

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA**

**PAISAGENS SONORAS: A EXPERIÊNCIA COMPOSICIONAL NAS REDES  
DE SONS DO ENTORNO DO SAMBÓDROMO DE MANAUS**

**MARCIO LIMA DE AGUIAR**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosemara Staub de Barros**

**Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais**

**MANAUS – AMAZONAS**

**2013**

Ficha Catalográfica  
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

A282p Aguiar, Marcio Lima de  
Paisagens sonoras: a experiência composicional nas redes de sons do  
entorno do sambódromo de Manaus / Marcio Lima de Aguiar. - Manaus:  
UFAM, 2013.  
144 f. : il. color.  
Dissertação (Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia) —  
Universidade Federal do Amazonas.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosemara Staub de Barros.

1. Sociologia urbana – Manaus (AM) 2. Composição (Música)  
3. Paisagens na arte 4. Paisagens culturais I. Barros, Rosemara Staub de  
(Orient.) II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU (2007): 316.334.56:78.02(811.3)(043.3)

**MARCIO LIMA DE AGUIAR**

**PAISAGENS SONORAS: A EXPERIÊNCIA COMPOSICIONAL NAS REDES  
DE SONS DO ENTORNO DO SAMBÓDROMO DE MANAUS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

**Orientadora:** Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros

**MANAUS - AMAZONAS**

**2013**

**FOLHA DE APROVAÇÃO****MARCIO LIMA DE AGUIAR****PAISAGENS SONORAS: A EXPERIÊNCIA COMPOSICIONAL NAS REDES DE  
SONS DO ENTORNO DO SAMBÓDROMO DE MANAUS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Aprovado em: **24/09/2013**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosemara Staub de Barros**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Presidente

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Deisy Lucy Montardo**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Membro

---

**Prof. Dr. Gilson Vieira Monteiro**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Membro

## AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida e inspiração para realizar mais uma jornada em busca do conhecimento.

Aos meus familiares pelo apoio.

À minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Rosemara Staub de Barros, pelas orientações e paciência.

Aos colegas do Mestrado por repartir as angústias e alegrias, bem como pelas contribuições e palavras de apoio.

À Universidade Federal do Amazonas no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia pelo acolhimento e inestimável conhecimento adquirido.

Minha gratidão!

*A minha querida Namyr e minha filha  
Sofia pela alegria de tê-las em minha  
vida me dando motivo para continuar  
nessa caminhada.*

## RESUMO

O presente trabalho discute as percepções lançadas sobre as paisagens sonoras e de como a experiência compositivo musical pode ter novas possibilidades de criação ao se utilizar desse elemento presente em nosso dia a dia. Para esta pesquisa, foi utilizado, como campo de estudo, o entorno do Sambódromo de Manaus que está localizado dentro do perímetro urbano desta cidade. Isso se deu com o objetivo geral de investigar as paisagens sonoras de nosso ambiente de estudo e seu uso em experiências composicionais. Desenvolvemos os objetivos específicos, investigando as redes de sons que compõe as paisagens sonoras, realizando uma escuta atenta e associando-as de forma a desenvolver experiências composicionais com os sons deste ambiente.

Para isso captamos os mais diversos tipos redes sonoras ali presentes, tais como falas, sons de carros, coaxar de sapos e cantos de pássaros de forma que pudessem servir como material musical. Foram realizadas escutas destes sons e de suas variações realizando composições por meios acústicos e eletroacústicos, de forma a se considerar e caracterizar os ambientes através de diversas maneiras. Com isso apresentamos ideias que possam contribuir para o estudo de composições musicais tendo as paisagens sonoras como elemento de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paisagem Sonora. Redes Sonoras. Composição Musical.

## **ABSTRACT**

The present work argues about the perceptions used about the soundscapes and how musical composite experience can use new creative possibilities with this element that we have in our days. For this research, it was used, as study camp, the round of de Sambodromo of Manaus which is localized in the urban perimeter of this city. This happened with the general objective in investigate the soundscapes of our studied ambient and it uses in compositional experiences. We developed the specific objectives investigating the systems of sounds that compose the soundscapes, doing an attempt hearing crossing the diversificated sounds realizing composite sound experiences.

It was captures a lot of systems of sounds in this place, like words. sounds of cars, e singing of frogs and birds that can be used as musical material. It was made rearing of this sounds and their variations, doing compositions with acoustics and electroacoustic sources with the intent of showing the very kind of ambient with the more meanings as possible. With this we porpoise some ideas that can help in the study of musical compositions using the soundscapes as a creative element.

**KEYWORDS:** Soundscapes. Systems of Sounds. Musical Composition.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Princípios da Música Universal.....	52
Figura 2 - Sambódromo e seu entorno.....	57
Figura 3. Linha 1 (canto de pássaro).....	87
Figura 4. Linha 5 (canto de pássaro).....	87
Figura 5. Linha 6 (canto de pássaro).....	87
Figura 6. Linha 8 (canto de pássaro).....	87
Figura 7. Linha 2 (coaxar de sapo).....	87
Figura 8. Linha 3(coaxar de sapo).....	87
Figura 9. Linha 4 (coaxar de sapo).....	88
Figura 10. Linha 7 (violão).....	88
Figura 11. Harmônicos do início da música Saudade meu bem saudade (2º Movimento).....	89
Figura 12. Visualização melódica das linhas agudas e graves da música Saudade meu bem saudade (2º movimento).....	90
Figura 13. Final da música Saudade meu bem saudade (2º movimento).....	91
Figura 14. Narrativa de seu Manuel.....	94
Figura 15. Contrabaixo da música Funk do Manuel.....	94
Figura 16. Sirene de uma ambulância.....	94
Figura 17. Guitarra da música Funk do Manuel.....	95
Figura 18. Batida de Drum and Bass na música Funk do Manuel.....	95
Figura 19. Partitura da música funk do Manuel.....	96
Figura 20. Ritmo da buzina imitando o apito das escolas de samba.....	97
Figura 21. Apito.....	98
Figura 22. Sirene imitando a cuíca.....	98

Figura 23. Contrabaixo percussivo.....	99
Figura 24. Dueto de violões.....	100

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I</b> -.....	20
1.1. A RELAÇÃO ECOLÓGICA: HOMEM X SOM.....	20
1.2. ENTRE A AUDIÇÃO E A VISÃO.....	22
1.3. O HOMEM E A PAISAGEM.....	24
1.4. PAISAGEM SONORA.....	26
1.5. HOMEM, AMBIENTE SONORO, ESPAÇO/TEMPO E A CRIAÇÃO MUSICAL.....	33
1.6. MÚSICA E ELEMENTOS CULTURIAS.....	39
1.7. A SONORIDADE AMBIENTAL.....	43
1.8. A CRIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DOS SONS QUE NOS CERCAM.....	46
<b>CAPÍTULO II</b> -.....	55
2.1 O SAMBÓDROMO DE MANAUS.....	55
2.2. A AVENIDA PEDRO TEIXEIRA.....	59
2.3 OS REGISTROS.....	59
2.4. A RELAÇÃO ENTRE OS USUÁRIOS E AS REDES SONORAS.....	62
2.5. OS ANTIGOS MORADORES.....	64
2.6. OS SOLTADORES DE PAPAGAIO DE PAPEL.....	65
2.7. SEU BZANTINO.....	65
2.8. SEU MANUEL DE SOUZA MOREIRA.....	69
2.9. OS RECURSOS TECNOLÓGICOS.....	72
2.10. OS PROGRAMAS DE EDIÇÃO DE ÁUDIO.....	74
2.11 O USO DO ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO.....	75
2.12. A ANÁLISE DAS NARRATIVAS.....	77
2.13. OS PROGRAMAS DE EDIÇÃO DE PARTITURAS.....	77
<b>CAPÍTULO III</b> –.....	79
3.1. A ESCUTA E A EXPERIÊNCIA COMPOSICIONAL.....	79
3.2. SAUDADE MEU BEM SAUDADE.....	84
3.3. FUNK DO MANUEL.....	92
3.4. ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DA AVENIDA PEDRO TEIXEIRA.....	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> -.....	102

<b>REFERÊNCIAS</b> -.....	105
<b>APÊNDICES</b> -.....	109
<b>ANEXOS</b> -.....	113

## INTRODUÇÃO

As nossas relações com os sons são importantes para a criação do mundo do qual podemos percebê-lo. Desde os sons naturais e até os sons que produzimos, influenciam nosso sistema cognitivo, contribuindo para a construção do que somos e do mundo em que vivemos. Mesmo que todos os sentidos atuem mutuamente para a construção de nossa realidade, em muitos momentos nossas ações são condicionadas ao ato da escuta, pois parte das atitudes que temos são decorrentes dos estímulos sonoros que ouvimos. Desde nossas reações ao ouvir o som da chuva ou do trovão e até mesmo quando ouvimos uma música, o som é o elemento que irá comandar esse movimento.

Ao nos relacionarmos com a música, de alguma forma convenciamos em separar o que se considera um som com características musicais e os sons “não musicais”, parecendo que existe realmente uma diferenciação entre os fenômenos sonoros, de forma que o limite entre som e ruído é construído de acordo com as percepções de mundo de cada indivíduo ou comunidade. Com isso, o fazer musical criou uma fronteira territorial que limita o que é som musical e o que são outros sons, e isso de alguma forma acaba nos distanciando das infinitas possibilidades de uso dos sons ambientais de forma que muitas vezes, os mesmos simplesmente são compreendidos dentro de um âmbito de questões médicas e legais. Por isso enfatizamos que as influências e usos desses sons precisam ser vistos num aspecto muito mais amplo, tanto políticos, econômicos, educacionais, sociais, culturais e principalmente musicais. Essa visão compreende uma percepção de mundo onde tudo está intimamente inter-relacionado, pois vivemos em sistemas de redes e essa perspectiva de observação se dá de forma a abranger a complexidade do que nos cerca.

O uso do termo “paisagem” é muito difundido na geografia e se refere às percepções que cada indivíduo tem de um determinado ambiente. Essas percepções ao serem reconhecidas, criam relações simbólicas que irão imprimir em cada um, sua própria identificação de um determinado lugar. Mesmo que, nossas percepções aconteçam, a partir de nossos sentidos, o conceito de paisagem está atrelado à identidades visuais, sendo que essa atribuição é muito mais abrangente. Para justificar essa afirmação lançamos mão do sentido da audição, como mais um elemento referencial, para que possamos utilizar na construção de nossas percepções de mundo.

Os sons que nos cercam possuem uma potencialidade marcante na diferenciação dos diversos lugares e, excluir a possibilidade de sua presença é se fechar

para a realidade. Assim, os diversos sons ao nosso redor contribuem para a composição de uma determinada paisagem sonora e esse referencial não pode ser deixado de lado. Se nossas percepções são condicionadas a uma rede de fatores que trabalham em conjunto, para que sejamos o que somos, as percepções que se lançam sobre os lugares precisam conceber além dos aspectos visuais, outros elementos que servirão para essa identificação. Os aspectos sonoros componentes das paisagens sonoras são mais um elemento a ser contemplado em nossas análises.

O estudo da paisagem sonora, há algumas décadas está presente em pesquisas relacionadas à música, antropologia, ecologia, enfim, uma série de áreas do conhecimento, entretanto, muito mais há de se explorar para um entendimento mais amplo a respeito da relação homem/som.

Desde os anos 60, os estudiosos, M. Schafer, Jean Reed, Bruce Davis, Peter Huse, Howard Broomfield, que participaram do “World Soundscape Project” na Universidade do Canadá, se dedicaram em compreender o mundo através da relação do homem com as paisagens sonoras. Porém, mesmo depois de mais de quarenta anos, em muitos casos observa-se a falta de diálogo entre as ciências ao estudar as paisagens sonoras e o homem, condicionando os avanços a questões pontuais. Contudo, a partir da postura de diálogo entre as áreas do conhecimento, se origina uma possibilidade infinita de descobertas ao relacionarmos nossos estudos lançados sobre a paisagem sonora de forma interdisciplinar.

Ao afirmarmos que estamos interligados aos elementos sonoros que nos cercam, direcionamos nosso pensamento para o potencial implícito no estudo das possibilidades decorrentes da composição sonora, caracterizada pelo uso de todo som que possamos agregar no processo criativo. Para isto é necessário reconhecer o que será característico para a decifração de um determinado ambiente sonoro.

Os sons ambientais figuram as ideias criativas de muitos compositores, mas o uso efetivo dos sons que nos cercam se fez presente a partir do desenvolvimento tecnológico caracterizado pelos processos de gravação de áudio. Isso fez com que as diversas redes sonoras caracterizadas tanto por sons presentes na natureza, quanto os sons urbanos, comesçassem a fazer parte do imaginário de muitos compositores do século XX, e, desta forma tem se tornado frequente para avançarmos nas experiências composicionais musicais.

Em contrapartida aos ecossistemas naturais, a cidade se caracteriza por ser uma criação humana. Sua organização, decorrente das necessidades do homem, surgiu como

recurso para se perpetuar a vida humana, demonstrando a capacidade de criação e adaptação que o indivíduo pode realizar. Decerto que, os desenvolvimentos sociais acompanham esse processo de construção de mundo e de como ele é percebido, pois à medida que novas transformações se dão no ambiente social, novas necessidades irão convergir para a criação e recriação da cidade. Da mesma forma, as representações sociais acontecem inseridas dentro de um espaço-tempo e dentro de momentos singulares que se constroem a cada instante. Assim, notamos como ocorrem transformações constantes e observa-se, ao longo do tempo, uma reorganização de cadeias de significados e também de funções tecidas no inconsciente coletivo.

Se observarmos atentamente os sons presentes nos grandes centros urbanos, é possível notar a forte presença dos sons mecânicos em detrimento dos sons da natureza, mas isso não exclui o potencial a ser observado e explorado pelas diversas redes sonoras que compõem os centros urbanos, de forma que, esses sistemas de sons continuam produzindo novos entendimentos sobre a relação entre o homem e os sons que estão a sua volta.

Ao desenvolvermos uma audição mais aberta e atenta para os diversos sons, visualizamos um rico material capaz de abranger a diversidade sonora em que estamos imersos compactuando para a associação de diversas áreas do conhecimento de forma conjunta para a definição de novos objetos de estudo.

Com isso, pretendemos caminhar em direção a uma perspectiva de análise tendo como elementos norteadores as diversas paisagens sonoras dos espaços urbanos e a possibilidade do uso desses diversos sons à serviço da composição sonora. Este tipo de estudo tem como aliados intelectuais os compositores, entre outros, Eric Satie (1866-1925), John Cage (1912-1992), Pierre Schaeffer (1910-1995), Gilberto Mendes (1922 -) e Hermeto Pascoal (1936 -), que se lançaram ao estudo dos sons ambientes e seu uso em suas criações musicais.

A partir da observação do som em suas mais diversificadas classificações, o canadense Murray Schafer propôs em seu livro *A afinação do mundo* (2001) uma nova forma de intervenção e análise dos sons que nos cercam. Nesse livro o mesmo faz uso do campo sonoro – caracterizado como o espaço acústico gerado a partir de uma fonte emissora – tendo como objetivo mapear as diversas paisagens sonoras presentes em algumas cidades europeias.

Em função desta reflexão, levantamos questões que pudessem nortear o processo de construção deste objeto de estudo. Compreendendo que os sons ambientais presentes

na cidade de Manaus, possuem em sua composição elementos passíveis de percepções e simbolismos que sirvam para experiências voltadas à composição sonora, caracterizamos um novo olhar lançado sobre as redes sonoras pertencentes aos espaços desta cidade. Para isso realizamos um estudo em relação aos sons presentes no entorno do Sambódromo de Manaus, identificando os referenciais sonoros característicos, geradores de relações simbólicas entre os usuários deste entorno, que sirvam para o desenvolvimento de composições musicais.

Com esta perspectiva de análise, desenvolvemos esta pesquisa com o objetivo geral de investigar as paisagens sonoras do entorno do Sambódromo de Manaus e seu uso em experiências composicionais musicais sonoras. Para isso tivemos como objetivos específicos, investigar as redes de sons que compõe as paisagens sonoras do entorno do Sambódromo de Manaus; realizar uma escuta atenta associando as diversas redes sonoras do entorno do Sambódromo de Manaus além de realizar experiências composicionais musicais sonoras com as redes sonoras do entorno do Sambódromo de Manaus.

Esta pesquisa aponta caminhos para que possamos avançar na compreensão dos fenômenos culturais da sociedade desta cidade, caracterizados pela associação das diversas redes sonoras que nos cercam e de como isso pode gerar novas abordagens composicionais musicais.

Iniciamos esse processo de forma que o primeiro capítulo se situou em discorrer sobre a relação entre o homem e o som que o cerca, evidenciando que a nossa forma de compreender o mundo está intimamente ligada com as percepções dos sons ambientais. Dialogamos também com o conceito de globalização para dar sustento à afirmação de que tudo está interligado e que nossos atos refletem algo mais profundo existente no contato com o meio em que estamos inseridos, além de servir como mais um elemento no processo cultural e relacional entre o homem e a cidade, demonstrando que tanto o homem faz parte da cidade, quanto a cidade faz parte do homem.

Nossas ações, predominantemente guiadas pelo ato da visão, em algumas situações podem ser parciais ou até mesmo inexistentes e, dentro desse contexto essa necessidade pode ser substituída pelo ato da escuta. Justificamos essa afirmação abordando a relação que há entre as pessoas com baixa visão ou até mesmo, totalmente cegas e os sons com que tomam contato. Para eles sua percepção de mundo tem no som sua principal fonte de informações, a ponto de se caracterizarem verdadeiros mapas

sonoros de um determinado ambiente e, isso lhes serve como identificador de lugares e situações.

Por entender que o mundo é uma concatenação de diversas redes que se conciliam para a percepção que lançamos sobre tudo que tomamos contato, buscamos nos relacionar com diversas ciências para que pudéssemos abranger a complexidade teórica de um estudo interdisciplinar. Dialogamos com concepções presentes na geografia ao discutir o conceito de paisagem, pois, a mesma se caracteriza pela identificação criada a partir de nossas próprias percepções daquilo que nos cerca. Assim, a todo instante, a paisagem se caracteriza como uma criação individual, pois passa por um crivo pessoal, caracterizado pelas relações simbólicas que temos com o meio em que vivemos. Desde o momento em que nossos sentidos tomam contato com algo até então desconhecido, inicia-se um processo comunicacional com nosso sistema cognitivo e esse processo se encarrega de imprimir nossas próprias imagens lançadas sobre o algo.

O diálogo com a paisagem é fundamental na intenção de discutir o conceito de paisagem sonora, criado pelo canadense Murray Schafer, que nos anos 60 iniciou seu estudo no Canadá objetivando captar registros dos diversos eventos sonoros de cidades da Europa. Sua intenção era perceber quais características sonoras estavam presentes nestes lugares. Desenvolveu sua teoria em que cada lugar possui seus elementos de identificação sonora e, que a partir deles é possível criar uma identificação própria. Como resultado, propôs uma “afinação do mundo” de forma a auxiliar na criação de ambientes com sonoridades mais “saudáveis” aqueles que ali estão inseridos.

Decerto muito ainda pode ser revelado, e devido a isso, nos debruçamos ao estudo da paisagem sonora e lançamo-nos a investigar suas características e usos, de forma a expandir a compreensão a respeito da possibilidade de manipulação dos sons ambientais em nossas vidas.

A possibilidade de manipulação sonora pode ser constatada ao observarmos o uso do som no cinema, que utiliza o recurso da sonoplastia para que se possa criar um ambiente mais fidedigno, tanto em questões visuais, como sonoras. Além disso, a compreensão da paisagem sonora gerou outros estudos tanto no campo das ciências ambientais, geografia, sociologia, inclusive na música e esses ainda são poucos se observarmos a dimensão dessa possibilidade.

Realizamos uma reflexão a respeito da condição que temos de perceber uma paisagem sonora e ainda assim, sermos capazes de recriar, para nós e para outros, uma

nova paisagem, onde a presença humana origina novas possibilidades sonoras caracterizadas por diversos momentos, desde nossas falas, sons de carros, músicas tocando em altos volumes. Enfim, uma série de situações que irão criar um novo ambiente sonoro nos lugares onde estamos inseridos.

Não há como negar que nosso contato com os sons é algo que está além de nossa própria vontade, muito anterior ao nosso nascimento. Para justificar nossa afirmação, exemplificamos que nosso contato com o ambiente sonoro já existe desde nosso estado fetal e esse é um dos principais contatos que temos com o mundo externo.

A observação das características físicas que compõem o som, nos fez dialogar com seus elementos formadores que são anteriores à sua própria produção. Isso se revela ao observarmos que os diversos lugares onde o som se propaga, bem como os elementos que ali estão inseridos serão determinantes para que esse som seja refletido, favorecendo sua propagação ou até mesmo absorvido, impossibilitando sua existência por muito tempo.

Salientamos a relação que há entre o som e elementos ligados ao fator espaço/tempo, mostrando a existência de sons que sempre nos rodearam e até mesmo aqueles que passaram a existir a partir de um determinado momento. Associamos esses fatores com a origem da música ao afirmar que o homem, a partir da percepção dos sons que o rodeavam, buscou imitá-los de alguma forma, originando os primeiros instrumentos de produção sonora com a intenção de se retratar um possível som que se ouvia. Em continuidade, abordamos a produção musical e de como ela está intimamente ligada aos sons ambientais.

Destacamos que os conceitos que se lançam sobre a música estão intimamente ligados a questões culturais, sendo particulares e mutantes de acordo com cada indivíduo ou sociedade. Essa ligação, por estar fortemente veiculada à música é o que faz com que muitos compositores tenham se voltado para o entendimento de como se dão essas relações culturais, de forma a expandir sua concepção musical desenvolvendo novas possibilidades de criação e relação com a música. Como exemplo citamos o saxofonista norte americano John Coltrane que buscou na música indiana novos rumos para o desenvolvimento do jazz.

Esses fatores têm sido marcantes principalmente a partir da revolução industrial e com o surgimento de equipamentos de registro de áudio e sua inserção na criação musical. Para justificar essa afirmação, citamos o trabalho desenvolvido por

compositores como Eric Satie, John Cage, Pierre Schaeffer, que de alguma forma mudaram a relação que há entre o que se considera música e o que é “não-música”.

O trabalho de direcionar nossa escuta para os sons que nos cercam já se fazia presente nas obras musicais de Antonio Vivaldi (séc. XVIII) e até mesmo nas obras do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (séc. XX) que buscaram retratar sons característicos de paisagens sonoras em suas composições. Sobretudo a partir dos trabalhos de Eric Sati (séc. XX) e que inseriu em suas músicas sons de máquinas de escrever e de canhões, além dos compositores Pierre Schaeffer (séc. XX) com sua obra pautada na música concreta e até mesmo do compositor Hermeto Pascoal (séc. XX) com seus conceitos de música da aura e música universal.

A partir da visão desses compositores, podemos melhor dimensionar a grandiosidade dos sons ambientais e de como os mesmos podem nos ser úteis e exemplificar que as diversas redes sonoras que nos cercam são altamente carregadas de simbologias, utilidades e possibilidades de utilização em experiências composicionais sonoras.

No segundo capítulo abordamos o entorno do Sambódromo de Manaus. Encontramos ali, elementos que pudessem nos ser úteis para o desenvolvimento dessa pesquisa. Para sustentar a defesa desse lugar, mostramos a existência de uma intrincada rede de sons que caracterizam diversas experiências auditivas para aqueles que se inserem neste ambiente composto por uma diversificada relação entre os sons presentes nesse lugar.

Nesta pesquisa desenvolvemos um estudo qualitativo onde o que se pretendia não era a quantidade de dados coletados, mas sim a qualidade do que se pôde conseguir.

Realizamos registros de narrativas orais com os usuários do entorno do Sambódromo de Manaus identificando paisagens sonoras percebidas por esses sujeitos, associando esse procedimento com a observação participativa. A partir dos relatos, desenvolvemos duas composições, sendo que uma delas é o próprio material selecionado, pois a paisagem sonora ali contida se tornou a própria composição. A segunda composição também utiliza a fala como elemento principal, veiculada a um processo de inclusão de instrumentos musicais, além do uso de ritmos eletrônicos para que pudessemos alcançar ao nosso objetivo.

Além das vozes presentes nas narrativas registradas, desenvolvemos uma forma de trabalhar a criação musical tendo nas redes sonoras presentes no entorno do Sambódromo de Manaus o material a ser explorado em nossas experiências

compositivas. O uso do registro das sonoridades ambientais decorrentes da ação do homem, caracterizadas por sons de motores de carros, sirenes, buzinas dentre outros originaram um Samba.

Em outra composição, utilizamos os sons ambientais da natureza tais como o coaxar de sapos, canto dos pássaros, água corrente, enfim, sons decorrentes de elementos da natureza que aqui iremos chamar de sons naturais. Junto com seu uso, fizemos a inserção do violão e isso originou o segundo movimento de uma das composições que, em seu primeiro movimento, utilizou a voz de um dos narradores que conta-nos as suas lembranças do contato com a natureza que existia no entorno do Sambódromo de Manaus. Procuramos encontrar nos sons naturais que ainda se fazem presentes neste lugar a possibilidade de retratar aquele ambiente que um dia existiu.

Para o melhor levantamento dos eventos sonoros de nosso ambiente de estudo, realizamos registros de sons decorrentes da ação humana, fotos e filmagens. Esses sons se caracterizam por apresentar uma diversidade significativa, caracterizada por diferentes desde buzinas e motores de carros, sirenes de ambulância, músicas que se faziam ouvir. Como fruto de nossa concepção de que tudo está interligado, os eventos sonoros serviram para captação e futura utilização em nossas experiências composicionais. Para a realização desta etapa, dispusemos de recursos tecnológicos, e estes foram retratados de forma que esse procedimento possa ser útil a futuros estudos, servindo aos que queiram entender os procedimentos adotados, além de tomar conhecimento de quais equipamentos foram necessários.

No terceiro capítulo abordamos o processo de escuta do material coletado, realizando seleção e análise dos elementos sonoros culminando num processo experimental composicional, onde se observou detalhes considerados determinantes para o desenvolvimento das composições musicais sonoras. Esse processo resultou em quatro composições, onde a paisagem sonora é o elemento principal deste trabalho.

A partir da experiência composicional vivenciada nesta pesquisa, realizamos a edição das partituras que caracterizam o que os instrumentos musicais utilizados em nosso trabalho fizeram, de forma que isso sirva como material de orientação para novas pesquisas no ambiente da composição sonora. Acrescentamos que a partir das partituras foi possível entender alguns procedimentos adotados para que pudéssemos realizar o encontro dessas redes sonoras presentes em nosso ambiente de estúdio, associando-as ao uso de instrumentos musicais e ritmos decorrentes de equipamentos eletrônicos, para que as diversas redes de sons pudessem associar-se num processo compositivo de forma

a produzir sentido e mostrar como é possível realizar um trabalho onde se evidencie a complexidade sonora.

Em nossas considerações finais, destacamos que as paisagens sonoras representam um universo de possibilidades de uso em estudos sobre as composições sonoras e que muito podem oferecer para os ouvidos atentos e dispostos a desenvolver uma nova percepção e relação com os sons que nos cercam. Apontamos para uma rede de conexões sonoras que não se limitam ao simples entendimento de elementos tidos como “musicais”, além de demonstrar que a complexidade está além das limitações de entendimentos e conceitos voltados a apenas uma área de conhecimento.

## CAPÍTULO I

### 1.1. A RELAÇÃO ECOLÓGICA: HOMEM X SOM

O homem possui uma relação intrínseca com seus sentidos, pois sem a existência dos mesmos a vida seria muito difícil de manter. Seja ao sentir o gosto ou o cheiro de sua alimentação, o estímulo que move a vontade de comer e até mesmo identificar o que já não serve mais para ser ingerido, necessita dos sentidos do paladar e do olfato.

O que seria do homem se não tivesse condições de sentir calor ou frio extremo, para que pudesse se manter em condições ideais de temperatura? Decerto, o simples ato de dar um passo adiante seria por vezes desafiador se não pudéssemos ver o que está a nossa frente. A audição se faz tão importante quanto os outros sentidos e, sem ela uma boa parte de nossa relação com o mundo teria outras dimensões. Esse conjunto de sentidos combinados à nossa capacidade cognitiva constrói nossa percepção do mundo.

Não se pode negar a importância do ato de ouvir, pois o ser humano tem a necessidade de desenvolver suas habilidades auditivas até como meio de sobrevivência.

Podemos citar a relação de povos indígenas com o som. A partir do que ouvem, podem distinguir a diferença do som de um trovão, de um predador ou até mesmo da possibilidade de caça, isso é vital para a continuidade da vida e, para isto o indivíduo precisa estar atento aos sons que estão a sua volta. É preciso perceber os sons da natureza e até mesmo identificar um conjunto de informações sonoras que possam lhe dar a condição de reconhecer o que ouve. Essa relação ecológica entre o homem e os sons que o cercam é fundamental para sua existência, bem como para sua compreensão de mundo.

Com a interação do homem com o meio ambiente em que está inserido, e sendo o ser humano um agente transformador e que ao mesmo tempo se transforma a partir de suas experiências vividas, cabe uma investigação de como se dá essa relação, além de entender como o ser humano reage a partir dos mais diversificados estímulos, tais como: o visual, térmico, olfativo, sonoro e tantos outros que podem estar presentes no ambiente onde nos encontramos.

Nossos atos estão ligados diretamente com o meio em que estamos inseridos. Por isso, fazemos uma associação com o estudo da ecologia que tem origem nas palavras gregas *oikos* – meio e *logos* – estudo, caracterizando o estudo que existe das

relações entre o meio e os seres vivos. Através desta perspectiva evidenciamos que tudo que nos cerca está conectado como uma rede ou sistemas interligados, onde cada elemento exerce algum papel nessa troca contínua de estímulos.

Ao desenvolver diversos estudos sobre a relação do homem e o meio ambiente, Fonterrada (2004) se apropria de conceitos da ecologia ao dizer que o homem não está fora do meio em que vive, na verdade ele faz parte de tudo que está seu redor.

Hoje estamos vivendo um contexto de globalização onde fica cada vez mais clara a existência de redes que se conectam formando um tecido complexo que envolve todo nosso planeta. É sabido que uma quebra na bolsa de valores dos EUA pode afetar a economia de diversos países. Um terremoto no Japão pode afetar a criação de empregos no Brasil. Fenômenos como o degelo no Ártico podem estar associados ao desmatamento na Amazônia. A extinção de uma determinada reserva florestal pode afetar a vida dos peixes.

Investigamos a relação existente entre o contato do homem com o som e, para isso, utilizamos como fio condutor a ideia de que as ações e reações do homem podem ser moldadas a partir de seu contato com os sons que o cercam. Como nos conceitos da ecologia, tudo está conectado e os fenômenos não são apenas locais, são também globais.

Capra (2002, p.52) discute a interação entre os seres vivos e o ambiente demonstrando que, novas formas de organizações estruturais são continuamente reorganizadas de forma a criar novas conexões e novos padrões organizacionais. Assim, os organismos vivos têm a condição de perceber o que será fator determinante para uma nova cadeia estrutural respondendo de forma direta a esses estímulos externos.

Assim, o comportamento do organismo vivo é ao mesmo tempo determinado e livre. Os sistemas vivos, portanto, respondem autonomamente às perturbações do ambiente. Respondem a elas com mudanças na sua própria estrutura, ou seja, com um rearranjo do padrão de ligações da sua rede estrutural [...]. [...] Mais ainda: o sistema vivo não especifica somente as suas mudanças estruturais; especifica também quais são as perturbações do ambiente que podem desencadeá-las. Em outras palavras, o sistema vivo conserva a liberdade de decidir o que perceber e o que aceitar como perturbação.

A comunicação pode ser estabelecida de diversas formas entre os organismos, sendo muito mais do que apenas uma transmissão de informações e sim uma reorganização comportamental dos mesmos. A cidade é um reflexo do homem e este, por sua vez, é um reflexo da cidade, de forma que essas cadeias organizacionais

funcionam como estruturas vivas, cabendo a observação e o entendimento que o som pode sim ser um fator predominante nesse ciclo comunicacional.

## 1.2. ENTRE A AUDIÇÃO E A VISÃO

Mesmo que a relação do homem com o som sempre estivesse presente, de alguma forma a percepção auditiva gradativamente foi perdendo espaço para o uso da percepção visual e isso se evidencia ao observarmos que, nos dias atuais o ser humano tem se utilizado muito mais da visão, apregoando a esse sentido uma boa parte de sua dependência de forma que a audição tem por muitas vezes se tornado subutilizada.

Para alicerçar essa afirmação observamos que isso pode ser percebido ao andarmos nas ruas e constatarmos a grande quantidade de cartazes e *outdoors*, além de tantas outras informações que invadem nosso campo visual. Com essas observações não estamos deixando de evidenciar elementos sonoros que nos comunicam e que se fazem presentes em nossos dias, contudo é muito mais forte o uso de meios visuais para essa finalidade.

Todos os nossos sentidos nos são úteis, entretanto questionamos como se dá nossa percepção em relação aos sons que nos cercam. É sabido que nossa audição regula o equilíbrio de nosso corpo, uma vez que o labirinto – órgão responsável pelo senso de equilíbrio – faz parte de nosso sistema auditivo. Além da visão, o ato de andar por uma rua precisa, em grande parte, de nosso sistema auditivo para percebermos a presença de algo que não faz parte de nosso campo visual, como por exemplo, um carro que se aproxima de nós pelas nossas costas.

Oliveira Pinto (2001, p. 222) aborda a “sobrecarga” da percepção visual em detrimento da percepção auditiva e faz uma crítica ao afirmar que, até nos meios científicos, a produção de estudos relacionados a presença sonora ainda é pequena em comparação a estudos relacionados ao campo da visualidade.

A sensação de ouvir foi, durante séculos, dominada pela percepção visual. Mesmo que pesquisas científicas mais recentes tenham recuperado este sentido enquanto seus aspectos físico, cultural e mesmo social, discursos analíticos no campo da antropologia permanecem centrados no imagético e são poucos aqueles que contrapõem a discussão sobre o som à predominância da visualidade nas ciências humanas e sociais.

Podemos ainda referenciar os projetos de paisagismo que tem no elemento visual seu principal foco deixando de evidenciar o efeito sonoro nos ambientes de convívio. Mesmo que hoje já se desenvolva projetos que contemplam a possibilidade da existência do som como elemento paisagístico, isso ainda ocupa uma proporção ínfima em relação ao que se faz com os elementos visuais.

É muito comum o fato de bares e restaurantes se utilizarem do som através da música ambiente, sendo que sua evidência sirva apenas como um fator secundário ao compararmos com o volume de informações visuais que se fazem presentes nesses lugares.

Casaleiro (2008, p. 3) observa que mesmo já existindo pesquisas que caminhem em direção à relação do homem e o som, as mesmas ainda são pouco evidenciadas se levarmos em consideração os estudos desenvolvidos ao campo visual:

Apesar do crescente reconhecimento, no seio da Sociologia, da pertinência do desenvolvimento de estratégias metodológicas com um pendor qualitativo, sensíveis a elementos mais subtis da realidade social, o sentido auditivo continua a ser maioritariamente marginalizado – contrastando com o consenso hoje já razoavelmente amplo em torno do valor heurístico do sentido da visão e da cultura visual.

O contato do homem com o meio ambiente tem sido objeto de estudo de algumas ciências, desde a geografia, antropologia, ecologia entre outras. Porém, ao se fazer um levantamento do foco desses estudos ainda se observa uma forte ligação com o ambiente visual e até mesmo climático, mas não se pode negar a presença do ambiente sonoro, pois este se faz tão necessário quanto os aqui citados.

Ainda hoje, é muito comum a associação do termo meio ambiente com espaços rurais ou simplesmente imagens ligadas à fauna e à flora, ou seja, uma visão ainda naturalizada de meio ambiente prevalece. Certamente estas imagens fazem parte do ambiente, porém, não estão sós. Não se pode ignorar o ambiente sonoro e suas implicações auditivas na sociedade e devemos, também, nos preocupar com o que e como ouvimos (SILVA, 2010, p. 2).

Tornou-se necessário direcionar nossa abordagem para a possibilidade de realizar um estudo que procure novas percepções e significações na interação deste contato entre o homem e o som ambiente, refletida através dos simbolismos e representações de forma que possam servir de referências para experiências sobre composições sonoras.

### 1.3. O HOMEM E A PAISAGEM

O uso do termo “paisagem” é fortemente difundido na área da geografia e serve para identificar uma unidade do espaço, um lugar, remetendo às percepções que se tem sobre ele. Para Torres (2011, p.72) “É na paisagem que o geógrafo encontra os primeiros materiais para questionar ou buscar compreender os lugares, as regiões e os territórios, entendidos como feições do espaço geográfico”. Porém, isso é uma criação individual, que se dá a partir de um processo cognitivo que ocorre com algo que percebemos.

Para Geertz (2009, p.116) “As coisas têm o significado que lhes queremos dar”. Desta forma, a identificação individual, pode se estender a relações coletivas, mas de qualquer forma, não deixa de ser um processo resultante de uma experiência sensorial.

Graeml (2007) observa que na medida em que as relações sociais são construídas mutuamente entre os lugares e seus usuários, um novo significado se estabelece, as pessoas criam e recriam novas cadeias de relações com seus lugares identitários e seus espaços:

Ao se considerar a totalidade da vida humana é preciso abordar a produção do espaço levando em conta o viver das pessoas, no cotidiano e nos lugares, pois é no cotidiano que ocorre a vida real, aparecendo aí a verdadeira relação do homem com a sociedade. É no dia-a-dia também que se estabelecem as relações sociais, os conflitos e os problemas de sua produção e de consumo do espaço (GRAEML, 2007, p. 37).

A partir do momento em que nossos sentidos tomam contato com algo até então desconhecido, inicia-se um processo comunicacional com nosso sistema

cognitivo. Esse processo de comunicação se encarrega de elencar informações que possam identificar essa experiência criando um arquivo em nossa memória. Por isso mesmo é que a paisagem se torna algo próprio de quem toma contato com o objeto, pois cada um tem sua própria forma percepção das relações sensoriais que lhe ocorrem e, conseqüentemente, formas de armazenamento de informações e de identificação, sendo uma criação de um processo subjetivo impregnado de cultura.

Cada paisagem é produto e produtora da cultura, e é possuidora de formas e cores, odores, sons e movimentos, que podem ser experienciados por cada pessoa que nela se insira, ou abstraídos por aquele que a lê através de relatos e/ou imagens. Nesse sentido, é por meio da paisagem que os elementos que integram o espaço “saltam aos olhos” do ser humano, “gritam” aos seus ouvidos, e envolvem-nos nas suas dimensões sensíveis (TORRES, 2011, p. 71).

Sendo o resultado de um processo desencadeado pelos nossos sistemas sensoriais, a identificação da paisagem se estende a todos os nossos sentidos tanto no que se refere ao paladar, sistema olfativo, campo visual, e audição, pois de todas essas formas é possível se traçar um mapa de elementos percebidos por nossos sentidos. Como, se origina um processo subjetivo que acontece a cada indivíduo na medida em que se dá a percepção desses diversos elementos. Assim para Andreotti (2012, p. 6), a identificação de uma paisagem se estende muito além do campo visual.

O homem inventou-a para falar de si mesmo através da imagem. Somos nós mesmos na nossa paisagem. E isso porque nós modificamos o ambiente com todos os seus elementos naturais através das nossas atividades materiais, das necessidades políticas, das instâncias econômicas, dos ordenamentos jurídicos, mas, sobretudo, depositamos a nossa cultura e a nossa concepção de mundo (Weltanschauung), o nosso modo de pensar e viver, as nossas crenças religiosas, a nossa pulsão espiritual, os nossos símbolos e valores. Todos esses elementos constituem uma ética que, com o filtro do tempo, se torna uma estética.

A sobrecarga de referenciais visuais presentes nas grandes cidades têm contribuindo para que o processo biológico-cognitivo desenvolva, em maior parte, o sentido da visão em detrimento dos outros sentidos que se fazem presentes em nossas vidas. Isso se percebe desde a primeira referência que se tem ao se mencionar o termo paisagem, pois identificamos imagens criadas a partir das lembranças de nossa visão, o

que evidencia uma tendência ao processo de construção de um ser preferencialmente visual. Porém, como já abordamos anteriormente, todos os nossos sentidos são importantes para a nossa sobrevivência e nossa relação com os mesmos são criadas individualmente fazendo com que cada paisagem só passe a existir a partir do momento em que é percebida por cada um.

Dessa forma, o conceito de paisagem que trazemos aqui pode ser entendido como unidade de apreensão de uma determinada porção do espaço, e sua descrição e análise estão carregadas dos significados que são atribuídos pelo seu observador (TORRES, 2011, p. 72).

Para Andreotti (2012, p. 8), a paisagem acaba por se tornar o reflexo do próprio homem que a criou e que ela por foi criado.

A paisagem, portanto, marca o homem do qual é marcada, reflete-o, dele é a história. Pode ser considerada o poema que narra os eventos humanos em seu desenvolvimento: a composição na qual o homem escreveu tudo o que tem estado na ética, na estética, no pensamento, na guerra e na paz, no progresso ou na decadência, na carência ou na abundância, na história ou no mito, nos momentos de religiosidade ou de agnosticismo.

Diante de tais fatos, podemos afirmar que o termo paisagem possui uma essência muito abrangente e, que pode ser atribuído a diversos fatores sensoriais culminando em múltiplas possibilidades de análise, a fim de compreender as representações que se criam a partir das percepções objetivas e subjetivas, que estabelecem relações simbólicas entre os indivíduos e o meio ambiente.

#### 1.4. PAISAGEM SONORA

O músico e compositor canadense R. Murray Schafer iniciou nos anos de 1960 um movimento com a proposta de elaborar um estudo sobre o ambiente acústico como um todo. Esse projeto desenvolvido na Simon Frayser University, no Canadá, foi denominado World Soundscape Project paisagem sonora mundial. “A palavra “*Soundscape*” foi desenvolvida por Schafer que pretendia criar uma analogia com a palavra *Landscape* (paisagem)” Toffolo; Oliveira; Zampronha, (2003, p.3).

O termo Paisagem Sonora pode ser entendido como as características sonoras do ambiente ao nosso redor que podem ser utilizadas como objeto de estudo. Essa expressão trata dos elementos sonoros presentes em uma determinada localização, sendo que esse elemento é capaz de despertar lembranças, criar sentido, sensações agradáveis ou desagradáveis, enfim, uma série de fatores que não podem ser, de forma alguma, classificados como meros eventos ambientais.

A paisagem sonora é um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros. Determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons em um laboratório, mas esse é o novo e importante tema com que se defronta o pesquisador da paisagem sonora (SCHAFER, 2001, p. 185).

A partir dessa observação, estabelecemos a distinção fundamental entre as noções de campo sonoro - espaço acústico decorrente de uma determinada fonte sonora que se estende por uma área ou território bem definidos - e paisagem sonora - ambiente sonoro polifônico que envolve os diferentes sujeitos receptores ou grupo receptor, que se destaca pela apropriação dos ambientes sonoros e de como o som produz efeito, servindo como elemento identificador de um espaço ou lugar.

Assim o (WSP) tinha como objetivos analisar o ambiente acústico a sua volta criando um mapa sonoro das regiões estudadas. Esse movimento aconteceu pela preocupação decorrente das mudanças sonoras originadas pela industrialização das sociedades e acabou se tornando base para uma série de estudos que tem contribuído para desenvolver um entendimento das transformações sonoras que as cidades vêm passando no decorrer dos anos.

Isso serviu de contribuição no estudo das relações entre o homem e os sons que o cercam, passando até à área da música que tem explorado essas possibilidades inclusive no cinema e este, por sua vez, vem dialogando com as possibilidades de retratar de maneira mais fidedigna os sons dos ambientes rurais e urbanos. Vale acrescentar que o próprio Schafer dedicou horas de observação das paisagens sonoras a fim de dialogar com questões que passavam pela própria consciência ecológica, pois a possibilidade do estudo das Paisagens Sonoras tem servido para a elaboração de leis ambientais que tratam da relação da sociedade com o ruído.

No final dos anos de 1960, com o lançamento de seu livro “O ouvido pensante”, Schafer mostraria qual seria seu percurso nos estudos acerca dos sons que compõem as paisagens sonoras. Neste livro propôs “a escuta pensante” na intenção de criar os ambientes menos poluidores em relação ao som, tornando-os mais agradáveis aos nossos ouvidos. Para Schafer a paisagem sonora deveria ser identificada como uma composição musical e tudo isso lhe levou a se tornar um grande crítico da poluição sonora.

Observamos que pesquisadores se debruçaram ao estudo da paisagem sonora e lançaram-se a investigar suas características e usos. Para Oliveira Pinto (2001, p.248-249) a paisagem sonora distingue-se em duas características: uma natural, caracterizada pelos sons da natureza, e outra cultural, que se revela pela ação humana:

Na verdade trata-se da contraparte acústica da paisagem que circunda os seres humanos. Deve-se distinguir entre dois tipos de paisagens sonoras: uma natural, a outra cultural. O *soundscape* natural envolve sonoridades que provêm de atividades ou ações físicas de fenômenos naturais. Já *soundscapes* culturais resultam de todo tipo de atividades humanas. Marcam, em especial, o potencial comunicativo, emocional e expressivo do som. Chegar-se à música através do *soundscape* é um trajeto complexo. Seria demasiado simplista assumir que a música fosse apenas “destilada” do *soundscape*, justamente por também ocorrer o processo inverso, ou seja, a música tem a propriedade de influenciar e mesmo de caracterizar paisagens sonoras. Uma paisagem sonora é tão diversificada quanto são diversos os ambientes que a produzem. Ela estará sempre impregnando a primeira impressão que se tem em campo e que se manifesta, infalivelmente, independente se há ou não discernimento prévio daquilo que o acontecimento sonoro significa. O primeiro impacto sonoro é marcante, é tão delatador quanto a luz peculiar de uma região nova, as suas cores ou os odores que a compõem.

Retratar a cidade através de seus espaços e das sonoridades ali existentes contribui para um novo olhar sobre a geografia, sociologia, urbanismo e principalmente a música, favorecendo uma percepção mais complexa lançada sobre a interação do homem e o meio em que está inserido, mas acrescentamos que os espaços são permeados de diversos elementos sonoros que são percebidos de forma particular a cada usuário destes ambientes geográficos.

Mesmo que se dê a percepção dos elementos inseridos no meio urbano, as cidades possuem a capacidade de estar sempre se renovando, ou por assim dizer se

reinventando e isso resulta das constantes transformações que ocorrem no ser humano. Santos (1998) diz que:

As mudanças são quantitativas, mas também qualitativas. Se até mesmo nos inícios dos tempos modernos as cidades ainda contavam com jardins, isso vai tornando-se mais raro: o meio urbano é cada vez mais um meio artificial, fabricado com restos da natureza primitiva crescentemente encobertos pelas obras dos homens. A paisagem cultural substitui a paisagem natural e os artefatos tomam, sobre a superfície da terra, um lugar cada vez mais amplo. Com o aumento das populações urbanas, ocupadas em atividades terciárias e secundárias, o campo é chamado a produzir mais intensivamente (SANTOS, 1998, p. 16).

Aqui cabe esclarecer que a cidade é na verdade uma pluralidade do real e sendo assim, o ambiente sonoro se torna repleto de elementos que serão percebidos por cada sujeito que se encarregará de montar individualmente suas paisagens caracterizando assim uma identificação própria.

Contudo, dentro de determinados limites físicos e geográficos, como seja o espaço da cidade, a situação mais comum é a da presença simultânea de vários campos sonoros particulares que se sobrepõem e articulam entre si. De uma tal sobreposição resulta o que se considera ser uma paisagem sonora, ou seja, um ambiente sonoro multifacetado que envolve os diferentes sujeitos-receptores. A paisagem sonora é, assim, fundamentalmente antropocêntrica já que, ao contrário do que sucede com o campo sonoro, não é um agente emissor indiferenciado – humano ou material -, mas o sujeito humano em concreto, que, na sua qualidade de receptor, constitui o seu centro (FORTUNA, 2007, p.35).

Santos (2004, p. 21) discute as múltiplas possibilidades de escuta da paisagem sonora urbana e afirma que a música das ruas se apresenta para os ouvintes como um riquíssimo “prato musical”.

Num tal contexto, a paisagem sonora urbana parece-nos um recorte bastante interessante no *continuum* sonoro, oferecendo-se ao ouvinte como um riquíssimo “prato musical”, que contém múltiplas possibilidades sonoras para o mutável foco dos nossos ouvidos. A “música das ruas” não nos apresenta apenas objetos a serem entendidos e avaliados por uma escuta do hábito, mas também processos “essencialmente sem propósitos”, podendo ser entendida como uma “música sem propósitos” [...].

Afirmar que um determinado ambiente é possuidor de uma única característica sonora é assumir uma escuta falha, sem observar as diversas formas de percepção, além das diversas redes sonoras que se fazem presentes ao nosso redor. Certamente as diversas redes sonoras que nos cercam carregam consigo múltiplas percepções, simbologias, interpretações e análises a serem feitas por cada ouvinte que toma contato com esses sistemas sonoros e conseqüentemente, com as diversas paisagens sonoras, num relativismo que se define a partir de um ato de atribuição de sentido ao que se ouve.

A decifração de uma paisagem sonora, qualquer que seja o grau da sua resolução acústica, traduz sempre um ato de atribuição de sentido. O significado de um som é, portanto, sempre relativo. Não apenas em face da singularidade da fonte ou atividade objetiva que o origina, situação em que estaríamos perante um significado denotativo do som que se interpreta, mas também em face de outros sons com que se combina, autorizando que se fale, neste caso, de um significado sonoro conotativo. Este relativismo sonoro diz ainda respeito à nossa experiência social e biográfica, já que tanto pode revelar uma memória e um passado e, deste modo, uma identidade vivida, como pode, igualmente, enunciar um estado de estranhamento e desconforto perante sonoridades desconhecidas (e, no extremo, perante sonoridades ausentes) que se pretendem decifrar no seu significado ou no seu sentido abstrato (FORTUNA, 2007, p. 39).

É latente, nessa relação entre homem e som, a presença de uma cadeia de sentidos, mesmo que sua percepção seja relativa a cada indivíduo. Mesmo assim, as representações individuais são parte integrante das representações coletivas e caracterizam um sistema de redes onde tudo está conectado. Como nos princípios desenvolvidos pela ecologia, os elementos se comunicam entre si e recebem influência mútua, de indivíduo para a sociedade e vice versa.

Se os ambientes sonoros nos acompanham em nosso dia a dia - principalmente se inseridos em espaços públicos -, cabe aqui fazer um pequeno quadro relacionando o indivíduo e sua apropriação com o som que o cerca, construindo sua própria paisagem sonora, e estender essa relação à coletividade, pois os processos de construção de relações simbólicas que se criam com o indivíduo, também se estendem ao meio coletivo. Assim, as representações sonoras também se inserem num processo de identificação com uma parcela maior da sociedade que também pode se apoderar das mesmas referências sonoras e construir uma relação coletiva. Essa afirmação pode ser justificada quando observamos as representações que se estabelecem em um grupo de

pessoas que possuam o mesmo gosto musical. Esse grupo pode se estabelecer em um determinado lugar pelo fato deste ambiente possuir as características sonoras que os identificam com este espaço.

É possível também que um mesmo grupo de pessoas crie o ambiente sonoro que seja compatível com suas necessidades ou gostos. Isso pode ser exemplificado quando, ao se apropriar de algum ambiente, comecem a ouvir suas músicas favoritas, como acontece muitas vezes em postos de gasolina ou espaços públicos frequentados por pessoas com carros que possuem potentes equipamentos de som, e que ao ligarem sua aparelhagem em altos volumes, acabam estabelecendo um perímetro delimitando sua área de abrangência sonora.

Esse processo de ocupação, hoje presente na cidade de Manaus causa um impacto na vida de pessoas que se convivem nestes lugares, e essas em grande se incomodam com a sobrecarga sonora, causando irritação e estresse aos que não se identificam com esse tipo de ocupação.

Para exemplificar como os processos de ocupação alteram as paisagens sonoras presentes em um determinado ambiente, vamos destacar o que tem acontecido atualmente na região que circunda o Sambódromo de Manaus, pois esta área da cidade vem passando por um processo de modificação em sua paisagem sonora caracterizado por diversas transformações decorrentes das transformações urbanas que tem acontecido naquela região.

Devido às diversas construções que empregam o uso de máquinas de grande porte - tais como as utilizadas na construção do novo estádio de futebol da cidade de Manaus -, passando pelo aumento do tráfego de veículos que circulam pela Avenida Pedro Teixeira e até mesmo a construção da Alameda do Samba – que modificou uma área verde que ali existia – o entorno do Sambódromo de Manaus vem caracterizando um reflexo do crescimento da cidade de Manaus.

Podemos citar ainda o que acontece nos finais de semana na Alameda do Samba, pois além de pessoas passarem os fins de semana com a família se divertindo com a brincadeira de papagaio de papel, outro grupo se reúne com seus potentes carros de som ligados em altos volumes independentemente se os outros estão interessados em ouvir ou não suas músicas, além do fato que as músicas nem sempre agradando a todos.

Mesmo assim haverá um processo de aceitação para aqueles que se identificam com essa atividade. Esse é um reflexo do processo da urbanidade e mostra

como um determinado ambiente pode ter sua paisagem sonora modificada pela ação do homem, mesmo que seja por alguns momentos.

Independentemente que essa percepção se dê de forma coletiva, particularmente haverá diferenciações em relação às percepções de cada indivíduo, porém, de forma geral, será criado um padrão de identificação para que se estabeleçam características mútuas que construirão as representações coletivas.

É este sentido particular de coletividade que me parece poder ser explorado quando se pretende refletir sobre as imagens sonoras das cidades, que sendo imagens disseminadas e partilhadas coletivamente têm, porém, sentidos e significados distintos, consoante os seus emissores e os seus receptores (FORTUNA, 2007, p. 33).

O entrelaçamento de individualidades e coletividades é o diferencial e ao mesmo tempo o elo entre o indivíduo, a sociedade e os diferentes sons de um determinado lugar, fazendo com que a paisagem sonora se torne a somatória das diferentes percepções que se lançam sobre um ambiente. Isso acontece devido a gama de eventos sonoros presentes nos espaços onde estamos inseridos, e isso acaba por imprimir em nós diversas percepções lançadas sobre esse contato.

A paisagem sonora, assim como a paisagem visual, estabelece relações simbólicas com o indivíduo e com a coletividade, derivando a identificação com os espaços que por sua vez se tornam lugares de aproximação, ocupação e finalmente, um território tornando esse ambiente um lugar próprio onde projetam seus referenciais caracterizando algo muito mais profundo que simplesmente seu uso indiscriminado. Como resultado, este lugar passa a ter um referencial de identidade que se dá ao se construir uma história que passa a existir devido ao seu uso constante.

A identidade sonora pode ser definida como o conjunto de traços sonoros característicos de um lugar que permitem, a quem o habita, reconhecê-lo, nomeá-lo, e também *identificar-se* com esse lugar, isto é, sentir-se parte do mesmo, tanto que é capaz de fazê-lo próprio (FERRETI, 2011, p.20).

A atribuição de sentido diante da relação com a paisagem sonora é tão real quanto a atribuição que se estabelece pelo contato visual que se trava com os espaços que convivemos. Por fim, a construção de diversas redes de relações simbólicas, construídas a partir das paisagens sonoras identificadas pelos usuários do entorno do Sambódromo de Manaus, se mostram tão pertinentes que não podem passar

despercebidas e devem ser estudadas para que se tenha uma nova perspectiva de análise a partir desta ótica. Para Fortuna (2007, p. 39):

A decifração de uma paisagem sonora, qualquer que seja o grau da sua resolução acústica, traduz sempre um ato de atribuição de sentido. O significado de um som é, portanto, sempre relativo. Não apenas em face da singularidade da fonte ou atividade objetiva que o origina, situação em que estaríamos perante um significado denotativo do som que se interpreta, mas também em face de outros sons com que se combina, autorizando que se fale, neste caso, de um significado sonoro conotativo. Este relativismo sonoro diz ainda respeito à nossa experiência social e biográfica, já que tanto pode revelar uma memória e um passado e, deste modo, uma identidade vivida, como pode, igualmente, enunciar um estado de estranhamento e desconforto perante sonoridades desconhecidas (e, no extremo, perante sonoridades ausentes) que se pretendem decifrar no seu significado ou no seu sentido abstrato.

As experiências compositivas utilizando as diversas redes sonoras podem estar inseridas nesse contexto, pois ao estabelecermos uma nova relação com os sons ao nosso redor, e nos apropriarmos deles com uma visão voltada para a criação de composições sonoras, um novo universo de possibilidades pode se revelar, onde todos os sons que nos cercam sirvam para novas interações entre o homem e as paisagens sonoras.

Nossas afirmações já encontram apoiadores desde o início do século XX. Entretanto, empreendemos um passo na relação entre as diversas ciências de forma que não nos situamos simplesmente em conceitos musicais. Buscamos com isso relacionar princípios da ecologia, geografia, física, antropologia, além da própria música de forma a conceber uma maior complexidade lançada sobre a relação entre o homem, a paisagem sonora, e experiências composicionais decorrentes desse entrelaçamento.

#### 1.5. HOMEM, AMBIENTE SONORO, ESPAÇO/TEMPO E A CRIAÇÃO MUSICAL

A presença dos sons em nossas vidas é algo que nos acompanha desde nosso estado fetal, pois nosso primeiro sentido a tomar contato com o mundo exterior é a audição e os sons que nos cercam possuem sua origem através de diversos eventos sonoros que nos são apresentados. Segundo Torres (2010, p. 126):

Durante uma gestação, no ventre materno, o bebê que é gerado recebe do mundo externo os primeiros estímulos através dos sons. Enquanto a visão, o tato e o paladar são impossíveis de serem utilizados no contato com o mundo externo, os sons deste mundo desconhecido já atingem o bebê, apresentando-lhe vozes de pessoas com quem vai passar grande parte de sua vida, e dos demais eventos sonoros que as paisagens sonoras lhe proporcionarem. Com isso, pode-se afirmar que o primeiro contato de um ser humano com o mundo surge pelo sentido da audição, e isso faz com que esse sentido aja em cada criança, configurando um mundo menos desconhecido e mais seguro ao reconhecer as vozes que ouve desde que estava no ventre materno. O sentido da audição, dessa forma, é um sentido que age profundamente, desde o nascimento, na vida dos seres humanos, e que configura um mundo novo e desconhecido pelos sons que ainda não ouviu, ou um mundo mais seguro através dos sons que reconhece.

Fisicamente, o som apresenta características de timbre, altura, intensidade e duração sendo que estas, por sua vez, se mostram a partir de uma emissão sonora, independentemente da utilização deste fenômeno para a criação musical ou não. Fisicamente, a existência do próprio som é condicionada a uma rede de elementos externos determinantes que interagem para que ocorra a emissão dos sons que ouvimos. Esses fatores se apresentam num momento anterior a própria produção do som, mas são imprescindíveis, pois sem eles os sons não poderiam ser produzidos<sup>1</sup>.

Torres (2011, p.69) discute a existência dos sons observando que podem ser originados de diversas formas e maneiras. Isso pode estar associado ao som do vento ou uma flauta sendo tocada por músico, a batida de um carro, o som de um trovão, ou simplesmente um agrupamento de instrumentos percussivos.

Os sons, transmitidos por meio de propagações ondulatórias, são produzidos e reproduzidos de diferentes formas e maneiras, seja pela natureza ou pelos seres humanos. Pela natureza têm-se os sons dos ventos, das águas, dos animais. Pelos humanos têm-se os sons das falas, do trabalho, da música, dentre outros.

A relação espaço/tempo é um elemento determinante para a ocorrência de diversos sons que existem em nosso meio. É preciso lançar um olhar muito mais abrangente do que a simples presença do som, pois a temporalidade possui elementos

---

<sup>1</sup> Antes mesmo da própria produção do som, é necessário que exista outros elementos que farão com que o som possa ser existir e se propagar. Em relação a produção é necessário um corpo vibrante – como as cordas de um violão ou uma barra de ferro – e em relação a propagação, o som pode se movimentar através do ar, de meios líquidos e meios sólidos.

que, de alguma forma farão parte de sua existência. Para discutir a respeito disso podemos elencar a presença de sons que sempre fizeram parte dos eventos sonoros que a humanidade tem contato.

Independentemente, da época em que nos encontramos, o som da chuva sempre acompanhou a existência humana e em decorrência de sua presença, muitos processos cognitivos começaram a se formar. Desde a ação de retirar uma roupa de um varal ou até mesmo procurar um lugar para se abrigar ao ouvirmos o som da chuva, alguns de nossos atos são condicionados a partir da percepção sonora. A simples contemplação do canto dos pássaros ou a reação ao som de um trovão, nos mostra que relações simbólicas carregadas de significados são construídas constantemente entre nós e os sons naturais.

Deixando-nos levar pelo movimento do som, é possível que não se tenha noção de quanto estamos imersos no ambiente sonoro, e de quanto ele pode ser vital para nossa existência.

Nossa língua é feita de sons; com os sons nos comunicamos, nomeamos objetos, criamos mundos, sonhamos. Por isso os sons são tão importantes, sem eles nem sequer poderíamos traduzir nossas ideias em palavras, reconhecer coisas e lugares, ou cantar e dançar. Na verdade, fazemos tudo isso o tempo todo, mas não prestamos muita atenção nos sons que produzimos, ou que escutamos. De algum modo, estamos sempre lidando com sons, mas nem sempre temos consciência dessa capacidade (FONTERRADA, 2004 p. 8).

Mesmo que em alguns casos não se perceba a existência e a importância do elemento sonoro, o homem, ao realizar suas associações e apropriações, desenvolve novas possibilidades mútuas de relação com o som. Ao utilizar a fala, o som é o elemento gerador desse processo. Outro exemplo é o uso da música como fator mágico que poderia tanto servir para trazer caça – como também acontecia com os desenhos pictóricos - ou para comemorar uma boa colheita – como ainda se faz nos rituais de alguns povos indígenas.

A história da música produzida pelo homem surge a partir do momento em que o ser humano se dá conta da presença dos sons da natureza e por um processo de descobertas e de tentativas de imitação, começa a desenvolver suas habilidades musicais. Em decorrência disso criam-se os primeiros instrumentos percussivos e de sopro buscando reproduzir possíveis sons presentes em seus dias. A música surge como fruto das experiências sensoriais perceptivas do homem que, ao se descobrir imerso no

complexo sonoro que existe em seu meio, e a partir de escolhas dos elementos sonoros por ele percebidos, constrói relações simbólicas a ponto de dar sentido e significado ao que ouve construindo uma identidade sonora a cada indivíduo originando suas próprias identificações de um determinado ambiente.

A postura humana em detrimento à percepção sonora e o trabalho com os sons na criação musical, cada vez mais tem despertado o interesse de compositores que tem utilizado os sons ambientais em suas obras. Essa linha de trabalho está diretamente associada a questões temporais e as mudanças de pensamento que irão produzir um novo olhar na relação entre som, e música.

A maneira como o homem se põe diante da música parece estar diretamente relacionada aos sons ambientais de seu tempo, principalmente quando se observam as mudanças no pensamento musical durante o século XX. Muitos compositores e pensadores musicais abordaram o tema do ambiente sonoro em suas obras, seja por meio de sua estilização e inserção em composições – portanto, como material de criação –, seja por meio da reflexão apresentada sob a forma de tratados, manifestos, estudos e livros (OBICI, 2006, p. 24).

Além dos fatores do meio ambiente, a própria ação humana é responsável pela produção de muitos sons que nos cercam e esse contato revela infinitas possibilidades de percepção. Desde o uso das primeiras ferramentas, passando pelos motores dos carros e sons característicos da urbanidade, a convivência com os mais diversos eventos sonoros se mostra por vezes perturbadora ao revelar o que se convencionou chamar de ruído<sup>2</sup>. De qualquer forma, as características inerentes a uma cidade ou grupo de pessoas e pode servir como elemento de identificação de um determinado lugar. Assim, as sirenes de ambulância, os sinos de uma igreja, os apitos de um trem, são exemplos de sons criados a partir da presença do homem e evidenciam o quanto a ação humana pode agir na transformação de um ambiente sonoro e até mesmo de nós.

Em se tratando do entorno do Sambódromo de Manaus, a identificação de paisagens criadas a partir dos sons ali presentes, pode servir de elemento para o desenvolvimento de experiências com composições sonoras, pois a dinâmica cultural e as redes de conexões se desenvolvem num processo de transformação e adaptação contínuas, decorrentes de cadeias de percepções, construindo relações simbólicas que

---

<sup>2</sup> No senso comum, a palavra ruído significa barulho, som ou poluição sonora não desejada. Entretanto afirmamos que essa concepção é falha pois revela apenas um lado de todo o potencial sonoro que nos envolve.

servem como elemento de identificação de lugares e tudo isso ao integrar um processo de criação, se apresenta como elementos para o desenvolvimento musical.

Se o mundo é globalizado e tudo está conectado numa cadeia de redes, é preciso conceber a possibilidade de associar as diversas relações entre o homem e o som que está a sua volta. A criação que apenas olha para uma direção se mostra fechada para a grandiosidade do universo de possibilidades que existem originando assim um conhecimento falho, que está andando na contramão de toda essa cadeia de conexões que abordamos. É preciso perceber a riqueza sonora para entender a complexidade dessa construção, de forma a se lançar um olhar mais amplo diante dessa realidade.

Edgard Morin (2000-a, p.12) faz uma crítica ao tipo de concepção separatista que rompe com a complexidade da realidade do mundo e aponta para as diversas formas de organização, compreensão e reflexão lançada sobre o mundo:

A inteligência que só sabe separar, rompe o complexo do mundo em fragmentos desunidos, fraciona os problemas e unidimensionaliza o multidimensional. É uma inteligência cada vez mais míope, daltônica e torta; e termina a maior parte das vezes por ser cega porque destrói no germe todas as possibilidades de compreensão e reflexão, eliminando também as oportunidades de um juízo corretor ou de uma visão a longo prazo.

Se o ser humano é formado por um complexo de elementos que o transformam no que ele é. Esses por sua vez, não estão separados entre si e funcionam em conjunto, trabalhando ao mesmo tempo para constituição do todo. Átomos, moléculas, tecidos, órgãos, sensações, raciocínio, cultura, sociedade, política, economia, história, enfim, tudo constitui o que somos.

Para Morin (2000-b, p.73) o contato do homem com o meio transforma o ser humano, que por sua vez acaba transformando o meio, de forma que tanto um quanto o outro, são fundamentais para esse processo de transformação, indicando que a movimentação dessas forças caminha uma em direção à outra. Para isso o autor justifica que:

Além disso, tanto no ser humano, quanto nos outros seres vivos, existe a presença do todo no interior das partes: cada célula contém a totalidade do patrimônio genético de um organismo policelular; a sociedade, como um todo, está presente em cada indivíduo, na sua linguagem, em seu saber, em suas obrigações e em suas normas. Dessa forma, assim como cada ponto singular de um holograma

contém a totalidade da informação do que representa, cada célula singular, cada indivíduo singular contém de maneira “hologrâmica” o todo do qual faz parte e que ao mesmo tempo faz parte.

Decerto não há nada que seja autônomo isso ocorre pelo fato de que tudo está associado. Durkheim (1970, p. 37) ressalta:

Realmente, essa autonomia não pode ser mais do que relativa, pois não há reino da natureza que não se vincule aos outros reinos; nada será, pois, tão absurdo quanto erigir a vida psíquica sobre uma espécie de absoluto, que não viria de lugar nenhum e que não se ligaria ao resto do universo.

Ao estudarmos a relação homem/som/ruído/música apontamos para inestimáveis possibilidades de análise, além dos diversos tipos de percepções lançados a partir desse olhar. Para Santos (2004, p.20), esse posicionamento desenvolve uma escuta criativa, “uma escuta que percorre diferentes caminhos, despropositadamente, desvelando a todo o momento escutas possíveis, que escapam àquelas determinadas pelo hábito”.

Desta maneira, podemos expandir os estudos musicais, refletindo a diversidade de organizações sonoras que podem direcionar nossas experiências sensoriais para possibilidades que vão além das formalidades musicais que possuímos. Se existem tais possibilidades, há de se refletir sobre a utilização de elementos sonoros que estão além do que se entende como som.

Esse paradigma reflete uma visão multidisciplinar lançada sobre os princípios musicais e sua relação com o homem. Podemos afirmar que a música não é apenas uma mera organização sonora limitada ao espaço tempo, ela está além pelo fato de ser um elemento de cunho cultural, social, antropológico, matemático, físico, originando uma diversidade de possibilidades de conexões com as ciências.

Ao perceber a amplitude de possibilidades de criações musicais através de um paradigma multidisciplinar, admitimos que todos os sons que nos cercam podem ter seu uso relacionado às composições sonoras, ampliando nossas possibilidades de criação, tendo como foco o uso das mais variadas possibilidades de sons que pudermos dimensionar.

## 1.6. MÚSICA E ELEMENTOS CULTURAIS

O crescimento das cidades se reflete nas interações entre o indivíduo, a sociedade e os diversos elementos que constituem a vida nos centros urbanos. Essa transformação acontece tanto no que se refere a elementos de cunho social, cultural, econômico, político, histórico, dentre outros aspectos que coadunam para que essa estrutura possua a dupla característica de moldar e ser moldada, refletindo no cotidiano, sendo este permeado por identidades e simbolismos próprios a cada grupo de pessoas, e por assim dizer, a uma sociedade que manifesta essas identidades no seu dia a dia, como podemos ver:

Para a formação cultural de uma sociedade colaboram diversos fatores, entre os quais, a natureza, os acontecimentos históricos entrelaçados com jogos de simbolismo. Portanto, os atos humanos não podem se compreendidos fora de uma rede simbólica [...] [...] cada sociedade possui representações simbólicas coletivas. E as diversas representações, como arte, linguagem e religião, são frutos de associações de idéias, inter-relações de diferentes intersubjetividades que interagem com a mesma. O sujeito, através de uma criação simbólica, representa um determinado objeto, dando sentido e fazendo participar de seu mundo (VIEIRA FILHO, 2003, p. 51-52).

Isso mostra como essas relações podem interferir no entendimento e criação subjetiva de objetos e lugares, fazendo com que os mesmos tenham dimensões características que se reproduzem de diversas formas com o passar do tempo, demonstrando uma nova interpretação conforme as transformações acontecidas na sociedade e é por isso que o homem está sempre dando novas significações a seu mundo:

O homem estaria sempre dando significado às coisas que faz, partindo de suas construções e das de outras pessoas. O comportamento humano é visto como uma ação simbólica cheia de significados. Portanto, a compreensão de uma sociedade passaria pela interpretação coletiva e contínua desses significados nos diversos níveis. O contexto social está carregado, por exemplo, do sentido de um passado depositário, de uma memória histórica que garante a continuidade de seus valores frente a uma realidade dinâmica em constante transformação (VIEIRA FILHO, 2003, p. 53).

Para Araújo (2008, p. 100) a transformação da sociedade abrange a modificação dos conceitos adquiridos com o passar do tempo culminando numa nova leitura da função dos elementos inseridos em seu meio. Como veremos:

Os grupos sociais possuem regras, idéias e elaboram informações próprias ao longo de sua história e sob o reflexo das diferentes relações que estabelecem. Nesse processo, sua identidade se constrói, dando-lhe especificidade. Entretanto, quando os elementos da identidade coletiva são questionados ou subestimados, um novo processo tem início: o surgimento das representações sociais.

A percepção e análise da paisagem sonora presente no entorno do Sambódromo de Manaus é multifacetada e passível de diversas interpretações, assim como tudo que está ao nosso redor. Tomemos como base uma obra de arte. Através de uma determinada ótica, uma cadeira num salão de arte poderá não ter a mesma função que teria se estivesse inserida num ambiente familiar. E ainda que estivesse inserida neste ambiente é possível sua utilização com diversas finalidades, de acordo com as necessidades do momento.

Isso mostra que sempre será preciso a presença de um agente receptor que, a partir de seu olhar, irá perceber os diversos elementos presentes em seu dia a dia das mais diversificadas formas caracterizando-os a partir de suas percepções e construindo suas próprias interpretações.

Compreender a relação entre o homem e o meio em que vive torna-se uma estrada recoberta por obstáculos que precisam ser ultrapassados de maneira segura. Para Gasparini Júnior (2006, p. 27) é necessário voltar o olhar para uma observação rigorosa e adaptável às diversas situações resultantes da dinâmica da realidade:

Ao olharmos a sociedade atual de nossa era, vemos dois elementos principais, o homem e a cidade. O homem constrói a cidade, que reconstrói o homem, o qual por sua vez se adapta à cidade, que então desconstrói o homem, num ciclo que se desdobra por séculos.

Assim entende-se que para estudar ambos os elementos, é necessário entendê-los cada qual com suas características e limitações, para depois relacioná-los numa discussão que revelará os pontos positivos e os negativos provindos dessa inter-relação, compreendendo então, em que condições o homem e a cidade vivem juntos.

A forma como percebemos os sons que nos cercam, sofre influência de fatores culturais que fazem parte da vivência humana. A recepção e relação entre o contato com

os referenciais sonoros da natureza ou até mesmo os criados pela ação humana sofre variações de entendimentos marcantes de forma que os conceitos a respeito do que se ouve podem ter tanto relações de aceitação ou de rejeição, em decorrência de padrões culturais de determinadas localidades. Em decorrência disso, as paisagens construídas através das referências sonoras, se mostram multifacetadas e refletem uma diversidade de identificações.

A paisagem sonora é cultural, pois reflete a identidade de um lugar e de seus habitantes. Os sons do trânsito possuem, além dos sons dos motores, códigos que são específicos em cada grupo social. As buzinas das motocicletas e automóveis podem ser sons agressivos em uma localidade, enquanto em outra é encarado de maneira natural. Sons da construção civil podem ser tolerados até tarde da noite em algumas localidades, enquanto em outras são estabelecidas leis ou critérios para que não ultrapassem os horários comerciais. Uma festa pode durar uma noite inteira em certos lugares, ao som de músicas em alto volume, conversas e risadas, enquanto em outros existem limites de decibéis e/ou horários estabelecidos para que as festas aconteçam. Assim, cada lugar apresenta especificidades na paisagem sonora (TORRES, 2010, p. 127).

A cultura se torna o principal referencial na determinação das características que diferenciam as percepções lançadas sobre os sons que nos cercam, pois os valores simbólicos construídos a partir do contato que se tem com o ambiente sonoro, carregam tanto percepções, quanto possibilidades de análise, imprimindo uma marca latente que a própria criação musical acaba sendo influenciada por esse crivo. Para Ferreti (2011, p. 41):

Essa diferenciação entre os tipos de sons também se evidencia na contraposição sons musicais/ruído. Nessa dicotomia, os sons com frequência fundamental preponderantes foram nomeados como musicais; os sons com constituição não periódica, com ruído que – pela contraposição criada – seriam não musicais. Assim esses conceitos afastavam das considerações dessa arte tanto sons do ambiente quanto o contexto do meio ambiental.

Mesmo em estudos musicológicos, atrelados a elementos da antropologia, uma boa parte das análises que se faziam, tinham como referencial os padrões musicais convencionados a partir da cultura ocidental e refletidos através de nossos conceitos rítmicos, harmônicos e melódicos preconizados de forma a entender as relações do homem e sua música através dessa perspectiva. De qualquer forma, isso não descartou a

possibilidade da realização de estudos e criação musical com base em elementos musicais de outras culturas, que não a ocidental.

Ainda entre os anos 50 e 60 do século XX, o saxofonista de jazz John Coltrane, desenvolveu sua música num caminho sonoro que buscava experiências sensoriais muito mais profundas do que a simples audição musical. Seus princípios com base em questões espirituais acabaram por direcioná-lo ao estudo da música oriental – mais precisamente a música indiana -. Dentro de sua pesquisa buscou se aprofundar no sistema musical conhecido como raga, que consiste numa mensuração diferente de nosso sistema de contagem de compassos, ideias melódicas e rítmicas, além da construção de diferentes texturas musicais. Os padrões desenvolvidos estão fortemente ligados a relações de estado de espírito que se desenvolvem de acordo com as sensações que se pretendem transmitir. Através desse princípio seu direcionamento musical tendeu a uma pesquisa por novas sonoridades de escalas, progressões harmônicas, contagem de tempos e liberdades de improvisação.

Muitos estudos e teorias lançados sobre a composição musical surgem a partir de um novo olhar lançado sobre as possibilidades do uso dos sons que nos cercam e vale ressaltar que, além disso, a associação de diversos princípios da matemática, física, antropologia entre outras ciências tem resultado numa flexibilidade e diversidade de entendimento que em muito tem contribuído para o desenvolvimento cultural, bem como tem mostrado novos horizontes para a organização e reorganização sonora culminando em novos avanços para a música.

Todas essas transformações tem no fator cultural um amplo assunto para debate. A própria definição de cultura é tão maleável e diversificada que seria ilusório se lançar mão de apenas uma concepção para defini-la, entretanto há algo que podemos afirmar e que, de forma geral compreende uma das principais propriedades da cultura. Sua característica mais marcante é o fato de ser mutável, estar em constante transformação, apresentando uma volatilidade e possibilidade de identificações múltiplas.

O ato de ser mutante é que faz com a cultura continue sempre se renovando e se reinventando com o passar do tempo, de forma que tudo que a ela estiver atrelado acaba passando por essa renovação de percepções, entendimentos e significações.

## 1.7. A SONORIDADE AMBIENTAL

Muitos problemas decorrentes da questão sonora se fazem presentes no ambiente urbano devido aos sons cada vez mais intensos a que estamos expostos ao longo dia. Em decorrência do uso cada vez mais presente de máquinas, motores de veículos, buzinas de carros, dentre tantos sons, o homem urbano se mostra cada vez mais afetado por essa condição, por vezes involuntária, de exposição. Por isso, muitos problemas relacionados à saúde física e mental, além de questões até mesmo ecológicas, vêm sendo indicadas como decorrência desse contato demasiado com o som.

A paisagem sonora do mundo urbano contemporâneo tem sido apontada por muitos estudiosos das condições ambientais nas grandes cidades como a responsável pelo stress, a irritação e o desgaste físico e emocional de seus habitantes, cada vez mais submetidos à pressão da artificialidade tecnológica do seu ambiente psicossocial (ROCHA, VERDANA, BARROSO, 2008, p. 1).

Schafer (2001, p. 17) também aponta para essa condição ao afirmar que:

A paisagem sonora do mundo está mudando. O homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico radicalmente diverso de qualquer outro que tenha conhecido até aqui. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana.

Todo esse processo teve na Revolução industrial sua composição de novas realidades sonoras onde nem sempre o que se ouve será desejado. O ruído seria então um som presente em nosso meio que nos despertaria a vontade de descartá-lo:

Contudo, com o advento da Revolução Industrial, novos sons começam a compor as paisagens. O ruído aparece, então, como aquele que tem uma função bem clara: um som indesejado que cria uma situação de escuta desfavorável, fazendo emergir um ambiente *lo-fi* [...] (SANTOS, 2004, p.35).

As transformações decorrentes desse processo criou uma drástica transformação no meio ambiente sonoro acarretando modificações nas percepções sonoras provocando mudanças no conceito de ouvir. Além disso, observamos que a relação com os sons acarretaram novos efeitos:

Os sons do mundo físico real e sua organização expandiram-se, amplamente, como material musical a partir do início do século XX. A valorização ou revalorização do ruído teve efeitos tais como: o acréscimo da gama de sons a serem utilizados musicalmente; mudanças na relação música/ouvinte – por exemplo, com a aparição de música ouvida sem ver o intérprete e sons ouvidos em outros espaços onde foram originados -; a ampliação das possibilidades de organização musical. Os instrumentos da orquestra deixaram de ser suficientes; em música, começou a ser utilizado o ambiente sonoro cru e significativo do dia a dia, como também sua organização complexa (FERRETTI, 2011, p. 39).

Isso se deu devido à própria condição dinâmica da vida e da cultura que estão em constante mutação. Em decorrência deste fato, seria ilógico tentar manter uma sociedade dentro de parâmetros que por si só não poderiam existir infinitamente, pois sabendo das transformações sociais resultantes das adaptações do ser humano advindas das inovações tecnológicas e da própria subjetividade da cultura, se faz necessário o estudo dessas novas condições sonoras a fim de compreender essa nova realidade.

O estudo das sonoridades urbanas, para além de seus conteúdos objetivamente normatizados e ordenados, podem nos auxiliar na compreensão da cultura subjetiva moderna que acompanha a transformação da vida social nas grandes metrópoles e as descontinuidades das práticas cotidianas e das sociabilidades, entendidas aqui como arranjos e re-arranjos constantes nas maneiras de viver na cidade, e onde a dimensão de um sentido do trágico no que concerne a paisagem sonora está presente em nossas preocupações etnográficas (ROCHA, VERDANA, BARROSO, 2008 p. 3).

Ao fazer uma referência a uma cidade medieval europeia, Schafer aborda que através de elementos constituintes das construções, as poucas referências que tem a capacidade de esconder a noção do horizonte, citando o castelo, a muralha da cidade e a cúspide da igreja. Por outro lado, ao direcionar o pensamento à cidade, mostra como as construções se tornam cada vez mais altas a ponto de se perder, por vezes, a visão da linha do horizonte (Schafer, 2001). Da mesma forma, a vida do campo possui no som um elemento de maior condição de identificação comparado à polifonia excessiva das cidades. Dessa aglomeração de informações sonoras caracterizam uma polifonia para nossos ouvidos, gerando em nossas percepções uma indefinição do que se ouve. Isso se dá pela presença de sons cada vez mais “agressivos” aos nossos ouvidos, além de

possuírem uma definição que só é possível de ser quebrada a partir de uma escuta atenta e que muitas pode não gerar distinções claras a respeito do que ouvimos.

Tratando-se de aglomerados disformes de som, as paisagens sonoras modernas tendem a apresentar-se ao receptor na sua pluri-sonoridade, revestindo-se de baixa finalidade acústica que torna difícil, ou impossível mesmo, distinguir com clareza e identificar individualmente cada um dos sinais sonoros que a compõem, bem como a sua origem (FORTUNA, 2007, p. 36).

Santos (2004, p. 17) lança seu olhar em relação aos rumos da música nos grandes centros urbanos desde o início do século 20 e cita alguns compositores que, à sua maneira se envolveram profundamente com estudos que determinaram uma reformulação dos conceitos e definições do fenômeno musical. Ao abordar os trabalhos de Murray Schafer, Eric Satie, Russolo, Varèse, Pierre Schaeffer, e John Cage, nos direciona a novos princípios que levarão a novas concepções musicais onde elementos antes considerados como “não-música”, ultrapassam os limites das fronteiras musicais preconizadas por antigos conceitos. Sua visão propõe uma desterritorialização musical, pois ao exceder os limites das fronteiras da música com o uso de novos recursos sonoros, caracterizados pelos sons ambientais, nos mostra um novo território de possibilidades a ser descoberto.

O exercício constante de escutar os ambientes possibilitou momentos nos quais ouviam-se buzinas, apitos ou quaisquer outros sons de modo diverso do habitual. Nesses exercícios não era possível ser indiferente aos sons, surgindo, assim, uma espécie de apreciação diferente daquela a que uma escuta habitual nos tem condicionado. De certo modo, isso começou a permitir uma escuta diferenciada, que tornava musical sons a princípio não-musicais.

Para desenvolver um ouvido mais “pensante”, é preciso um esforço, mudança de perspectivas e desenvolvimento perceptivo para o reconhecimento dos diversos “eventos sonoros” que irão determinar os traços mais marcantes de uma paisagem sonora.

Reconhecer os “eventos sonoros”, componentes sonoros desse campo de interações que é a paisagem sonora torna-se fundamental para um ouvinte que pretende exercer uma “escuta pensante”. E, para promover um melhor desenho acústico de uma paisagem qualquer, esse ouvido deverá, segundo Schafer, primeiramente descobrir os

traços significantes e determinantes dessa paisagem (SANTOS, 2004, p. 38).

Da mesma forma, quando acrescentamos ou retiramos algum elemento de um determinado lugar, este lugar por sua vez pode parecer diferente aos nossos olhos, ao retirarmos ou acrescentarmos algum som ao ambiente sonoro que se apresenta para nós, nossa percepção da paisagem sonora pode ser alterada, causando a impressão de estarmos em outro ambiente. Realmente o lugar sonoro será outro, pois as características sonoras presentes foram alteradas fazendo com que nossas referências se transmutem diante de nossos ouvidos.

Se nossas referências sonoras podem ser modificadas constantemente, a paisagem sonora acaba por ser uma presença mutante e contínua que está a todo o momento, acompanhando as transformações que se dão na sociedade. Um estudo lançado sobre as paisagens sonoras caracteriza-se por ser pontual, de forma a registrar os acontecimentos sonoros de certa época. De qualquer forma, isso se torna um fator marcante, pois insere um recorte lançado sobre o mundo de forma a caracterizar uma realidade que se vivenciou por certo período e isso significa muito para o entendimento de como vive uma sociedade em sua época.

Assim ao redescobrirmos os sons que estão presentes na paisagem sonora do entorno do Sambódromo de Manaus encontraremos novas possibilidades de inserções sonoras a composições ampliando os “limites territoriais” da música num processo contínuo de apropriações da diversidade sonora, enfim todas as possibilidades sonoras que a inventividade possa conceber.

## 1.8. A CRIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DOS SONS QUE NOS CERCAM

Há muito que compositores tem se preocupado com a relação da criação musical e os sons ambientes. Desde Vivaldi ao tentar imitar o som dos pássaros retratados em seu concerto *As Quatro Estações, Opus 8*, mais precisamente no *Concerto em Mi, RV 269, N° 1- A Primavera*<sup>3</sup>, e até mesmo o compositor Heitor Villa-

---

<sup>3</sup> Certamente a obra mais popular do compositor são As quatro estações. Na verdade, elas fazem parte de 12 concertos denominados O diálogo entre a harmonia e a criatividade. Essa série se caracteriza pela tendência de transmitir um sentido pitoresco resultante da busca de se expressar, musicalmente, fenômenos da natureza ou sentimentos, como a primavera, o verão, o outono e o inverno. Com base nesse

Lobos ao buscar reproduzir os sons de um trem no último movimento da *Bachianas Brasileiras Nº 2*, a *Tocata* - mais conhecida como "*O Trenzinho do Caipira*"<sup>4</sup> - muitas obras musicais foram concebidas de forma que os instrumentos musicais pudessem metaforizar os sons que existem em nosso meio. Essa forma de interpretação sonora se caracterizava por ser uma tentativa simbólica de retratar os sons que se ouviam. Com o passar do tempo as transformações ocorridas nos meios de produção associadas ao uso de máquinas contribuíram imensamente para uma nova forma de utilizar os sons.

Hoje há uma atenção especial aos elementos sonoros que nos cercam, de forma a buscar usá-los em diversas obras musicais. Muito se deve aos meios de gravação e reprodução sonora que haviam sido inventados no início do século XX. Com isto um novo horizonte musical se fez perceber dando condições de ampliar as possibilidades na criação. Desde o cinema que usa os recursos da sonoplastia para a composição de paisagens sonoras e até mesmo a inserção dos sons ambientes interagindo com criações musicais, uma infinidade de possibilidades se apresenta de acordo com a capacidade criativa dos compositores.

De um modo geral, a atitude do homem ante a música parece estar diretamente relacionada aos sons ambientais de seu tempo e, sob essa perspectiva, não podemos deixar de observar mudanças radicais no pensamento musical no decorrer do século XX. Tais mudanças ocorrem através dos vários procedimentos composicionais que permitiram ou, melhor, formalizaram uma espécie de abertura para um "novo" mundo de sons, ruídos e silêncios e conseqüentemente, para novas atitudes de escuta, levando não apenas os compositores a uma outra relação com o material sonoro, mas também lançando os ouvintes num encontro "face a face" com sons e silêncios, o que tem tornado possível outras escutas e desvelamentos de materialidades sonoras (SANTOS 2004, p.18)

As mudanças de pensamento do século XX trouxeram novas perspectivas de análise frente aos acontecimentos e elementos que estavam a serviço da música. Zago (2002) faz uma reflexão sobre a conduta do artista do século XX e aponta para as novidades que estavam à sua disposição:

---

princípio, o compositor procurou mostrar o canto dos pássaros através de trinados feitos nos violinos para que subjetivamente se construísse a sensação de estar vivenciando esta época do ano.

<sup>4</sup> Isso se deu em parte porque seu que também era músico o obrigava a ouvir os sons ao seu redor - inclusive os sons dos trens - para que seu filho pudesse reconhecer as notas musicais ali presentes na intenção de desenvolver seu ouvido musical. Nessa composição Villa-Lobos simula através de instrumentos orquestrais a sensação de um trem se locomovendo vagarosamente e, gradualmente, aumentando sua velocidade.

A conduta do artista do século XX frente ao seu tempo, carregado de informações e inovações tanto no campo das artes como na ciência, traz consigo um passo cultural bem mais amplo que em períodos anteriores. E a grande novidade é a possibilidade de se poder realizar metalinguagens com todo o material cultural à disposição, atitude que seria muito difícil de se realizar em grandes proporções, nos períodos históricos anteriores, quando de apropriadores das linguagens no Barroco, passaram a realizar reflexões acerca das linguagens no período moderno. (ZAGO, 2002, p. 87)

Essa postura foi inicialmente desenvolvida por alguns compositores europeus, que objetivando avançar nas possibilidades da criação musical, ousaram inovar ao utilizar sons que até então não justificariam seu uso a serviço da música.

Golin (2007) ao retratar o trabalho do compositor francês Eric Satie<sup>5</sup>, mostra sua inventividade ao usar sons originados de máquinas de escrever, sirene e tiros de canhões:

Eric Satie (1866-1925), por exemplo, utilizou a máquina de escrever como percussão e as sirenes e tiros de revólver, como teclados. Ao fazer de sua música um contraponto ao barulho do ambiente, o músico antecipou o padrão de escuta típico do modelo repetitivo da indústria: apenas um pano de fundo, ocupando uma faixa secundária de atenção do sujeito. O desenvolvimento técnico e a proliferação dos meios de produção e reprodução sonora influíram diretamente na concepção da música concreta e da eletrônica (GOLIN, 2007, p.4).

O compositor Pierre Schaeffer (1996) procurou nos sons ambientais uma nova forma de conceber suas criações musicais. Foi através da música concreta que sinalizou para uma perspectiva diferente na maneira de se fazer música, porém não mais pautada na forma tradicional, mas sim no estado concreto dos sons, passíveis de serem registrados através de gravadores de áudio e manipulados pela fita magnética.

Ainda no ano de 1948 ao propor o termo música concreta, Schaeffer desejava mudar o sentido do trabalho musical, não mais objetivando a simples anotação de ideias musicais com símbolos de solfejo e confiar sua realização concreta a instrumentos conhecidos, se tratava de recolher o concreto sonoro de onde quer que procedesse e abstrair os valores musicais que continha em potencial.

Cuando en 1948 propuse el término de <<música concreta>>, creía marcar con este objetivo una inversión en el sentido del trabajo

---

<sup>5</sup> Éric Alfred Leslie Satie, mais conhecido como Eric Satie foi um compositor e pianista francês. Relevante no cenário de vanguarda parisiense do começo do século XX, foi o precursor de movimentos artísticos como minimalismo, música repetitiva e teatro do absurdo.

musical. En lugar de anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo y confiar su realización concreta a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia (SCHAEFFER, 1996, p. 23).

Com criou seus concertos musicais sem a utilização de instrumentos musicais formais, usando-se apenas sonoridades inusitadas advindas das mais diversas possibilidades sonoras que nos rodeiam.

Para Obici (2006) o uso dos elementos sonoros que nos cercam na criação musical antecede a própria criação e faz uma relação ao que Schaeffer entende por sonoro e musical:

O que se ouve é o objeto sonoro, uma experiência distinguível, um fragmento de percepção, anterior à música, mas que pode se tornar musical a partir do momento em que é isolado, categorizado etc. A partir dessas colocações, podemos distinguir o que P. Schaeffer entende por sonoro e por musical. Sonoro seria o perceptível, aquilo que se capta, diferentemente de musical, que seria um juízo de valor atribuído ao som. Nesse sentido, é “claro que podemos pôr em dúvida um paralelismo estreito entre língua e música”, e dizer que o sonoro é pré-significante, existe antes de quaisquer categorias ou regimes de significação – sejam lingüísticos, sejam musicais.

O objeto sonoro não poderia ser considerado um produto estético, nem uma estrutura, mas um trabalho em jogo; não é um grupo de signos fechados, mas um volume de linhas em deslocamento; não seria a velha obra musical, mas algo próprio da vida. A condição do objeto sonoro é a de se fazer nesse jogo perceptivo, ele só existe a partir da escuta (OBIBI, 2006, p. 14).

O uso do som em seu estado bruto, associado ao uso de padrões musicais, também é utilizado pelo compositor brasileiro Gilberto Mendes (1922 - ). Zago (2002) destaca, dentre suas composições musicais, as seguintes obras: *Nascemorre* (1963), para SATB (soprano, alto, tenor e baixo), 2 máquinas de escrever e *tape recording*. Texto de Haroldo de Campos; *Cidade* (1964), para 3 vozes mistas, piano, caixa, prato contrabaixo, 3 toca-discos, 1 gravador, 1 televisor, máquinas de escrever, calculadoras, 1 projetor de slides, 1 aspirador de pó, 1 liquidificador, enceradeira, ventiladores, com um *happening* final. Texto de Augusto Campos; *Santos Football Music* (1969), para orquestra, 3 *tape recording* contendo indicação de jogo de futebol, participação do público e ação teatral e, *Asthatour* (1971), para vozes e percussão, pandeiro, maracás, crócalos e ação teatral em que imita-se uma crise de asma e uso da bombinha de ar.

Enfim, dentre sua trajetória de compositor, Zago (2002) comenta que Gilberto Mendes explora a diversidade e possibilidades sonoras, associadas a outras artes, resultado de suas associações de linguagens incorporadas à sua capacidade criativa.

Gilberto Mendes, ao longo de sua carreira musical, procurou vivenciar as inovações que a arte vinha propondo no século XX, experimentando algumas possibilidades sonoras, associadas à literatura, à poesia, ao cinema, às artes visuais e à música, como recursos intersemióticos. Tanto no conjunto de sua obra, quanto nos mecanismos de sua produção, confirma-se que tudo resultou da absorção e da inter-relação destas linguagens. (ZAGO, 2002, p. 131).

Podemos citar também o trabalho do compositor Hermeto Pascoal que tem utilizado sua relação com o meio ambiente para a criação musical. Desde sua infância no interior do estado de Alagoas buscou ouvir a música presente em todos os sons com que tinha contato. O próprio compositor relata que os sons da natureza sempre o fascinaram e que a partir de um cano do talo de um pé de abóbora, fazia uma flauta para tocar para os passarinhos. Dos contatos com a água numa lagoa ouvia os sons e fazia suas criações. Para ele tudo é possível na criação musical<sup>6</sup>.

Em seu depoimento redigido por sua mulher e companheira de trabalho Aline Morena, o Hermeto retrata como desenvolveu seu conceito chamado de “Som da Aura”<sup>7</sup> e afirma que desde aos sete anos de idade, descobriu que: “nossa fala é nosso canto, e esse por sua vez é o mais natural de todos, pois cada fala é uma melodia”.

Suas gravações refletem em muitos momentos o contato do compositor com todas as possibilidades sonoras que estão ao nosso redor. Para ele todo som que há possui o potencial musical e seu trabalho serve para nos mostrar como essa música está diante de nossos ouvidos<sup>8</sup>. Para ele, o Som da Aura é a vibração sonora da alma de cada um, refletida pela sua fala, que faz a ligação entre mente e corpo. É possível fazer o som da aura também dos animais<sup>9</sup> e dos objetos. No caso dos objetos, eles refletem a nossa energia.

---

<sup>6</sup> <http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp>. Vale informar que este é o site oficial do compositor e que nele disponibiliza muitas partituras, além de retratar um aparte de sua biografia.

<sup>7</sup> <http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>. Este depoimento foi registrado pela cantora em 04/03/2009.

<sup>8</sup> Os primeiros sons da aura estão no Lp "Lagoa da Canoa Município de Arapiraca"(1984). Nesse disco, Hermeto registrou os sons da aura dos locutores esportivos José Carlos Araújo e Osmar Santos. O cd "Festa dos Deuses" (1992) também contém faixas com o Som da Aura da professora de Ed. Física Fabiula Barros, do ex- presidente Fernando Collor de Melo e do poeta, escritor e ator Mário Lago.

<sup>9</sup> Essa gravação está presente no seu disco “Festa dos Deuses” e está disponível em seu site oficial.

Outro conceito que norteia o pensamento do compositor Hermeto Pascoal é a “Música Universal”, fazendo mais uma vez uma apologia aos sons que nos cercam e de como eles podem servir para a criação musical. Para ele a mistura de todas as possibilidades sonoras sem nenhum preconceito é possível. Esse pensamento em muito se compara com os conceitos ecológicos e mostram como tudo está interligado numa rede de informações que se unem para dar vida à criação. Esses sistemas sonoros são decodificados através da criatividade do compositor que busca, a seu modo expressar o resultado de sua percepção sonora através de suas composições.

Mesmo que o uso da paisagem sonora seja desenvolvido através de diversos conceitos abordando diversos nomes, vemos que o uso das mais diversificadas possibilidades sonoras compõem o imaginário deste compositor de forma que possa encontrar nos elementos sonoros ao nosso redor, novas formas para a concepção musical.

Assim a Música Universal retratada por Hermeto Pascoal e desenvolvida através de suas composições são um retrato das inúmeras formas de princípios composicionais que podem ser trabalhados. Para auxiliar neste fazer musical, Hermeto Pascoal conta com a participação de sua mulher Aline Morena, que além de parceira musical, é uma de suas discípulas no aprendizado desse universo musical.

Como forma de sistematização, os princípios da Música Universal estão retratados por Aline Morena neste documento:

Figura 1. Princípios da Música Universal.



PRINCÍPIOS DA MÚSICA UNIVERSAL CRIADA POR HERMETO PASCOAL

**Pela minha experiência há quase 7 anos fazendo Música Universal e há 6 anos convivendo com o seu criador, meu lindo amor e mestre Hermeto Pascoal, estou aprendendo e percebo cada vez mais que:**

- . A harmonia é a mãe da música, o ritmo é o pai e a melodia ou o tema é o filho;**
- . Música universal é misturar sem preconceitos, mas com bom gosto;**
- . Bom gosto não se aprende na escola;**
- . Tudo é bom;**
- . Ser Músico Universal é amar, criar, imaginar e se inspirar nos sons da natureza;**
- . Natureza é tudo o que existe. São todos os mundos. É a vida;**
- . O Músico Universal não compara, não generaliza, só busca encontrar-se;**
- . Cada um tem muito a contribuir para a música;**
- . O único rótulo que aceitamos para música que fazemos é música Universal;**
- . A música Universal é a confraternização e o amor entre os povos;**
- . A essência já está em cada um, naturalmente;**
- . Ser músico Universal é estar aberto às influências naturais, sem premeditações;**
- . Músico Universal é toso aquele que sente a Música Universal;**
- . É a prática quem manda;**
- . É preciso saber usar a teoria a favor da música;**
- . A música universal é alimento para a Alma;**
- . Na música Universal eu me encontrei.**

Curitiba, 30 de setembro de 2008. Aline Morena

(Grifo nosso)

Observamos que muitos princípios de criação vêm sendo desenvolvidos com a intenção de avançar um pouco mais nos moldes de composições tendo todo e qualquer som como elemento primordial, mostrando a riqueza de possibilidades.

Por haver tantas opções de procedimentos musicais, decidimos realizar experiências de composições sonoras tendo como princípio as redes sonoras que compõem o entorno do Sambódromo de Manaus - objeto de análise no capítulo seguinte. Objetivamos encontrar nas relações simbólicas construídas entre o as paisagens sonoras e o homem, novos horizontes, fruto do diálogo entre diversas áreas do conhecimento e a criação musical.

## CAPÍTULO II

### 2.1. O SAMBÓDROMO DE MANAUS

Construído com a intenção de criar um lugar para que ocorram os desfiles das escolas de samba, desfiles cívicos e shows variados, destacamos sua inauguração controversa que aconteceu por três vezes. A primeira foi em 1991, quando sua ferradura encontrava-se pronta, todavia nesse ano não houve desfile, apenas bandas de frevo se apresentaram; a segunda “pré-inauguração” aconteceu no ano seguinte, ainda apenas com a ferradura; e entre os anos de 1993 e 1994 seriam construídos seis lances de arquibancadas e assim seu projeto inicial seria concluído<sup>10</sup>.

Essa obra, concebida com a finalidade de se tornar um novo espaço público na cidade<sup>11</sup>, ainda assim não justificava seu investimento e para isso o governo do Estado tratou desenvolver outras atividades para que a população pudesse aceitar essa construção. Essa movimentação, gradativamente teria ressignificações para a sociedade local. Observamos notadamente, que sua função no decorrer desses anos tomaria outras dimensões, pois além de sua utilidade inicial, atende atualmente a outras manifestações, tais como: Carnaboi, desfiles cívicos, shows populares e evangélicos, além de ter servido, durante algum tempo, como escola pública e hoje, dentro de seu complexo funciona o Centro Cultural Cláudio Santoro.

Seu entorno se desenvolveu de forma a sustentar as atividades que acontecem na área interna do Sambódromo. Destacamos ainda que o entorno do Sambódromo de Manaus ao longo dos anos passou por muitas modificações e pôde presenciar as transformações decorrentes de outras construções, além da ocupação gradativa que se deu durante os anos pelos seus usuários. Esse processo de ocupação aconteceu de muitas formas, com diversas finalidades, caracterizando assim seu uso contínuo.

---

<sup>10</sup> A construção do Centro de Convenções de Manaus pôde proporcionar às escolas de samba uma melhor estrutura e conforto para os desfiles. Mas um novo problema precisava ser resolvido: a distância para se transportar os carros alegóricos. E isso foi resolvido em 2006, com a construção de um galpão ao lado do Sambódromo, onde as escolas de samba pudessem construir seus carros alegóricos e transportá-los com maior facilidade e segurança.

<sup>11</sup> Que por sua vez compreendem todas as áreas de uso comum da coletividade.

Para exemplificar, destacamos a criação do galpão das escolas de samba, além de uma nova avenida de acesso<sup>12</sup> que hoje é utilizada para práticas de caminhada e que, durante os finais de semana, serve como espaço para brincadeiras de papagaio de papel. Indicamos também que neste mesmo ambiente, donos de carros de som realizam disputas de forma a mostrar que seus carros possuem maior potência de equipamentos. Vale informar que esta área está localizada entre o Sambódromo e o Igarapé dos Franceses, que se situa à direita do Sambódromo e essa transformação modificaria o ambiente sonoro que ali se fazia presente, pois ali existe o Igarapé dos Franceses e nesta área havia uma presença de árvores, lagoas, pássaros, sapos entre outros elementos naturais que imprimiam uma paisagem sonora característica àquele lugar.

A área do estacionamento serviu, por alguns anos, como espaço para aulas práticas de direção<sup>13</sup> e isso seria marcante para estabelecer a presença constante de sons de carros neste ambiente. Este ambiente sediou por muitos anos os ensaios de grupos de dança de boi bumbá<sup>14</sup>.

Além disso, na área da frente, existem hoje uma parada de ônibus, um ponto de mototaxistas e uma barraca de café da manhã, além de servir como estacionamento para muitos veículos. Destacamos também que durante as festividades, sua área dianteira e lateral serve de ponto para que inúmeros vendedores instalem barracas para venda de alimentos e, bebidas.

Ainda em relação a Alameda do Samba, especificamente onde estão os barracões das escolas de samba, esse lugar serve como sede para que os torcedores se encontrem para torcer por seus times de futebol nos dias de jogos transmitidos pela televisão.

Toda essa movimentação de pessoas, carros e sons da natureza que ainda existem neste entorno imprimem uma qualidade sonora diversificada e que, a partir das percepções sonoras que se lançam sobre este espaço, se originam as relações simbólicas entre esses usuários. A significação do ambiente sonoro construída pelo usuário resulta de um processo cognitivo individual, difundido nas percepções coletivas.

---

<sup>12</sup> Seu nome é Alameda do Samba e fica situada à direita do Centro de Convenções à margem de um Igarapé que passa entre o Sambódromo e a pista de Kart de Manaus situada no complexo da Vila Olímpica.

<sup>13</sup> Atualmente essa atividade acontece em outro lugar, criado especificamente para essa finalidade. Acrescentamos ainda que hoje esta área está desativada devido às construções de um novo estádio de futebol, onde anteriormente existia o estádio Vivaldo Lima (Vivaldão).

<sup>14</sup> Devido as construções da Arena da Amazônia, atualmente estes ensaios estão acontecendo em frente a Arena Amadeu Teixeira situada na Avenida Constantino Nery em Manaus.

Para uma melhor percepção da área onde está situado Sambódromo e seu entorno, apresentamos uma foto aérea (figura 2) onde a presença das construções que ali se encontram, além de algumas pequenas áreas verdes que ainda existem, se mantêm alguns resquícios da natureza que ali existia.

Figura 2. Sambódromo e seu entorno



Fonte: <https://maps.google.com.br/maps?q=samb%C3%B3dromo+de+manaus&hl=pt-BR&ie=UTF8&ll=-3.082837,-60.030059&spn=0.008988,0.016512&sll=-14.239424,-53.186502&sspn=67.464789,135.263672&t=h&hq=samb%C3%B3dromo+de&hnear=Manaus+-+Amazonas&z=17>

Essa região do entorno do Sambódromo possui um diversificado material sonoro, caracterizado por uma múltipla cadeia sonora caracterizada pelos sons de carros e outros sons característicos das cidades, além de alguns lugares onde os sons naturais ainda existem. Toda essa diversidade sonora e seu potencial para este estudo pode ser percebida, além de revelar uma diversidade de elementos que podem ser usados a serviço de composições sonoras ouvidas a partir de uma escuta atenta associada a um pensamento mais abrangente que possa compreender que mesmo os sons tidos como “desagradáveis” podem ser usados musicalmente de forma que possam servir para outras possibilidades de pesquisas.

Sendo este um ambiente utilizado constantemente por um diversificado grupo de pessoas que se inserem nessa área, vemos nesse contexto, que existe uma interação entre o lócus deste estudo - o entorno do Sambódromo de Manaus - para com os sujeitos (população) que desenvolvem ali uma relação em suas vidas em decorrência da acessibilidade que se encontra presente nesse local. Para Serpa (2004), essa acessibilidade é marcada por diversas características que não somente a acessibilidade física, sua abordagem trata de questões simbólicas que estão intrínsecas neste contato.

A definição dessas qualidades não ocorre por um processo aleatório ou arbitrário. Existe de fato um princípio norteador determinante que faz com que essa manifestação ocorra no consciente coletivo criando essa identidade territorial. Esse tipo de identificação por relações criadas a partir das referências sonoras presentes num determinado ambiente, e isso ocorrem porque as relações estão impregnadas de elos que criam uma identificação com um determinado ambiente onde travamos contato. Esse processo tem seu início na individualidade dos usuários, mas acabam imprimindo características coletivas originadas a partir dos contatos coletivos que existentes entre as pessoas, transmitindo informações que irão criar novas relações.

Isso ocorre a partir do estabelecimento de uma “rotina” de uso desse espaço criando relações simbólicas com aqueles que se utilizam dessa. Vale observar que a cidade é formada pelo conjunto de seus elementos que se interagem num determinado contexto físico, visual, sonoro, e assim, os espaços tais como: ruas, praças, casas, têm, no contexto em que estão inseridos, um fator marcante para a construção de seu significado, todavia necessita da participação do usuário para percebê-lo.

Ferrara (1986) entende que o contexto onde os elementos estão inseridos é fundamental para a caracterização de um determinado ambiente. No entanto, o irracional a percepção disso tudo é o próprio usuário, e o uso da fala será a forma como irá construir esse mundo que o rodeia.

Ruas, avenidas praças, monumentos, edificações configuram-se como uma realidade sócio-cultural que informa sobre seu próprio objeto: isto é, o contexto. Entretanto, o elemento que atua nessa percepção global e contínua, que estabelece seleções e relações em um repertório contextual é o usuário e o uso é sua fala, sua linguagem. O uso é uma leitura da cidade na relação humana das suas correlações contextuais. Logo, uma praça só encontra seu espaço contextual no momento em que é flagrada numa seleção de usos que lhe atribui significado (FERRARA, 1986, p. 120).

Caracterizar o entorno do Sambódromo de Manaus evidencia a diversidade de informações que teremos sobre este lugar, tanto no aspecto visual, arquitetônico e sonoro. Isso tudo acontece pela velocidade de transformações que acontecem nesta área da cidade de Manaus e, naturalmente, com tantas transformações ocorrendo, a natureza que ali se fazia presente começou a dar espaço aos prédios, ruas, casas, carros, enfim uma série de elementos característicos dos grandes centros. Com isso houve uma transformação nos sons que ali existiam e gradativamente foram sendo transformados em decorrência das transformações urbanísticas, advindas com o crescimento da cidade de Manaus.

## 2.2. A AVENIDA PEDRO TEIXEIRA

O Sambódromo de Manaus está localizado na Avenida Pedro Teixeira, e esse importante corredor viário da cidade serviu para realizarmos as captações de áudio em seu entorno.

Como principal característica, apontamos o intenso fluxo de veículos que por lá circulam criando um ambiente sonoro cheio de elementos diversos tais como buzinas de carros, falas de pessoas nas paradas de ônibus, sirenes de ambulância, sons de máquinas de grande porte usados na construção do novo estádio, dentre outros sons que ali se encontram.

Todas essas informações evidenciaram a necessidade de captação de fontes sonoras tendo como ambiente essa importante avenida da cidade de Manaus

## 2.3 OS REGISTROS

A cidade de Manaus possui hoje um novo *status* dentro das capitais do país conferindo-lhe o título de metrópole<sup>15</sup>, sendo que essa configuração hoje se faz presente

---

<sup>15</sup> Vários fatores são determinantes para a diferenciação dos centros urbanos: extensão territorial, quantidade de habitantes, concentração de serviços e capitais, universidades, bancos, entre outros aspectos. Esses fatores contribuem para formação de uma hierarquia urbana, onde uma cidade passa a exercer grande influência sobre as outras, seja em âmbito regional, estadual ou, até mesmo, mundial. Essas cidades de grande importância são denominadas metrópoles, sendo caracterizadas por possuírem enorme contingente populacional, infraestrutura urbana, universidades, serviços de saúde e educação, centros de pesquisas, instituições financeiras, etc.

na vida de seus moradores por diversos aspectos tais como engarrafamentos causados por quantidade maior de veículos, além do contingente populacional que tem aumentado em escalas cada vez maiores. Essa diversidade de possibilidade contribui para aumentar a sensação de aceleração presente nas grandes cidades além de atuar como fator de subutilização dos diversos sentidos que possuímos, dentre eles o ato da escuta.

Devido a essa dinâmica que está em constante transformação, vimos a necessidade de se fazer um recorte lançado sobre o fator espaço/tempo de forma a identificar as redes de sons que se fazem presentes em nosso ambiente de estudo.

Por isso, para a realização dessa pesquisa utilizamos filmagens, principalmente, registro de narrativas orais que após as coletas e catalogação, passaram por um processo de análise objetivando a interpretação e entendimento das narrativas dos sujeitos procurando identificar possibilidades de uso dessas falas na criação de nossas composições tendo como base o teor das informações ali contidas.

Nossos informantes tiveram um importante papel no desenvolvimento dessa pesquisa, pois, a partir de seus relatos, pudemos chegar a uma compreensão que, em muito colaborou para a realização de nossas experiências compositivas. Segundo Geertz (2009) é necessário um habilidade do pesquisador para que se tenha um entendimento a respeito de seus informantes e para isso é necessária uma análise lançada sobre o que o autor chama de sistemas simbólicos;

Mas seja qual for nossa compreensão – correta ou semicorreta – daquilo que nossos informantes, por assim dizer, realmente são, esta não depende de que tenhamos, nós mesmos, a experiência ou a sensação de estar sendo aceitos [...]. Porém, a compreensão depende de uma habilidade para analisar seus modos de expressão, aquilo que chamo de sistemas simbólicos (GEERTZ, 2009, p.107).

Vale observar que nesse tipo de abordagem não se faz necessário o estudo quantitativo de relatos dos sujeitos da pesquisa, mas sim foi avaliada a representatividade das informações desses indivíduos dentro dessa rede de conexões, pois suas falas serviram como objeto de identificação de sons característicos dos ambientes em que estavam inseridos, além de servir como objeto para a construção musical. Esclarecemos que essa metodologia visava obter informações que fossem pertinentes para que pudéssemos identificar possíveis paisagens sonoras existentes em

---

De acordo com a área de influência, essas metrópoles podem ser classificadas em Metrópoles regionais, Metrópoles nacionais ou Metrópoles globais.

nosso ambiente de estudo que pudessem ser construídas a partir das relações simbólicas de nossos informantes.

Essa forma de abordagem parte do fundamento de que existe um relacionamento contínuo e dinâmico entre o mundo real e o sujeito. Por isso mesmo, o conhecimento não se reduz a situações únicas, isoladas, cabendo ao sujeito-observador interpretar os fenômenos, atribuindo-lhes um significado, Chizzotti (1991). Dessa feita, fica evidente a importância do pesquisador como elemento de captação e interpretação das informações adquiridas, ou observadas entre os sujeitos da pesquisa.

Como forma de seleção de informantes, partimos do princípio da observação *in loco* dos sujeitos da pesquisa identificando os que se adequavam as nossas perspectivas. Para isso selecionamos aqueles que, de alguma forma mantêm uma atividade constante nos ambientes onde realizamos a captação de áudio. Após esse reconhecimento, foi feita uma abordagem onde nos apresentamos, bem como explicamos a finalidade deste estudo. Em seguida, solicitamos a participação e o consentimento de forma documental dos sujeitos da pesquisa, informando também os procedimentos a serem realizados, nas questões de observação, filmagens, anotações, registros de narrativas, e quaisquer possíveis atividades.

Suas narrativas foram muito úteis, pois pudemos traçar um perfil dos efeitos e transformações no ambiente sonoro deste lugar em decorrência da urbanização e crescimento das áreas de estudo, bem como de suas percepções lançadas sobre a paisagem sonora destes lugares. Como não objetivamos uma quantidade específica de sujeitos visto que não foram feitas análises quantitativas, o critério de finalização de seleção de sujeitos se deu a partir do momento em que obtivemos as informações necessárias para análise.

Associado a essa metodologia, recorreremos à observação participante para captação dos sons que se fazem presentes nos ambientes onde desenvolvemos esta pesquisa, objetivando utilizá-los em composições musicais onde os mesmos serviram como elemento principal para o processo composicional em que a diversidade sonora encontrada na rede de sons do entrono do Sambódromo fundiu-se aos sons musicais, ambientais, das narrativas orais, dos instrumentos musicais e dos sons eletrônicos.

Com base no que foi discutido em nosso referencial, observamos a relação intrínseca entre o homem e a cidade caracterizada por seus espaços. Assim realizamos um estudo onde o homem e a cidade se caracterizam por serem elementos únicos e diferentes, porém interdependentes, possuidores de características próprias, que quando

unidas, nos mostram possibilidades de avanço no entendimento da relação homem/som criando novas possibilidades de composições musicais, onde qualquer elemento sonoro possa servir para esta finalidade, Gasparini Júnior (2006).

Atrelados a esse processo desenvolvemos estudos a respeito do trabalho de compositores que de alguma forma utilizaram a paisagem sonora - caracterizada pelos sons que nos rodeiam – em suas composições. Além disso, desenvolvemos uma escuta atenta aos sons que captamos e procuramos identificar possíveis padrões sonoros de qualquer espécie que pudessem ser utilizados em composições musicais.

Como resultado do uso de gravações de áudio e vídeo, narrativas orais e outros procedimentos de captação de informações pertinentes para a realização desta pesquisa descobrimos um farto material que serviu como elemento a ser utilizado nas experiências composicionais, presentes no terceiro capítulo desta pesquisa. Assim realizamos a seleção destes referenciais sonoros e após isso demos início a nossas atividades realizando montagens com os sons captados bem como o uso de alguns instrumentos musicais para dar um suporte sonoro para nossas composições.

Como principal instrumento de registro sonoro, usamos equipamentos de gravação de áudio com a intenção de registrar os sons ambientes no local onde realizamos nossos estudos e até mesmo para a realização registros de narrativas. Como forma de melhor percepção das nuances que ocorrem além da fala, foram feitas filmagens com o objetivo de captar possíveis reações diante das perguntas realizadas, bem como captar as ações dos indivíduos a partir de possíveis estímulos sonoros que se fizessem presentes no ambiente de estudo.

#### 2.4. A RELAÇÃO ENTRE OS USUÁRIOS E AS REDES SONORAS

Para nossa análise foi necessário compreender a relação do homem e o meio ambiente em que está inserido. O ser humano tanto é um agente transformador como se transforma a partir de suas experiências vividas. Porém seria preciso uma análise a respeito de como ele se relaciona com o meio ambiente e de como ele reage a partir dos mais diversificados estímulos, tais como: o visual, térmico, aromático, sonoro, enfim, uma diversidade de possibilidades que podem estar presentes no ambiente onde nos encontramos.

A relação do homem com o som é muito antiga e, ainda hoje é possível essa constatação ao observarmos a profunda relação que alguns povos possuem com os eventos sonoros que os cercam. Desde pequenos aprendem a reconhecer os sons que os rodeiam, pois isso pode representar a possibilidade de perigo por ser um de seus predadores, ou até mesmo de alimentação, se por outro lado esse som representasse alguma possível caça.

Podemos afirmar ainda que os espaços físicos onde ocorrem os sons são parte integrante do movimento sonoro e das experiências vividas em decorrência disso. Isso se dá pela própria propagação do som que por questões acústicas pode se movimentar de diversas formas. Dependendo das barreiras físicas que se encontra nos ambientes onde ocorrem os eventos sonoros, a paisagem sonora pode se configurar de diversas formas e por isso a experiência sensorial auditiva é de grande valia para a identificação de áreas urbanas, podendo transmitir características próprias de um determinado ambiente.

Casaleiro e Quintela (2008) fazem um balanço entre os diversos sons presentes em um determinado ambiente que ao se relacionarem, formam uma determinada imagem sonora que será caracterizada de acordo com as percepções individuais ou coletivas, inerentes a cada indivíduo ou grupo que mantém contato com estes diversos sons aglutinados que se fundem atribuindo sentido, além de identificar um determinado espaço ou lugar. Em suas reflexões afirmam que a paisagem sonora se caracteriza por ser multifacetada sendo essencial para a compreensão do modo como o som atribui sentido caracterizando os espaços ou lugares.

As diversas redes sonoras, presente no entorno do Sambódromo de Manaus se mostraram um elemento revelador para nossos estudos, sendo uma fonte riquíssima de informações gerando um amplo debate entre as mais diversas áreas de conhecimento através de uma visão multi e transdisciplinar apontando para um novo horizonte de pesquisa. Ao nos utilizarmos do elemento sonoro, propusemos uma nova abordagem no estudo dos espaços públicos da cidade de Manaus e as relações simbólicas entre seus usuários, objetivando assim desenvolver uma nova percepção de análise.

Esse procedimento teve por objetivo captar as relações que existem entre o homem, o fenômeno e o contexto onde isso ocorre além de perceber o que há de recíproco entre o todo e as partes. Buscamos entender as relações, saber como os fatos locais podem repercutir nos globais, e como os fatos globais podem repercutir nos locais. Isso acabou construindo um pensamento unificador compreendendo que o que

se estrutura também é estruturante e permite “conceber que uma mesma coisa pode ser, causada e causadora, ajudada e ajudante, mediata e imediata”, Morin (2001, p. 26).

Esse espírito científico é então o que objetivamos com essa proposta. Uma epistemologia que contribua para o estabelecimento de uma nova rota em busca do conhecimento, uma nova fronteira, ou seria o fim das fronteiras? Enfim, um pensamento unificador capaz de ter tanto uma visão do que é local, quanto a capacidade de associação ao que é global.

## 2.5. OS ANTIGOS MORADORES

A área onde se encontra o Sambódromo de Manaus possui uma história que data desde fins do século XIX, sua estruturação se deu realmente no século seguinte. Portanto, podemos situar nossa atenção para fins da década de 1960, período em que se deu a construção do Estádio Vivaldo Lima.

Dessa época em diante, os antigos moradores puderam presenciar transformações que iriam ser significativas para a estruturação do bairro, passando desde construções de avenidas, sistema viário, área comercial e outros aspectos até que culminasse nos anos de 1990 com a construção do Sambódromo de Manaus.

Sendo assim, podemos observar que estes moradores são testemunhas das transformações decorrentes do crescimento da cidade de Manaus, em especial nessa região da cidade.

Por isso mesmo, seus relatos podem ser importantes fontes de referência para este estudo, pois guardam consigo memórias de uma época em as transformações ainda estavam acontecendo.

Que revelações poderão estar contidas nas lembranças dessas pessoas que presenciaram um passado que vive em cada um desses moradores? Como era a rotina deste bairro? Como se dava a relação dos moradores com os sons que estavam inseridos neste ambiente? De que forma essas mudanças decorrentes dos processos de urbanização e crescimento das cidades afetaram as referências sonoras que ali se faziam presentes?

Muitas questões podem ser elucidadas a partir dessas informações, mas existe um aspecto importante para este estudo que reside na relação que se fazia e que se faz presente entre os moradores do entorno do Sambódromo de Manaus. A grande questão

aqui é: como são tecidas as relações simbólicas no tocante aos elementos sonoros que ali se encontravam e se encontram atualmente, de forma que isso possa imprimir nessas pessoas alguma percepção da paisagem sonora ali presente?

## 2.6. OS SOLTADORES DE PAPAGAIO DE PAPEL

O Sambódromo de Manaus ao ser criado possuía ao seu lado direito um igarapé (Igarapé dos Franceses), que durante alguns anos impedia que se utilizasse de alguma forma, sua área lateral direita.

Contudo, com a criação da Alameda do Samba e dos galpões das Escolas de Samba, essa realidade mudaria, pois a partir de então haveria um novo espaço de convivência.

Toda a estrutura criada com essas construções permitiu que a sociedade se aproximasse deste local com a intenção de práticas de caminhadas, além de se reunir nos galpões em dias de jogos de futebol para torcer por seus times.

Outra atividade que se tornou constante nesta área é a de soltar papagaio de papel. Essa prática movimentava inúmeras pessoas que procuram esse espaço para se divertir durante os finais de semana.

Vale observar que anteriormente à construção desse ambiente a área do estacionamento do Sambódromo era utilizada para esta prática. Contudo ao iniciar as atividades de construção da Arena da Amazônia, esta área ficou interdita devido à movimentação de máquinas e caminhões impedindo a realização desta atividade.

## 2.7. SEU BZANTINO

Caminhando pela Alameda do Samba num dia de domingo à tarde, pudemos observar a presença de dois senhores que tinham parado de brincar com seus papagaios de papel e que estavam à sombra de uma árvore sentados, conversando sobre diversos assuntos e continuamos nossa caminhada para identificar mais pessoas que pudessem servir para nossa pesquisa.

Ao retornar ao lugar onde os senhores que estavam conversando, havia somente um, pois o outro já estava se divertindo com seu papagaio de papel. Ao

aproximarmos, explicamos a finalidade de nosso estudo e a necessidade de se registrar as narrativas orais dos frequentadores daquele local.

Assim iniciamos nosso trabalho de registro de relatos com o senhor Raimundo Gomes Bzantino que de forma muito amistosa procurou se inteirar de nossa proposta e por diversas vezes fez perguntas na intenção de entender o cerne de nosso estudo.

De início afirmou que se interessou pelo assunto por ser sambista da Escola de Samba Unidos da Alvorada e por ter parentes que eram músicos (esse interesse aconteceu pelo fato de havermos explicado que a construção dessa área em muito tinha a ver com as escolas de samba de Manaus que se beneficiaram com a criação daquela Alameda do Samba, bem como do Galpão das escolas de samba que foi feito com a finalidade de facilitar a construção e movimentação dos carros alegóricos que desfilam na época de carnaval).

Vale ressaltar o entusiasmo do senhor Raimundo Gomes Bzantino em participar desta pesquisa e que, por diversas vezes se mostrava preocupado em poder dar uma resposta que pudesse contribuir para o andamento desse estudo. Sua preocupação estava diretamente ligada em contar um pouco da história dos acontecimentos da escola de samba a qual faz parte, entretanto cabia esclarecer que nossa intenção estava voltada para entender a relação entre a paisagem sonora do ambiente em que estávamos imersos e de como isso refletia na sua escolha em utilizar aquele espaço.

Depois de esclarecermos algumas dúvidas, demos início ao registro de seus relatos buscando identificar possíveis relações deste senhor com o ambiente sonoro daquele lugar. Descobrimos que sua relação data de muitos anos atrás, pois o mesmo já era usuário deste espaço desde muito antes da construção do Sambódromo devido o fato de ser morador a 43 anos do bairro da Alvorada.

Ressaltamos que um dos principais elementos característicos presentes na memória é a seletividade. Assim o ato de selecionar momentos específicos para serem levados à tona os relatos que obtivemos não aconteceu aleatoriamente, na verdade o narrador age seletivamente ao relatar suas lembranças. Por isso mesmo é que nenhum relato aqui transcrito é completo, ele apenas é um recorte de diversas lembranças que se passam na memória de nossos informantes.

As lembranças do senhor Raimundo Gomes Bzantino vão desde a época onde se podia tomar banho no igarapé que passa por este alameda. Em suas palavras notamos que em sua juventude muito pôde aproveitar daqueles momentos de contato com a

natureza. Um momento em que expressa seu estado de contemplação e relaxamento, reside na resposta que se sucedeu ao perguntá-lo com era a manifestação dos sons da natureza nessa época:

Era um lugar bem propício mesmo prá quem queria relaxar, tirar o estresse do dia a dia, no final de semana descansar do trabalho e tudo mais... aí não era preciso ir muito longe, procurar balneário distante porque dentro do próprio bairro tinha né.

Para Halbwachs (2006) a memória é o fruto de um processo cognitivo construído a partir do contato com o outro caracterizando a memória coletiva e, por diversas vezes em nossas vidas, fazemos uso dessa vivência para buscar nas reminiscências mentais nossas lembranças do passado.

Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-las; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos, do ponto de vista desse grupo (HALBWACHS, 2006, p. 41).

Mesmo ao procurar falar sobre as referências sonoras que lhe chamavam a atenção atualmente, o senhor Raimundo Gomes Bzantino buscou em suas lembranças aquilo talvez que quisesse esquecer - em lembranças há muito passadas. Após algum tempo em silêncio revivendo o passado, seu olhar e seu semblante, expressavam uma busca profunda a momentos distantes, mas que se encontravam vivos em sua memória e sentimentos, e mostrou dificuldade ao trazer à tona essas emoções, falando que lhes eram muitas.

São tantas, para escolher uma fica meio [...] são tantas para mim chegar e dar uma como referência [...].

É a época mesmo que a gente ficava aqui com o pessoal brincando, fazendo [...] eram várias brincadeiras que até me fogem assim a lembrança mas [...] mas é como era o antes de ter aqui o Cartódromo, a Vila Olímpica. Tinha um lago aí que [...] prá gente um final de tarde, um final de semana prá passeio [...] dava uma outra vida, renovava o dia a dia só em tá por aqui.

Hoje tem, só não tem aquele negócio, aquele lado que eu tô te falando, de algumas pessoas que faziam o círculo, que fechavam meu círculo de amizade, hoje muitos estão distante, estão em outros lugares e já são novas pessoas.

Mas nem disso deixa de fugir o relacionamento, pelo contrário [...] até tem crianças que conversam comigo que o pessoal diz: ei rapaz respeita o senhor aí. Já fica naquela intimidade de bitinho, bitinho, bitinho [...] na realidade Bzantino um, mas prá garotada é bitinho. Pelas suas palavras estou observando que o senhor é cheio de lembranças boas desse lugar aqui, dá prá notar pelas suas expressões que o senhor tem muitas lembranças boas... Muitas principalmente da época do futebol.

Como vimos, as lembranças do passado lhe imprimem uma forte marca que lhe acompanha ainda hoje nos momentos em que se encontra nesse lugar. Entretanto, ao direcionar seus relatos para as referências sonoras que, de alguma forma pudessem transmitir alguma sensação para ele, tanto agradáveis, como desagradáveis, seu Bzantino mostrou, de certa forma, que não se incomoda tanto com o que se percebe naquele lugar, entretanto esclarece que é preciso que se estabeleçam limites.

Esclareceu não se incomodar tanto, afirmando até “gostar do negócio”. Assim, em relação aos sons desagradáveis, relata:

Não, até porque eu gosto do negócio, mas eu acho que prá tudo tem um limite né [...] é quanto a sonorização dos carros, o som automotivo<sup>16</sup>.

Essa informação se tornou um dos pontos importantes a serem observados durante essa pesquisa, pois por diversas vezes era comum em alguns pontos dessa alameda que houvesse carros de som tocando em altos. Esse fato seria observado por outras pessoas que se utilizam deste espaço.

Mesmo com a presença desses carros de som ainda se podia ouvir a presença dos sons da natureza e isso seria marcante neste lugar, pois, mesmo com os sons dos altos decibéis caracterizados pelo motor dos carros e dos diversos sons de alto falantes, a impressão de ainda haver uma resistência da natureza neste lugar ainda era perceptível. Tanto pelo canto dos pássaros e dos sapos, além do barulho da água que corria no igarapé poluído.

Uma das atividades que observamos em nossas incursões nesta pesquisa de campo foi o fato de famílias se divertem com a brincadeira de papagaio de papel. Não era raro observar mães com seus filhos brincando sem qualquer preocupação.

---

<sup>16</sup> Em relação a esse assunto ressaltamos que, pelo fato desse registro ser realizado no local onde o informante se encontrava, havia o som de um carro tocando músicas de forró em alto volume, além de sons de carros e pessoas passando que por vezes chegavam até a causar um algum incômodo.

Para seu Bzantino isso também seria um fator que lhe atraía neste lugar, pois ali encontrava a presença de um ambiente familiar e isso passava pela sua observação.

É inclusive ali do outro lado, lá naquele carro que tá escrito vendo tem um rapaz que ele vem com a esposa, a filha e eles ficam brincando de papagaio aí [...] vem dez horas da manhã e fazem a refeição, tudo aí. Passam o dia todo aí. Todo domingo eles fazem isso. Domingo e feriado.

Seu olhar observador mostra o quanto esse ambiente se mostra cativante para as pessoas, servindo como um lugar familiar, onde muitas pessoas se inserem com a intenção de divertir.

Muito mais do que a simples observação do ambiente, o relato de seu Bzantino originou um material que foi de grande importância para a construção de duas composições que serão descritas.

## 2.8. SEU MANUEL DE SOUZA MOREIRA

Domingo, 12 de maio de 2013. Ao caminhar pela Alameda do Samba, aproximadamente às 17h00 não pudemos deixar de pontuar que o movimento de pessoas não era tão intenso quanto em outros domingos que lá estivemos. Por ser tratar de um horário já avançado da tarde e por ser um domingo de “Dia das Mães”, provavelmente isso pode ter influenciado no fluxo de pessoas que se divertem neste ambiente durante os fins de semana.

Como em outras incursões pelo entorno do Sambódromo, primeiramente realizamos uma caminhada no local para poder identificar possíveis informantes para a pesquisa. Em dias anteriores, já havíamos notado, ao passar próximo ao cruzamento da Alameda do Samba com a Av. Loris Cordovil, a presença de uma barraca que vendia bebidas e refeições sendo que, um de nossos informantes já havia nos falado que este ponto comercial pertencia a dois antigos moradores daquela imediação, a senhora Lúcia e seu marido, o senhor Manuel. Mesmo assim demos continuidade em nossa caminhada para observar a possibilidade de fazer contato com outras pessoas.

Pelo fato de não haver um fluxo tão grande de pessoas decidimos fazer contato com a senhora Lúcia que no momento estava responsável pela barraca.

Após uma aproximação com a mesma, iniciamos uma conversa onde a mesma se mostrou muito amistosa. Com isso foi constatado que realmente se tratava de um casal que já havia morado nas margens do igarapé que hoje é contornado pela Alameda do Samba. Tomamos contato e falamos a respeito de nossa pesquisa e da necessidade de registros de relatos para que se possa analisar o ambiente sonoro e sua relação com os usuários deste lugar.

Ela mostrou-se tímida em conceder sua narrativa, mas ficou à disposição de responder qualquer pergunta informalmente. Além disso, falou que seu marido seria a pessoa mais indicada para falar a respeito do assunto por ser muito mais antigo naquele lugar e por ser não tão tímido. Porém o mesmo ainda não se encontrava, mas não tardaria a chegar. Com sua chegada prontamente me foi apresentado pela sua esposa que tomou à frente para nos apresentar e explicar o motivo de nossa presença, falando a respeito de nossa intenção.

Antes mesmo que se esclarecêssemos os motivos, procedimentos e questões a serem tratadas, seu Manuel com uma simplicidade cativante começou a contar a história dos moradores das margens daquele igarapé e também como ocorreu o processo que originou a retirada dos mesmos para a construção daquela alameda.

Saber como se deu esse processo, não seria nosso foco, mas demonstrou claramente como é tratada pelos governantes uma parte da população que não possui um alto poder aquisitivo. Seu relato traz consigo a recordação de um senhor de 50 anos que viveu por muito tempo às margens daquele igarapé e que mantinha um contato diário com toda a natureza que ali existia.

Nosso registro aconteceu no local onde se situa sua barraca sendo que atrás de onde estávamos, existe um pequeno estacionamento para que os carros alegóricos que desfilam no Sambódromo possam aguardar até seu momento de desfile. Neste estacionamento havia dois motoqueiros que treinavam acrobacias e o som dos motores de suas motos por vezes chegava a atrapalhar a captação do áudio. Além disso, já estava anoitecendo e era possível perceber o som dos sapos, criando uma atmosfera campestre que se contrapunha ao som que emanava dos potentes motores que ouvíamos.

Com o início de seu relato, seu Manuel nos revelou que sempre está presente naquele lugar pelo menos quatro vezes por semana pelo fato de sua fonte de renda constar da arrecadação de sua barraca.

Mesmo que aquele ali seja o lugar de seu trabalho, existe uma relação muito mais profunda, pois ao perguntarmos se o mesmo costuma frequentar este local acompanhado de algum parente ou amigo, nos disse que:

Venho, quando eu venho prá cá eu venho acompanhado de minha esposa, minha esposa, vem meu neto, minhas filhas. Então a gente fica aqui, como vocês tão vendo aqui é uma área que tem espaço, uma área bem aberta [...] uma área que falta um pouco de cuidado do órgão da prefeitura entendeu? [...] ou do próprio estado mesmo... e dar manutenção nessa área, vocês tão vendo aqui muito lixo, muito escuro... falta mais cuidado do poder público. Porque aqui vem famílias, meus netos vem prá cá brincar de bicicleta, vende papagaio. A gente tá vendo aí falta mais segurança, tá muito escuro. Quer dizer o poder público tem que agir mais nessa área.

Direcionamos nossa conversa para o assunto que norteia nossa pesquisa, e assim desenvolvemos questões que abordassem sua relação com os seus lembranças relacionadas aos sons da natureza presentes neste ambiente na época em que era jovem:

Olha, eu conheci esse igarapé aqui que está canalizado hoje com a água bem límpida, a floresta tava atrás toda aí [...] quer dizer o som era nativo. Rãs, sapos, pássaros... tudo nativo. Tudo que você vê [...] ainda tem outra parte aqui ainda [...] mais na frente [...] mais ainda tem uma parte da floresta ainda<sup>17</sup>. Tranquilo. Em relação aos sons naturais aqui [...] tranquilo. Hoje os sons são diferentes né. São sons automotivos.

Nitidamente observamos sua constatação de que o ambiente na época transmitia um clima de tranquilidade.

Demos continuidade a este assunto, fazendo uma relação dos sons do passado e de como essa modificação atual se manifestava em seus sentidos:

Veja bem, a transformação do som, do natural lá atrás dos sons antigos, sons nativos, pros sons hoje que acontecem, som moderno, som automotivo por exemplo [...] o que eu vejo mudar é o seguinte [...] hoje os sons eles não são muito controlados pelo poder público. Veja bem, você tá numa praça dessa e o cara chegar e colocar o carro de som e não tiver controle é complicado. Eu acho que o poder público tinha que controlar.

---

<sup>17</sup> Nesse momento seu Manuel está se referindo a um terreno murado que está situado atrás do Sambódromo. Este terreno encontrasse preservado pelo fato de ser uma área de preservação permanente APP, pois por ele passa o leito do Igarapé dos Franceses.

Até porque se for do tipo desordenado ele causa doenças... e com consequências que são irreversíveis, principalmente na audição. Se não controlar o número de decibéis aceitável pro ser humano, o som pode ser trágico prá saúde humana. Infelizmente é uma realidade isso aí.

Por diversos momentos seu Manuel fez críticas aos sons excessivos que por vezes o incomodavam. Mesmo assim mostrou que alguns donos de carros de som utilizavam seus equipamentos em níveis toleráveis e que isso não chegava incomodá-lo.

## 2.9. OS RECURSOS TECNOLÓGICOS

Nossa pesquisa foi desenvolvida tendo como uma das atividades a coleta de materiais que se estendessem para algo além dos registros de relatos que realizamos, para isso desenvolvemos um processo de visitas constantes no entorno do Sambódromo de Manaus entre os meses de abril e junho de 2013, em dias e horários diferentes, fazendo gravações dos sons que ali existem. Isso aconteceu para que pudéssemos captar a maior diversidade possível de material sonoro. Esse material é fruto de todo e qualquer som que pudemos captar em nossas incursões.

Com os avanços tecnológicos, os processos de captação de áudio e vídeo vem se desenvolvendo numa velocidade que em muito tem contribuído para a geração de material a ser utilizado nos propósitos que mensuramos em nossa pesquisa. A facilidade de se obter um material sonoro de boa qualidade a baixos custos está cada vez mais presente em nossos dias.

A partir dessa constatação, fizemos alguns questionamentos sobre a possibilidade de uso de tais recursos, de forma que pudessem, em algum momento servir para nosso estudo. É claro que isso não isenta o uso de recursos mais apropriados para esse fim. Entretanto a facilidade de se conseguir alguns equipamentos, em detrimento da dificuldade de encontrar no mercado outros mais específicos, acaba se tornando algo a ser cogitado.

Ao cogitarmos tais possibilidades, encontramos um novo leque de opções que estão à nossa disposição. Para isso vemos o quanto um telefone celular ou um tablete podem servir como fonte de captação e armazenamento, tanto de áudio, fotos e vídeo. A possibilidade do uso de cartões de memória utilizados nesses aparelhos expande ainda

mais a capacidade de armazenamento destas informações. Vamos considerar também são a facilidade de encontra-los à venda, conectá-los a computadores, bem como a manipulação que não necessita de muitos conhecimentos técnicos para essa finalidade, além poder disponibilizar tais registros na internet utilizando o próprio aparelho praticamente em tempo real, uma vez que ao realizarmos esse registro, podemos encaminhá-los automaticamente.

Durante nosso trabalho fizemos um levantamento de equipamentos que seriam necessários para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Para isso, necessitaríamos de um gravador digital, máquina digital de fotografia e filmagem, tripé para a máquina digital, caderno para anotação, prancheta, lápis, caneta, borracha. Todos esses equipamentos foram obtidos. Porém alguns precisaram ser comprados fora de nosso país por possuírem maior diversidade, melhor qualidade e preços mais acessíveis. Mesmo assim vale observar que em alguns casos, a utilização desses equipamentos geraria uma série de objetos a serem, transportados e instalados.

Como objetos à nossa disposição utilizamos uma máquina digital Sony modelo A57, um gravador de áudio, um tripé para máquina digital, agenda, prancheta, lápis, borracha e caneta. Todos esses equipamentos eram transportados sempre que realizávamos nossa pesquisa de campo e isso demandava um esforço, dificuldade de transporte, além de um tempo despendido para instalação sendo que muitas vezes isso atrapalhava o registro de algumas situações que se mostravam para nós como, por exemplo, um pássaro que ao pousar em uma árvore rapidamente iniciou seu canto, mas que rapidamente também alçou seu voo. Além disso as anotações demandavam um tempo e concentração que muitas vezes não permitia uma maior observação.

Diante de tais fatos, decidimos pelo uso de um celular para a captação dessas informações e isso foi decisivo para nosso processo de pesquisa, pois observamos que muitos dos equipamentos que estávamos utilizando, se faziam presentes neste pequeno aparelho.

Assim ao realizarmos os registros de áudio, poderíamos ao mesmo tempo realizar anotações em nossa agenda, bem como gravar as observações que fazíamos e isso nos daria um andamento mais dinâmico. Além disso, poderíamos realizar registros fotográficos, além de filmagens com boa qualidade. Devido a isso, começamos a utilizar este recurso em nosso trabalho de campo sem deixar de usar a máquina digital no momento em que realizávamos as gravações das narrativas e captação de fotos quando se fazia necessário o uso de recursos de zoom, regulagens de entrada de luz entre outros

que fossem mais específicos. Assim nossa pesquisa ganhou um novo aliado e que aos poucos se tornou nossa principal fonte de registros.

O celular utilizado foi um de marca Samsung modelo Galaxy S3 e acrescentamos que ao realizarmos as gravações, por vezes a captação de áudio feita pela máquina digital era comprometida porque, em alguns momentos havia muitos sons que atrapalhavam o entendimento das palavras. Entretanto como recurso, utilizamos o gravador digital do celular e nessas situações aproximávamos dos nossos informantes de forma que obtivemos uma maior clareza do que era falado.

O uso desse aparelho se fez presente também na captação dos sons que ouvimos no entorno do Sambódromo de Manaus, tanto nos casos dos sons urbanos, quanto aos sons naturais. Toda essa captação gerou um material de boa qualidade que posteriormente foi utilizado na construção das composições que realizamos

Essas composições retratam a sensação presente neste ambiente que apresenta uma diversidade de elementos sonoros caracterizando não somente uma paisagem sonora, mas sim uma pluralidade de paisagens que se transmutam à medida que nos movimentamos pelo entorno do Sambódromo de Manaus.

## 2.10. OS PROGRAMAS DE EDIÇÃO DE ÁUDIO

Parte de nossas experiências composicionais tiveram como objeto de criação as narrativas que registramos.

O desenvolvimento das composições aconteceu como fruto de um processo de audição atenta aos registros que havíamos captado. Porém muito do que pudemos fazer só foi possível devido o uso de softwares de edição de áudio. Isso se deu porque nossos registros foram feitos de forma contínua onde se registrava todas as situações sonoras que se faziam perceber no ambiente onde nos encontrávamos. Mesmo assim, ao iniciarmos os processos de audição, nem tudo o que estava registrado nos serviu, sendo necessário um trabalho de seleção e cortes dos elementos sonoros que nos interessava e todo esse processo só foi possível porque tínhamos a nossa disposição dois softwares que nos auxiliaram neste trabalho. São eles o Soundforge versão 7.0 e o Sony Vegas versões 6.0 e 8.0. O uso desses programas foi primordial para se criar as diversas camadas sonoras presente em algumas composições.

Ao ouvirmos o material na íntegra, observamos sons que trouxessem alguma característica que pudesse nos ser útil. Para isso seria preciso separar o que nos servia para que pudéssemos realizar o processo de montagem de nossas músicas. Esse processo foi realizado com a utilização do programa Soundforge 7.0. Seu uso possibilitou a seleção de fragmentos sonoros, amplitude de potência de som, aceleração de velocidade do som, eliminação de sons indesejados e masterização.

Finalizado esse processo demos início a uma segunda fase que consistiu em realizarmos as inserções do material selecionado de forma a construir as composições. Para isso, utilizamos o programa Vegas nas versões 6.0 e 8.0. Esse foi o momento onde as composições planejadas começaram a se tornar algo real, saindo dos limites mentais subjetivos, de forma a se tornar algo material representado através das composições que realizamos em decorrência deste estudo.

A realização dessa etapa se fez passo a passo, onde inseríamos em pistas individuais os diversos sons. Foi necessário observar que estas inserções não podiam acontecer arbitrariamente, era necessário um planejamento além de observar o momento exato em que os sons deveriam acontecer.

O uso desse programa se deu pela facilidade de manipulação do mesmo, não sendo necessário um conhecimento técnico apurado para que se fizesse essa manipulação. Destacamos que esse trabalho primeiramente foi realizado a partir de uma pré-produção. Isso foi um recurso usado para que pudéssemos fazer uma experiência inicial, mostrando a dimensão que essas composições poderiam tomar.

## 2.11. O USO DO ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO

Para que as gravações pudessem ser desenvolvidas até sua fase final, foi necessário que utilizássemos um estúdio para realizar um trabalho mais aprimorado em relação às gravações das músicas e seu processo de finalização e isso aconteceu mesmo com todos os registros obtidos a partir dos relatos e captação de áudio.

Essa etapa foi realizada nas dependências da Universidade Federal do Amazonas, no Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL), na sala Estúdio de Som e Mixagem, pertencente ao Departamento de Artes, no período de 17 de Julho a 18 de Agosto de 2013. Para isso contamos com o trabalho de dois técnicos de som encarregados da realização dessa fase, são eles: Rafael Angelo dos Santos Lima e o

professor Renato Antônio Brandão Medeiros Pinto. Esse momento se configurou por ser um trabalho minucioso onde realizamos uma lapidação musical.

A inserção no estúdio também se fez necessária porque precisávamos realizar as gravações dos instrumentos musicais presentes nas músicas. Para isso foi utilizada uma mesa de som Staner de 4 canais, acoplada ao computador que estávamos utilizando. Para a captação dos instrumentos acústicos, utilizamos um microfone Shure SM 57, além de um violão, uma guitarra e um contrabaixo elétrico.

Esses instrumentos utilizados foram captados sem a necessidade de efeitos digitais, bastando o som puro dos mesmos. Ainda em relação ao uso desses instrumentos, justificamos seu uso a partir de uma reflexão onde compreendemos que as paisagens sonoras são compostas pelas redes sonoras que percebemos e que todas essas informações podem ser utilizadas a serviço da composição. Com base nesse entendimento, decidimos manter alguns sons originados a partir de erros na manipulação dos instrumentos. Isso caracterizou por variações de dinâmicas, trastejamentos das cordas do violão, variações de andamentos entre outras coisas.

A decisão de manter essa característica foi planejada para que, de alguma forma, trouxéssemos para dentro do estúdio, sons carregados das referências simbólicas do ambiente de estudo, e esse pensamento se concretizou com a ideia de que a paisagem sonora pode ser, entre outras coisas, sons que acontecem naturalmente sem a necessidade de um processo de “polimento” para que se possa percebê-los. Assim, o simples fato de manter alguns erros de gravação se mostrou a melhor forma de representar essa característica.

Associado ao processo de gravação, realizamos um trabalho de seleção e apresentação das imagens originadas do programa de edição, que representam a visualização gráfica dos sons pertencentes às composições. Com isso, apresentamos a sobreposição dos diversos sons que configuram nossas composições com intenção de mostrar visualmente os passos que caracterizaram a inserção das diversas camadas sonoras e de como esse processo se mostrou ao ser finalizado.

O processo de gravação no estúdio foi um dos mais interessantes e mostrou que muito mais se pode realizar no estudo de composições decorrentes das paisagens sonoras. Contudo para dar maior celeridade a isso, foi essencial a realização de um trabalho de pré-produção para que se obtenha um melhor dimensionamento do produto final, além de poupar horas no trabalho de gravação.

## 2.12. A ANÁLISE DAS NARRATIVAS

As narrativas dos senhores: Raimundo Gomes Bzantino e Manuel de Souza Moreira foram material suficiente para a produção de nossas composições. Para desenvolver esta parte do estudo foi necessário captar a riqueza dos relatos que por vezes não se faziam observar *a priori*. De qualquer forma, a partir de um processo minucioso de audição foi possível encontrar diversos elementos presentes nesses registros que foram importantíssimos para a criação das composições que desenvolvemos nessa pesquisa.

Esse material caracteriza-se por ser algo que está além das próprias palavras que ouvimos nos relatos. Os próprios sons ambientes presentes nos locais onde coletamos essas falas se juntaram ao corpo deste estudo por entendermos que muito do que se tratou tem uma forte ligação com os sons que se faziam ouvir no momento de registro das narrativas.

Em alguns momentos, os sons e músicas<sup>18</sup> que se ouviam ao fundo dos depoimentos soavam como uma trilha sonora, reforçando o que se havia dito. Numa determinada situação isso é tão marcante que optamos por simplesmente manter o registro na íntegra sobre as lembranças do que existia na Alameda do Samba, pois a música<sup>19</sup> que está sendo emitida pelos carros de som acaba configurando a real sensação que um de nossos informantes está sentindo. Com isso, o que se caracteriza é uma volta ao passado e o afloramento da saudade de uma época que um dia existiu naquele ambiente.

## 2.13. OS PROGRAMAS DE EDIÇÃO DE PARTITURAS

Como resultado do processo de criação das composições, fizemos a edição das partituras dos instrumentos utilizados, de forma que possam servir de orientação para novas pesquisas ou possíveis criações. Nossa finalidade foi fazer um registro das linhas

---

<sup>18</sup> Aqui vamos fazer uma reflexão sobre a música presente neste ambiente pois o entorno do Sambódromo de Manaus possui por diversos momentos, a presença da música. Tanto nos dias de atividades dentro do Sambódromo, quanto pelos carros de som que se fazem presentes nos fins de semana. Entretanto esse não o único som que ali está inserido, pois em decorrência desta pesquisa foi possível captar e registrar uma diversidade sonora ali presente e essa diversidade serviu para a realização de nossas experiências composicionais.

<sup>19</sup> A carga simbólica presente na música que se ouve ao fundo desta narrativa, é tão marcante que serviu como principal elemento de nossa experiência composicional.

melódicas desenvolvidas nas músicas compostas a partir de nossas reflexões sobre as paisagens sonoras do entorno do Sambódromo de Manaus. Esse registro, associado a visualização das edições de áudio, representadas através das figuras indicativas da inserção dos sons ambientais servem como suporte para a compreensão de nosso trabalho.

Para desenvolver a edição dessas partituras, utilizamos o programa Sibelius 4. O uso desse programa na verdade não foi algo novo, pois já o utilizamos a longo tempo. Certamente este foi um dos fatores que contribuíram para a escolha deste programa de edição. Além disso, este software apresenta uma gama de recursos de edição de partituras que facilitam o trabalho de quem se arvora a utilizá-lo.

Realizamos a edição da partitura de três músicas que foram desenvolvidas nesse trabalho. São elas: Funk do Manuel, Escola de Samba Unidos da Avenida Pedro Teixeira, e o segundo movimento da música Saudade meu bem saudade, de forma que estas composições possam ser tocadas por outros músicos ou até mesmo reproduzidas em algum computador.

O material desenvolvido teve como objetivo auxiliar em outras pesquisas sobre composições realizadas a partir das paisagens sonoras, principalmente se forem desenvolvidas tendo como objeto de estudo lugares da cidade de Manaus.

## CAPÍTULO III

### 3.1. A ESCUTA E A EXPERIÊNCIA COMPOSICIONAL

A fundamentação teórica que sustentou nossa pesquisa e o processo metodológico originou o material apresentado neste terceiro capítulo. Buscamos examinar como as diversas particularidades presentes nas paisagens sonoras identificadas serviram para desenvolver nossas experiências compositivas. Para isso descrevemos as motivações das escolhas sonoras e critérios que levaram a criação das composições realizadas, além de expor as técnicas utilizadas.

Nessas composições, as paisagens sonoras foram os elementos motivadores, tanto pela qualidade acústica quanto pela possibilidade de se realizar uma percepção subjetiva. Como resultado da vida e dos acontecimentos naturais presentes no entorno do Sambódromo de Manaus, surge seu meio ambiente acústico e tendo-o como base, surgiram nossas composições que buscaram trabalhar as diversas características sonoras e como elas são percebidas.

Ainda retratando como se realizaram as composições apresentamos as observações que fizemos dos relatos, e de como elas foram utilizadas para a realização das composições apresentadas nesse trabalho, bem como manipulamos os sons ambientais de forma que pudessem colaborar para que se chegasse num produto final caracterizado pelos métodos de agrupamento de sons, além da inserção de instrumentos musicais e batidas eletrônicas.

Esta justaposição de elementos sonoros é um recurso que está presente no meio cinematográfico, mas de forma alguma, isso impossibilita seu uso na música, na verdade a “colagem” de elementos é muito mais difundida e tem uma influência muito mais ampla.

Entretanto, a justaposição de elementos não é um recurso somente cinematográfico. Nas artes visuais a “colagem” em Picasso, Braque e em Griss se aproximam desta técnica, ou seja, a da justaposição por imagens. E, na música moderna, surgem também compositores que procuram utilizar este recurso técnico, como auxiliares, nas experiências da música concreta desenvolvida, por exemplo, pelo compositor Stockhausen.

Observamos que a “montagem” gera um “produto”, que justapostos engendram “uma terceira coisa” e se tornam correlatos (ZAGO, 2002, p. 153).

Em nosso trabalho desenvolvemos composições que pudessem estar intimamente ligadas a diversas possibilidades de uso do som. Desde os princípios simbólicos utilizados por Vivaldi e Villa-Lobos ao retratar os sons ambientais através de instrumentos musicais, além das possibilidades desenvolvidas por Schaeffer e Gilberto Mendes ao utilizar os sons brutos em suas composições e até mesmo ao inserirmos sons eletrônicos, as experiências compositivas que realizamos estão atreladas aos conceitos abordados de forma que desenvolvemos redes de apropriações sonoras criando diversos sistemas mútuos de sonoridades decorrentes de nossas percepções lançadas sobre as paisagens sonoras presentes no entorno do Sambódromo de Manaus. Segundo Zago (2002, p. 128) “A partir da ação perceptiva, o artista busca recursos na linguagem mais próxima para poder representar o efeito fugaz, que é persistente no que é percebido”.

Como resultado de um processo experimental, desenvolvemos quatro composições que de forma geral apresentam durações em torno de trinta segundos e um minuto. Essas composições foram desenvolvidas aproveitando o material sonoro registrado e são a síntese e resposta aos questionamentos que originaram este trabalho.

Assim nossas composições sonoras estão apresentadas da seguinte forma: *Saudade meu bem saudade* (Primeiro movimento), *Saudade meu bem saudade* (Segundo movimento), *Funk do Manuel* e *Escola de Samba unidos da Avenida Pedro Teixeira*.

As composições musicais refletem as características da percepção das paisagens sonoras e foram desenvolvidas a partir de nosso interesse em retratar as possibilidades expressivas do ambiente sonoro estudado.

Para que este estudo sirva de referências para novas pesquisas, essas composições encontram-se anexas em um dvd, bem como as partituras do material desenvolvido pelos instrumentos musicais que utilizamos encontram-se anexadas a este trabalho.

Nessas composições, utilizamos a organização dos elementos sonoros captados, buscando mostrar o simbolismo que está carregado nos sons que se ouvem em nossas experiências compositivas. Nelas não objetivamos extrair um material exclusivo que denotasse uma quantidade de eventos sonoros, na verdade intencionamos mostrar a capacidade do som, referenciando o contexto e fontes sonoras que pudessem

gerar expectativas que foram exploradas como ferramenta de construção e desconstrução da identidade linear dos sons.

Para explicar teoricamente os passos que foram empreendidos nas experiências composicionais, utilizaremos as palavras de Boulez (1986), justificando que se fez necessário a identificação de padrões estruturais musicais encontrados a partir dos registros que realizamos. Em suas palavras o autor nos direciona para o encontro de princípios que irão nortear o pensamento no ato da composição:

Para concluir, vamos definir o que julgamos ser os constituintes indispensáveis de um método analítico ativo: deve-se partir de uma observação tão minuciosa e exata quanto possível dos fatos musicais que nos são propostos; em seguida, deve-se encontrar um esquema, uma lei de organização interna que dê conta, com o máximo de coerência, destes fatos; vem, enfim, a interpretação das leis de composição deduzidas dessa aplicação particular. Todas essas etapas são necessárias; seria entregar-se a um trabalho de técnico inteiramente secundário não prosseguir até a etapa capital: a interpretação das estruturas; a partir daí, e daí somente, poderemos nos certificar de que a obra foi assimilada e compreendida. (BOULEZ, 1986, p. 16).

Ao retratarmos a percepção do ambiente sonoro com a experiência do ouvinte nele localizado, as composições decorrentes do processo de criação se tornaram o resultado de uma experimentação e interpretação de todos esses elementos analisados e experimentados até que se chegasse a um produto final, caracterizados pelas composições aqui apresentadas.

Para que pudéssemos realizar nossas composições foi necessário um mergulho profundo na audição de todo o material sonoro coletado com a intenção de identificar o que pudesse ser utilizado em nosso processo de criação. Todo esse trabalho de audição precisou primeiramente ser construído a partir da mudança de paradigmas onde abandonamos conceitos que se lançam sobre a música e do uso de sons. Isso aconteceu porque para nós tudo pode ser utilizado como recurso sonoro em nossas composições. Para isso foi necessário estar muito atento para todos os sons presentes em nossos arquivos. Sendo assim, apitos de máquinas, buzinas, entre tantas outras fontes sonoras passaram por um processo minucioso de escuta e seleção de forma que pudessem ser utilizados. Essa atitude se deu a partir de uma escuta caracterizada por uma postura de desterritorialização musical tratado por Santos (2004) como uma escuta nômade.

Como um nômade, o ato de escutar torna-se um vagar de qualquer lugar a qualquer lugar, a qualquer momento, deixando de lado pontos de vista fixos e lançando-se ao próprio jogo da sensação. O trajeto mobiliza a escuta (SANTOS 2004, p. 21).

Associado a essa postura, realizamos registros em nosso ambiente de estudo de forma que não nos fixávamos em um lugar específico. Na verdade desenvolvemos caminhadas pelo entorno do Sambódromo com a intenção de realizar os registros sonoros de tudo que pudesse ser captado por nosso equipamento. Como fruto da experiência compositiva sobre os sons que se caracterizam a paisagem sonora que se ouve no entorno do Sambódromo, desenvolvemos composições que são fruto de um processo de reconfigurar o que se encontra presente neste ambiente e assim criamos duas composições.

A composição denominada *Saudade meu bem saudade* (2º Movimento) foi criada com os sons que registramos ao caminhar pela Alameda do Samba e teve como princípio a associação do som do violão aos sons de canto de sapos, pássaros e água corrente. Isso se fez para que pudéssemos retratar os sons da natureza que ali ouvimos de forma transmitir uma sensação bucólica construída a partir de sons passíveis de percepções carregadas de simbolismos que, de alguma forma, criam uma paisagem sonora que se identifica com o contato com esses elementos sonoros naturais.

Uma das principais paisagens sonoras que se ouvem neste ambiente acontece no período de carnaval da cidade de Manaus, pois o som das escolas de samba se faz ouvir caracterizando uma paisagem sonora que mesmo sendo pontual, se destaca com facilidade dentre as outras que se fazem ouvir.

A segunda composição feita a partir do uso dos sons ambientais retratou como característica da urbanidade, um samba, pois esse é um dos sons que se ouvem neste ambiente quando chega o período do carnaval na cidade de Manaus. Essa composição denominada *Escola de Samba Unidos da Avenida Pedro Teixeira* se constitui das sonoridades produzidas e registradas na Avenida Pedro Teixeira, que faz parte do entorno do Sambódromo de Manaus. Ao realizarmos os registros sonoros presentes nessa avenida, e após o processo de audição do material coletado, percebemos no emaranhado de sons urbanos uma buzina de carro que apresentou uma característica rítmica e melódica idêntica aos apitos que se ouvem nas escolas de samba. Isso foi determinante para a escolha de uma das composições.

Ao associarmos esses dados e com base nos outros sons captados nesse ambiente, retratamos a sonoridade característica que ouvimos ao estarmos imersos nesse ambiente durante o período carnavalesco. Além da utilização dos sons pertencentes à essa paisagem sonora, fizemos o uso de um violão e um contrabaixo. O uso desses instrumentos aconteceu para criássemos uma melodia e acompanhamento para esta composição.

A mesma preocupação em se manter como um ouvinte nômade se fez presente ao ouvirmos relatos que coletamos, pois elas serviram para descobrir formas de percepção das paisagens sonoras do nosso ambiente de pesquisa, reveladas através de nossos informantes, usuários deste espaço. Destacamos que esse material mostrou ser uma fonte de estudo que está muito além das palavras que ali estão contidas. Isso aconteceu porque os elementos sonoros que estavam presentes nos ambientes onde realizamos os registros das narrativas, num determinado momento mostraram um potencial enorme para a construção de uma das composições que realizamos.

A composição denominada *Saudade meu bem saudade* (1º Movimento) apresenta a associação da fala, associada à sonorização exterior ao relato utilizado e acabou por se tornar a própria composição. Isso aconteceu porque ao associarmos as informações contidas, juntamente com o que ouvimos ao fundo, percebemos que se tratava de um momento único onde tudo se encaixava perfeitamente. Por isso nossa escolha em manter esse registro na íntegra, uma vez que composição musical se configura da pluralidade desses sons.

Desenvolvemos outra composição feita com base no material recolhido dos relatos. Nela, a própria fala de nosso informante cujo primeiro nome é “Manuel”, apresenta um conjunto de elementos musicais com predominâncias rítmicas que, em associação ao que estava sendo tratado, serviram para a criação de um funk dentro das características presentes nas composições de cantores como James Brown<sup>20</sup>. O nome dessa composição é *Funk do Manuel* e esclarecemos que a escolha do gênero musical descrito não se deu indiscriminadamente, isso é resultado de uma escuta atenta e de um processo de tentativas e análises que nos indicaram esse caminho para que realizássemos nossa composição. Destacamos também a inserção de um

---

<sup>20</sup> Usamos esse exemplo por se tratar de um dos maiores nomes deste gênero musical. Entretanto isso não exclui a possibilidade de outros nomes e gêneros musicais que possam ser associados a outros momentos deste trabalho.

acompanhamento ritmo decorrente de batidas eletrônicas de forma a retratar a aceleração e o uso das máquinas como reflexo da urbanidade.

Para a realização de um trabalho com essas características, é preciso que estejamos abertos às possibilidades criadas a partir do material coletado, e não simplesmente coletar material intencionando criar algo específico. Por isso nossas composições se desenvolveram sem nenhuma intenção anterior a própria escuta do que obtivemos em nossos registros sonoros.

### 3.2. SAUDADE MEU BEM SAUDADE

Em suas palavras, seu Bzantino mostrou como as lembranças de um passado vivido neste lugar podem refletir na atualidade em sua vida. A memória das redes de elementos naturais que ali existiam fizeram-se presentes em diversos momentos de sua fala, tanto ao lembrar-se dos banhos de igarapés, quanto de toda a informação sonora que se ouvia dos pássaros e da água. Além disso, lembrou-se dos momentos em que se reunia com os amigos e tocavam violão. Entretanto essa lembrança contrasta com a nova realidade presente neste lugar e isso ficou acentuado ao retratar o excesso de volume dos carros de som.

Tendo essas referências, desenvolvemos uma composição que pudesse de alguma forma criar a atmosfera que se ouvia na época em se podia banhar-se naquele igarapé. Para isso utilizamos os diversos sons que captamos do canto de pássaros e sapos ao final da tarde.

Esses sons se fazem presentes ainda hoje porque, mesmo com o crescimento da cidade e das construções que ali se encontram ainda existe algum resquício da natureza caracterizada por algumas vegetações que estão presentes no terreno pertencente ao Cartódromo de Manaus, além dos igarapés que ainda correm por aquelas ruas. Isso mostra que esse ambiente possui um intrincado de redes sonoras que se caracterizam pelas mais diversificadas formas.

Entretanto vamos explicar como se deu a escolha do trecho que utilizamos para a criação dessa música:

Ao ouvirmos atentamente o relato de seu Bzantino, observamos que por diversas vezes o mesmo faz referências à suas lembranças do passado vivido naquele

lugar. Esses momentos são refletidos através de um ar nostálgico que seu Bzantino exprime.

Contudo existe um momento interessante, pois ao falar a respeito da natureza que ali se fazia presente, ao fundo podia se ouvir algumas músicas de forró que tocavam em um carro de som próximo de onde estávamos.

Por um instante as músicas pararam de tocar e, ao recomeçar pôde se ouvir uma música onde o refrão dizia as palavras “saudade, meu bem saudade”. Essas palavras que se ouviam na paisagem sonora criada por esse veículo serviram como uma trilha sonora natural, pois a narrativa de seu Bzantino estava carregada de um saudosismo remanescente de suas lembranças. Observamos então que não seria necessária a inserção de elementos musicais externos para a construção de uma composição a partir destas palavras:

Muito antes de ser a Alameda do Samba [...] muito antes. E aqui aonde é esse córrego agora, era um igarapé de água limpa e que a gente vinha pra cá tomar banho, pescar [...] pescar, se pescava aqui dentro, tomava banho, ainda quando a água não era poluída né. Depois que poluiu não serviu mais de nada, ficou esse córrego aí com a água maltratada, podre.

Aonde é o Cartódromo era um lago que se andava de canoa, tinha uns pés de buritizeiro. O pessoal passeava aí e brincava. Aqui chamava-se bacia de prata.

Bacia de prata chamava-se

Aonde fica aqui a igreja dos Mórmons tinha um campo de areia, areia branquinha, branquinha [...] um areal bem branquinho, o pessoal brincava de futebol aos domingos. Final de semana feriadados.

E hoje essa área toda com o progresso [...] Eu venho sempre aqui pela questão nostálgica de pensar no antes e o que é hoje [...] Então às vezes eu venho pra cá até prá eu ter um relax, ficar meditando certas coisas. O que foi o passado e o que é o presente hoje.

Isso evidencia que sua relação era muito mais antiga ao simples fato de utilizar aquele ambiente para soltar papagaio de papel.

Suas palavras demonstram que mesmo com as transformações ocorridas neste lugar, o mesmo ainda lhe é muito acolhedor e sempre que pode está presente nos finais de semana de forma que pode refletir sobre o passado e até mesmo para ter um “relax”.

Toda essa atmosfera nos levou a concepção de uma música que se desenvolve em dois momentos: o primeiro retrata as lembranças de seu Bzantino através das palavras citadas e o segundo a ambiência sonora criada com os sons que existiam naquele lugar, representado pelo coaxar dos sapos e canto de pássaros.

Para esse segundo momento, desenvolvemos uma composição que buscasse recriar uma atmosfera nostálgica tendo os sons da natureza organizados em camadas, como se fossem uma orquestra de diversos instrumentos, transmitindo uma harmonia que se uniu ao som do violão que se desenvolveu realizando uma melodia com a predominância de trêmos<sup>21</sup>. Isso foi desenvolvido porque este ambiente além de ser descrito como um lugar que possuía uma natureza rica em seus elementos visuais e sonoros, ainda hoje guarda alguns destes sons que, mesmo de forma mais sutil, se fazem ouvir e possibilitam uma percepção e construção simbólicas, a ponto de fazer reviver nas lembranças de se Bzantino uma época passada onde o mesmo se deleitava com o contato com a natureza e isso nos levou a uma composição que subjetivamente buscou recriar esses momentos, apresentados no segundo movimento desta composição.

Assim a música “*Saudade meu bem saudade*” está dividida em dois movimentos: a fala de seu Bzantino com o forró tocando ao fundo<sup>22</sup> e “*Saudade meu bem Saudade- 2º Movimento (para violão e orquestra de sons naturais)*”<sup>23</sup>.

O primeiro movimento, por se caracterizar pela própria gravação do relato, tendo as músicas tocadas ao fundo caracterizando a paisagem sonora daquele momento, não possui a necessidade de ser retratado através de visualizações, pois o próprio ato da escuta presente na gravação se encarrega dessa função.

Para o segundo movimento, por possuir a inserção de diversas camadas sonoras, associadas ao som do violão, necessita ser apresentado para que se tenha um melhor entendimento do processo de construção dessa composição.

Essa composição foi desenvolvida tendo oito elementos sonoros presentes em sua construção. Esses elementos estão representados por linhas gráficas apresentadas por figuras que representam a inserção dos sons captados.

Para melhor exemplificar destacaremos um a um os elementos utilizados nessa composição sonora. De forma geral utilizamos os sons provenientes do canto de pássaros (Figuras 3, 4, 5 e 6):

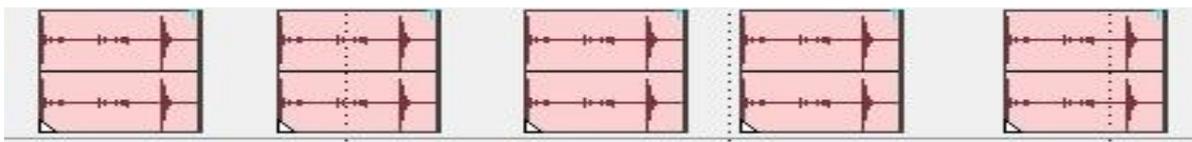
---

<sup>21</sup> Os trêmos consistem em se realizar toques repetitivos numa mesma nota para que um determinado som seja ouvido constante e repetidamente.

<sup>22</sup> Faixa 1 do dvd em anexo.

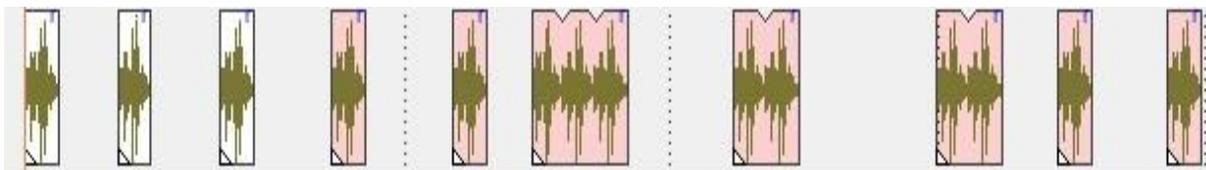
<sup>23</sup> Faixa 2 do dvd em anexo.

Figura 3. Linha 1 (canto de pássaro).



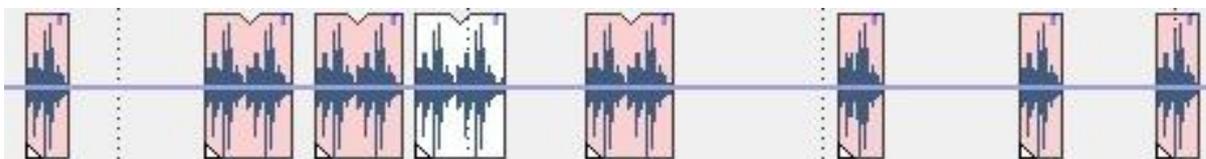
Fonte: Anexo G

Figura 4. Linha 5 (canto de pássaro).



Fonte: Anexo G

Figura 5. Linha 6 (canto de pássaro).



Fonte: Anexo G

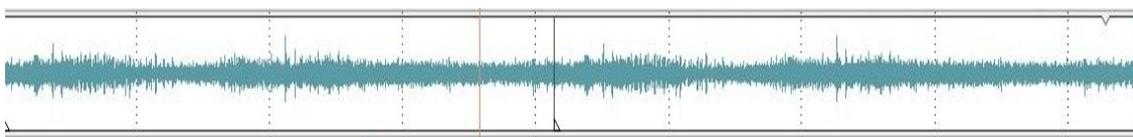
Figura 6. Linha 8 (canto de pássaro)



Fonte: Anexo G

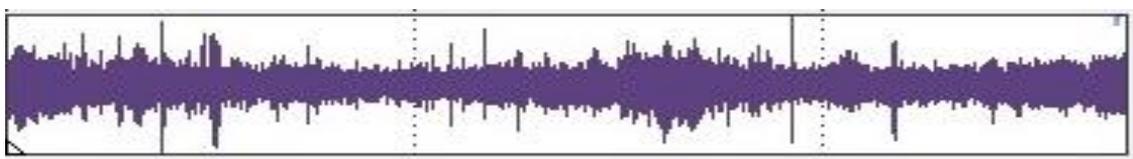
Foram utilizados também coaxar de sapos (figuras 7, 8 e 9) para construir a atmosfera natural deste ambiente.

Figura 7. Linha 2 (coaxar de sapo).



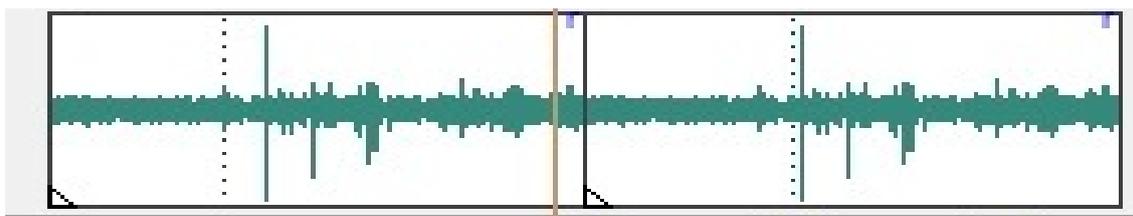
Fonte: Anexo G

Figura 8. Linha 3 (coaxar de sapo).



Fonte: Anexo G

Figura 9. Linha 4 (coaxar de sapo).



Fonte: Anexo G

Acrescentamos que a inserção desses sons naturais funciona como se fosse uma orquestra realizando um acompanhamento instrumental e se fizeram presentes para servir de suporte para a composição feita para violão (figura 10) que se tornou o instrumento solista dentro desse arranjo e tudo isso forma o conjunto sonoro que apresentamos como resultado dessa composição.

Figura 10. Linha 7 (violão).



Fonte: Anexo G

Para que se tenha uma melhor visualização da montagem de elementos sonoros feitos nesta composição, vide o anexo G.

Outra forma de representação musical que aqui apresentamos é a partitura que fizemos da composição para o violão e orquestra de sons naturais que se ouve. A realização deste procedimento em muito contribui para o entendimento dessa composição, uma vez que ela elucida os procedimentos melódicos desenvolvidos por esse instrumento ao ouvirmos essa música, bem como se dá a inserção do som desse instrumento aos sons naturais registrados em nosso ambiente de estudo.

A criação da música feita para ser executada pelo violão teve como objetivo buscar transmitir uma sensação de tranquilidade e continuidade sonora uma vez que ao estarmos imersos neste ambiente, os diversos sons se ouvem continuamente. Como são representados através de diversas fontes sonoras, o que se percebe é uma continuidade onde as interrupções de cantos são preenchidas por outros sons.

O violão é um instrumento que possui uma característica sonora particular onde os sons das cordas não apresentam a condição de serem emitidos e perpetuados

por muito tempo – como se fosse apenas um sapo – ao repetirmos os ataques nas cordas, transmitimos a sensação de outros sons integrantes da sensação de continuidade sonora – com se fossem diversos sapos ouvidos ao mesmo tempo – para isso escolhemos a construção de uma linha melódica desenvolvida através de trêmulos que consistem em ataques seguidos numa determinada corda gerando a percepção dessa continuidade sonora.

Como forma de representação simbólica do coaxar dos sapos e cantos de pássaros, realizamos no violão uma construção que trabalha duas linhas melódicas desenvolvidas em regiões diferentes no instrumento com a intenção de criar a sensação que se tem ouvindo as características dos sapos (melodia aguda), quanto os pássaros que ouvimos neste ambiente (melodia grave e média). Optamos em usar essas características para procurar recriar através deste instrumento, sons carregados de simbolismo que representassem as particularidades dos cantos dos animais que ouvimos no entorno do Sambódromo de Manaus.

Iniciamos a composição com harmônicos que acontecem gradualmente em intervalos de tempo espaçados de forma a contrastar com os sons naturais que se fazem presentes no primeiro compasso dessa composição.

Primeiramente iniciamos a composição com harmônicos acontecendo espaçadamente para que se possa ouvir o contraste criado com os sons naturais.

Para que se visualize o que propomos nessa composição, apresentamos a partitura (figura 11) para violão de forma que se possa entender os procedimentos adotados para esse instrumento

Figura 11. Harmônicos do início da música *Saudade meu bem saudade* (2º Movimento).

The musical score consists of seven staves. The top six staves are for bird and frog sounds: Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, and Pássaro 3. The bottom staff is for the Violão (guitar), which is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Violão staff shows a sequence of notes with a dashed line labeled 'Harmônicos' above it, indicating the harmonic structure. The Sapo 2 staff shows a tremolo pattern.

De forma geral, essa composição (figura 12) apresenta duas linhas melódicas onde existe um contraste entre as notas graves e agudas. Nessa composição a característica melódica desenvolve uma construção onde as notas agudas se mantêm em sua maior parte estáticas representando a melodia do coaxar dos sapos. Isso foi planejado porque não há a presença de grandes variações melódicas nesse som. Mesmo assim, ao observarmos o desenvolvimento melódico da região mais grave, há a presença de uma movimentação melódica mais contínua, porém não muito desenvolvida. Isso ocorre com base nas características dos cantos dos pássaros que, de forma geral apresentam maiores variações de notas.

Figura 12. Visualização melódica das linhas agudas e graves da música Saudade meu bem saudade (2º movimento)

The musical score is presented in two systems, labeled 11 and 12. System 11 includes staves for Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, Pássaro 3, and Violão. System 12 includes staves for Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, Pássaro 3, Violão, and Pássaro 4. The Sapo parts feature static, dotted notes, while the Pássaro parts show more complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The Violão part provides a continuous accompaniment.

Concluimos esta composição com a gradativa diminuição do andamento (figura 13), caracterizada pelo “ralentando” além de um relaxamento melódico, onde as notas da segunda melodia se movimentam com pequenos saltos, de forma a transmitir uma sensação de tranquilidade e paz que culminam num acorde de “repouso” que se encarrega de transmitir a sensação de finalização desta composição.

Figura 13. Final da música Saudade meu bem saudade (2º movimento).

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 24 and includes staves for Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, and Pássaro 3. Sapo 1 plays a melodic line with small intervals, while Sapo 3 plays a rhythmic accompaniment. A *Violão* staff below shows a melodic line with a *ralentando* marking. The second system starts at measure 26 and includes staves for Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, Pássaro 3, and Pássaro 4. Sapo 3 continues its rhythmic accompaniment. The *Violão* staff shows a *Harmônicos* section with a final chord. The score concludes with a double bar line.

A concretização dessa composição mostrou a síntese das informações presentes nos relatos de seu Bzantino associando-as as redes sonoras características dos sons naturais que se ouvem no entorno do Sambódromo de Manaus. Retratamos então como se desenvolveu nossa experiência compositiva que culminou nesta composição de forma que recriamos simbolicamente as percepções dessa parcela sonora.

### 3.3. *FUNK DO MANUEL*

Vamos destacar o momento em que seu Manuel nos fala a respeito do estresse que pode ocorrer devido aos altos volumes das músicas que se ouvem quando muitos carros de som estão presentes ali disputando qual equipamento é mais potente:

O estresse é complicado. Já pensou você tá trabalhando com dez carros de som tocando, oito, cinco [...] ao mesmo tempo [...] a disputa entre eles [...] eu acho o seguinte: o governo, o governo, o governo também pelo um lado também tem culpa disso.

Foi dado um destaque para esse momento porque o mesmo serviu para a experiência compositiva que originou a música “Funk do Manuel”<sup>24</sup>. Nessa composição utilizamos sua fala - onde o mesmo aborda sua visão a respeito da excessiva carga de decibéis e de como isso pode causar estresse nas pessoas – como elemento principal dessa música.

Esse processo se desenvolveu primeiramente como resultado de uma escuta atenta aos registros sonoros. Com isso selecionamos esse trecho de sua fala e após uma reflexão sobre qual possibilidade musical poderíamos utilizar, decidimos, então pelo funk<sup>25</sup> pois percebemos que tanto o assunto abordado e a rítmica criada com sua voz, em muito se encaixava dentro dos padrões desse gênero musical.

A criação dessa música se deu da seguinte forma:

Primeiramente identificamos que tipo de estilo musical poderia ser adequar a sua fala e após diversas audições e tentativas de ritmos variados percebemos que suas falas não apresentavam em grande parte uma contagem que pudesse ser mensurada

---

<sup>24</sup> Faixa 3 do dvd em anexo.

<sup>25</sup> Informamos aqui que tratamos de referenciar o funk dentro do padrão desenvolvido por músicos como James Brow, não sendo assim o mesmo tipo de funk que se ouve nos morros cariocas.

matematicamente através de tempos, pois se tratava de algo que a princípio não está veiculado à música, sendo então caracterizada por uma liberdade rítmica. Mesmo assim, em algumas situações, se percebeu que poderia ser desenvolvido um padrão rítmico, principalmente onde ele faz algumas pausas ao citar a quantidade de carros de sons. Isso abriu um precedente para que inseríssemos algumas pausas musicais.

Em seguida, estabelecemos uma harmonia que pudesse acompanhar as palavras que ali estavam presentes. Após uma pequena análise de notas observamos que um pequeno padrão de acordes (B, A, G, F e E)<sup>26</sup> se encaixava adequadamente no que se ouve com a gravação.

Depois de caracterizado o ritmo, pausas e a harmonia, decidimos pela escolha de dois instrumentos a serem acrescentados nessa música. São eles: o contrabaixo elétrico que tratou de realizar uma linha melódica característica do funk e a guitarra para dar suporte harmônico.

Vale acrescentar que decidimos por não utilizarmos muitos instrumentos musicais, pois nosso objetivo era valorizar ao máximo a fala de seu Manuel. Em se tratando de um estudo onde todos os sons podem servir como elementos integrantes da criação musical, em alguns momentos, preferimos não fazer correções na hora das gravações, mantendo assim algumas imperfeições sonoras no violão e sobras de sons no contrabaixo elétrico.

Ao final da fala de seu Manuel acrescentamos o som da sirene de uma ambulância que foi captado naquela região em dias posteriores. Isso se deu para mostrar um pouco dos sons que se fazem presentes no entorno do Sambódromo de Manaus. Esse processo de gravação teve como programa de edição de áudio o Sony Vegas 8.0.

Sentíamos que havia algo que faltava para representar de forma mais abrangente, a paisagem sonora deste ambiente. Após uma profunda reflexão resolvemos este problema inserindo um ritmo eletrônico feito no estúdio de gravação. Este ritmo é um “drum and bass”<sup>27</sup>, e entre suas principais sensações, destacamos a propriedade tipicamente característica dos sons eletrônicos de equipamentos de som.

Isso aconteceu na tentativa de retratar o crescimento das cidades que se percebem através dos sons de carros em altos decibéis, além da modernização dos sons criados por simuladores digitais.

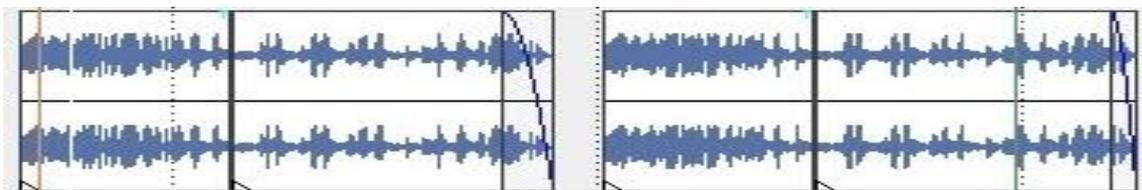
---

<sup>26</sup> São respectivamente os acordes de Si maior, Lá maior, Sol maior, Fá maior e Mi maior.

<sup>27</sup> Drum and bass (também abreviado como D&B, DnB ou simplesmente d'n'b) é um estilo de música eletrônica que se originou a partir de outros gêneros. Surgiu na metade dos anos 90 na Inglaterra. O gênero é caracterizado por batidas rápidas, próximas a 170 batidas por minuto.

Assim a figura 14 identifica a fala de seu Manuel que foi repetida para que se percebesse que a mesma foi mantida em toda sua integridade seu passar por nenhum processo de edição de forma que pudesse se adequar às nossas necessidades musicais.

Figura 14 Narrativa de seu Manuel

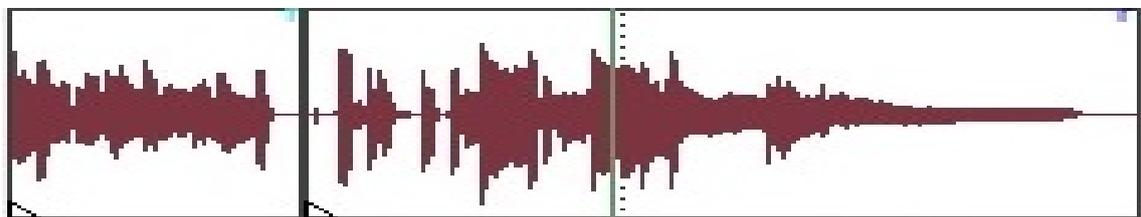


Fonte: Anexo H.

Com isso buscamos mostrar que essa composição utilizou a fala em seu estado bruto sem que a mesma fosse adaptada de nenhuma forma ao nosso interesse e com isso mantivemos a integridade dessa paisagem sonora que se presente a partir de seu relato.

A figura 15 representa o contrabaixo elétrico que se faz presente a partir da repetição das palavras de seu Manuel.

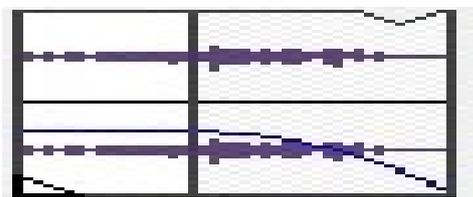
Figura 15. Contrabaixo da música Funk do Manuel



Fonte: Anexo H.

Em seguida (figura 16) apresentamos a inserção da sirene de uma ambulância:

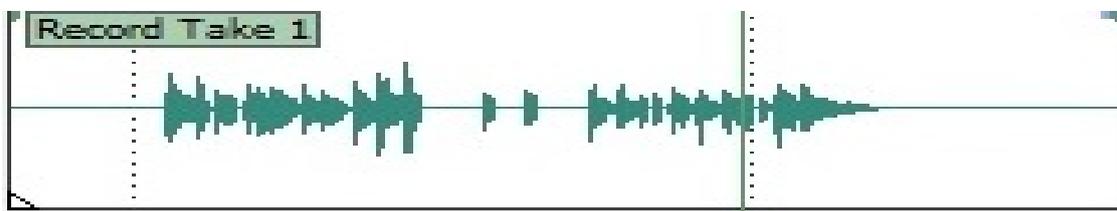
Figura 16. Sirene de uma ambulância



Fonte: Anexo H.

Continuando (figura 17) apresentamos a visualização da guitarra que desenvolve a harmonia que já foi citada anteriormente.

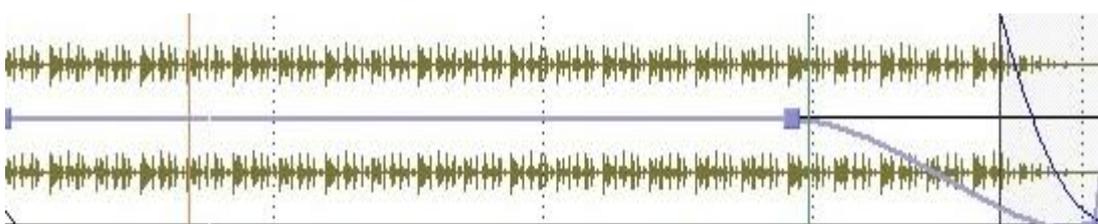
Figura 17. Guitarra da música Funk do Manuel



Fonte: Anexo H.

Finalizando nossa ilustração, apresentamos a figura 18. Nela existe a inserção das batidas eletrônicas de Drum and Bass, que se fizeram presentes desde a primeira vez que se insere a fala de seu Manuel.

Figura 18. Batida de Drum and Bass na música Funk do Manuel.



Fonte: Anexo H.

Para melhor visualização de nossa justaposição sonora, vide o anexo H. Entretanto, para que se tenha um melhor dimensionamento do trabalho de construção realizado, iremos apresentar a partitura dos instrumentos musicais utilizados nessa composição, de forma que isso possa ser associado à parte gráfica auxiliando no entendimento de como se deu nosso procedimento que resultou na criação dessa composição sonora.

Assim, dando continuidade, apresentamos a linha de contra baixo elétrico que criamos associado aos outros instrumentos (figura 19):

Figura 19. Partitura da música Funk do Manuel

The musical score for 'Funk do Manuel' is presented in three systems. Each system includes staves for Bass, Electric Guitar (E. Gtr.), and Drums (Dr.).

- System 1 (Measures 12-16):**
  - Bass:** Starts at measure 12 with a melodic line. A box labeled 'Voz 2ª vez' is positioned above the staff.
  - E. Gtr.:** Chords B<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, and A<sup>7</sup> are indicated below the staff.
  - Dr.:** Features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.
- System 2 (Measures 17-19):**
  - Bass:** Continues the melodic line.
  - E. Gtr.:** Chords G<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, and E<sup>7</sup> are indicated below the staff.
  - Dr.:** Continues the rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 20-22):**
  - Bass:** A box labeled 'Sirene' is placed above the staff, indicating a siren sound effect.
  - E. Gtr.:** The staff is empty, indicating no guitar accompaniment.
  - Dr.:** Continues the rhythmic pattern.

Fonte: Anexo D.

Referenciamos os procedimentos realizados para a criação dessa composição tendo como início de tudo o material coletado a partir das narrativas de nosso informante. Com isso retratamos as características simbólicas que pudessem dialogar com as palavras contidas nessas palavras, mostrando como as paisagens sonoras, associadas a processo de composição sonora podem gerar novas possibilidades de criações de forma que pudéssemos avançar nos conceitos que se lançam sobre a música

e de como ela pode ser desenvolvida a partir de elementos sonoros presentes em nosso dia a dia.

### 3.4. ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DA AVENIDA PEDRO TEIXEIRA

Nossas primeiras incursões no entorno do Sambódromo de Manaus aconteceram na sua parte da frente – Avenida Pedro Teixeira-. Quando iniciamos o processo de captação de áudio, tínhamos a intenção de registrar o máximo possível de sons de motores de carros e máquinas, além de buzinas e freios de carros, caracterizando o uso da maior diversidade de possibilidades sonoras que se fizessem presentes naquele ambiente.

Acrescentamos ainda que, pelo fato das construções da Arena da Amazônia estarem acontecendo em ritmo acelerado devido sua entrega prevista para o final do ano de 2013, muitas máquinas de grande porte poderiam estar em funcionamento e essa possibilidade nos atraiu para as proximidades dessa construção.

Muitos sons foram captados durante o processo de registro sonoro, porém houve um que nos chamou a atenção ao ouvirmos o material que gravamos. Tratava-se de uma buzina de carro que foi acionada com um padrão rítmico que em muito lembrava o apito de um mestre de bateria de uma escola de samba.

Para exemplificar a rítmica presente neste som apresentamos a partitura (figura 20) do que ouvimos com essa buzina:



Fonte: Anexo I.

A identificação desse padrão nos fez refletir na possibilidade da utilização dos sons que ali encontramos como fonte de geração de elementos a serem utilizados em uma composição. Desenvolvemos então uma composição que fez referências aos desfiles de escola de samba que acontecem no Sambódromo no período de Carnaval. A

partir disso começamos um processo de audição no intuito de encontrar outros sons que pudessem ser acrescentados em nossa composição.

Assim pudemos destacar o som da sirene de uma ambulância que em muito lembrava o som de uma cuíca. Com isso a possibilidade de se criar um samba se fez mais presente e então demos começo a produção desta composição.

Para exemplificar as composições que realizamos com os sons registrados neste ambiente, destacaremos os principais elementos presentes nessa experiência que resultou na música *Escola de Samba Unidos da Avenida Pedro Teixeira*<sup>28</sup>.

A próxima ilustração (figura 21) retrata o som de um apito que foi feito a partir do som de uma buzina. Esse som se tornou o elemento principal dessa composição a foi utilizado durante toda a música para dar suporte aos outros instrumentos.

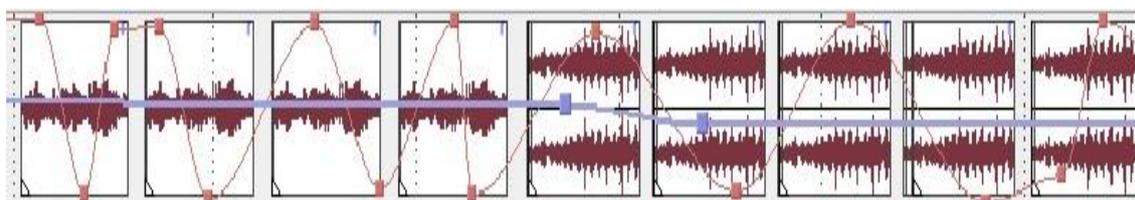
Figura 21. Apito



Fonte: Anexo I

No próximo exemplo (figura 22) apresentamos a utilização do som da sirene da ambulância para criar um som parecido com o de uma cuíca. Para isso fizemos um processo de aceleração de sua velocidade e assim criamos dois tipos de cuíca que foram denominadas de “cuíca prá frente” e “cuíca prá trás”. A primeira se desenvolve em intervalos mais espaçados de tempo, dando uma sensação mais relaxada. Em seguida acrescentamos a segunda que possui a característica de ser mais acelerada e isso criou uma nova dinâmica à composição:

Figura 22. Sirene imitando a cuíca



Fonte Anexo I

<sup>28</sup> Faixa 4 do dvd em anexo.

Desenvolvemos um processo no estúdio onde essa sirene se “locomove” nas caixas de som. A partir do efeito estéreo, criamos a sensação de estarmos ouvindo o som de uma ambulância se locomovendo. Isso foi usado de forma simbólica para retratar o efeito real que sentimos ao estarmos presentes neste ambiente no momento em que uma sirene deste tipo estivesse passando por este lugar. Assim o que sentimos é que o som passa por nossos ouvidos se movimentando em nossa volta.

A próxima inserção foi o motor de um carro que utilizamos em alguns momentos com a intenção de criar um elemento rítmico de marcação de tempo.

Em seguida, para demonstrar o potencial que existe na manipulação dos sons, inserimos uma linha de contrabaixo (figura 23) desenvolvendo sons percussivos onde as notas musicais não seriam necessárias. Isso se deu, pois queríamos imitar o som dos surdos<sup>29</sup> presentes nas baterias de escolas de samba.

Figura 23. Contrabaixo percussivo



Fonte: Anexo I

Em continuidade criamos a harmonia que se desenvolveu com o violão tocando um ritmo de samba. Vale acrescentar que a harmonia foi planejada a partir da nota que soava na buzina (cuíca). Essa nota é a Nota (Si). Devido a isso utilizamos os acordes B7 (Si com a sétima menor) e E7 (Mi com a Sétima Menor). Esses acordes foram utilizados porque em suas formações existe a presença da nota Si e isso deu uma coerência sonora.

Justificamos nossa escolha de acordes a partir de nossa visão de sistemas de redes, pois entendemos que, por haver pontos em comum entre a nota que se ouve na buzina e os acordes escolhidos há a possibilidade de se fazer um trabalho onde os elementos sonoros se conectam num entrelaçamento que vozes de forma a se criar uma coerência sensorial. Lévi-Strauss ao recorrer ao estudo da ciência acústica do século XIX, usa das mesmas argumentações:

<sup>29</sup> Os surdos são os grandes tambores presentes nas escolas de samba e possuem característica de ter um som bastante grave. Outro detalhe é que sua marcação de tempo forte acontece sempre no segundo tempo do compasso.

A ciência acústica do século XIX confirma: “Os sons musicais já são, por si sós, acordes de sons parciais e [...] inversamente, em determinadas circunstâncias, os acordes também podem representar os sons”. Se, portanto, os acordes e os sons se aproximam a ponto de às vezes e talvez sempre se confundirem, não existe entre eles e a frase musical nada que se assemelhe ao nível intermediário da organização que, na linguagem articulada, é constituído pelas palavras (LÈVI-STRAUSS, 1997, p. 71-72).

Outro violão foi inserido de forma que se encarregou de tocar as harmonias em lugares agudos na intenção de simular o som de um cavaquinho.

Após isso desenvolvemos uma linha melódica no violão solo (figura 24). Essa linha melódica teve o acompanhamento de outro violão realizando uma segunda voz em forma de dueto. Esse procedimento foi realizado para que desse um destaque na melodia realizada.

Figura 24. Dueto de violões

The musical score consists of four systems, each with two guitar staves. The first system begins at measure 10, showing a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. The second system starts at measure 18, featuring more complex melodic and harmonic development. The third system begins at measure 24, with intricate melodic patterns and harmonic support. The fourth system starts at measure 29, continuing the duet with sustained notes and harmonic accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the notation includes various musical symbols such as rests, notes, and slurs.

Outro som que utilizamos foi o ruído da sirene de uma das máquinas que estavam trabalhando na obra do novo estádio. Essas máquinas de grande porte possuem um sistema de segurança que emite uma sirene para avisar que a marcha ré está sendo utilizada.

Essa sirene possui uma frequência sonora muito próxima dos apitos que são utilizados pelos mestres de bateria das escolas de samba e serve para dar os comandos a todo o grupo. Por decidimos inseri-lo com a intenção de simular esses apitos.

Para melhor visualização gráfica geral da música Escola de Samba Unidos da Avenida Pedro Teixeira vide anexo I. Nele é possível observar as diversas inserções de sons estão presentes nesta composição:

O trabalho de desenvolver essa composição acabou por se tornar um dos mais interessantes nesse conjunto de composições realizadas. O fato de poder associar os elementos simbólicos presentes neste ambiente de estudo, caracterizados pelo som das escolas de samba e desenvolver uma composição que pudesse retratar esta paisagem sonora, mostrou o quanto é possível através de uma mudança de paradigmas, identificar possibilidades de criações musicais onde tudo o que se ouve pode ser material utilizável.

Mesmo que ainda se entenda que os sons ambientais pouco podem contribuir para o avanço dos padrões composicionais, o fruto desse aproveitamento revela ser muito mais interessante e rico em possibilidades, e nos faz refletir se o que nossos ouvidos estão acostumados a identificar como “musical” está realmente percebendo a imensa possibilidade de uso dos sons que nos cercam, pois os mesmos apresentam uma carga simbólica e flexibilidade tão diversificadas que podem revelar um universo a ser explorado e usado em experiências composicionais de forma muito mais ampla.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados sonoros aqui apresentados são fruto de experiências composicionais derivadas de um processo de aproveitamento das diversas redes de sons que compõem a paisagem sonora do entorno do Sambódromo de Manaus. Para isso utilizamos as mais diversificadas possibilidades sonoras que mostraram ser peças primordiais para a criação dessas obras. Tanto trabalhamos as paisagens sonoras em seu estado bruto, quanto desenvolvemos uma escuta sensível às possibilidades de utilização de processos de edição de áudio para que chegássemos aos sons desejados.

Em nossos experimentos de composição levamos em consideração a experiência da escuta atenta objetivando mostrar as infinitas possibilidades em relação ao uso dos sons que nos cercam de forma que essas diversas sensações pudessem emergir num processo de criação. Isso resulta de uma percepção de mundo onde o que nos é sonoramente apresentado se torna o caminho de expressão de nossas emoções expressadas através de lembranças e reações diante do que está ao nosso redor.

As diversas leituras dos eventos sonoros acabam criando diversas paisagens sonoras para cada indivíduo e isso abre inúmeras possibilidades de representações que se possam lançar sobre os sons e de como isso reflete na criação musical. Assim diversas estratégias podem ser traçadas para a realização do fazer artístico musical.

A atividade de compor através das percepções das paisagens sonoras refletiram as interferências que obtivemos dos eventos sonoros, aplicando o uso de recursos diversos no ato da interpretação do universo sonoro ao nosso redor.

Como experiência diária, utilizamos o ato de registro de áudio e escuta atenta, além da mudança de perspectiva nas formas de representar o que ouvíamos para que pudséssemos obter um maior nível de possibilidades criativas e isso modelou o ritmo de uso dos materiais utilizados nas composições.

As particularidades da percepção auditiva no meio ambiente foram também importantes condutores de aspectos como: percepções diversas dos sons ambientais, a interação com as diversas camadas sonoras entrelaçadas, percepção de aspectos físicos do som, afinação e percepção melódica, análise rítmica, enfim, possibilidades que descobrimos a partir deste estudo.

A seleção de sons sucessivos e simultâneos, associados a uma audição atenta, formaram uma cadeia de condições de escuta e percepção que ampliaram nossas habilidades analíticas, além de construir novas formas de se relacionar e se identificar

com as diversas redes de sons que poderiam ou não interferir em nosso processo de criação musical.

Vale acrescentar que esse processo de escuta desenvolveu uma diversidade de formas de interação com a música, uma vez que além de trabalhar a imaginação ao se utilizar das paisagens sonoras, acabamos trabalhando imagens visuais de forma que as paisagens sonoras se tornaram por vezes elementos atrelados a aspectos relacionados ao ato da visão. Isso se deu ao realizar o Segundo movimento da música “*Saudade meu bem saudade*”, pois ao mesmo tempo em que criávamos uma sensação sonora a respeito do que se planejou através da audição, desenvolvemos uma imagem visual de um possível lugar que um dia esteve presente no entorno do Sambódromo de Manaus.

Assim as composições se concentraram em desenvolver aspectos como: Uso da diversidade sonora encontrada nos diversos ambientes de forma que possam ser referenciadas no processo de criação musical; Entender os diversos níveis de som caracterizados pelas mais diversas camadas que compõem as paisagens sonoras com que tivemos contato; Usar os elementos sonoros tanto em situações aleatórias de registro, como em momentos de planejamento musical; Considerar a temporalidade dos sons de forma que isso possa ser refletido nas composições.

Assim procuramos registrar o maior espectro possível de combinações entre o real e o abstrato de forma a se criar referencialidades musicais, mas em todos os casos os sons captados foram nossos guias nesse processo criativo.

Concluimos que, muito mais do que se entende como sons musicais os elementos sonoros que por vezes são tratados como ruídos desagradáveis exercem papel importante na quebra de paradigmas musicais e assim contribuem para avanços culturais e sociais, uma vez que tanto o indivíduo como a sociedade mantém contato constante com esses elementos que fazem parte de seu dia a dia. Essa busca por novos horizontes aponta para novos caminhos de percepção de mundo tendo como elemento transformador a presença dos sons ambientais referenciados a partir das paisagens sonoras que identificamos através de nossas percepções.

Acrescentamos que, para a finalização deste trabalho foi vital a utilização dos recursos tecnológicos que tivemos à nossa disposição. Para isso foi preciso horas de captação de áudio, passando por uma escuta atenta e aberta a novas possibilidades de uso dos sons reconhecendo-os como instrumentos musicais que estavam à nossa disposição, além da utilização de softwares de edição de som.

Com isso afirmamos que a criação musical deve lançar mão das mais diversificadas formas de manipulação de sons e uso de instrumentos para que se possa ampliar os horizontes da criação.

Acreditamos que este trabalho servirá para outros estudos objetivando novas possibilidades de interação entre o homem e o som ambiente de forma que essa relação possa ser cada vez mais produtiva e que avance em possíveis estudos nas mais diversas áreas tanto musicais quanto em outras possibilidades de uso do som em favor da compreensão da realidade do que nos cerca.

## REFERÊNCIAS

ANDREOTTI, Giuliana. Trad., FURLANETTO, Beatriz Helena. *O Senso Ético da Estética da paisagem*. In: Revista RA'EGA o Espaço Geográfico em Análise. p. 05-17. Curitiba. Departamento de Geografia-UFPR, 2012.

ARAÚJO, Marivânia Conceição de. *A teoria das representações sociais e a pesquisa antropológica*. São Paulo. Revista Hospitalidade. ano V, n. 2, p. 98-119, jul.- dez., 2008. Disponível em: <http://www.rev Hosp.org/ojs/index.php/hospitalidade/article/view/155/180>

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. 3ª ed. São Paulo. Editora Perspectiva S.A., 1986.

CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas. Ciência para uma vida sustentável*. Trad. Marcelo Brandão Cipola. São Paulo. Editora CULTRIX, 2002.

CARNAVALESCA. *Exposição de Arte e Memória do Carnaval Amazonense*. Manaus. Governo do Estado do Amazonas, Secretaria de Educação e Cultura do Amazonas, 1991.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo. Ed.Vozes, 1991.

CASALEIRO, Paula; QUINTELA, Pedro. *As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta*. Anais do VI Congresso Português de Sociologia: mundos sociais Saberes e Práticas. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008. In: <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/127.pdf>. Acessado em 15.11.2011

DURKHEIM, Emile. *Representações individuais e representações coletivas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1970.

FERRARA, Lucrecia D'aléssio. *A estratégia dos signos*. 2ª ed. São Paulo. Editora Perspectiva, 1986.

FERRETI, Ulisses. *Entornos Sonoros: Sonoridades e ordenamentos*. Tese de Doutorado, Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Artes Programa de Pós-Graduação em Música, 2011.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Música e meio ambiente: a ecologia sonora*. São Paulo. Irmãos Vitale, 2004.

FORTUNA, Carlos. *Paisagens sonoras: sonoridades e ambientes sociais urbanos*. IN *Cultura popular, patrimônio imaterial das cidades*. Sergio Ivan Gil Braga – Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

GASPARINI JÚNIOR, Roberto Antônio. *Qualidade dos espaços públicos viários: ergonomia em escala urbana*. Dissertação. Bauru, SP: Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2006.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 11ed. Petrópolis, Vozes, 2009.

GOLIN, Cida. *A Expressão radiofônica de uma cartografia sonora: estudo da série porto alegre, paisagens sonoras*. Porto Alegre. Intexto, UFRGS, v. 2, n. 17, p. 1-15, julho/dezembro, 2007.

GRAEML, Karin Sylvia. *A relação entre lugares e não lugares na cidade: um estudo da apropriação do serviço de acesso à Internet nos Faróis do Saber de Curitiba*. Tese. Universidade Federal do Paraná, 2007. Disponível em: [http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/11589/Tese\\_Karin\\_Graeml\\_MADE.pdf?sequence=1](http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/11589/Tese_Karin_Graeml_MADE.pdf?sequence=1) acessado em 12.06.2011

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

<http://www.hermetopascoal.com.br>. Acessado em 14.06.2013

<http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp>. Acessado em 14.06.2013

<http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>. Acessado em 14.06.2013

<http://hermetopascoal.com.br/img/partituras/00000413.jpg>. Acessado em 17.06.2013

<https://maps.google.com.br/maps?q=samb%C3%B3dromo+de+manaus&hl=pt-BR&ie=UTF8&ll=-3.082837,-60.030059&spn=0.008988,0.016512&sll=-14.239424,-53.186502&sspn=67.464789,135.263672&t=h&hq=samb%C3%B3dromo+de&hnear=Manaus+-+Amazonas&z=17>. Acessado em 10.07.2013

LÈVI-SATRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.

MORIN, E. *Complexidade e transdisciplinaridade: a reforma da universidade e do ensino fundamental*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Natal: EDUFRN- Editora da UFRN, 2000.

MORIN, E. *Os sete sabres necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2 ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução Eloá Jacobina. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

OBICI, Giuliano. *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*. Mestrado em Comunicação e Semiótica São Paulo. PUC- SP, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/giuliano/condicaoescutagiuliano.pdf>

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. In: Revista de Antropologia. São Paulo, USP. [online]. 2001, vol.44, n.1, pp. 222-286. ISSN 0034-7701. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S00>.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; VEDANA, Viviane; BARROSO, Priscila Farfan. In: *Illuminuras : série de publicações eletrônicas do Banco de Imagens e Efeitos Visuais*. Porto Alegre LAS, PPGAS, IFCH e ILEA, UFRGS.. N. 19, 2008, p. 9

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. 2 ed.- São Paulo: EDUTECH/Fapesp, 2004.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado, fundamentos teórico e metodológico da geografia*. São Paulo Hucite c., 1988. ISP, VOSS- 271- 0068- 1

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Primera reimpression. Madrid. Ed. Cast.: Alianza Editorial, S.A., 1996.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo. Editora UNESP, 2001.

SERPA, Angelo. *Espaço público e acessibilidade: Notas para uma abordagem geográfica*. São Paulo. GEOUSP- Espaço e Tempo., nº 15, p.21- 37. 2004.

SILVA, Marco Aurélio A. da. *A paisagem sonora e sua relação com o ensino de música: Breve relato acerca da pesquisa*. Revista do grupo de estudos e pesquisa em ecologia sonora. GEPES/UFMA nº 02 ano 01/2010.

TOFFOLO, Rael B. G.; OLIVEIRA, Luis Felipe; ZAMPRONHA, Edson S. *Paisagem Sonora: uma proposta de análise*. Anais da ANPPOM 2003. Disponível em: [http://cogprints.org/3000/1/TOFFOLO\\_OLIVEIRA\\_ZAMPRA2003.pdf](http://cogprints.org/3000/1/TOFFOLO_OLIVEIRA_ZAMPRA2003.pdf) Acesso em 12/01/2013.

TORRES, M. A.; KOZEL, S. *Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia*. R. RA'E GA, Curitiba, n. 20, p. 123-132. Editora UFPR, 2010.

TORRES, Marcos Alberto. *Tambores, rádios e vídeoclipes: Sobre paisagens sonoras, territórios e multiterritorialidades*. Bahia. In: GeoTextos, vol. 7, n. 2, p. 69-83 dez. 2011.

VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. *Bumbás de Parintins: Tradição e Mudança Cultural*. Dissertação (Mestrado). Manaus. Universidade Federal do Amazonas, 2003.

ZAGO, Rosemara Staub de Barros. *Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes*. 2002. 240 p. Tese (Doutorado). São Paulo PUC/SP. 2002.

## APÊNDICE A TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

#### CONVITE

Venho por meio deste informar que estamos realizando um estudo entre os usuários do entorno do Sambódromo de Manaus e para isto o sr (sra.) está sendo convidado (a) a participar fornecendo informações que poderão ser muito úteis para este estudo.

Nossa finalidade é **Compreender as relações simbólicas entre os sons que cercam o entorno do Sambódromo de Manaus e os usuários deste espaço.**

Esta pesquisa possui algumas fases que vão desde a elaboração de um projeto para sua realização; leituras a respeito do assunto pesquisado; desenvolvimento de material teórico relacionado aos estudos teóricos; qualificação do primeiro capítulo; pesquisa de campo com a finalidade de se fazer registros com os usuários deste espaço público; catalogação e arquivamento do acervo coletado; análise de material; produção de texto com base nos registros e defesa do material escrito.

Informamos também que esta pesquisa possui como objetivos identificar quais possíveis sons presentes no entorno do Sambódromo de Manaus possuem relações de significados para os usuários deste lugar; investigar como são tecidas as relações de significados a partir dos sons do entorno do Sambódromo de Manaus e seus usuários além de analisar o reflexo da paisagem sonora para os usuários do entorno.

Para isso, necessitamos de 6 (seis participantes), sendo todos usuários constantes do entorno do Sambódromo de Manaus, para que se possa compreender as relações existentes entre ambos.

O sr. (sra.) tem liberdade de se recusar a participar e ainda se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo para o sr. (sra.). Sempre que quiser poderá pedir mais informações sobre a pesquisa através do telefone do pesquisador do projeto e, se necessário através do telefone do Comitê de Ética em Pesquisa.

Ao participar deste estudo o sr. (sra.) permitirá que o pesquisador **Marcio Lima de Aguiar** faça registros fotográficos, além de filmagens, observações de seu dia-a-dia ao utilizar o entorno deste espaço público, bem como realizar entrevistas e coletas de depoimentos a fim de compreender sua relação com este ambiente.

Ressaltamos que todos os tipos de registros e informações coletadas neste estudo são estritamente confidenciais. Somente o pesquisador e sua orientadora (e/ou equipe de pesquisa) terão conhecimento de sua identidade e nos comprometemos a mantê-los em sigilo ao publicar os resultados dessa pesquisa.

As entrevistas terão como finalidade descobrir possíveis relações simbólicas entre A Paisagem Sonora do Sambódromo de Manaus e os usuários deste espaço, e como roteiro a entrevista terá tópicos que tratarão de assuntos que visam identificar sua frequência no lugar, os motivos pelos quais utiliza esta área, possíveis referências em relação ao ambiente sonoro, a memória sonora que se tem, além de averiguar se há alguma identificação ocorrida a partir das referências sonoras presentes neste lugar.

A participação nesta pesquisa não infringe as normas legais e éticas, sendo que os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos conforme Resolução no. 196/96 do Conselho Nacional de Saúde de forma que não há riscos nem desconfortos previstos para a realização deste estudo, porém se ocorrer algum problema durante a pesquisa, seus efeitos serão minimizados ou resolvidos pelo pesquisador.

Ao participar desta pesquisa o sr. (sra.) não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que este estudo possa fornecer informações importantes sobre a relação entre a sociedade e o ambiente sonoro presente nos espaços públicos, de forma que o conhecimento que será construído a partir desta pesquisa possa contribuir para futuras políticas de meio ambiente, estudo de urbanidades e música, onde pesquisador se compromete a divulgar os resultados obtidos, respeitando-se o sigilo das informações coletadas, conforme previsto anteriormente.

Por fim, esclarecemos que o sr. (sra.) não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa. Portanto preencha, por favor, os itens que se seguem: Confiro que recebi cópia deste termo de consentimento, e autorizo a execução do trabalho de pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo.

**APÊNDICE B**  
**TERMO DE CONSENTIMENTO ASSINADO**  
**(MANUEL DE SOUZA MOREIRA)**

**Consentimento Livre e Esclarecido**

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa

MANUEL DE SOUZA MOREIRA

Nome do Participante da Pesquisa

Manuel de Souza Moreira

Assinatura do Participante da Pesquisa

Marcio Lima de Aguiar

Marcio Lima de Aguiar

Pesquisador

Rosemara Staub de Barros

Rosemara Staub de Barros

Orientadora

**Pesquisador: Marcio Lima de Aguiar tel: 9995-4829**

**Orientador: Rosemara Staub de Barros tel:9601-0361**

**Localização: Escola de Enfermagem de Manaus - Sala 07 Rua Teresina, 495 -  
Adrianópolis - Manaus - AM**

**Telefone do Comitê: (92) 3305-5130/ 9171-2496**

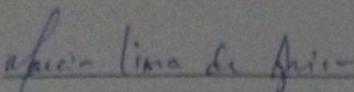
**E-mail: [cep@ufam.edu.br](mailto:cep@ufam.edu.br)/ [cep.ufam@gmail.com](mailto:cep.ufam@gmail.com).**

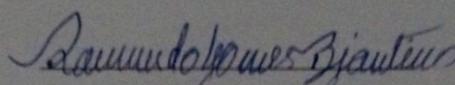
**Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia PPGSCA**

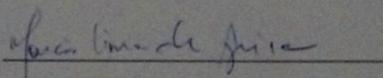
**APÊNDICE C**  
**TERMO DE CONSENTIMENTO ASSINADO**  
**(RAIMUNDO GOMES BZANTINO)**

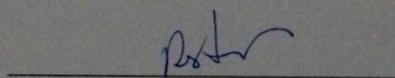
**Consentimento Livre e Esclarecido**

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa

  
Nome do Participante da Pesquisa

  
Assinatura do Participante da Pesquisa

  
Marcio Lima de Aguiar  
Pesquisador

  
Rosemara Staub de Barros  
Orientadora

**Pesquisador: Marcio Lima de Aguiar tel: 9995-4829**

**Orientador: Rosemara Staub de Barros tel:9601-0361**

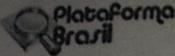
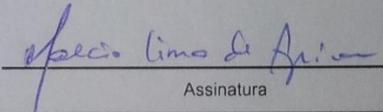
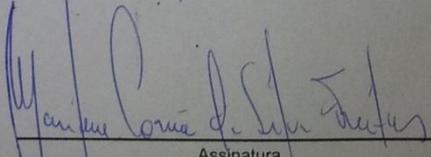
**Localização: Escola de Enfermagem de Manaus - Sala 07 Rua Teresina, 495 -  
Adrianópolis - Manaus - AM**

**Telefone do Comitê: (92) 3305-5130/ 9171-2496**

**E-mail: [cep@ufam.edu.br](mailto:cep@ufam.edu.br)/ [cep.ufam@gmail.com](mailto:cep.ufam@gmail.com).**

**Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia PPGSCA**

**ANEXO A**  
**FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISADOR RESPONSÁVEL**

 MINISTÉRIO DA SAÚDE - Conselho Nacional de Saúde - Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - CONEP	
FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS	
1. Projeto de Pesquisa: PAISAGEM SONORA E SIMBOLISMO: RELAÇÕES ENTRE OS USUÁRIOS DO ENTORNO DO SAMBÓDROMO DE MANAUS	2. Número de Sujeitos de Pesquisa: 6
3. Área Temática:	
4. Área do Conhecimento: Grande Área 6. Ciências Sociais Aplicadas, Grande Área 7. Ciências Humanas, Grande Área 8. Linguística, Letras e Artes	
<b>PESQUISADOR RESPONSÁVEL</b>	
5. Nome: Marcio Lima de Aguiar	
6. CPF: 610.936.022-87	7. Endereço (Rua, n.º): 5 DE JUNHO 462 COROADO MANAUS AMAZONAS 69080360
8. Nacionalidade: BRASILEIRA	9. Telefone: (92) 9995-4829
10. Outro Telefone:	11. Email: marcio_guitar9@hotmail.com
12. Cargo:	
<p>Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 196/96 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto acima. Tenho ciência que essa folha será anexada ao projeto devidamente assinada por todos os responsáveis e fará parte integrante da documentação do mesmo.</p>	
Data: <u>11</u> / <u>12</u> / <u>2012</u>	 Assinatura
<b>INSTITUIÇÃO PROPONENTE</b>	
13. Nome: Universidade Federal do Amazonas - UFAM	14. CNPJ: 04.378.626/0001-97
15. Unidade/Órgão:	
16. Telefone: (92) 3305-5130	17. Outro Telefone:
<p>Termo de Compromisso (do responsável pela instituição): Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 196/96 e suas Complementares e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução.</p>	
Responsável: <u>MARILENE COELHO DA SILVA</u> <u>FELFAS</u>	CPF: <u>075 849 622-20</u>
Cargo/Função: <u>COORDENADORA DO PROGRAMA</u> <u>PPGSCA</u>	 Assinatura
Data: <u>11</u> / <u>12</u> / <u>2012</u>	
<b>PATROCINADOR PRINCIPAL</b>	
Não se aplica.	

## ANEXO B

### PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DA UFAM



#### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

##### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** PAISAGEM SONORA E SIMBOLISMO: RELAÇÕES ENTRE OS USUÁRIOS DO ENTORNO DO SAMBÓDROMO DE MANAUS

**Pesquisador:** Marcio Lima de Aguiar

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 05416012.5.0000.5020

**Instituição Proponente:** Universidade Federal do Amazonas - UFAM

##### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 186.939

**Data da Relatoria:** 16/01/2013

##### Apresentação do Projeto:

O crescimento das cidades apresenta uma série de fatores que sustentam seu desenvolvimento social e que se refletem nas interações entre a população e os diversos elementos que constituem os centros urbanos. Essa estrutura possui uma dinamicidade que está em constante mutação caracterizando o espaço urbano como um reflexo das ações do passado e do presente. A cidade de Manaus, hoje considerada uma metrópole, possui um emaranhado de espaços urbanos que são permeados de elementos simbólicos de valores socioculturais que interagem com a vida da sociedade local e que criam um processo de significações contínuas. Continuamente, ao se falar de espaços públicos se destaca a referência visual como principal elemento de identificação destes ambientes, porém há muito mais que se investigar a respeito da identidade sonora dos mesmos, sendo assim, o presente estudo visa conhecer as possíveis paisagens sonoras do entorno do Sambódromo de Manaus a fim de investigar e reconhecer quais relações simbólicas se destacam para os usuários deste espaço público, no intuito de servir de referência para futuros estudos sobre os sons da cidade de Manaus e de como os mesmos podem ser aproveitados para elaboração de material musical, políticas públicas, criação de leis dentre outras finalidades.

##### Objetivo da Pesquisa:

- Objetivo Primário:

Compreender as relações simbólicas entre a paisagem sonora do entorno do Sambódromo de Manaus e seus usuários.

Endereço: Rua Teresina, 4950		CEP: 69.057-070
Bairro: Adrianópolis		
UF: AM	Município: MANAUS	
Telefone: (92)3305-5130	Fax: (92)3305-5130	Email: cep@ufam.edu.br



**- Objetivo Secundário:**

- Identificar quais possíveis sons presentes no entorno do Sambódromo de Manaus possuem relações de significados para os usuários deste lugar.
- Investigar como são tecidas as relações de significados a partir dos sons do entorno do Sambódromo de Manaus e seus usuários.
- Analisar o reflexo da paisagem sonora para os usuários do entorno

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

**Riscos:**

Não aceitação do estudo por parte dos sujeitos da pesquisa.

**Benefícios:**

Futuros estudos na área ambiental, política e musical.

**Avaliação:** Riscos e benefícios estão inadequados, pois não se referem a riscos e benefícios aos sujeitos da pesquisa que podem sentir-se minimamente constangidos. É preciso dizer que qualquer problema ocorrido aos sujeitos durante a pesquisa serão resolvidos e seus efeitos minimizados, precisando isso ficar explícito no TCLE.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

- Critérios de inclusão e exclusão: ausentes. pede-se para o pesquisador acrescentá-los em campo específico.
- Cronograma: Inadequado, pois deve ser detalhado.
- Orçamento: Inadequado, pois deve ser detalhado, indicando-se a previsão de todas as despesas envolvendo a pesquisa.
- Instrumento para coleta de dados: ausentes, sendo preciso anexá-los.
- Metodologia: inadequada, apesar de teoricamente estar bem construída. É preciso deixar claros como os sujeitos serão abordados, onde, apresentar um roteiro de questões a serem observadas e perguntadas nos momentos de interação.

Observe-se que será adotada a abordagem fenomenológica que visa a interpretação do fenômeno social. Sendo assim será levado em conta a compreensão da complexidade do fenômeno buscando trabalhar dentro de uma metodologia qualitativa que aborde um roteiro de entrevistas abertas e semi-estruturadas, observação e principalmente depoimentos que após as coletas e catalogação, passarão por um processo de análise objetivando a interpretação e entendimento das narrativas dos sujeitos.

Será avaliada a representatividade desses indivíduos dentro dessa rede de conexões. Isso se dá porque os estudos quantitativos não podem fornecer a priori a qualidade das informações fornecidas.

Endereço: Rua Teresina, 4950	CEP: 69.057-070
Bairro: Adrianópolis	
UF: AM	Município: MANAUS
Telefone: (92)3305-5130	Fax: (92)3305-5130
	E-mail: cep@ufam.edu.br



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE  
DO AMAZONAS - FUA (UFAM)



Haverá gravações de áudio e vídeo, entrevistas, dentre outros procedimentos de captação de informações pertinentes para a realização desta pesquisa.

É preciso de claro o que será investigado junto aos sujeitos, sendo preciso apresentar para isso um roteiro de questões para as entrevistas sobre os temas selecionados.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

- Termo de anuência: não se aplica para este estudo.

- Folha de rosto: adequada.

- TCLE: Inadequado, pois:

- a) é preciso ser formulado em forma de convite aos sujeitos da pesquisa;
- b) informar se serão gravadas, se haverá fotografias e filmagens, bem como onde ficarão arquivadas ao fim da pesquisa;
- c) Não se pode afirmar que a pesquisa "não oferece riscos aos sujeitos". Informar que não há riscos previstos mas se ocorrer algum problema durante a pesquisa, seus efeitos serão minimizados ou resolvidos pelo pesquisador.
- d) é preciso resumir a pesquisa, apresentando seus objetivos e fases;
- e) é preciso redigir o documento como o texto contínuo, sem numerar e dividi-lo em tópicos.

-

**Recomendações:**

Atender a todas as pendências.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Pendências:

TCLE: precisa ser revisto, seguindo as seguintes orientações:

- a) é preciso ser formulado em forma de convite aos sujeitos da pesquisa;
- b) informar se as entrevistas serão gravadas, se haverá fotografias e filmagens, bem como onde ficarão arquivados esses materiais ao fim da pesquisa;
- c) Não se pode afirmar que a pesquisa "não oferece riscos aos sujeitos". Informar que não há riscos previstos mas se ocorrer algum problema durante a pesquisa, seus efeitos serão minimizados ou resolvidos pelo pesquisador.
- d) é preciso resumir a pesquisa, apresentando seus objetivos e fases;

Endereço: Rua Teresina, 4950  
Bairro: Adrianópolis CEP: 69.057-070  
UF: AM Município: MANAUS  
Telefone: (92)3305-5130 Fax: (92)3305-5130 E-mail: cep@ufam.edu.br



e) é preciso redigir o documento como o texto contínuo, sem numerar e dividi-lo em tópicos.

- Orçamento e cronograma estão inadequados, pois precisam ser mais detalhados;
- Critérios de inclusão e exclusão estão ausentes. Precisam ser apresentados em campo específico;
- Anexar uma proposta de roteiro para as entrevistas;
- Explicitar na metodologia como os sujeitos serão abordados e quais as técnicas que serão empregadas, informando como serão aplicados esses instrumentos.

**Situação do Parecer:**

Pendente

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

**Considerações Finais a critério do CEP:**

MANAUS, 18 de Janeiro de 2013

---

**Assinador por:**  
**Pedro Rodolfo Fernandes da Silva**  
 (Coordenador)

Endereço: Rua Teresina, 4950  
 Bairro: Adrianópolis CEP: 69.057-070  
 UF: AM Município: MANAUS  
 Telefone: (92)3305-5130 Fax: (92)3305-5130 E-mail: cep@ufam.edu.br

**ANEXO C**  
**SAUDADE MEU BEM SAUDADE – 2º MOVIMENTO**  
**PARA VIOLÃO E ORQUESTRA DE SONS NATURAIS**

Saudade meu bem saudade  
 2º Movimento  
 (para violão e orquestra de sons naturais) Marcio Lima de Aguiar

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, Pássaro 3, Violão, and Pássaro 4. The second system includes staves for Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, Pássaro 3, Violão, and Pássaro 4. A double bar line with a repeat sign is located between the two systems.

**System 1:**

- Pássaro 1:** Rest.
- Sapo 1:** Sustained notes.
- Sapo 2:** Sixteenth-note rhythmic pattern.
- Sapo 3:** Rest.
- Pássaro 2:** Rest.
- Pássaro 3:** Rest.
- Violão:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Features a *Harmônicos* section with a dashed line above the staff.
- Pássaro 4:** Rest.

**System 2:**

- Pássaro 1:** Rest.
- Sapo 1:** Sustained notes.
- Sapo 2:** Sixteenth-note rhythmic pattern.
- Sapo 3:** Rest.
- Pássaro 2:** Rest.
- Pássaro 3:** Rest.
- Violão:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Features a triplet of eighth notes marked with a '3' above the staff, followed by a sixteenth-note rhythmic pattern.
- Pássaro 4:** Rest.

2

5

Musical score for measures 5-6. The score consists of seven staves. The top six staves are for percussion instruments: Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, and Pássaro 3. The seventh staff is for Violão (guitar). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. In measure 5, Pássaro 1 has a single note on the first beat. Sapo 1 has a continuous line of notes. Sapo 2 has a rhythmic pattern of eighth notes. Sapo 3 has a single note on the first beat. Pássaro 2 and Pássaro 3 have single notes on the first beat. The Violão part has a complex rhythmic pattern. In measure 6, Pássaro 1 has a single note on the first beat. Sapo 1 has a continuous line of notes. Sapo 2 has a rhythmic pattern of eighth notes. Sapo 3 has a single note on the first beat. Pássaro 2 and Pássaro 3 have single notes on the first beat. The Violão part continues with a similar rhythmic pattern.

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4



6

Musical score for measures 7-8. The score consists of seven staves. The top six staves are for percussion instruments: Pássaro 1, Sapo 1, Sapo 2, Sapo 3, Pássaro 2, and Pássaro 3. The seventh staff is for Violão (guitar). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. In measure 7, Pássaro 1 has a single note on the first beat. Sapo 1 has a continuous line of notes. Sapo 2 has a rhythmic pattern of eighth notes. Sapo 3 has a single note on the first beat. Pássaro 2 and Pássaro 3 have single notes on the first beat. The Violão part has a complex rhythmic pattern. In measure 8, Pássaro 1 has a single note on the first beat. Sapo 1 has a continuous line of notes. Sapo 2 has a rhythmic pattern of eighth notes. Sapo 3 has a single note on the first beat. Pássaro 2 and Pássaro 3 have single notes on the first beat. The Violão part continues with a similar rhythmic pattern.

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

7

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 7 and 8. It features seven staves for birds (Pássaro 1-4) and three staves for frogs (Sapo 1-3), plus a guitar (Violão) staff. Pássaro 1 has a whole rest. Sapo 1 plays a continuous eighth-note line. Sapo 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Sapo 3 has a whole rest. Pássaro 2 and Pássaro 3 have whole rests. The Violão staff shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Pássaro 4 has a whole rest.

8

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 8 and 9. It features seven staves for birds (Pássaro 1-4) and three staves for frogs (Sapo 1-3), plus a guitar (Violão) staff. Pássaro 1 has a whole rest. Sapo 1 plays a continuous eighth-note line. Sapo 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Sapo 3 has a whole rest. Pássaro 2 and Pássaro 3 have whole rests. The Violão staff shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Pássaro 4 has a whole rest.

9

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4



10

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

11

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

12

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

6

13

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4



14

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

15

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

16

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

8

18

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4



19

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

20

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

21

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

10

22

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

23

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

24

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

*ralentando.....*

Violão

Pássaro 4

25

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

12

26

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

*Harmônicos*

Violão

Pássaro 4



27

Pássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

Pássaro 2

Pássaro 3

Violão

Pássaro 4

28

ássaro 1

Sapo 1

Sapo 2

Sapo 3

ássaro 2

ássaro 3

Violão

ássaro 4

ANEXO D  
PARTITURA DA MÚSICA FUNK DO MANUEL

Funk do Manuel

Manuel de Souza Moreira

Voz Marcio Lima de Aguiar  
1ª vez

4-string Bass Guitar

Electric Guitar

Drums

6

Bass

E. Gr.

Dr.

Voz  
2ª vez

12

Bass

E. Gtr.

B<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

Dr.

17

Bass

E. Gtr.

G<sup>7</sup> F<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

Dr.

Sirene

20

Bass

E. Gtr.

Dr.

The musical score for 'Sirene' is presented in three staves. The top staff is for Bass, the middle for Electric Guitar (E. Gtr.), and the bottom for Drums (Dr.). The piece begins at measure 20 with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The Bass and Electric Guitar parts consist of a single sustained note in each staff. The Drums part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including accents and slurs, creating a driving, melodic texture.

**ANEXO E**  
**DUO DE VIOLÕES DA MÚSICA ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DA AVENIDA**  
**PEDRO TEIXEIRA**

Escola de Samba Unidos da Avenida Pedro Teixeira

Marcio Lima de Aguiar

Guitar

Guitar

10

Gtr.

Gtr.

18

Gtr.

Gtr.

24

Gtr.

Gtr.

29

Gtr.

Gtr.

35

Gtr.

Gtr.

**ANEXO F**  
**PARTITURA DA MÚSICA ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DA AVENIDA**  
**PEDRO TEIXEIRA**

Escola de Samba Unidos da Avenida Pedro Teixeira

Marcio Lima de Aguiar

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for the Flute (Apito) and contains a complex rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs. The second staff is for Violin 1 (Violão 1), the third for Violin 2 (Violão 2), and the fourth for the Double Bass (Contrabaixo). All three lower staves are currently empty, indicating that the instruments are silent in this section.

The second system of the musical score also consists of four staves. The top staff (Apito) continues the melody from the first system, starting with a measure number '6'. The Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), and Double Bass (Contrabaixo) staves remain empty, as in the first system.

2

10

Apito

Viol. 1

Viol. 2

Contrabaixo

14

Apito

Viol. 1

Viol. 2

Contrabaixo

18

Apito

Viol. 1

Viol. 2

contrabaixo

22

Apito

Viol. 1

Viol. 2

contrabaixo

4

25

Apito

Viol. 1

Viol. 2

Contrabaixo

Musical score for measures 25-27. The Apito part features a melodic line with eighth-note runs and slurs. Violin 1 has a similar melodic line. Violin 2 is mostly silent with a few notes at the end. The Contrabaixo part provides a steady bass line with eighth notes and slurs.

28

Apito

Viol. 1

Viol. 2

Contrabaixo

Musical score for measures 28-30. The Apito part continues with eighth-note runs and slurs. Violin 1 and Violin 2 both have active melodic lines with eighth notes and slurs. The Contrabaixo part continues with a steady bass line of eighth notes and slurs.

32

flauto

cl. 1

cl. 2

basso

36

flauto

cl. 1

cl. 2

basso

6

39

Apito

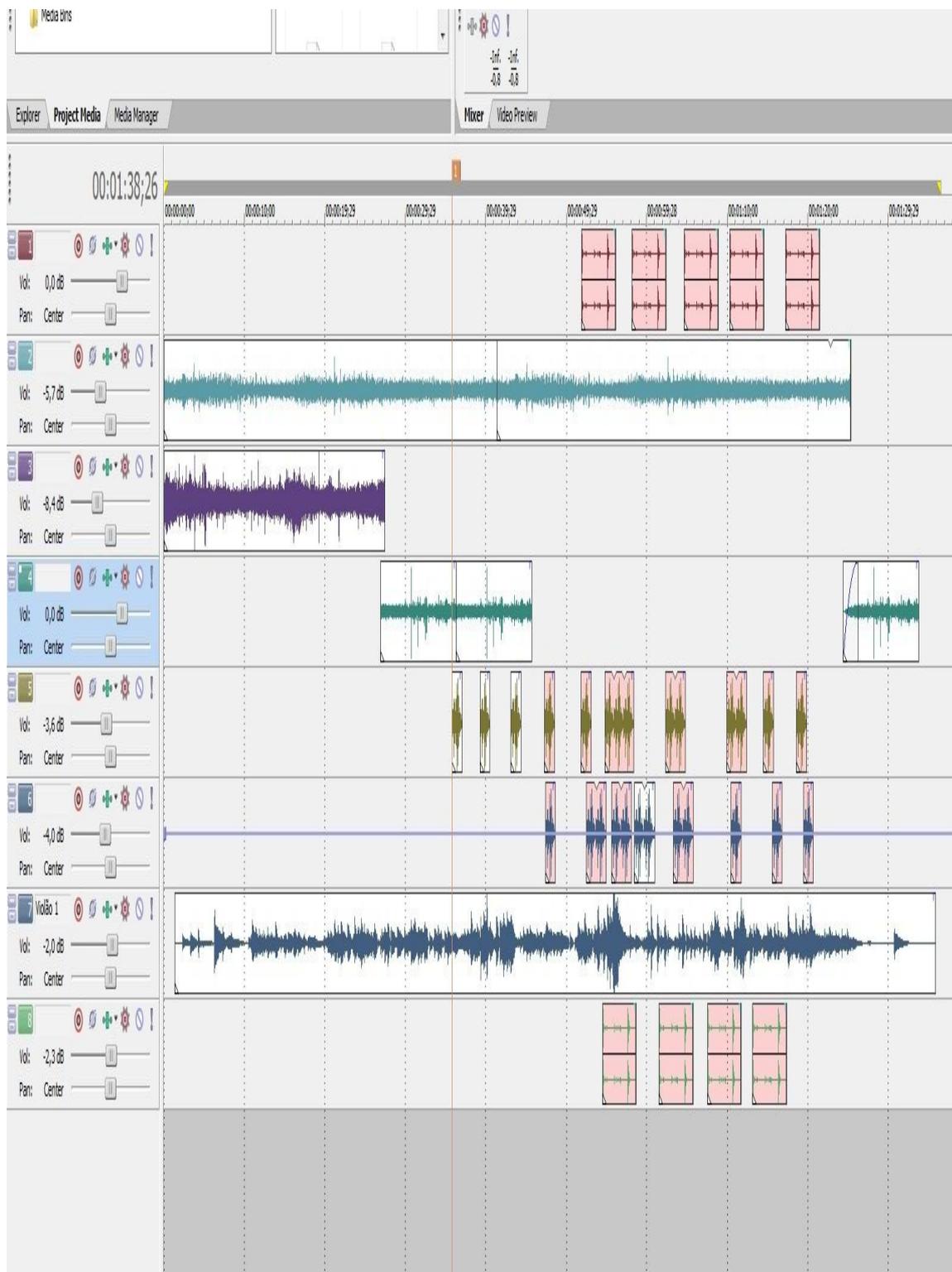
Viol. 1

Viol. 2

Contrabaixo

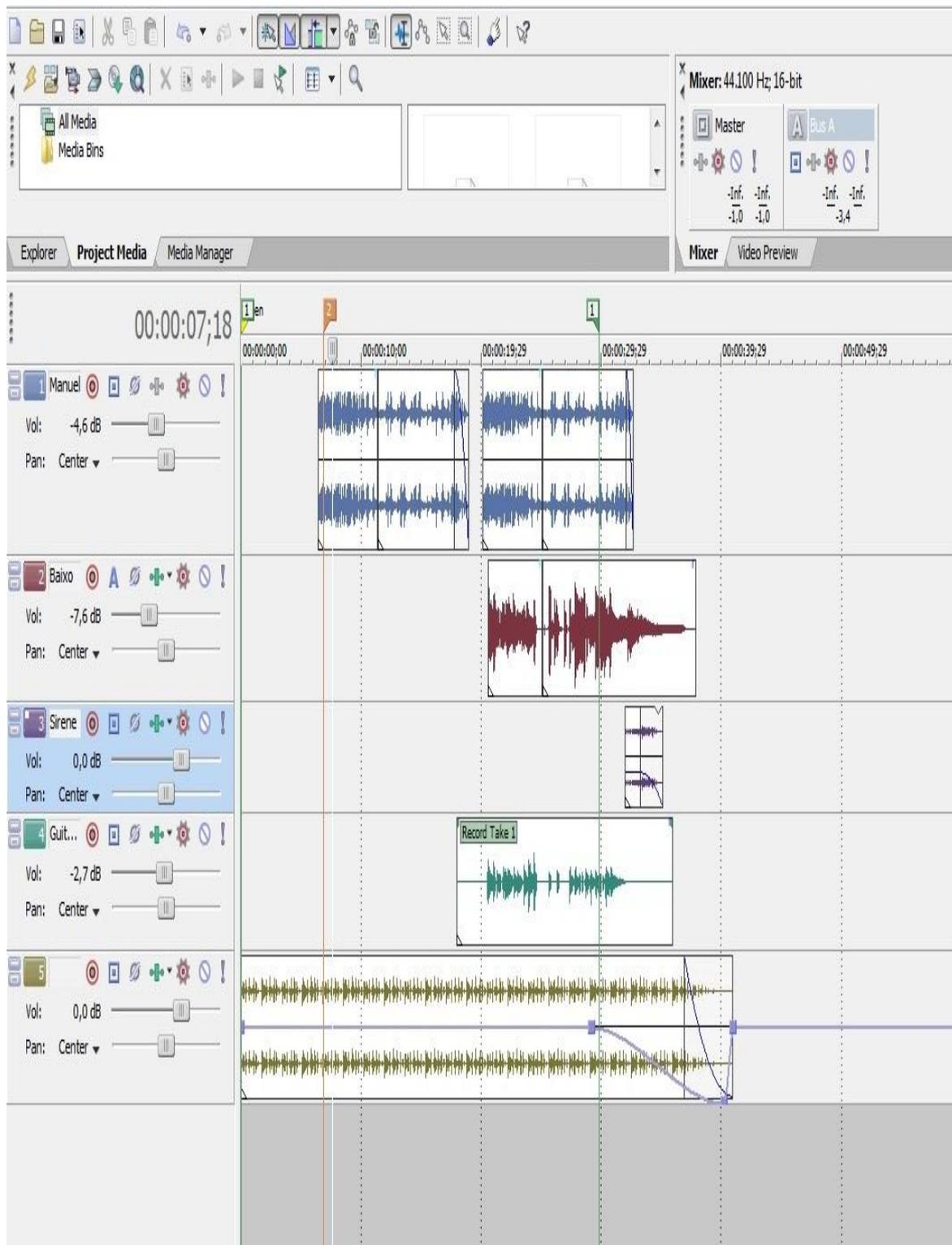
The musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'Apito', is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note runs and slurs. The second staff, 'Viol. 1', is in treble clef and features block chords. The third staff, 'Viol. 2', is in treble clef and contains whole rests. The bottom staff, 'Contrabaixo', is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is numbered '39' at the beginning of the first staff.

**ANEXO G**  
**VISUALIZAÇÃO GRÁFICA DA MÚSICA**  
**SAUDADE MEU BEM SAUDADE - 2º MOVIMENTO**



## ANEXO H

### VISUALIZAÇÃO GRÁFICA DA MÚSICA FUNK DO MANUAL



**ANEXO I**  
**VISUALIZAÇÃO GRÁFICA DA MÚSICA**  
**ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DA AVENIDA PEDRO TEIXEIRA**

