America*. DOI 10.1121/10.0001459. Análise de aspreza e música de terror; resposta situada, não controle duradouro.

Mehr et al. (2019). Universality and diversity in human song. *Science*. DOI 10.1126/science.aax0868. Padrões e diversidade, não emoções idênticas em todas culturas.

McDermott et al. (2016). Indifference to dissonance in native Amazonians reveals cultural variation in music perception. *Nature*. DOI 10.1038/nature18635. Preferências por consonância variam culturalmente; não hierarquia de culturas.

Magee et al. (2017). Music interventions for acquired brain injury. *Cochrane Database of Systematic Reviews*. DOI 10.1002/14651858.CD006787.pub3. Benefícios possíveis em desfechos específicos, heterogeneidade e qualidade variável; sem promessas de cura, exige profissionais.

Sacks (2007). *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. Knopf. <https://www.oliversacks.com/oliver-sacks-books/musicophilia-oliver-sac>

ks/. Casos clínicos publicados, não ensaio universal.

John Cage. 4'33". Obra musical, 1952. Referência cultural sobre escuta e ambiente, não evidência clínica.

Audiências sobre rotulagem de gravações musicais. Senado dos Estados Unidos, Committee on Commerce, Science and Transportation, 19 de setembro de 1985. Contexto histórico do debate ligado ao PMRC.