

*Dossîe*

*Das ruas para os museus: a paisagem sonora  
como memória, registro e criação*

*From the streets to the museums: soundscape as memory,  
archive and creation*

Cristina Meneguello\*

---

**Resumo:** O conceito de paisagem sonora (*soundscape*) tem sofrido inúmeras transformações desde os primeiros escritos de Murray Schafer, na década de 1970. Este breve texto propõe analisar as implicações deste conceito, tripartindo-o numa reflexão sobre a percepção dos sons urbanos, a relação entre som e memória (arquivos e patrimônio intangível) e, por fim, a estetização da experiência do ouvir, exemplificada na crescente importância do som dentro dos museus, seja pela museificação da paisagem sonora, seja pela atuação dos assim chamados artistas sonoros (*sound artists*).

**Palavras chave:** Paisagem sonora. Sons urbanos. Patrimônio intangível. Arte sonora. Museus.

**Abstract:** The concept of soundscape has undergone numerous shifts since the writings of Murray Schafer in the 1970s. This brief text proposes to analyze the implications of this concept, unfolded into a reflection on the perception of urban sounds, the relations between sound and memory (archives and intangible heritage) and, finally, the aestheticization of the listening experience, exemplified in the growing importance of sound within museums, whether by the museification of the *soundscape* or by the performance of the so-called sound artists.

**Keywords:** Soundscape. Urban sounds. Intangible heritage. Sound art. Museums.

---

\* Professora no Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: cmeneguello@gmail.com

## Schaeffer e Schafer, som e ruído

“*Paisagem sonora, mas ainda?*” Esse foi o título da resenha feita pelo sociólogo Anthony Pecqueux (2014), quando do lançamento do livro organizado por Joel Candau e Le Gonidec, *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*.<sup>1</sup> O cansaço algo *blasé* do especialista em *rap* francês fundamentava-se na ideia de que, nos dias atuais, não há mais razão para sustentar – como ocorre na introdução do livro de Candau – que o conceito de paisagem sonora e as diferentes pesquisas a ele associadas sejam novidade ou estejam em contraposição aos estudos sobre a imagem e a cultura visual. Talvez verdade para o caso francês, seguramente ainda não para o debate no Brasil. A expressão paisagem sonora (*soundscape*) percorreu um longo caminho desde a década de 1970, quando Raymond Murray Schafer (1933-) criou esse neologismo a partir do conceito clássico de paisagem (*landscape*), dentro de seu World Soundscape Project.

Mas, antes de Schafer, estava Pierre Schaeffer (1910-1995), possivelmente o primeiro a tratar sistematicamente da escuta, no século XX, como um fato social. O também compositor, em seu livro *Tratado dos objetos musicais* (originalmente publicado em 1966), descreveu um percurso para a percepção, identificando quatro modos distintos de escuta. Seus estudos apontaram para o fato de que o ouvinte escuta o que lhe interessa e, mesmo que sua audição registre tudo o que sonoramente acontece ao seu redor, só compreende o que ouve baseado em sua experiência. Segundo Schaeffer, quando o fenômeno sonoro se apresenta à escuta, espontaneamente o associamos a uma origem. Essa situação não significa um interesse especial pelo som, mas o contrário, pois por intermédio do som busca-se a causa, a sua fonte. A essa etapa Pierre Schaeffer denomina *écouter*. Se o ato de escutar (*écouter*) revela uma atitude ativa, o segundo modo por ele identificado – *ouir* – revela uma atitude passiva por parte do ouvinte, pois, mesmo não podendo abster-se de ouvir o som, aquele que ouve não demonstra intenção de ouvi-lo. Este modo refere-se àquela situação em que ouvimos passivamente tudo o que acontece ao nosso redor, independentemente de nossos interesses e atividades. Nem por isso deixamos de reagir aos sons, seja por reflexo, seja pela memória. Trata-se de uma *percepção bruta do som*, ligada tanto à *natureza física do som* quanto às *leis gerais da percepção*. (1993, p. 114-115).

Quando a escuta revela uma determinada intenção, ligada às preferências e experiências do ouvinte que seleciona aquilo que é de seu interesse, estamos no terceiro modo de percepção, *entendre*. Esta etapa encontra-se associada

aos dois modos anteriores, mas vai além: o ouvinte, ao escutar, vai retirar o som do plano de fundo no qual ele estava imerso, aprofundando a escuta das nuances do objeto. O ouvinte opera, segundo Schaeffer, uma escuta qualificada. A última etapa apresentada por ele corresponde ao modo *comprendre*, no qual quem ouve, por não mais se contentar em simplesmente acolher uma significação imediata, opera abstraindo, comparando e deduzindo informações diversas, em busca de um significado específico, a partir de percepções qualificadas que fazem referência a determinados conjuntos de conhecimento.

Pierre Schaeffer, em conjunto com Pierre Henry, fundou em 1949 o *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC), e seus experimentos, como *Cinq études de bruits* (1948) e *Symphonie pour un homme seul* (primeira versão em 1950), permanecem como exercícios surpreendentes de inventividade e registro do ambiente. Sua música experimental e sua composição concreta estão na base do trabalho de John Cage e Murray Schafer, entre outros. (PALOMBINI, 1998).

Embora muitas vezes a literatura tenha descrito Pierre Schaeffer e Murray Schafer como em “continuidade”, é imperioso fazer a distinção entre as experimentações em relação a sons urbanos, mecânicos e industriais de Schaeffer e a condenação destes por parte de Schafer, que os considera desagradáveis, insuportáveis e embrutecedores. Onde Schaeffer escutou sons, Schafer ouviu ruídos.

No livro de Murray Schafer – *A afinação do mundo* (primeira edição em 1977) – o registro e a compreensão do som são vistos como parte inseparável das sociedades. Schafer defendeu que a nossa civilização foi a primeira habilitada a captar, armazenar e reproduzir o som.

O som vocal, por exemplo, já não está ligado a um buraco na cabeça, mas está livre para sair de qualquer lugar na paisagem. No mesmo instante, ele pode sair de milhões de buracos em milhões de lugares públicos e privados, em todo o mundo, ou pode ser estocado para ser reproduzido em data posterior, talvez centenas de anos depois de ter sido originalmente produzido [...] uma coleção de discos e fitas pode conter informações de culturas e períodos históricos completamente diversos, que pareceriam, a qualquer pessoa de outro século que não o nosso, uma justaposição surrealista e sem sentido (2001, p. 45).<sup>2</sup>

Essa percepção da necessidade de “arquivar os sons do mundo” – o projeto *World Soundscape* – mobiliza, de um lado, a coleta de sons e, de outro, que sejam compreendidos dentro da dimensão da preservação da memória e do patrimônio. Por essa razão, nesse exercício proponho, a partir de Schafer, dividir o debate sobre a paisagem sonora em três diferentes âmbitos: a) os sons como parte inseparável dos fenômenos culturais e históricos dos grupos humanos; b) a valorização do som como um fenômeno urbano, afetando as sensibilidades, a partir da explosão urbana no século XIX e estendendo-se até a cidade contemporânea e, por fim, c) a necessidade de registrar saberes e conhecimentos em extinção, ou seja, o registro dos sons é simultaneamente um instrumento metodológico para o patrimônio e um fato patrimonial em si. Uma vez registrado, o som pode ser manipulado, exibido e ressignificado em coleções, arquivos, museus ou novos experimentos musicais. Estas três dimensões aqui identificadas, não raro, confundem-se na bibliografia e nas pesquisas sobre o tema e, embora todas repousem sob a etiqueta de paisagem sonora, estão de fato tratando temas bastante diversos.

### A floresta urbana de sons

Se os sons urbanos e industriais eram matéria-prima para Schaeffer, para o grupo de Schafer eram ruídos detestáveis, bem aos moldes da nova especialidade da acústica do ambiente (posteriormente conforto acústico), que ganha força já nas primeiras décadas do século XX e define a paisagem sonora da cidade como “ruído urbano”, nocivo, perturbador, impossibilitando a concentração e a aprendizagem. Hildegard Westerkamp, que editou a revista *The Soundscape Newsletter* entre 1991 e 1995, preconizava nos anos 1970 a luta contra a poluição sonora e a necessidade de criar saudáveis parques acústicos.<sup>3</sup> Em *Soundwalking* ela afirma que “escutar as nossas cidades é doloroso, exaustivo e deprimente”. (1974, p. 1, tradução livre).

Segundo Lopez, essa ideia de ecologia acústica, originada no *World Soundscape Project* e mais recentemente nos estudos do *World Forum for Acoustic Ecology*, pode ser reduzida a dois pontos imbricadamente ligados: a separação entre som e ruído, que leva à ideia de que existem um bom e um mau ambiente sonoro e a recusa aos sons da paisagem industrial, das máquinas e motores, considerados repetitivos e esteticamente condenáveis. Por conseguinte, a esquizofonia (*schizophonia*) separa o som de seu emissor e transforma aquele que escuta em um passivo receptor de estímulos. Outros

autores também criticam Murray Schafer, pontuando que ele acabou por construir a paisagem sonora de forma tão clássica quanto era a paisagem visual, na distinção entre figura (o som) e fundo (o ruído). Ou seja, “uma construção ligada às tradições pictóricas e arquitetônicas, às ideias de perspectiva e de cenas compostas, onde o sujeito se destaca do objeto e observa a partir de um ponto de vista privilegiado”. (GEISLER, 2013, p. 2, tradução livre). O progressivo afastamento dos autores, em relação ao olhar condenatório de Schafer e principalmente de Westerkamp, vai possibilitar a fruição dos sons urbanos entendidos como experiência social.

Se o ouvido é o sentido hiperestésico por excelência, ele é estimulado ininterruptamente pela vibração sonora, à qual reage também de forma contínua. Na realidade contemporânea das grandes cidades, os habitantes são descritos como que imersos numa floresta de estímulos auditivos que se contradizem e sobrepõem. As cidades são também compreendidas como espaços onde se registra a presença simultânea de campos sonoros atuais e do passado, sobrepondo sons em vias de desaparecer a sons novos de raiz tecnológica e industrial. Convivem sons urbanos que habitam a memória (apitos de fábricas, apitos de trens e de guardas noturnos, sons de carroças, bondes elétricos e vendedores com seus pregões de rua) com os sons atuais que, circundando-nos, criam uma cacofonia/polifonia sonora constituinte da experiência urbana.

Em 1982, dentro da tradição dos novos temas da última geração dos *Annales*, Alain Corbin afirmou que a civilização contemporânea europeia, a partir do século XIX, definiu-se pelo olhar, e que o sentido da visão e a noção de verdade e realidade a ele associadas revelavam, historicamente, uma atrofia dos outros sentidos antes tão fundamentais, como, por exemplo, o olfato ou a audição na Idade Média.<sup>4</sup> Entretanto, o mesmo historiador, uma década mais tarde, iria rever essa posição e começar a escrever sistematicamente sobre o ouvir e a importância histórica dos sons. Em 1994, Corbin estudou os sinos nas aldeias, observando seu efeito na organização simbólica da vida da comunidade, coordenando o ritmo da vida rural e orientando o espaço. O dobrar dos sinos, em sequências diferentes, marcava um sistema de comunicação local, as relações entre os habitantes e entre vivos e mortos: incêndios, ataques, doenças e falecimentos.<sup>5</sup> Recentemente, Corbin analisou o “outro” dos sons, ou seja, o silêncio,<sup>6</sup> reafirmando o caráter histórico do ouvir – e do silenciar. Também Mark M. Smith, historiador inglês radicado nos EUA e que trabalha de modo muito semelhante a Corbin, estudou os sons regionais norte-americanos no século XIX, como exemplos do caráter histórico dos sentidos. Em

*Listening to nineteenth century América* (2015), Smith analisou a distinção entre sons e ruídos, como parte da construção da identidade local entre o Norte e o Sul na sociedade estadunidense, reforçando identidades de elite e opondo silenciosas fazendas escravas do sul a ruidosas cidades do Norte.<sup>7</sup> Ainda, a polissemia do conceito de paisagem sonora permite até mesmo que recentes trabalhos o utilizem a partir do viés de gênero, como fez Christine Ehrick em *Radio and the gendered soundscape*. O conceito de paisagem sonora de gênero (*gendered soundscape*) adotado pela autora busca unir as categorias gênero e som, na aparição única de cada voz humana feminina e nas sensibilidades em relação a mulheres falando e cantando nas rádios, na região rio-platense, na América do Sul.

O som, assim, passa a atribuir sentido e caracterizar o espaço ou o lugar (ARKETTE, 2004; RAIMBAULT; DUBOIS, 2005). Para o sociólogo Carlos Fortuna (1998), a cidade “soa e ressoa”, ainda que nem sempre as ciências sociais a tenham ouvido. Perceber a paisagem é senti-la, fazendo parte dela e relacionando-a com seu mundo. Já observara Milton Santos que a paisagem é composta não apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores e sons e, assim, não pode ser apreendida apenas com o olhar, mas percebida através de todos os sentidos: torna-se subjetiva e parte do imaginário social. (SANTOS, 1996, p. 61). Curiosamente, mesmo os filmes mudos que celebraram a metrópole no início do século XX vão receber o título de “Sinfonia de uma metrópole” (Berlim, Paris, São Paulo). Ainda que em algumas exposições nos cinemas houvesse um acompanhamento musical simultâneo, as narrativas fílmicas eram sinfonias sem som, e os ruídos de chaminés apitando ou dos carros pelas ruas habitavam somente a experiência do espectador. (MENEGUELLO, 2015).

Relacionar a cidade à sua sonoridade é reafirmar a necessidade de descobrir a dimensão histórica dos sons urbanos e de uma escuta que possibilite o seu registro.<sup>8</sup> A rua pode ser pensada como um espaço que compreende buzinas e gritos, temas, melodias e ritmos, e permite “*exercer uma escuta que concretiza um jogo de distinguir, realçar e inventar objetos sonoros, no limite entre o audível e o inaudível (ou aquilo que está para além do audível) [...] A rua [é] um espaço onde não há permanência dos objetos (sejam eles sonoros ou não), mas sim um jogo de movimentos, velocidades, densidades e superfícies*”. (SANTOS, 2006, p. 5).<sup>9</sup> A obra de Tinhorão, *Os sons que vêm da rua*, lançada em 1976, teve no Brasil um caráter precursor ao estudar as sonoridades dos conglomerados urbanos.<sup>10</sup> Na década de 1990, José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*, propôs experimentações poético-musicais que guardavam identidade com a música concreta e a paisagem sonora.

Ainda, chama a atenção a obra *Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo – fins do século XIX, início do século XX*, de Nelson Aprobato Filho (2008). Baseado em pesquisa em fontes literárias como memórias, crônicas, relatos de viagem, romances, poesias e em fontes oficiais, como leis e regulamentos, o autor mostra a influência e os efeitos dos sons da modernidade sobre o cotidiano da capital paulista, na substituição do ruído das carroças, do galopar de animais de montaria, dos carros de bois e dos repiques dos sinos pelos novos barulhos estridentes das ferragens dos trens, campainhas dos bondes, buzinas dos automóveis e dos apitos das fábricas.

Vale ressaltar que os trabalhos em ensino e aprendizagem abraçaram rapidamente as propostas da paisagem sonora singularizando-a como uma atividade didática privilegiada. Já Schafer sugeria o trabalho com a percepção de sons de diversos ambientes, como estratégia para sensibilizar o ouvido dos estudantes, como fazer um passeio por um bosque de olhos vendados ou registrar os sons da própria escola, gravando os do pátio, da diretoria, da rua, da sala de aula, da cantina, da aula de Educação Física, do recreio, da sala dos professores, da entrada, da saída, para posteriormente analisá-los. Essa abordagem permanece a mais profícua no Brasil, seguida de longe pelas experimentações de cunho artístico. Nesta linhagem, a utilização do conceito de paisagem sonora de Schafer, não raro sem nenhuma mediação ou leitura crítica, embasa a experimentação em ambiente escolar, ora como facilitadora do ensino das artes para grupos com baixa alfabetização, ora como mapeamento do ambiente circundante.<sup>11</sup>

Ainda, a percepção de que ao lado de uma sinfonia urbana presente há outra do passado, extinta ou em vias de extinção, deu origem a vários projetos de preservação dos sons que não podem mais ser ouvidos, numa dimensão patrimonial do registro da escuta. Não raro a expressão paisagem sonora passou a ser utilizada associada a músicas típicas de alguma região geográfica e como expressão equivalente à “cena musical” ou à “tradição musical”.

Deste debate fascinante, dois desdobramentos sobressaem: a patrimonialização dos sons e a entrada do som como protagonista, dentro de arquivos e museus, ora como parte explicativa das exposições, ora como acervo em si – o que se liga, uma vez mais, à patrimonialização. Sobre estes dois desdobramentos versa a segunda parte deste artigo.



## O som como memória e patrimônio

Como se viu, o conceito clássico de paisagem sonora nasce ligado à definição histórica de paisagem, segundo a qual o sujeito destaca-se do objeto e o contempla a partir de um ponto de vista privilegiado – como se contemplasse uma “vista” ao longe. Para Geisler (2013), quando Schafer cunhou o termo, a noção de paisagem e de natureza se confundiam. Mas a evolução polissêmica do conceito de paisagem a ligou a seus fatores históricos e humanos e desembocou, inclusive, na definição que a vê como aquela que “designa uma parte do território, tal como é apreendida pela população, cujo caráter resulta da interação de fatores naturais e/ou humanos”. (Convenção Européia de Paisagem, 2000). Progressivamente, a paisagem sonora torna-se ao mesmo tempo um conceito, uma ferramenta e uma forma de perceber as relações entre o homem e seu meio, no sentido mais amplo do termo “ecologia”, mas também em seus sentidos mais cotidianos.

Libertar-se da distinção entre ouvinte e som é o percurso escolhido pela antropologia sonora, que advoga que o que se trata em termos de paisagem sonora não são os sons em si, mas aquilo que eles mobilizam. “Não são os sons em si que interessam à antropologia, mas as ações, as representações e as relações das quais eles são a expressão”. O ambiente sonoro seria essa dimensão ecológica de “um sistema dinâmico de relações entre os homens e seu ambiente por meio dos sons e todas as dimensões vividas”. (GEISLER, 2013, p. 108-109, tradução livre). Tais percepções apoiam-se na leitura feita a R. Murray Schafer por seu crítico mais direto, o antropólogo Tim Ingold, cujo inequívoco título do texto *Contra a paisagem sonora* (2007), por ele reelaborado como *Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora* (2011), visa a desestruturar a naturalização dos sons entendidos como independentes das relações. Para Ingold, o que se ouve não são os sons, mas as atividades a eles relacionadas.

Para Ingold, o som não é nem mental nem material, mas um fenômeno da experiência. Justiça seja feita, no modesto primeiro número da *The Soundscape Newsletter*, Hildegard Westerkamp afirmara que

a ideologia da paisagem sonora reconhece que quando humanos entram em um ambiente, geram um efeito imediato sobre os sons; a paisagem sonora é feita pelos homens e, nesse sentido, por eles composta. A paisagem sonora é a manifestação acústica do “lugar”, no qual o som dá aos habitantes um “sentido de lugar” e a qualidade acústica do lugar é moldada pelas atividades e comportamento

dos habitantes. Os sentidos de lugar e seus sons são criados precisamente pela interação entre paisagem sonora e pessoas. (1991, p. 4, tradução livre).

Mas as objeções de Ingold à paisagem sonora vão além e estabelecem que o ambiente que experienciamos e no qual nos movemos não se divide em caminhos sensoriais distintos; por esta razão, não pode ser percebido de forma dividida “[...] pois os ouvidos, assim como os olhos, são órgãos de observação, não instrumentos ou música gravada. Se os olhos enxergam e vêem, os ouvidos seguem ouvindo pelo mundo”. (2011, p. 13, tradução livre). Em outras palavras, os ouvidos são mais do que “*buracos*” em nossa cabeça, que permitem a entrada dos sons sem mediações, intermediários ou interpretações. Os sons são alterados por nossas percepções, vivências e escolhas.

É precisamente a percepção histórica e social ampla da indissociabilidade entre o que se ouve e o que se pratica – som e ação –, que permite que as manifestações sonoras sejam entendidas como patrimônio. O som, segundo Ingold, influencia profundamente a forma como experienciamos os lugares e a sensação de que eles nos pertencem, fortalecendo o sentido de comunidade. (PISTRICK; ISNART, 2013).

Essa percepção coletiva e social dos sons embasa parte do conceito de patrimônio intangível da Unesco. Ainda em 2005, a Unesco criou um dia de conscientização (Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual); com a Lista do Patrimônio Imaterial da Humanidade abriu espaço para o registro, entre outros, da polifonia das canções tradicionais da Albânia (inscritas em 2008) ou da Geórgia (inscritas no mesmo ano), o “canto a tenor” da Sardenha (2008); o samba de roda do Recôncavo bahiano no Brasil (também 2008), o tango argentino e uruguaio (inscritos como dança mas incluindo os instrumentos que executam a canção, em 2009), o frevo brasileiro (2012), o canto polifônico alentejano de Portugal (2014) e a música de marimba da Colômbia e do Equador (2015). Não apenas o som, mas o saber-tocar o instrumento e os rituais associados abrigam-se sob o conceito de patrimônio intangível. Em recente mensagem sobre o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, a diretora-geral da Unesco, Irina Bokova, afirmou:

Imagens em movimento, juntamente com gravações sonoras, são registros importantes de nossas vidas, contendo muito da nossa memória pessoal e social, o que é essencial para a identidade e o

pertencimento. É por isso que esses elementos devem ser preservados e compartilhados como parte do nosso patrimônio comum (...) combinando experiências pessoais e coletivas e refletindo a busca por sentido que é compartilhada por todos. Esse patrimônio fornece uma âncora em um mundo em constante mudança, especialmente para comunidades locais, proporcionando registros de atividades culturais e refletindo a grande diversidade de expressões. Promovendo a coesão, os arquivos também são essenciais para os debates sobre as prioridades futuras, ao preservarem a diversidade de histórias e auxiliarem as gerações futuras a entender o que veio antes delas.

Os arquivos são o banco da memória coletiva da humanidade, mantido em muitas organizações públicas e privadas. Especialmente em áreas remotas, eles têm necessidade urgente de preservação. Nesse espírito, eu chamo os profissionais especializados em arquivos, organizações públicas e privadas, e todos os atores relevantes, para que tomem medidas urgentes para salvaguardar os trabalhos e registros audiovisuais como uma parte integral do nosso patrimônio comum.<sup>12</sup> (Grifos nossos).

Ao analisar os processos de patrimonialização do samba de roda, no Recôncavo bahiano, e do frevo, Jessica Roda e Lícia Campos (2012) trouxeram a inflexão do trabalho dos etnomusicólogos para as relações entre a patrimonialização e as práticas etnográficas da antropologia. As autoras indicam, de forma crítica, que a representação da identidade nacional, por meio da música e da dança implicam que as políticas de patrimonialização, ao mesmo tempo em que reforçam reivindicações identitárias, podem criar essencialização e uniformização dos bens listados. Os perigos para a preservação da alteridade musical face a bens considerados de dimensão global, já haviam sido apontados por Elizabeth Travassos. Para essa autora, a figura jurídica do patrimônio imaterial entrelaçada às ações de política cultural-governamental parece ignorar que os grupos sociais cultivam suas memórias de várias maneiras, sendo sua própria música um “livro de registro”. (TRAVASSOS, 2006, p. 7-9). Persiste uma diferença fundamental entre a música e as listas do Iphan e da Unesco, cujos agentes não se identificam nem são assimilados por aquilo que selecionam, reforçada pela distância entre o júri e as práticas culturais que ele elege a cada proclamação.

Essa peculiaridade do patrimônio que, na listagem, por vezes coloca em risco o que pretende proteger – e que obviamente não existe apenas para a patrimonialização das manifestações musicais – foi notada por Katharina Döring, etnomusicóloga que teve um papel ativo na candidatura brasileira do samba de roda e no seu plano de salvaguarda. Segundo essa autora, muitos grupos de samba de roda, habituados à *performance*, cultivavam o “vício do folclore”: apresentações uniformizadas que visavam, acima de tudo, a agradar os turistas mais do que defender uma tradição. Ainda, muitos grupos se profissionalizam, o que obriga a procurar uma mediação entre a sobrevivência das práticas, o respeito à tradição e à cultura do lugar, e o sucesso em ganhar adeptos entre os mais jovens, para que continuem a prática musical. Essas tensões – não necessariamente maniqueístas –, entre música tradicional e música para o mercado, revelam a paisagem sonora como parte dos processos de profissionalização dos músicos, turistificação e consumo.

Identidade, pertencimento, âncora e memória coletiva da humanidade: todos os argumentos que sustentam qualquer outro patrimônio são mobilizados para se referir à sonoridade. Resta ainda perguntar-se sobre a percepção do registro do som como aparição aurática – única e irrepetível – e sobre as condições em que a execução de certos rituais sonoros repetem situações de exclusão, como nas sociedades em que mulheres são proibidas de cantar, tocar ou estar presentes durante a execução da música. Entrementes, a urgência pelo registro e salvaguarda originou Museus de Imagem e Som pelo mundo – e no Brasil –, como repositórios de gravações radiofônicas, fitas e discos em diferentes rotações. O arquivamento e a musealização do som derivam, de forma lógica, da recolha e do registro das sonoridades e de sua valorização, e inauguram o problema de sua exibição.

### **Pássaro na gaiola: a paisagem sonora museificada**

A partir do século XX e definitivamente nos primeiros anos do século XXI, o som passa a ser protagonista dentro de museus de ciência e tecnologia (como fenômeno físico e da percepção), dentro de museus de história e museus locais (pelo registro de memórias específicas) e nos museus de arte contemporânea com experimentações da arte sonora e instalações, que se popularizam a partir da década de 1980. As possibilidades entendidas como pedagógicas e de interação trazidas pelo som foram utilizadas para criar ambientes e sugerir percepções, ainda que raramente nos museus de arte

tradicionais, nos quais o silêncio é visto como requisito para a contemplação. (MANSELL, 2017).

A primeira das dimensões é talvez a mais evidente: o som como ferramenta técnica, como *intensificador de experiências* nos museus. (BLACK, 2005, p. 204). Nas exposições, os sons criam ambientes, geram interatividade e realismo e aumentam a potencialidade da mensagem expositiva. Nessa linha foi pensada a exposição de Christina Kubisf, que mapeou em 2010 as metrópoles do Ruhr, numa mostra que visava a amplificar a percepção auditiva dos visitantes, por meio de passeios utilizando fones de ouvido especialmente projetados para ouvir sons naturalmente inaudíveis ao ouvido humano (sons eletromagnéticos), tais como: sons emitidos por computadores, por sistemas de segurança eletrônica, por tecnologias de transmissão digital, por luzes e transformadores de energia elétrica, entre outros.<sup>13</sup> Outras exposições permitiram a produção de música computadorizada, a partir de movimentos do corpo, convidando visitantes a “adentrarem” na paisagem sonora e manipularem sua interação com os sons.<sup>14</sup> Ainda, manusear os sons na forma de ilusões auditivas gerou o trabalho “OOOL / *Sound Fictions*”, que concebe o som como gerador de relatos e de ficção. Nessa instalação, Luc Ferrari, Mathias Delplanque, Eddie Ladoire e Cédric Maridet prepararam uma série de registros de sons naturais (sons da montanha) que ressurgem *como espectros* dentro da instalação, para criar imagens mentais na fronteira entre o real e o imaginado.<sup>15</sup>

Por sua vez, museus de história e museus de comunidades locais incorporaram experimentos ou relatos gravados dentro de suas exposições de longa duração. Em 2009, a exposição *Voices of Liberty* registrou as paisagens sonoras dos imigrantes no *Museum of Jewish Heritage*, com vozes de Daniel Libeskind, Henry Kissinger, sobreviventes do holocausto, “refuseniks” soviéticos e ruandenses, cada um narrando sua chegada à América. Este padrão esteve presente em outras incursões mais modestas, como as gravações no Memorial da Resistência em São Paulo, cujo projeto foi implementado em 2009. O “Módulo C: A construção da memória – o cotidiano nas celas do Deops/SP” criou a sala de áudio com depoimentos de ex-presos, em busca de dar realidade a narrativas ainda politicamente em disputa no País. Na dimensão do registro de bens intangíveis, o hoje extinto projeto *online* “Sonidos de Valparaíso” criou um portal com diferentes aspectos do patrimônio cultural e industrial auditivo da cidade de Valparaíso, Chile: os sons dos elevadores, os dialetos e sotaques locais, músicas que têm a cidade como tema e sons de antigas máquinas em funcionamento. No *Arctic Studies*

*Center*, no *Anchorage Museum* (Alaska, EUA) existe um *Listening Space* em 3-D (espaço tridimensional de escuta), que leva os visitantes a conhecerem os sons e falas dos povos do Alaska, suas cerimônias rituais, narrativas e sons de vilarejo, acompanhados de sons do vento, da tundra e do gelo.<sup>16</sup> Ainda, em uma grande diversidade de *sites*, não necessariamente associados a museus, surge um modelo misto, em que ao mesmo tempo são oferecidos serviços de gravação de guias ou “trilhas sonoras” para visita de lugares turísticos, incorporando os sons a experiências entendidas como identitárias dos lugares.<sup>17</sup>

Mais uma vez, como no nascimento do *Soundscape Project*, de Schafer, na década de 1970, criam-se estratégias de aprendizagem ligadas ao conceito de paisagem sonora, exercícios práticos de sensibilização ao ambiente e registros esparsos do meio circundante. (CHION, 1993). Equipes deslocam-se para locais específicos das cidades, coletando sons com microfones de alta fidelidade e gravando-os. Alternativamente, são mapeadas “memórias auditivas” do passado por meio de entrevistas e das metodologias próprias à história oral.

Finalmente, o som ingressa nos museus por uma terceira via: a artística. Os museus viram palco para a arte sonora, longínqua herdeira dos experimentos que Peter Schaeffer fizera ainda na década de 1940. Em *Audible Imagery: Sound and Photography*, de 2001, trabalhos de Laurie Anderson e Steina Vasulka investigaram as possíveis transferências entre o ver e o ouvir, considerando que imagens e sons estavam ameaçados de apagamento e desaparecimento. No *Isabela Stewart Gardner Museum*, em Boston, uma recente exposição finalizada em setembro de 2017 (*ListenHear – the art of sound*) espalhou pelo museu e seus jardins obras de *sound artists* como Bruce Odland e Sam Auinger, que se dedicam às perspectivas de escuta do mundo, por meio de instalações em larga escala e em espaços públicos e semipúblicos. A mais recente dessas incursões ainda está em cartaz no *The Rubin Museum of Art* (Nova York, EUA), até janeiro de 2018. Trata-se da exposição *The worlds is sound*, que traz instalações como *the sound body*, na qual uma imersão permite ao visitante tocar paredes e deitar-se sobre uma mesa para ouvir mantras budistas e uma escada sonora reage ao movimento de ascensão das pessoas, as quais também podem gravar e analisar sua própria voz.<sup>18</sup> Assim, ao lado do uso prático dos sons como uma ferramenta pedagógica para tornar a visita ao museu mais cativante ou de seu aspecto de registro e curadoria de sons do passado em desaparecimento, os *sound artists* trazem a dimensão de experimentação estética ao ato de ouvir e escutar.

Entretanto, essas experiências de musealização do som, por mais interessantes que pareçam, alertam para a dimensão do *fake*, que visa a recriar ambiências sonoras equivalentes às espaciais tão utilizadas em, por exemplo, mansões visitadas por turistas e percorridas por funcionários vestidos com roupas de época, buscando fornecer a ilusão de que se está em outro tempo ou lugar. O som cotidiano, vivido como turbulência e interferência, ressurgue dentro dos museus controlado e apaziguado. Somente as instalações de arte sonora dentro da cidade mantêm a possibilidade de audição diferenciada.<sup>19</sup> Se a concepção de *soundscape* da década de 1970 trouxe ambiguidades, ao menos celebrava a possibilidade de andar pelo mundo, “ouvindo-o ou escutando-o”. Na experiência contemporânea proporcionada pelos fones de ouvido e pela reprodução contínua de canções em aparelhos portáteis, cada transeunte seleciona o que deseja ouvir e o que deseja silenciar.

James Hillman, em *Cidade e alma*, afirma que nossa civilização sacrificou os pés pelo olhar, pois nosso caminhar é muito mais um “caminhar com os olhos” do que com as pernas (1993, p. 55). De dentro dos veículos há uma experiência visual acelerada do urbano, o que não significa que as pessoas estejam realmente vendo aquilo que está diante de seus olhos.<sup>20</sup> Ao mesmo tempo em que a gravação e reprodução de sons permite o contato com o inaudível e uma ampliação do inconsciente auditivo – do mesmo modo, para utilizar um conceito bartheseano, que a fotografia ampliara o inconsciente visual –, a sua experenciação em ambientes controlados renega as condições reais em que nasce o som. Essas só podem ocorrer no urbano, no caminhar pela cidade, agora interrompido pelos fones de ouvido conectados ao aparelho celular. A trilha sonora individual, sobreposta aos sons reais do meio, faz parte do *autismo* voluntário em deslocamentos na urbe contemporânea.

O registro dos sons garante sua sobrevivência como documentos, mas perpetuá-los mecanicamente também congela e desumaniza a sua aparição única. Do mesmo modo, a paisagem sonora nos museus está aprisionada, tal qual pássaros em gaiolas, repetindo o mesmo canto sem variações, em nome da memória dos sons ou da emulação do que seria o ouvir em condições reais. Se nas cidades a decisão dos transeuntes é pelo não ouvir seus arredores, frequentemente o ouvir nos museus não se torna vivência, mas a simulação de uma experiência.

## Notas

---

<sup>1</sup> 2013, ainda sem tradução para o português.

<sup>2</sup> Ver também, do mesmo autor, *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1991. (Primeira edição em 1986).

<sup>3</sup> A coleção completa da publicação *Soundscape Newsletter* pode ser acessada no *The Sonic Research Studio World Soundscape Project Database*. School of Communication. Simon Fraser University. <https://www.sfu.ca/sonic-studio/index2.html>

<sup>4</sup> A data de 1982 se refere à primeira edição da obra na França. Alain Corbin. *Saberes e odores – o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*, 1987.

<sup>5</sup> *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*.

<sup>6</sup> Alain Corbin. *Histoire du silence: de la Renaissance à nos jours*.

<sup>7</sup> *Smith é autor de muitos livros que investigam a história dos sentidos, ora relacionada a questões raciais como o mais conhecido How Race Is Made: Slavery, Segregation, and the Senses, ora entendida como componente estrutural do estudo do passado, como em Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*.

<sup>8</sup> Esse tema foi explorado com maestria por De Certeau, que já escrevera sobre a potencialidade do cotidiano para a compreensão da vida contemporânea, em *Andando na cidade* (1994).

<sup>9</sup> O doutorado de Fatima Carneiro dos Santos é composto de duas partes, uma de estudo teórico crítico-conceitual e outra que englobou várias atividades de escuta e criação sonora em um grupo de

10 crianças com faixa etária entre 8 e 11 anos. A pesquisadora também é autora de *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua* (2004).

<sup>10</sup> Outros trabalhos no Brasil sobre o tema incluem a análise da paisagem urbana de festas da Paixão de Cristo no passado e a percepção da paisagem urbana em Fortaleza e em Curitiba, respectivamente os estudos de Ana Guiomar Rêgo Souza (2008), Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho (2006) e Marcos Alberto Torres (2009).

<sup>11</sup> Sobre o tema, por exemplo, os trabalhos reunidos por DELGADO, MOLINA e EÇA (2015), que descrevem recentes experiências educativas em escolas na Espanha, Portugal, Suécia, Grécia e no Brasil, nas quais o conceito de paisagem sonora foi base de atividades, inclusive de representação visual, produzidas por estudantes sobre as comunidades onde vivem.

<sup>12</sup> Mensagem de Irina Bokova, diretora-geral da Unesco, por ocasião do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, 2016.

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.essen-fuer-dasruhrgebiet.ruhr2010.de/en/programme/discovering-images/ruhrartmuseums/soundscape-ruhr.html>>.

<sup>14</sup> Como com a orquestra multimodal. Disponível em: <<http://specs.upf.edu/?q=installation/2025>>.

<sup>15</sup> Um vídeo de um pouco menos de 4 minutos sobre o projeto está disponível em: <<https://vimeo.com/183801892>>.

<sup>16</sup> O “cubo” desenvolvido para essa ala do museu foi inaugurado em abril de 2010, para a exposição *Living Our Cultures*,



*Sharing Our Heritage: The First Peoples of Alaska* com cerca de 600 itens pertencentes às coleções árticas do *Smithsonian Museum*. Disponível em: <[http://www.anchoragemuseum.org/arctic\\_studies/arctic\\_studies.aspx](http://www.anchoragemuseum.org/arctic_studies/arctic_studies.aspx)>. Em outra perspectiva de “sons urbanos”, a cidade de Liverpool (Reino Unido) lançou em 2008 a exposição *The Beat Goes on* (que depois tornou-se exposição permanente online com o título de *The beat goes online*). Na exposição, exploravam-se os sons da cidade, os processos pelos quais as pessoas ouvem pela primeira vez as canções com as quais depois se habitua (*hearing new sounds*) e os modos pelos quais os músicos criam, dentro da mente, as canções que depois

serão ouvidas por todos (*musicianship*). Disponível em: <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/wml/exhibitions/thebeatgoeson/thebeatgoesonline>>.

<sup>17</sup> Como as paisagens relacionadas à Liberação de Bain, na Bretanha <http://www.paysagesonores.com/>

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://rubinmuseum.org/mediacenter/sound-how-can-sound-open-our-minds>>.

<sup>19</sup> Ver, por exemplo, a instalação sonora *Sonic Vista*, em Frankfurt, por O+A, Bruce Odland and Sam Auinger, os dois últimos já mencionados.

<sup>20</sup> Sobre o mesmo tema, Iazzetta (1999) e Roulier (1999).

## Referências

---

### Videos

*Pierre Schaeffer. Études de bruits (1948).* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CTf0yE15zzI>>. Acesso em: 12 set. 2017.

*Pierre Schaeffer. Symphonie pour un homme seul. Coreografia de Maurice Beajart (1955).* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V8dCdQ3iTrc>>. Acesso em: 12 set. 2017.

Repositório de experimentações sonoras no INA (1940 a 2010). Artsonores. L'aventure electro-acoustiques. <http://fresques.ina.fr/artsonores/>. Acesso em 12/09/2017.

Vídeo sobre a exposição OOOL Sound Fictions (La Kunsthalle. Centro de arte contemporânea de Mulhouse, França). Disponível em: <<https://vimeo.com/183801892>>. Acesso em: 20 set. 2017.

*Vídeo sobre a instalação Sonora Sonic Vista, por O+A, Bruce Odland and Sam Auinger, 2010, em Frankfurt.* Disponível em: <<https://vimeo.com/84067137>>. Acesso em: 20 set. 2017.

### Sites

Dia do Patrimônio Audiovisual – Unesco. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/access-to-knowledge/archives/world-day-for-audiovisual-heritage>>. Acesso em: 11 set. 2017.

*Mensagem de Irina Bokova, diretora-geral da Unesco, por ocasião do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, 27 de outubro de 2016.* Disponível em: <[http://www.unesco.org/new/pt/brasil/about-this-office/single-view/news/unesco\\_message\\_for\\_the\\_world\\_day\\_for\\_audiovisual\\_heritage\\_20](http://www.unesco.org/new/pt/brasil/about-this-office/single-view/news/unesco_message_for_the_world_day_for_audiovisual_heritage_20)>. Acesso em: 11 set. 2017.

Convenção Européia de Paisagem – Declaração de 20 de março de 2004. Disponível em: <<https://rm.coe.int/16802f3fb7>>. Acesso em: 11 set. 2017.

*The Soundscape Newsletter.* The Sonic Research Studio. World Soundscape Project Database. School of Communication. Simon Fraser University. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/sonic-studio/index2.html>>. Acesso em: 8 ago. 2017.

Guia cultural museus do Ruhr, Alemanha. Disponível em: <<http://www.essen-fuer-dasruhrgebiet.ruhr2010.de/en/programme/discovering-images/ruhrartmuseums/soundscape-ruhr.html>>. Acesso em: 15 set. 2017.

Multimodal Brain Orchestra. Art through technology, Barcelona. Disponível em: <<http://specs.upf.edu/?q=installation/2025>>. Acesso em: 15 set. 2017.

Exposição Visions of Liberty. Museum of Jewish Heritage, Nova York. Disponível em: <<http://www.mjhnyc.org>>. Acesso em: 11 set. 2017.

Exposição Living Our Cultures, Sharing Our Heritage: The First Peoples of Alaska. Anchorage Museum, Alaska. Disponível em: <[http://www.anchagemuseum.org/arctic\\_studies/arctic\\_studies.aspx](http://www.anchagemuseum.org/arctic_studies/arctic_studies.aspx)>. Acesso em: 15 set. 2017.

Paisagem Sonora da região de Bain, França. Disponível em: <<http://www.paysagesonores.com>>. Acesso em: 11 set. 2017.

Exposição The World is Sound. Rubin Museum of Art, Nova York. Disponível em: <<http://rubinmuseum.org/mediacenter/sound-how-can-sound-open-our-minds>>. Acesso em: 20 set. 2017.

Exposição ListenHear – the art of sound. Isabela Stewart Gardner Museum, Boston. Disponível em: <<https://www.gardnermuseum.org/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

Exposição Audible Imagery: Sound and Photography. MOCP – Museum of Contemporary Photography, Chicago. Disponível em: <<http://www.mocp.org/>>. Acesso em: 20 set. 2017.

Exposição The Beat Goes Online. Liverpool Museums, Liverpool. Disponível em: <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/wml/exhibitions/thebeatgoeson/thebeatgoesononline>>. Acesso em: 20 set. 2017.

#### Artigos e livros

APROBATO FILHO, Nelson. *Kaleidosfone*: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo fins do século

XIX-início do XX. São Paulo: Edusp, 2008.

ARKETE, Sophie. Sounds Like City. *Theory, Culture & Society*, v. 21, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BLACK, Graham. *The engaging museum*: developing museums for visitor involvement. London: Routledge, 2005.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira et al. Plano museológico do Memorial da resistência, São Paulo. 2010. Disponível em: <[http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/MRSP\\_PLANO\\_MUSEOLOGICO\\_COMPLETO.pdf](http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/Upload/file/MRSP_PLANO_MUSEOLOGICO_COMPLETO.pdf)>. Acesso em: 25 set. 2017.

CANDAU, Joël; Le GONUDEC, Marie-Barbara (Org.). *Paysages sensoriels*: essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore. Paris: Editions du CTHS, 2013.

CARNEY, George. Música e lugar. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

CHION, Michel. *Le promeneur écoutant*: essais d'acoulogie. Paris: Plume, 1993.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores*: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CORBIN, Alain. *Les cloches de la terre*: paysage sonore et culture sensible dans

- les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: Flammarion [coll. Champs], 1994.
- CORBIN, Alain. *Histoire du silence: de la Renaissance à nos jours*. Paris: Albin Michel, 2016.
- DE CERTEAU, Michel. Andando na cidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Ministério da Cultura, n. 23, 1994.
- DELGADO, Alfonso Infantes; MOLINA, Carmen; EÇA, Teresa (Org.). *Criação de paisagens sonoras: hibridizando as linguagens artísticas em contextos educativos*. Porto: Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual, 2015. Disponível em: <[http://www.apcev.pt/APECVPublications/Paisajes\\_sonoros.pdf](http://www.apcev.pt/APECVPublications/Paisajes_sonoros.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2017.
- EHRICK, Christine. *Radio and the gendered soundscape: women and broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930-1950*. Nova York: Columbia University Press, 2015.
- FORTUNA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridade e ambientes sociais urbanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra: CES, n. 51, 1998.
- GEISLER, Élise. Du soundscape au paysage sonore. 2013. Disponível em: <[www.metropolitiques.eu](http://www.metropolitiques.eu)>. Acesso em: 25 set. 2017.
- HILMANN, James. *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- IAZZETTA, Fernando A música, o corpo e as máquinas. *Revista Opus*, v. 4, n. 4, 1999.
- INGOLD, Tim. Against soundscape. In: CARLYLE, E. (Ed.). *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*. Paris: Double Entendre, 2007.
- INGOLD, Tim. Four objections to the concept of soundscape. In: \_\_\_\_\_. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.
- LOPEZ, Francisco. Schizophrenia vs l'objet sonore: le paysage sonore (*soundscape*) et la liberté artistique. *CEC Concordia*. Communauté électroacoustique canadienne (CEC) e Contact! 1.4 — Ecologie acoustique/Acoustic Ecology (Octobre), 1998.
- MANSELL, James. *The age of noise in Britain: hearing modernity*. Urbana: University of Illinois Press, 2017.
- MANSELL, James. A chamber of noise horrors: sound, technology and the museum. *Science Museum Group Journal*. Sound and Vision (Spring). Disponível em: <<http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-07/chamber-of-noise-horrors>>. Acesso em: 25 set. 2017.
- MENEGUELLO, Cristina. São Paulo, a Symphonia da Metrópole. *Eselobren – Journal of History of Art, Architecture and Urbanism*, v. II, Amsterdam, 2015.
- PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Departamento de Artes da UFPR, v. 3, out. 1998.

- PECQUEUX, Anthony. “Paysages sonores em 2014: mais encore? *Le Cresson veille et recherche: a propos d’ambiances architecturales et urbaines*. Hypothèses. 2014. Disponível em: <<http://lcv.hypotheses.org/8596>>. Acesso em: 25 set. 2017.
- PISTRICK, Eckehard; ISNART, Cyril (Ed.). Landscapes/Soundscapes/ Mindscapes: new perspectives on sound and space. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de investigação em antropologia*, v. 17, n. 3, 2013.
- RAIMBAULT, Manon; DUBOIS, Daniele. Urban soundscapes: experiences and knowledge. *Cities*, v. 22, n. 5, 2005.
- RODA, Jessica; CAMPOS, Licia. Quand la musique devient patrimoine: de la lista représentative à la scène du concert? In: GAUTHIER, Antoine (Org.). *Les mesures de soutien au patrimoine immatériel*. Conseil Québécois du Patrimoine Vivant, 2012.
- ROULIER, Frédéric. *Pour une géographie des milieux sonores. Cybergeog. European Journal of Geography*. 1999. Disponível em: <<http://cybergeog.revues.org/5034>>. Acesso em: 25 set. 2017.
- SANTOS, Fatima Carneiro. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2004.
- SANTOS, Fatima Carneiro. *Paisagem sonora, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia de música*. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SCHAFFER, Murray R. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1991.
- SCHAFFER, Murray R. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.
- SHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar*. Brasília: Ed. da UnB, 1993.
- SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo. *Rumores: a paisagem sonora de Fortaleza (1930-1950)*. Fortaleza: Museu do Ceará – Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.
- SMITH, Mark M. *How race is made: slavery, segregation and the senses*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2006.
- SMITH, Mark M. *Sensing the past: seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in history*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- SMITH, Mark M. *Listening to Nineteenth-Century America*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2015.
- SOUZA, Ana Guiomar Rêgo Souza. Paisagem sonora da Paixão Vilaboense (Século XIX). *Música Hodie*, Universidade Federal de Goiás, v. 8, n. 2, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons que vêm da rua*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TORRES, Marcos Alberto. *A paisagem sonora da Ilha dos Valadares: percepção e memória na construção do espaço*. 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia) – UFPR, Curitiba, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular Porto Alegre, 3 de maio de 2006. Texto elaborado para o debate “A memória da música

popular”. Projeto Unimúsica 2006 – festa e folguedo (mimeo). Disponível em: <<https://politicadeacervos.files.wordpress.com/2012/04/elizabeth-travassos-pode-e-valor-das-listas.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2017.

WESTERKAMP, Hildegard. Sound walking. *Sound Heritage*, Victoria B.C., v. III, n. 4, 1974.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.