

Paisagem sonora, memória e história: um ensaio sobre sons familiares

Pedro Paulo Salles*

Resumo

O presente ensaio pretende discutir as implicações de algumas concepções de história e memória para o estudo sobre a paisagem sonora da infância. Além disso, considerando que a paisagem sonora não é só aquela que se ouve num dado momento, mas também aquela *já ouvida* num passado longínquo ou próximo, por um determinado indivíduo ou grupo social, buscamos compreender significações que residem na articulação entre memória e sons do ambiente.

Palavras-chave

Paisagem sonora da infância, memória sonora, história cultural

Abstract

This essay presents a discussion on some concepts covering the study of history and sounds of childhood's soundscape. In addition, we must also consider that for a given individual or social group, soundscape is not only what you hear in a given moment, but also those you've heard in a distant or near past. We, therefore, sought to understand the existing meanings of those links between memory and environment

Key-words

Soundscape of childhood, memory of sounds, cultural history

□ Pedro Paulo Salles é professor doutor do Departamento de Música da ECA/USP.

Primeiros ruídos

Escrever sobre esse vasto tema, que é a memória implicada na música e na educação musical, impõe um recorte. Esse recorte será aquele que, após oferecer um pequeno esboço a respeito da paisagem sonora — estes *primeiros ruídos* —, e de algumas concepções de história e memória, passará a articular estas frentes teóricas, visando a uma discussão sobre a paisagem sonora da infância, que habita, por sua vez, minha própria memória.

A paisagem sonora, tradução do termo inglês *soundscape*¹, criado pelo compositor e educador Murray Schafer, não é só aquela que se ouve em um dado momento presente, mas também aquela *já ouvida* num passado longínquo ou próximo, por um determinado indivíduo ou grupo social. Daí as implicações da paisagem sonora para os estudos que articulam memória e música.

Sua importância na educação musical e suas implicações musicais, ecológicas e pedagógicas foram sistematizadas por Schafer (1968; 1970; 1977) e outros professores, pesquisadores e compositores, que, movidos pelas novas ideias de música, som e escuta, engendradas principalmente no âmbito da chamada música contemporânea e experimental, buscaram a incorporação definitiva dos ruídos e sons do cotidiano ao material sonoro disponível para a música e o ensino da música. Também resultaram de novas visões do mundo sonoro trazidas por disciplinas como a antropologia, a biologia, a psicologia, a sociologia e, mais recentemente, a ecologia, definidoras da densidade teórica do World Soundscape Project (WSP), por exemplo, criado em 1969 por Schafer e seus colegas Bruce Davis, Barry Truax, Howard Broomfield e Peter Huse, da Simon Fraser University, no Canadá.

No âmbito da música, o debate se estende, por exemplo, desde o cantochão, em que a música ocidental se pretendia purificada de ruídos e era feita apenas por vozes masculinas. Essa “pureza” tem, evidentemente, um sentido que ultrapassa o musical e aplica ao material sonoro um *paisagismo (soundscaping)* carregado de significações sociais, religiosas e assim por diante. Grosso modo, a introdução paulatina e crescente de outras vozes, instrumentos de sopro e corda e, mais tarde, de instrumentos de

¹ Schafer criou *soundscape* a partir da partícula *scape*, que confere aos objetos ou lugares uma visão distanciada e panorâmica, uma visão de totalidade, como em *seascape* ou *cityscape*. Embora cunhada nos anos 60, curiosamente a palavra ainda não figura em certos dicionários (como o Cambridge e o Longman). Já no Oxford, que também sugere *sound-scape*, aparece como “a piece of music considered in terms of its component sounds” e “the sounds heard in a particular location, considered as a whole”.

percussão, trouxeram à música ocidental aquilo que já ocorria na música secular, a busca mais intensa de uma linguagem dos timbres (com suas cargas de teor melódico e rítmico). Num sentido semelhante, sobreveio à música o emprego de sons eletronicamente produzidos, impulsionado por Varése, com sua *Ionisations*; e, ainda, a partir das ideias de John Cage, Pierre Schaeffer, Anton Webern e do próprio Varése entre outros, a abertura para toda sorte de ruídos, antes considerados “sons não musicais”, e o silêncio, que atinge um status inédito, resultado de um constante alargamento conceitual e musical de sua natureza e de seu emprego. Esse processo — que aqui se submete à concisão que o espaço nos impõe — nos leva a enxergar a música como um reflexo de múltiplas paisagens sonoras e *paisagismos*, modulados pela memória e por concepções históricas e culturais de música e de som musical².

Dois barulhos em cânone: história e antropologia

A história sempre foi um campo frequentado por outras áreas do conhecimento, que buscavam, através dela, a compreensão do passado e dos processos históricos respectivos, inclusive a música. Uma dessas áreas, a antropologia, foi justamente um dos fatores que impulsionaram a chamada guinada antropológica ou culturalista (*cultural turn*) na historiografia. Essa nova concepção, que floresce na França dos anos 60, tem como maior expressão o gênero *história das mentalidades* e, depois, *história cultural*.

O viés cultural, com que antropologia lançava seu olhar à história, cativou os historiadores justamente por que esse viés poderia ser a resposta metodológica para uma interpretação mais abrangente e, ao mesmo tempo, profunda das sociedades do passado e seu universo. A história, é bem verdade, desde os *Annales*³ nos anos 30, já vinha construindo uma nova identidade, que fugia daquela calcada em cronologias lineares e factuais (*èvènementielle*), e desenvolve, desde então, a ideia de uma historiografia sociológica. Mas esse aspecto *lógico* ainda se amplia, depois, em psicológico (na *história das mentalidades*) e antropológico (na *história cultural*); e, ainda, o *gráfico*, em geográfico, demográfico e etnográfico⁴ (Benatte, 2007: 21). Essa nova história, marcada

² Cf. Bayer, 1981.

³ Lucien Febvre, no período entre guerras, em 1929, fundou, em parceria com Marc Bloch, a *Revue des Annales*, na Universidade de Estrasburgo. Esta revista seria o ponto de partida para o que se chamou, posteriormente, *escola dos Annales*, um grupo de pensadores que, em quatro gerações, revolucionou o conceito de história.

⁴ Acréscimo meu.

pela interdisciplinaridade, estava superando também a opressiva história “oficial” (Davies, 1987: 6), de viés etnocêntrico (desvio que a própria antropologia já vinha superando), que tende a omitir fatos importantes, excluir atores históricos legítimos, diminuir fatores culturais, ignorar contextos, agindo muitas vezes com propósitos ideológicos e de dominação pelos “senhores da memória” (Le Goff, 1996: 426). Assim é que pensadores dos *Annales* se empenharam na busca de uma história cuja memória poderia ser aquela que não estava nos livros, que não se refletia apenas na sucessão de fatos ou personagens “grandiosos”, mas que estava esquecida no “silêncio da história” (Le Goff, 1996: 426). Benatte ainda acrescenta:

Assim, a crítica do etnocentrismo (que permite a percepção da diferença e da alteridade no espaço) é metodologicamente semelhante à crítica do anacronismo⁵ (que permite a percepção da diferença e da alteridade no tempo). Em ambos os procedimentos, observam-se a afirmação de um relativismo que abala a tendência narcisista de ver nos outros (seja no tempo, seja no espaço) uma imagem distorcida de nós mesmos. (2007: 21)

Os métodos etnográficos da antropologia de interpretar as sociedades, com ênfase nos aspectos culturais e nos atos mundanos e rituais, sugerem aos historiadores a prática da micro-história, que, livre da obrigação de carregar nos ombros os “grandes fatos ou nomes da história”, pode tratar de simbolismos, sentimentos, da estética, da arte, das mentalidades, da pessoa comum, do coletivo, da oralidade, do imaginário, do inconsciente, que, antes, eram abordados, quando muito, de forma mecânica e reducionista ou, ainda, sob a visão marxista de consciência de classe, pragmática e com ênfase no consciente. No final de década de 70, Lawrence Stone afirma em seu *The revival of Narrative*:

Uma das mais surpreendentes mudanças recentes no conteúdo da história tem sido o crescimento súbito do interesse por sentimentos, emoções, padrões de comportamento, valores e estados de espírito. Nessa questão, a influência de antropólogos como Evans-Pritchard, Clifford Geertz, Mary Douglas e Victor Turner tem sido muito grande. (STONE, 1979: 7)

⁵ Consiste, nesse contexto, em atribuir a uma época e suas sociedades, ideias e sentimentos que são de outra época.

Dessas novas práticas de história, e daquelas que já vinham se delineando, decorrem, direta ou indiretamente, a *história social*, *antropologia histórica*, *memória coletiva*, *nova história*, *história das mentalidades*, *história cultural*, *história total*, *história oral*, *história de vida*, *história da vida privada*, *história viva*, *história e mito*.

Cento e noventa e nove mil silêncios: narrativa e agência⁶

A materialidade dos sons dispostos em paisagens sonoras dialoga com outros âmbitos, como o do humano e do sagrado, recebendo assim outras “materialidades” que transcendem os limites da física e da acústica convencionais e que alcançam as esferas social, cultural e cosmológica. Estes sons são incorporados a redes simbólicas que constituem as identidades de determinados grupos sociais e seus indivíduos, refletindo, muitas vezes, em sua estrutura, certos modelos sociais, estruturas de parentesco, cosmologias, visões de mundo, modos de pensar. No que tange à memória, a chamada *história das mentalidades* enriquece o debate ao se definir justamente como uma história centrada nas visões de mundo (Mandrou, 1970: 436-438), nos sistemas de crenças, de valores e de representações próprios de uma época ou grupo social (Chartier, 2002: 14). Nossos modos de ver, de pensar e de fazer a música ou qualquer complexidade sonora são expressões desses sistemas que a historiografia, numa chave antropológica, vem desenhando.

Nossa visão sobre a matéria sonora, por exemplo, pode incidir desde duas perspectivas básicas, que definem a ambivalência de que é feita a arte dos sons: a ideia de que a música não reside exatamente nos sons, mas entre os sons, no jogo entre eles, nos entrechoques e inter-relações sonoras; e, por outro lado, a ideia de que a música se dá exatamente no som em si e que, inclusive, um único som (ou silêncio) poderia ser considerado como música, a depender das intencionalidades implicadas, seja na produção, seja na escuta. Ambas as acepções dependerão também dos investimentos de sentido – *agências* – de quem toca e / ou de quem ouve a música, considerando o complexo jogo de significações sonoras que a constitui e que se transforma há milênios.

⁶ *Agência* é uma expressão usada na antropologia, e se refere a interações entre objetos, seres, atos e contextos, que resultam em investimentos mútuos de sentido. (Cf. GELL, 1998)

Ocorre que a paisagem sonora sofre dessa mesma ambivalência, pois, se, enquanto paisagem, ela constitui um complexo de elementos discretos dispostos num tempo espacializado e referenciados a uma totalidade, ela também se dá nas suas partículas sonoras (sons discretos), com suas cargas e agências singulares, as quais, no entanto, também podem refletir memórias coletivas e seus investimentos de sentido (ou *paisagem de memórias*). Assim, cada um dos sons ambientes, considerados como *acontecimentos sonoros*, exprime a carga de sentidos de que são investidos ao longo de um tempo e por um determinado grupo de indivíduos, além de um possível sentido “original” movido por intenção, função ou um possível *ethos* de um possível emissor.

Também aqui, podemos particularizar o espectro, chegando, finalmente à relação de um único indivíduo ouvinte — embora marcado por significações coletivas — com um único som ambiente — embora pertencente a uma totalidade (não só de sons, mas de toda sorte de elementos que lhe possam dar sentidos múltiplos), que ultrapassa a paisagem sonora estrita. Para trazer à questão o calor de uma narrativa, apresento uma paisagem sonora que marcou minha infância.

Bem cedo, meu pai ensinou-me a guardar silêncio quando caminhávamos pela mata, ou em passeios por mar e rios, para que nossos sons não espantassem os animais e seus próprios sons, e pudéssemos assim apreciá-los. À maneira de um Dersu Uzala, ele só era plenamente feliz quando estava nessas situações de diálogo com a natureza e sua materialidade através de silêncios, sussurros e olhares. Não havia intuito de caça, só de observação, contemplação e leitura dos vestígios. Sua cara de “ouvir”, seu dedo em riste e os olhos arregalados para o vazio pleno de sons, alguns, microscópicos, formavam seu ouvir e o *ser visto ouvindo*. Sorria quando algum ruído nos levava a ver algum animalzinho. Passávamos horas nessa “caçada” de escuta fina. Recentemente, em uma excursão pelos igapós do rio Negro, pedi silêncio, delicadamente, a uma senhora que falava em altos brados, pois eu estava tentando gravar a paisagem sonora (ou o que havia restado dela); ao que seu marido lhe perguntou, irônico: “Ele está caçando, por acaso?”.

Como caçador de sons e silêncios, tenho a consciência de que há situações em que os sons é que “nos caçam”. Uma dessas situações me foi contada por meu pai, no dia em que completei 12 anos. Lembro-me bem, pois meu aniversário, naquele ano de 1970, coincidiu como o jogo entre Brasil e Peru, pela Copa do Mundo. Os preparativos para a festa e para o grande jogo já haviam começado, quando meu pai sentou-se ao

meu lado e contou-me sobre quando foi ao Maracanã (Estádio Jornalista Mário Filho), em 1950, para assistir à final da Copa do Mundo, entre as seleções de Brasil e Uruguai.

Disse-me que havia 199.854 mil pessoas lá (o maior público de todas as copas do mundo até hoje; correspondente a 10% da população carioca na época), apinhadas num Maracanã superlotado, construído especialmente para a competição. Era a primeira copa desde 1938, após um hiato de doze anos, em razão da Segunda Guerra Mundial. Para chegar à final, o Brasil havia goleado a Espanha por 6 x 1 e a Suécia por 7 x 1, num quadrangular inédito, provocado pela desistência das seleções da Turquia, da Escócia e da Índia (que só participaria se seus jogadores pudessem jogar descalços). A seleção brasileira vinha agora com força total para a decisão, convicta da vitória e com o apoio de quase duzentos mil torcedores fanáticos, entre eles, meu pai. O clima do estádio — contou-me — era frenético e espantoso, com vários grupos instrumentais, as charangas, tocando enquanto a torcida cantava, gritava, vibrava e agitava as bandeiras em delírio massivo. A descrição que fazia dessa paisagem sonora seria fundamental para a compreensão do que viria a seguir. Embora tivesse chutado a gol por trinta vezes, o Brasil estava em vias de se tornar campeão apenas com o magro empate de 1 a 1. Mas aos 34 minutos do segundo tempo, veio o inesperado: gol do Uruguai. O que se seguiu foi um indescritível silêncio colossal de 199.854 mil vozes, inclusive a dele, que, atônitas, se calaram de espanto e vertiginosa desilusão. Cento e noventa e nove mil e oitocentos e cinquenta e quatro silêncios formando um silêncio coletivo ensurdecedor e poderoso. Até as charangas silenciaram, tudo silenciou. “Foi o silêncio mais terrível e impressionante que já ouvi”, disse-me. Contava-me isso com o olhar pesado e com a voz grave que empregava para assuntos sérios. Para meu pai, afeito a frases engraçadas e insólitas que lançava para estilhaçar qualquer contexto de seriedade ou preocupação, o tom sério desse relato era inesperado e operou em mim uma mudança na forma de vê-lo e ouvi-lo.

O silêncio, de difícil descrição, certamente foi potencializado pelo entusiasmo estrondoso que o antecedeu e pelo agenciamento de sentidos da multidão, e, para mim, da narração na voz de meu pai. Sentimentos coletivos permeavam a construção desse silêncio, dando-lhe contornos humanos de tonalidades épicas, culturalmente engendradas e operadas pela multidão em simultaneidades. A memória daquela *paisagem silenciada* que testemunhara, ele tomou do fundo de suas recordações com o mesmo ardor épico de outros relatos de testemunhas e reportagens da época. Um dos

relatos mais instigantes é o de Jules Rimet, então presidente da FIFA⁷, incumbido de entregar a taça ao vencedor. Ele conta em seu livro *L'histoire Merveilleuse de La Coupe Du Monde* (1954):

Uma vistosa guarda de honra se formaria desde a entrada do campo até o centro do gramado, onde estaria me esperando, alinhada, a equipe vencedora (naturalmente, a do Brasil). Depois que o público houvesse cantado o hino nacional, eu teria procedido à solene entrega do troféu. Faltando poucos minutos para terminar a partida (estava 1 a 1 e ao Brasil bastava apenas o empate), deixei meu lugar na tribuna de honra e, já preparando os microfones, me dirigi aos vestiários, ensurdecido com a gritaria da multidão.

Aconselhado a descer devagar as escadas até o vestiário, para depois subir pelo túnel e alcançar o gramado, Jules Rimet ia acompanhado por delegados da FIFA, dirigentes brasileiros e guardas armados com a missão de proteger a taça de ouro. Continua seu relato, após entrar no túnel:

Eu seguia pelo túnel, em direção ao campo. À saída do túnel, um silêncio desolador havia tomado o lugar de todo aquele júbilo. Não havia guarda de honra, nem hino nacional, nem entrega solene. Achei-me sozinho, no meio da multidão, empurrado para todos os lados, com a Copa debaixo do braço. (Rimet, 1954: s/p)

O silêncio que tomou conta do Maracanã às 16 horas e 50 minutos do dia 16 de julho de 1950 nunca foi esquecido por quem esteve lá ou por quem ouviu relatos como o que ouvi de meu pai. Esse silêncio ensurdecido, que eu nem poderia ter ouvido, pois nasceria anos depois (aliás, durante a Copa de 1958), passou a fazer parte, “por tabela”, de minhas memórias sonoras, uma memória de segunda mão, de *segundo ouvido*, mas que, hoje, me é tão familiar, que sinto como se tivesse ido ao estádio naquele dia fatídico e sofrido o silêncio avassalador. Faz parte de meu imaginário sonoro, impregnado e agenciado pelo afeto familiar e pela perspectiva de uma narração detalhada e comovida, que formam o que chamamos de *memória coletiva*, e que são, também, caras a outras metodologias historiográficas, como a *história de vida* e a *história oral*.

Estas refletem a mudança dos *atores* na historiografia, em que a pessoa comum passa a ser vista como protagonista nos processos históricos e na interpretação das

⁷ Fédération Internationale de Football Association

sociedades, fazendo com que a historiografia adotasse a micro-história e os métodos de inquérito e entrevista empregados antes pela antropologia em pesquisas de campo.



Foto: Maracanã, 1950 – Brasil x Uruguai (Arquivo Dedoc Abril)

Alcides Ghiggia, autor do gol da vitória (gol do silêncio), em recente entrevista à televisão, aos 83 anos de idade, declarou:

Bueno, era un silencio que no se oía nada,... ¿no? Un silencio enorme, que... parece que... que no hubiera gente, parece,... ¿no? Después, se terminó el partido, estábamos contentos, nos abrazamos; pero, se miraban a la tribuna, veían toda la gente llorando. Entonces ahí te daba tristeza. (...)
Al Maracanã, silenciaron tres personas: El Papa, Frank Sinatra y Yo.
(SporTV, 2010)

Quando, anos mais tarde, me empenhei em descrever categorias de silêncio, voltei a este silêncio, como exemplo de um silêncio estrondoso e de dupla agência — a que o marcou *in loco* e a que o marcou através das narrativas e suas representações coletivas. De fato, o modo com que os elementos da vida de uma sociedade são narrados confere a eles uma carga de significação e revela ao ouvinte os modos de

pensar e sentir dessa sociedade ou cultura. A perspectiva do narrador e seu modo de narrar também podem conferir ao objeto ou evento narrado, características de mito, sugerindo que a distância que separa *história* e *mito* é muito menor do que se imaginava.

Sobre essa oposição, Navarrete esclarece que “desde Heródoto, La historia se ha colocado del lado del *logos* (es decir, del pensamiento racional y verificable) y ha relegado a las otras tradiciones sobre el pasado al *mythos* (es decir al terreno de las afirmaciones indemostrables o del pensamiento simbólico o prelógico)” (1999: 234). Ele entende que a “mitificação” de um acontecimento do passado não é necessariamente uma falha de memória histórica, mas que pode ser resultado do oposto: “de su inmediatez, de su trascendencia, de la voluntad de recordarlo y darle una mayor importancia. (1999: 244) Esse debate, no qual não iremos prosseguir, está fincado na contemporaneidade e é necessário para compreendermos o funcionamento da história social e a perspectiva dos discursos nativos.

O clã do assobio: território sonoro familiar

Destacam-se, na paisagem sonora, *territórios sonoros* que a (de)compõem; como os *territórios coletivos*: animais, homens, mulheres, crianças, máquinas, utensílios, músicas; os *territórios estruturais*: feiras, construções, estádios de futebol, florestas, famílias, desertos; e também os *territórios temporais*: sons da noite, da madrugada, do amanhecer, do dia, do passado; entre outros, além das invasões de território, os cruzamentos sonoros, conchavos ruidosos, as sonoridades fronteiriças, que se dão, a princípio, no devir do acaso e, depois, são re(ou des)organizados pela escuta. Assim, lançamos aqui, esses territórios sonoros, ainda sem o rigor que se poderia empregar para sistematizá-los numa cartografia, agrupando-os ou dividindo-os em classes, gêneros, hierarquias, vizinhanças, em que se considerem também os contextos que os permeiam.

Os sons, quando compartilhados em família, assumem diversos graus de importância, desde os elos afetivos, até os papéis sociais, as relações de tolerância, as sinalizações, as brincadeiras sonoras e a fruição musical. Tínhamos, em nosso núcleo familiar, um assobio-código lançado por meu pai. Por esse motivo, aprender a assobiar era, para mim e meus irmãos, um *ponto de honra*, era o rito de passagem. O assobio-senha era um fragmento melódico de um jazz — fato que eu só viria a saber muitos

anos depois —, o qual, por não conhecermos a fonte, acabamos por estilizá-lo, eliminando os acentos, mas mantendo a nota mais alongada e em *glissando* no final, embora não soubéssemos que se tratava de uma sincopa. De qualquer modo, ele funcionava, e sua circulação se dava apenas na família de meu pai (família Salles, natural de Minas Gerais), principalmente em nosso núcleo familiar. Era nosso sinal sonoro familiar exclusivo.

A depender do caráter percebido na interpretação do assobio-senha, deduzíamos o caráter daquele chamado: se era sinal de chegada, auxílio urgente ou simplesmente um “estou aqui”. Havia outra variação do assobio, uma variação de “instrumento”: o assobio de dedo. O assobio de dedo pode alcançar uma potência sonora suficiente para, mesmo imersos em ruidoso trânsito, “não perdermos o táxi”. Sua penetração e alcance o qualificam para chamados mais aflitos, apesar da dificuldade que impõe ao controle melódico. Sabe-se que os habitantes de La Gomera, nas ilhas Canárias, costumavam usar um tipo de assobio de dedo (com um dedo mínimo), que, emitido do alto da montanha, conseguiam se comunicar com seus parentes na cidade localizada a quase setecentos metros abaixo, na planície, ao nível do mar. Constituído em verdadeiro código lingüístico, através do qual era possível compreender frases inteiras com detalhes surpreendentes, este *talking whistle* estava sendo difundido nas escolas da região, para que não se perdesse e fosse substituído pelo celular. Quando aprendi, com uma criança, o assobio de dedo, passei a aplicá-lo ao assobio-senha em chamados de longa distância.

O assobio-senha dos Salles é, ainda hoje, praticado por mim, meus irmãos e filhos; e a cada vez que o fazemos soar ou o ouvimos soando, nos sentimos diante de, no mínimo, quatro camadas de significação: a) aquela da mensagem pragmática (“olá”, “cheguei”, “estou aqui” ou “venha cá”); b) aquela da memória mítica, que evoca o criador e mestre do assobio, nosso pai; c) aquela que nos lança à paisagem sonora da infância, que a cada uso do assobio-senha se atualiza e presentifica em retornos cíclicos; d) e aquela da memória coletiva e clânica, que circunscreve a familiaridade social e sua territorialização sonora, simbólica e afetiva.

As representações coletivas expressas nesses assobios nos dão pistas sobre a relação entre as mentalidades e a paisagem sonora, tanto, por exemplo: a) do ponto de vista de uma “imitação da natureza” — o assobio-senha semelhante aos sinais sonoros emitidos por animais, seus cantos territoriais, pios de alerta e acasalamento; b) e de um “domínio” sobre a natureza — o assobio que vence as distâncias físicas que a voz não

vence; c) quanto da criação de territórios socio-acústicos — que constroem a identidade de determinado grupo social e compõem suas representações coletivas.

Embora seja emblemático de uma coletividade, o assobio-senha se expressa por um indivíduo que assobia, assumindo assim o estatuto de “sobrenome musical” totêmico — concedido por um “chefe de clã”—, marca individual de pertencimento.

Últimos chiados

Fonte inesgotável de recursos sonoros e de investimentos de sentido, a paisagem sonora assume uma importância sem precedentes para o pensamento do mundo sonoro. Suas implicações para o ensino de música são inúmeras, a começar pela proximidade entre este *macro-objeto sonoro* e os micro-fazeres e pensares da criança. Essa familiaridade se dá no compartilhamento do mesmo território físico e social, que favorece à criança compartilhar sons e hábitos de escuta com seus grupos sociais: família, vizinhança, colegas, amigos, em uma proximidade que dá relevo às *histórias sonoras de vida*, as brincadeiras sonoras e as memórias coletivas. A performance de paisagens sonoras assume vulto na educação musical e na composição, emergindo em etnografias contemporâneas, que a têm não como resíduo de um *fundo* feito de ruídos, mas como parte de uma *totalidade sonora* e simbólica que informa e forma a ontologia na escuta. Revisitando as “primeiras paisagens sonoras” que Schafer buscou em 1977, em seu *The Tuning of the World (Afinação do Mundo)*, entendo que a paisagem sonora da memória não apenas demarca o território sonoro da subjetividade, como também genealogias de cunho social e cosmológico, que formam nossa *mentalidade sonora*. As relações entre estruturas sonoras, psíquicas e sociais, que vinham sendo assunto da antropologia da música, podem forjar, também na educação musical, reflexões importantes

Nessa concepção, a paisagem sonora da memória transborda a idéia de resgate, não conjugando o tempo verbal em pretérito, típico da história cronológica, mas o *presente do passado*, à semelhança do “presente etnográfico” característico dos trabalhos de campo realizados pela antropologia (Benate, 2007: 6). Assim, estudos sobre a paisagem sonora da memória podem estar presentes na formação musical contemporânea, dialogando com os conteúdos socioculturais e as cargas afetivas do imaginário sonoro. Recordando sonoridades e músicas em histórias de vida, percebemos

o quanto podemos ser frutos dessa escuta e dessa paisagem sonora que nos cerca, que criamos e que nos vem criando.

Referências

- BAYER, Francis. **De Schoenberg à Cage**. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Paris: Klincksieck, 1981.
- BENATTE, Antonio P. História e antropologia no campo da Nova História. **Revista História em Reflexão**: Vol. 1: 1 – UFGD: Dourados, pp.1-25, Jan/Jun 2007.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações**, Lisboa, Difel, 2002.
- DAVIES, Nigel. **The Aztec Empire. The Toltec Resurgence**. Norman y Londres: University of Oklahoma Press, 1987.
- GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- MANDROU, Robert. Histoire: 5. L'histoire des mentalités, In: **Encyclopaedia Universalis**, t.8, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 436-438, 1970.
- NAVARRETE, Frederico. Las fuentes indígenas más allá de la dicotomía entre historia y mito. **Estudios de Cultura Náhuatl**, 30:231-256, 1999.
- RIMET, Jules. **L'histoire Merveilleuse de La Coupe Du Monde**. Genève: Rene Kister. 1954.
- SCHAFER, R. Murray. **The New Soundscape**. Toronto: Berandol, 1968.
- _____ **The Book of Noise**. Vancouver: Price Print, 1970.
- _____ **The Tuning of the World**. NY: Random House, 1977.
- SPORTV News (2010). Entrevista com Alcides Ghiggia. In: **Maior carrasco da seleção brasileira fala sobre a Copa de 1950**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bDacDd9t7iA> (Acesso em 01 set. 2011)
- STONE, Lawrence. **The revival of Narrative**. *Past and Present*, No. 85. pp. 3-24, Nov., 1979.
- WSP- World Soundscape Project. **The Vancouver Soundscape**. Vancouver: Simon Fraser University, 1973/1996