



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

DAVI DA CONCEIÇÃO SILVA

**O CARIMBÓ “PAU E CORDA” EM MARAPANIM-PA: UM
ESTUDO INVESTIGATIVO A PARTIR DO EMPREGO DA FLAUTA
ARTESANAL**

Salvador
2018

DAVI DA CONCEIÇÃO SILVA

O CARIMBÓ “PAU E CORDA” EM MARAPANIM-PA: UM ESTUDO INVESTIGATIVO A PARTIR DO EMPREGO DA FLAUTA ARTESANAL

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música na área Criação Musical e Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

Coorientador: Prof^a. Dra. Angela Lühning

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S586 Silva, Davi da Conceição
O carimbó "Pau e Corda" em Marapanim-PA: um estudo
investigativo a partir do emprego da flauta artesanal / Davi da
Conceição Silva.- Salvador, 2018.
121 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto
Co-orientador: Profa. Dra. Angela Lühning
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade
Federal da Bahia. Escola de Música, 2018.

1. Música - Carimbó. 2. Flauta - Identidade cultural. 3.
Instrumentos de sopro de madeira - Cultura popular - Técnica e
manejo. I. Robatto, Lucas. II. Lühning, Angela. III. Universidade
Federal da Bahia. IV. Título.

CDD: 781.55



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **DAVI DA CONCEIÇÃO SILVA** intitulado "O Carimbó 'Pau e Corda' em Marapanim-Pa Um Estudo Investigativo a Partir do Emprego da Flauta Artesanal", **foi aprovado.**

Assinatura manuscrita de Lucas Robatto em tinta azul.

Dr. Lucas Robatto (orientador)

Assinatura manuscrita de Angela Elisabeth Lühning em tinta azul.

Dra. Angela Elisabeth Lühning

Assinatura manuscrita de Katharina Döring em tinta azul.

Dra. Katharina Döring

Salvador, 04 de Abril de 2018

AGRADECIMENTOS

A concretização deste trabalho não seria possível sem o apoio de muitas pessoas. Sou grato a Deus pelo refúgio e suporte. A minha esposa, Aldinéa Silva, por ter acreditado neste projeto, expressando serenidade nas horas difíceis, e palavras de encorajamento, além das contribuições na área musical. Ao meu filho, Eliaquim Silva, que foi concebido durante o período do curso, minha fonte de inspiração. Ao meu orientador, Lucas Robatto, a quem tenho grande admiração, respeito, e que mostrou acuidade e sensatez em suas instruções, um exemplo de profissional e ser humano. A minha co-orientadora, Angela Luhning, que elucidou de forma tão simples, mas com muita profundidade no conteúdo, pessoa agradável e acolhedora. A professora, Katharina Doring, por fazer parte da banca, sempre atenciosa e carinhosa. Ao PPGPROM- UFBA, ao corpo docente, e a Helena Bezerra. A minha mãe, Maria Antônia, por toda instrução e dedicação aos filhos, exemplo de determinação. Aos meus familiares que residem em Salvador-BA, Gessé, Andrônica, Normandia e Alisom pelo auxílio, acolhimento de maneira amável e atenciosa. Ao Mestre Marinho, homem simples, hospitaleiro, acessível, dedicado à difusão do carimbó, seu depoimento, suas práticas musicais foram imprescindível para a realização deste trabalho, agradeço também a sua esposa. As bibliotecas do IPHAN (Belém), IAP (Instituto de Artes do Pará) e Museu da UFPA pelo espaço e materiais disponibilizado. Ao meu superior, Inspetor Alex Maia, pela compreensão e destreza para com seus liderados, aos meus amigos da banda da guarda, em destaque, Elias Coutinho pelos seus conhecimentos compartilhados, e ao Guarda Sávio pelo trabalho singular nas ações administrativas da Banda. A toda equipe da Escola das Artes São Lucas, aos meus alunos, e aos meus amigos do mestrado. A toda equipe da Secretaria de cultura de Marapanim, aqui representada pelo secretário Elielson Gomes.

RESUMO

O presente trabalho foi concebido através do Mestrado Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e pertence à área de criação/ interpretação musical. A estrutura está baseada no modelo indicado pela instituição, deste modo, há um memorial descritivo, relatórios das práticas supervisionadas, um artigo acadêmico e o produto final. Estes dois últimos, foram configurados a partir de um trabalho de campo realizado na cidade de Marapanim-Pa, os quais relatam parte do universo musical do carimbó a partir de uma investigação legitimada pela prática musical realizada com a flauta artesanal. O produto final será apresentado em duas partes. A primeira se refere a um documentário que descreve o processo de confecção da flauta artesanal de imbaúba, que é um instrumento simbólico para a cultura do carimbó local, denominado de "Pau e Corda", além disso, mostrará como se manifesta parte do lazer cultural vivenciado por este povo. A segunda consiste em duas músicas de carimbó transcritas- a parte solo da flauta artesanal - em partitura pelo autor deste trabalho, e através delas, Mestre Marinho - flautista em questão e principal fonte de informação deste trabalho – revela suas observações musicais relacionadas à linguagem musical utilizada por ele no carimbó. Por fim, há uma análise musical sucinta na perspectiva do autor desta pesquisa.

Palavras-chave: Carimbó. Flauta artesanal. "Pau e Corda". Mestre Marinho.

ABSTRACT

The present work, written during the course of Master's in Professional Music of the Federal University of Bahia (UFBA), belongs to the area of musical creation/interpretation. The text structure is based on the format indicated by the institution, thus containing a descriptive memorial, reports of supervised practices, an academic article and the final product. These last two originated from fieldwork carried out in the city of Marapanim-Pa and display part of the musical universe of carimbó, a legitimized study of the musical performance with the traditional flute. The final product of the work is presented in two parts. The first part consists of a documentary describing the process of constructing the handmade imbaúba flute, a symbolic instrument for the local carimbó culture denominated "Pau e Corda", and a view of this popular cultural pastime. In the second part, the author of this research transcribed two carimbó songs - the traditional flute solo - into sheet music, to which Mestre Marinho - flutist in question and this work's main information source – makes observations pertinent to the musical language that he uses in carimbó. Lastly, the author makes a brief musical analysis of the work from his perspective.

Keywords: Carimbó. Handmade flute. "Pau e Corda". Mestre Marinho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Aula expositiva sobre interpretação musical, Prof ^a Suzana	20
Figura 2 - Aula de composição musical, professor Pedro Amorim	23
Figura 3 - Imbaúbas prontas para o processo de triagem	47
Figura 4 -Visualização do caranã por vários ângulos(material de vedação do tubo)	47
Figura 5 - Ferramentas e utensílios utilizados para a confecção da flauta de imbaúba: 1- Furadeira Elétrica (<i>Bosch</i>); 2- Broca para Madeira /13mm; 3- Broca para Madeira /8mm; 4- Broca para Madeira /6mm; 5- Trena; 6- Plaina raspador manual; 7- Faca; 8- Lápis; 9- Lixa para madeira (n. 200); 10- Lixa para madeira (n. 100); 11- Barra roscada inox.	48
Figura 6 - Detalhes internos da imbaúba.....	49
Figura 7- Etapas iniciais do processo de confecção da flauta de imbaúba: 1- Raspagem da casca fibrosa; 2- furando os orifícios dos dedilhados; 3- moldando os orifícios com a faca; 4- retirando os gomos internos com a barra rosca.	51
Figura 8 - Momento dos ajustes finos na flauta: 1- Retirada da “capa” (camada protetora) do caranã; 2- caranã no formato de tampão; 3- processo de compactação do caranã através de movimentos circulares sobre a mesa; 4- colocando o tampão na flauta e iniciando o processo de afinação; 5- tocando a flauta para verificar a afinação, através do ajuste do caranã.....	51
Figura 9 - dimensões da flauta de imbaúba com seis furos	52
Figura 10 - dimensões da flauta de alumínio ou PVC/ com oito furos.	53
Figura 11- Modelos de flautas artesanais produzidas por Marinho: 1- parte superior; 2- corpo; 3- visão panorâmica das flautas.....	54
Figura 12- Atuação como monitor no I Paralaxe	83
Figura 13 - Certificado de participação no I Paralaxe	84
Figura 14 - Participação no 14º Festival Internacional de Flautistas- ABRAF	84

Figura 15 - Banda Sinfônica das Forças Armadas (V Festival “Música das Américas”)	85
Figura 16 - <i>Small Big</i> da Guarda Municipal de Belém	85
Figura 17 - Banda da Guarda Municipal de Belém	86
Figura 18 - Pôster apresentado no I Paralaxe (UFBA)- Dezembro de 2017	86
Figura 19 - Oficina de Prática Técnico Interpretativa, prof. Lucas Robatto	87
Figura 20 - Recital de flauta Transversal, classe prof. esp. Davi Silva	87
Figura 21 - Classe de flauta: da esquerda para a direita: Aline, Laís, Mayana, Prof. Davi, Lesley e Letícia (artista convidada)	88
Figura 22 - <i>Workshop</i> de Flauta Transversal	88
Figura 23 - Alunos participantes do <i>workshop</i>	89
Figura 24 - Palestra em Marapanim, sobre a minha pesquisa de flauta artesanal	89
Figura 25 - Apresentação do artigo científico no XXIII Congresso Anual da ABEM- Manaus	90
Figura 26 - Atividade desenvolvidas no XXIII Congresso Anual da ABEM	90
Figura 27 - Banjo confeccionado por Marinho	91
Figura 28 - Pesquisador à esquerda, almoçando com o Mestre Marinho à direita	91
Figura 29 - Residência do Mestre Marinho/ Marudá	92
Figura 30 - Grupo de carimbó “Pica Pau”, participação do Mestre Marinho, primeiro à direita.	92
Figura 31 - O carimbó como lazer, pessoas dançando debaixo do barracão/ 2º Tacacarimbó	93
Figura 32 - Capa do Cd Gravado por Marinho	93
Figura 33 - Apresentação do grupo mirim de carimbó em Marapanim, coordenado por Yan Santos, primeiro da direita para esquerda da primeira fila	94

Figura 34 - Imagem do DVD - Produto final.....	94
Figura 35 - Termo de autorização de uso de imagem e depoimento	95

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Proporção dos padrões rítmicos no arranjo n.171

Gráfico 2 - Proporção dos padrões rítmicos no arranjo n.2.....72

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Verificação das frequências das notas graves das flautas artesanais55

SUMÁRIO

1	MEMORIAL	13
1.1	PANORAMA BIOGRÁFICO	13
1.2	PRIMEIRAS IMPRESSÕES NA UFBA	16
1.3	DISCIPLINAS CURSADAS EM 2016.1	16
1.3.1	MUSD502 Estudos bibliográficos e metodológicos	16
1.3.2	MUSD45 Estudos especiais em música, sociedade e profissão	17
1.4	DISCIPLINAS CURSADAS EM 2016.2	19
1.4.1	MUSD45 Estudos especiais em interpretação	19
1.4.2	MUSD46 Estudos especiais em educação musical	22
1.4.3	MUSD42 Métodos de Pesquisa em Execução Musical	23
1.5	DISCIPLINAS CURSADAS EM 2017.1	24
1.5.1	MUSD47 Projeto de trabalho de conclusão final	24
1.6	DISCIPLINAS CURSADAS EM 2017.2	25
1.6.1	MUSD60 Pesquisa Orientada	25
2	ARTIGO	26
2.1	INTRODUÇÃO	27
2.2	CONTEXTUALIZAÇÃO DO CARIMBÓ	29
2.3	MULTI-INSTRUMENTISTA	34
2.4	MESTRE ARTESÃO	35
2.5	PARTE DOS RELATOS DA ENTREVISTA	37
2.6	IMERSÃO CULTURAL	41
2.7	PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA FLAUTA DE IMBAÚBA	46
2.8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
3	PRODUTO FINAL	62
3.1	DOCUMENTÁRIO EM DVD	62
3.2	DUAS TRANSCRIÇÕES DE SOLOS DE FLAUTA ARTESANAL	62
3.3	CONSIDERAÇÕES DO MESTRE MARINHO	67

3.4 ANÁLISE SUCINTA DAS TRANSCRIÇÕES	69
APÊNDICE A – Entrevista	74
APÊNDICE B – Atividades realizadas e registros do trabalho em campo	83
APÊNDICE C – Termo de autorização de uso de imagem e Depoimento	95
ANEXO – Práticas Supervisionadas	96

1 MEMORIAL

Este tópico visa descrever parte da minha trajetória musical correspondente ao período em que estive cursando o mestrado profissional em música na universidade federal da Bahia, nesse sentido, abordo as temáticas mais significativas das disciplinas cursadas, como veículo norteador da minha linha de pesquisa final. Para ajudar a compreender o resultado final deste Trabalho de Conclusão Final, os caminhos que foram escolhidos, inicio este tópico descrevendo um breve relato sobre minha vida musical antes do mestrado.

1.1 PANORAMA BIOGRÁFICO

Comecei a estudar música por volta dos 15 anos de idade em uma igreja evangélica, a qual fazia parte, na cidade de Castanhal-Pa onde resido até o presente momento. O ensinamento era realizado por um músico mais experiente, que além de ter o desejo de ensinar, assumia implicitamente uma responsabilidade de cuidar dos mais novos. O conhecimento era transmitido de forma empírica, lembro que comecei tocando um baixo elétrico *fretless*, imagina a situação, tocava decorando as posições de forma visual, o professor demonstrava como deveria fazer, isto é, imitá-lo, na verdade ele procurava uma nota que se “encaixava” em determinado acorde, mas não sabia o nome dela nem do acorde correspondente àquela posição, pois tocava de ouvido. Geralmente o músico de igreja evangélica está inserido em um contexto que o estimula a tocar vários instrumentos, e comigo não foi diferente, pois havia carência de músicos na igreja naquela época, além disso, precisávamos suprir a ausência dos músicos que viessem a faltar. Nesse contexto, comecei a transitar por outros instrumentos: violão, bateria, guitarra e teclado. Aos poucos fui entendendo que precisava traçar meus caminhos, tinha o desejo de progredir na música. Após três anos tocando, surgiu uma oportunidade de fazer um curso de musicalização com flauta doce em Castanhal, um curso que fazia parte do Projeto de Interiorização da Fundação Carlos Gomes em parceria com a Prefeitura de Castanhal. O curso durou um ano e meio, e depois deste tempo precisei escolher um instrumento, o qual deveria fazer parte da formação

instrumental de uma banda música¹. Foi então que escolhi a flauta transversal, mas não havia professor específico deste instrumento, nem mesmo outro flautista na cidade, os recursos virtuais que temos hoje eram inconcebíveis naquela época, e as únicas Escolas Especializadas se concentravam em Belém a cerca de 80 km de distância.

Além de não ter professor, não conhecia nenhum método de flauta, o professor do curso criava algumas lições baseadas em escalas e arpejos, dizia para ouvir muito chorinho, era neste ritmo, o aluno devia aprender a se “virar” desde cedo, contudo havia uma banda jovem e nela realizávamos as práticas em conjunto. E logo chegou o momento do serviço militar, precisei morar na capital e minhas práticas musicais ficaram reduzidas. Transcorrido um ano de serviço obrigatório, retornei para Castanhal, e precisava concluir o último ano do ensino médio. Prestei vestibular para duas instituições, na Universidade Estadual do Pará (UEPA), escrevi-me no curso de bacharelado em música, mas não fui habilitado, então pude escolher outro curso, neste caso a matemática. Na Universidade Federal do Pará (UFPA) optei pelo curso de oceanografia. Obtive aprovação nos dois cursos, e escolhi o segundo, e assim começou minha vida acadêmica, deslocava-me de segunda a sexta para a capital para estudar. Mesmo estudando um curso promissor, sentia falta de algo, era a ausência musical. Quase todas as vezes que sai do curso passava enfrente ao bloco de licenciatura em música, e ficava pensando se estava fazendo o que realmente desejava. Cursei por um ano, após isso percebi que precisava me submeter a um teste para entrar no curso de flauta no Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) em Belém. A aprovação no Instituto foi um divisor de águas, contribuindo para eu trilhar definitivamente o caminho musical, e logo tranquei a universidade. Agora parecia que tudo estava resolvido, contudo minha escolha traria muitos conflitos, porque muitas pessoas não acreditavam que a música poderia trazer algum retorno profissional, e logo senti o peso da responsabilidade que estava atrelada às minhas decisões. Mesmo diante dessa adversidade houve pessoas que me apoiaram, vou citar apenas duas para ser breve, minha mãe, e a flautista Odette Ernesto Dias.

Após um ano de estudo no conservatório fui contratado para tocar na Banda Municipal 28 de Janeiro que fica localizada em Castanhal, e no ano seguinte fiz o

¹ Banda formada com basicamente duas seções distintas: sopros e percussão.

concurso público para a mesma instituição, obtendo aprovação e sendo efetivado. Agora já era profissional, e já não havia motivos para desistir dos meus projetos musicais, queria desenvolver, e a desconfiança das pessoas já não era mais um problema.

Além da banda 28, minhas atividades musicais eram realizadas na Banda Sinfônico do Conservatório, sob a regência do prof. Dr. Jacob Cantão, e nela participei por cinco anos, além disso, fiz parte do quinteto de sopros amazonix por três anos, grupo artístico da fundação Carlos Gomes. Após quatro anos de conservatório tive a oportunidade de participar de um *máster class* nesta instituição, ministrado pelo prof. Dr. Lucas Robatto, e este se tornaria professor de flauta do curso de bacharelado em música da UEPA/IECG. No ano seguinte ingressei nesta graduação, passando a ser aluno dele. As aulas de flauta ocorriam por sistema modular².

No início de 2011 terminei a graduação, mesmo período em que o professor Lucas terminava seu ciclo como professor de flauta do bacharelado. No final do mesmo ano participei do processo seletivo do mestrado acadêmico a Universidade Federal da Bahia (UFBA), porém na segunda fase não consegui aprovação. Apesar disso, não havia desistido desta meta. No ano seguinte realizei o concurso para músico da Banda da Guarda Municipal de Belém. Era uma oportunidade única, pois este concurso não ocorria há quinze anos. Havia apenas uma chance, era somente uma vaga para flauta, e 78 inscritos. O conteúdo programático da primeira fase (prova objetiva) era bem extenso, e parte de legislação complexa. E as duas próximas fases eram o teste físico e a prova prática no instrumento. Fui aprovado em primeiro lugar geral para o cargo de guarda músico, dentre quase 700 inscritos. E no mesmo ano fui nomeado como flautista da banda, mesmo período em que migrei da banda 28 de Janeiro para a Escola de Música Mestre Odilon, atuando como professor de flauta.

O desejo de fazer mestrado ainda estava vivo, mas para realizar isso precisava finalizar o estágio probatório para conseguir a estabilidade. Neste período de espera finalizei um curso de especialização em educação musical e um curso de complementação pedagogia. Quando terminei o probatório, havia o mestrado

² No sistema modular o professor vinha a Belém quatro vezes ao ano e cada módulo durava cerca de cinco dias, eram três a quatro aulas individuais por aluno e as outras em formato de *máster class*.

profissional na UFBA, e a proposta dele era ideal para meu perfil. Então, realizei o processo seletivo no ano de 2016, o qual obtiver êxito. A partir deste momento falarei sobre o minha trajetória durante o curso, experiências, resultados etc., buscando relacionar com o meu histórico anterior na tentativa de conectar os caminhos percorridos.

Alguns fatores foram preponderantes para escolher o mestrado da UFBA, primeiramente por conhecer o excelente trabalho desenvolvido pelo Professor Dr. Lucas Robatto, além de ter boas referências musicais da instituição.

1.2 PRIMEIRAS IMPRESSÕES NA UFBA

A primeira coisa a ser falada aqui é o choque cultural que senti em Salvador, nos primeiros dias de prova durante o processo seletivo, percebi que aquele universo era completamente diferente, pessoas de vários lugares, costumes incomuns as minhas experiências. Este é ponto significativo, pois ao longo da narrativa veremos que muitas coisas estão relacionadas com este aspecto.

1.3 DISCIPLINAS CURSADAS EM 2016.1

1.3.1 MUSD502 Estudos bibliográficos e metodológicos

Nesta disciplina, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Amorim, pude compreender os fundamentos (ferramentas) essenciais que contribuem para uma leitura clara e objetiva dos textos, dos tipos de discursos textuais, os quais podem servir de suporte para os trabalhos acadêmicos. Utilizamos alguns textos³ sobre temas musicais para formulamos resenhas⁴, traduções, etc. Além disso, a disciplina ofereceu suporte para a utilização adequada das técnicas de formatação de trabalhos acadêmicos, através de exercícios relacionados aos resumos⁵ e abstract dos projetos iniciais dos discentes, mostrando como devem ser estruturadas as listas bibliográficas e citações segundo as regras e normas padrão. Outra etapa importante foi à defesa dos nossos trabalhos (projetos iniciais) em sala, os quais foram apresentados para a classe, e através das discussões sugeriram sugestões

³ Disponíveis em <https://revista-art.com>

⁴ Realizei a resenha do Artigo: "NOTATING AND PRODUCING MULTIPHONIC IN THE PIANO: a brief introduction" (Marcílio Onofre e Bibiana Bragagnolo.)

⁵ PLAY ALONG INSTRUMENTAL: Estudos técnicos de flauta aplicados ao repertório musical. Este foi o título do meu projeto quando entrei no PPGPROM.

para a melhoria dos trabalhos, simulando uma prévia de defesa antes da apresentação do trabalho de conclusão final do mestrado. Acredito que as experiências e diversidades dos discentes- o formato do mestrado da profissional da UFBA promove este ambiente- em diversas áreas profissionais relacionadas à música, contribuíram significativamente para ampliar o meu leque de conhecimento e possibilidades musicais de campo de trabalho.

1.3.2 MUSD45 Estudos especiais em música, sociedade e profissão

Esta disciplina foi uma das que causou mais “pânico” nos alunos, talvez por tratar de assuntos relacionados às áreas da sociologia, da filosofia, das ciências sociais, etc., ou seja, campo que é pouco discutido no meio profissional da música. A familiarização com a disciplina colaborou para o meu amadurecimento como músico profissional, pois as abordagens dos temas em sala serviram de vitrine para mostrar situações que vivenciamos em nosso cotidiano musical, entretanto muitas vezes não as percebemos, nem tão pouco sabemos como nos comportar diante delas. Ministrada pelo Prof. Dr. Lucas Robatto, a disciplina revelou que há distintas organizações sociais, as quais têm implicações no contexto musical e profissional. Utilizamos nas aulas vários textos de autores relacionados à música e também das áreas das ciências sociais, realizando leituras, reflexões e discussões, que resultaram em possíveis caminhos, bases para que os discentes tivessem a opção de percorrer na vida profissional e nos trabalhos acadêmicos. Vale apenas mencionar que o texto mais comentado pelos alunos foi do autor Pierre Bourdieu⁶, sem dúvida foi o assunto que serviu de quebra de paradigma, acrescentando novos conteúdos em minha vida profissional.

As leituras e reflexões sobre os conceitos apresentados em sala proporcionaram outras formas de visualizar e interpretar minhas atividades profissionais, coisas que estavam bem confusas, nesse aspecto retomo um pouco o meu passado. No período em que eu estava na graduação as minhas atividades musicais eram intensas, inserido em vários grupos, além de ter um professor de instrumento que “cobrava” resultados musicais a ser atingidos, era uma rotina

⁶ BOURDIEU, P. (2007). *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/Zouk, 556 p. Este é apenas um dos textos apresentados que tratam das concepções de Bourdieu.

natural para mim. Quando terminei o curso acreditava que essa mesma concepção continuaria em qualquer contexto profissional, mas não foi dessa forma. Os ambientes profissionais possuem ideologias “próprias”, a exemplo, um dos dilemas diz respeito ao posicionamento do profissional após a estabilidade. Ele tem a opção de se acomodar ou querer se desenvolver mais, e a primeira opção é a mais fácil, principalmente quando o vínculo empregatício não prevê nenhum benefício ao profissional que se qualifica.

Durante minha trajetória musical estudei diversos assuntos musicais, todavia as informações sobre as questões profissionais foram escassas. Hoje, percebo que a disciplina forneceu contribuições importantes e que meu olhar se ampliou frente às situações complexas que são inerentes do ambiente profissional e social, além de poder contribuir com amigos e pares que passam por situações similares.

A metodologia aplicada em sala concedeu subsídio para que eu pudesse conectar as questões “Bourdiesianas” com as minhas principais áreas de atuação profissionais. Outro tópico importante nesta disciplina foi sobre o texto de Neuhoff (2015), ele dividiu o público berlinense em quatro quadrantes: *Jazz*, *Clássico*; *Schlager* e *Rock*. A leitura e discussão desses tópicos trouxeram excelentes informações a respeito da necessidade do profissional em música conhecer o público consumidor, percebendo e analisando os pontos que se conectam ou divergem entre os grupos (público), observando também, possíveis fatores que levam o ouvinte a fazer determinadas escolhas, e que resulta o gosto musical dele. Este é outro ponto que tem estreita relação com o meu artigo final que trata sobre as peculiaridades da flauta de imbaúba no carimbó de Marapanim, pois compreendi que cada cultura tem suas particularidades, assim como o público que a consome, e este é um dos principais disseminadores de determinada prática cultural.

E por fim, houve uma tarefa final na qual precisávamos construir tópicos de um eventual artigo científico, e ele deveria conter questões relacionadas aos aspectos políticos, sociais e econômicos, concluindo-o como uma exposição oral⁷ em sala, visando o treinamento para a defesa futura do Trabalho de Conclusão Final. Essa atividade foi o ponto de partida para o meu trabalho final, visto que ajudou a delimitar um possível artigo, através dos seguintes tópicos: temática, objetivo, metodologia,

⁷ O título do meu trabalho apresentado: “**O MERCADO DE ENSINO VIRTUAL EM FLAUTA TRANSVERSAL: Quem atua?**”.

referencial teórico, impactos sociais da pesquisa, e considerações. Além disso, as temáticas abordadas pelo professor cooperaram para que a turma construísse um trabalho científico o qual foi apresentado no I Festival de Pesquisa da Música da UFBA- PARALAXE- denominado “Os campos de atuação profissional em música: uma visão bourdieusiana de suas práticas e dinâmicas de funcionamentos”, na categoria pôster (fig. 18).

1.4 DISCIPLINAS CURSADAS EM 2016.2

1.4.1 MUSD45 Estudos especiais em interpretação

A disciplina acima foi ministrada por três professores: Dr. Pedro Robatto, Dra. Suzana Kato e Dra. Beatriz Alessio. A professora Suzana explanou sobre algumas questões relacionadas à interpretação musical, ou seja, musicalidade e expressividade musical⁸, e esses conteúdos foram analisados através de leituras de textos e observações em sala, buscando compreender se esses temas eles podem ser desenvolvidos através orientação ou se provém de forma natural (nata). Nesse contexto, tivemos a oportunidade de observar e participar (opinar) em uma aula prática de violoncelo⁹ que ocorreu em sala, o objetivo era aferir se as informações concedidas pela professora durante as aulas, agregadas as nossas vivências musicais, ajudariam a “melhorar” a expressividade do aluno de violoncelo.

⁸ Texto base: Patrik N. Juslin & Roland S. Person (Emotional Communication), e ao final da disciplina foi realizado um questionário de perguntas sobre a compreensão da leitura.

⁹ A peça utilizada nesta aula foi: Sanate for Violoncello solo (1948/530), by GyörgeLigete (1923-2006); 1 mov. **Dialogo** (Adagio, rubato , cantable).

Figura 1- Aula expositiva sobre interpretação musical, Profª Suzana



Fonte: Autor da pesquisa

Além disso, fiz uma análise pessoal de duas performances musicais distintas de uma mesma peça¹⁰, executadas por interpretes diferentes, através de duas gravações de vídeo¹¹, relacionando os assuntos estudados na tentativa de justificar o meu posicionamento musical relativo às duas interpretações musicais.

Outro aspecto que foi intensamente comentado diz respeito à autenticidade, tópico ministrado pelo Prof. Dr. Pedro Robatto. O texto principal para as discussões foi de Peter Kivy (1995), o autor divide esta temática em quatro linhas: autenticidade como prática; a autenticidade pessoal; autenticidade como som; autenticidade como intenção. Cada uma delas tem suas próprias leis que as define.

Segundo Benjamim (1969) o autêntico é identificado pela originalidade, já a cópia ou reprodução está desvinculada da autenticidade, isto é, a autenticidade está atrelada as escolhas, tomadas decisões dentro do contexto musical, seguindo regras ou desviando-se delas. Mediante os estudos e discussões sobre autenticidade notei que algumas vezes estamos inseridos dentro de um contexto musical entrelaçados por ideologias, ou seja, precisamos tomar decisões “acertadas” sem sair de caixas “fechadas com regras”, ser original sem sair do convencional. Além disso, ao meu vê há dois pontos principais que são geradores das discussões sobre autenticidade relacionada à performance musical do artística: autenticidade histórica (fidelidade a

¹⁰ Peça: **Reflections-** para flauta solo (Katherine Hoover).

¹¹ <https://youtu.be/cOiQVMzaYWU> e <https://youtu.be/q6Gi3LTzinA>

ideia, pensamento musical do autor da obra); autenticidade pessoal (autonomia, criatividade e lealdade ao seu próprio discurso musical. Este item foi essencial na minha pesquisa, por exemplo, em Marapanim, local onde ocorreu o meu trabalho de campo, a comunidade local dificilmente prestigia práticas de carimbó “estilizado ou “moderno”, aliás isso só acontece em festivais que oferecem esta categoria, o mais comum naquele lugar é o carimbó “Pau de Corda” (“raiz”ou “autentico”), sendo assim, os valores podem determinar formas de interpretação musicais, preservando ou transformando contextos históricos e culturais.

Os textos¹² utilizados pela Prof^a. Dra. Beatriz trataram das questões relacionadas a interpretação (performance) musical. Constatei que a expressividade, musicalidade é um assunto imensurável, pois os conceitos que observamos comumente são insuficientes para defini-la, apesar disso é um tema indissociável do contexto artístico, e por isso merece atenção. Na arte musical, temos “dificuldade” de traduzir coisas subjetivas - sentimentos, emoções, caracteres, intenções, dentre outras - em conceitos objetivos, palpáveis, todavia acredito que tais conflitos contribuem para que a música tenha brilho e beleza, visto que ela pode ser construída dentro de infinitas possibilidades, não é um resultado único, exato. Refletindo sobre isso, e analisando a trajetória musical que percorri, vejo que a minha comunicação musical melhorou, mas ainda há muito espaço para aperfeiçoamento. Sei que isso não ocorreu de forma nata, pelo menos no meu caso, acredito que está associada às vivências- professores, metodologias, grupos, etc.- e contextos musicais que estive e estou inserido, ou seja, é um processo contínuo e de constantes transformações e estes procedimentos dependem de estímulos e ferramentas direcionadas a particularidade do indivíduo. Quando um interprete se torna capaz de pensar taticamente nas suas tomadas de decisões relativas à sua interpretação, ele poderá potencializar sua comunicação musical ao ouvinte de modo eficiente e brilhante.

Entendi que a sobrevivência de um determinado tipo de música depende de quanto você conseguiu convencer os músicos de que aquela música é suficientemente importante, para que o indivíduo passe grande parte do seu tempo dedicado à realização dela. Nesse contexto, pode haver uma relação

¹² Alguns textos e utilizados pela professora: Malcolm J. Tait (Estilos de Ensino de Música); Charles Rosen (O prazer de tocar- o prazer de pensar; cap.4 [A execução musical]; Daniel Barenboim (Liberdade de pensamento e interpretação).

desproporcional entre compositor e interprete. O interprete é o crítico do repertório concebido pelos compositores, pois é isso que vai definir a existência desta música para as próximas gerações. Nessa relação desigual, algumas vezes o compositor chega ao ouvinte sem conquistá-lo ou mesmo sem convencer o interprete de que aquela música é importante e que vale a pena ser toca. Na verdade, as relações entre compositor e interprete deveria ser: o compositor propõe algo estimulante, o interprete entra em cena, se entusiasma com tal proposta, tocando com muita satisfação e o ouvinte corresponde, por isso, a ideologia de que o interprete é um individuo que exerce função de segunda classe pode ser muito danosa.

1.4.2 MUSD46 Estudos especiais em educação musical

A disciplina foi proporcionada pelo prof. Dr. Pedro Amorim. O foco era mostrar aos alunos que existem cenários, os quais servem de laboratório para realizar os processos composicionais. Ele buscou fugir daquela forma tradicional de compor, em que há mais regras do que processos criativos, mostrando maneiras alternativas de pensar na criação, coisas que de início pareciam bem “absurdas” ou fora do meu senso comum. Com o desdobramento das atividades fui gostando da “parada”, a linguagem era nessa linha. Ponderando verifiquei que a nossa criatividade, liberdade de pensamento e processo de construção muitas vezes são tolhidos por nós mesmo, temos medo de arriscar, inovar, etc. Fizemos algumas tarefas de composição em conjunto, e também individual, e nesta pude criar um trecho de um possível carimbó, utilizei o pouco conhecimento que tinha sobre o tema naquela ocasião.

Figura 2 - Aula de composição musical, professor Pedro Amorim



Fonte: Autor da pesquisa

1.4.3 MUSD42 Métodos de Pesquisa em Execução Musical

A disciplina foi ministrada pelos professores: Dr. Lucas Robatto e Dra. Diana Santiago. A professora tratou das questões relacionadas à pesquisa artística, a experiência do artista e seu ato inovador no mundo, ressaltando que devemos apresentar um discurso viável que se adapta à experiência e a criação do artista na sociedade. Além disso, as temáticas que falam sobre as dificuldades que encontramos durante o processo de pesquisa em performance musical. Na realidade, as discussões mostraram a necessidade de compreender a pesquisa dentro do seu contexto. Um tópico que causou bastante debate diz respeito à definição do termo músico, quem pode ser classificado como músico ou quem não é músico? Apesar de ser um termo corriqueiro no convívio musical, constatei que as definições são diversificadas, e até entre os alunos do curso não havia um consenso plausível sobre o assunto, então, notei que temos propensão para definir músico como aquele indivíduo que está inserido em nosso campo musical, e nesse exemplo, ainda há a possibilidade de “desclassificar” aqueles que “não são músicos” segundo nossas “convicções”, talvez isso seja resultado de ideologias que nos foram “impostas”, e que às vezes nem sabemos o motivo pelo qual seguimos determinada linha de pensamento.

O professor Lucas, trabalhou com vários textos¹³, e as leituras foram direcionadas para os grupos formados pelos alunos, as quais foram elucidadas e debatidas em sala. Na minha análise do texto de Cook (2006) verifiquei que a música pode ser compreendida enquanto arte performática ou em quanto um processo como um produto (arte do compositor). Para que a performance aconteça é preciso que haja tomas de decisões dentro das nuances que pode conter uma música, podendo ser de andamento, dinâmica, etc. e muitas vezes essas variações não estão codificadas na partitura. Além disso, quando se toca em conjunto, essas resoluções podem acontecer de modo negociável entre os pares. “Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido [...]” (COOK, 2006, p. 11).

Tivemos como tarefa principal desta disciplina a produção do anteprojeto¹⁴ de artigo científico e produto final. Esse trabalho foi imprescindível para definir meu trabalho final, além de ajudar a formular estratégias para o desenvolvimento dele, estruturando-o em tópicos, simulando o trabalho futuro. Após essa etapa de construção, a próxima tarefa foi expor o trabalho em sala, e esta organização estrutural do trabalho colaborou para que minha defesa fosse satisfatória. Notei que as discussões e pontos de vistas diversificados dos colegas de classe e professores contribuíram significativamente para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão Final.

1.5 DISCIPLINAS CURSADAS EM 2017.1

1.5.1 MUSD47 Projeto de trabalho de conclusão final

Este tópico se refere ao delineamento estrutural - as sessões - que devem ser utilizados pelos docentes do PPGPROM para a realização do Trabalho de Conclusão Final. A organização de cada item foi planejada ao longo do percurso no Mestrado Profissional na área de criação musical/ Interpretação, e as disciplinas estudadas norteavam possíveis caminhos a minha pesquisa. Os itens são definidos

¹³ Os textos utilizados pelo meu grupo foram: Correia (2007), Cook (2006) e Robatto (2013).

¹⁴ O título do ao anteprojeto foi “**O UNIVERSO DA FLAUTA NO CARIMBÓ DE MARAPANIM: aspectos musicais técnico-interpretativos e pedagógicos utilizados**”. Já o produto final seria “**GUIA DE SUGESTÕES TÉCNICAS PARA APLICAR NO CARIMBO: Play along** como ferramenta de suporte didático para os exercícios”. Mas, com o desenrolar da pesquisa houve algumas modificações no artigo e produto final.

como: memorial descritivo, artigo científico, produto final e relatórios das práticas supervisionadas.

1.6 DISCIPLINAS CURSADAS EM 2017.2

1.6.1 MUSD60 Pesquisa Orientada

A disciplina teve como orientador o Prof. Dr. Lucas Robatto, na primeira orientação definimos o assunto do artigo, fui incentivado por ele a buscar uma coorientação, neste caso recomendou a Prof^a. Dra. Angela Lühning. Acredito que o trabalho de monitoria que exerci no PARALAXE foi importante para estreitar relação com ela, pois estava sobre sua coordenação. As duas orientações somas foram sensacionais, mesmo no formato a distância. Prof. Lucas com sua grande experiência na área flautística e a Prof^a. Ângela na etnomusicologia, uma fusão de conhecimento que se harmonizou perfeitamente com meu trabalho. Sempre muitos prestativos e altamente profissionais.

2 ARTIGO

A FLAUTA DE IMBAÚBA NA FORMAÇÃO DE CARIMBÓ “PAU E CORDA” EM MARAPANIM-PA

RESUMO

O presente trabalho discute as peculiaridades da flauta de imbaúba, que é um instrumento artesanal empregado no carimbó- formação “pau e corda”- de Marapanim- PA. Para isso, foi necessário elaborar um panorama histórico-cultural deste instrumento, sua representatividade para a cultura local, as simbologias sonoras como identidade músico-cultural, a partir do aspecto rítmico que a flauta desempenha no carimbó. Registrou-se o processo de confecção da flauta, observando o estilo de construção do instrumento, desde a sua forma mais elementar até o resultado final, sendo este processo realizado pela principal fonte de informações, Marinho Ferreira das Neves -“Mestre Marinho”- multi-instrumentista, exímio flautista de carimbó, construtor de flautas artesanais e banjo. Analisou-se o contexto histórico-musical do carimbó, através de processos de imersão cultural e semiótica por parte do autor, buscando entender as questões musicais como fenômenos repletos de significados peculiares de determinado grupo (formação instrumental). A Pesquisa realizada é qualitativa de caráter etnográfico, a partir de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo por meio de entrevistas, filmagens, fotografias e inserção na comunidade local. Os principais teóricos apresentados foram: Salles (1969, 1980) e Geertz (1989). O presente trabalho contribui para um maior conhecimento sobre as especificidades da flauta de imbaúba, bem como revelou sua identidade e relevância para o carimbó enquanto manifestação popular Marapaniense e, ainda, mostrou-se relevante para o resgate histórico-cultural deste instrumento, bem como a valorização dos mestres artesãos e seus saberes.

Palavras-chave: Carimbó. Flauta artesanal. Mestre Marinho. Imersão cultural. Simbologia sonora.

THE IMBAÚBA FLUTE IN THE CREATION OF CARIMBÓ “PAU E CORDA” IN MARAPANIM-PA

ABSTRACT

The present work discusses the peculiarities of the imbaúba flute, which is a handmade instrument used in carimbó, more specifically, the "Pau e Corda" group of Marapanim-PA. To do so, it was necessary to portray the historical-cultural background of this instrument, what it represents for the local culture and the sound symbolism as a musical-cultural identity, due to the rhythmic aspect that the flute plays in carimbó. The construction of the imbaúba flute, from its most elementary form to the final masterpiece, was documented by observing the main source of information for this research, Marinho Ferreira das Neves - "Mestre Marinho" - a multi-instrumentalist, expert carimbó flautist and artisan of handmade flutes and banjos. Through cultural immersion and semiotic processes, the author analyzed the

historical and musical context of carimbó, with the goal of understanding the musical aspects and singularities pertinent of this particular instrumental group. The study consists of a qualitative and ethnographic character, based on bibliographical and field research, through interviews, videos, photographs and insertion into the local community. The main theorists presented were Salles (1969, 1980) and Geertz (1989). This study contributes in many forms: by enhancing the detailed knowledge of the artisanal flute, especially the imbaúba; recognizing the identity of this instrument used in carimbó and its significance as a symbol of popular manifestation for the people of Marapanim-PA; restoring the historical and cultural relevance of the imbaúba flute; as well as valuing the knowledge and profession of the master craftsman.

Keywords: Carimbó. Handmade flute. Mestre Marinho. Cultural immersion. Sound symbolism.

2.1 INTRODUÇÃO

O contexto histórico cultural da flauta transversal é configurado em dados (heranças) informativos, que podem nortear uma determinada pesquisa, fornecendo suportes relevantes. Aspectos como as perspectivas culturais ao redor do instrumento, seus processos identitários, metodologias de construção, evoluções organológicas, concepções musicais do repertório específico, tradições, dentre outros, são elementos que ajudam a subsidiar a compreensão de determinado gênero musical e/ou estilo, ou pelo menos parte deste entendimento. Organologicamente há duas configurações básicas relativas ao modo de sustentar a flauta: as que são tocadas verticalmente e as que são manuseadas transversalmente. Independentemente da espécie da flauta, há a possibilidade de diversas variações e contornos dentro da mesma categoria. Os vários modelos e tipos de instrumentos musicais ajudam a sinalizar culturas musicais e históricas específicas, por exemplo, citamos alguns exemplares de flautas transversais: flauta de chave (sistema *Boehm*), flautim (*Piccolo*), flauta transversal renascentista, *bansuri*, flauta de imbaúba, etc. O processo de construção (confeção) da flauta está condicionado ao estilo do artesão ou fabricante, tipo de material (madeira, metal, plástico, etc.) utilizado na fabricação da flauta, além dos aspectos anatômicos - forma de sustentar o instrumento, dedilhado, peso, tamanho, dentre outros - dando sentido a uma ou várias culturas, mediante as peculiaridades de determinada música e/ou de práticas musicais.

O presente trabalho teve como objetivo abordar as especificidades da flauta de imbaúba¹⁵, que consiste em um modelo de flauta transversal artesanal utilizada no carimbó- formação “pau e corda¹⁶”- da Região Norte, especificamente da cidade de Marapanim-Pa. O olhar sobre este instrumento e as práticas ao seu redor evidenciam as implicações e simbologia sonoras da flauta para a comunidade que a adota e os processos identitários a ela ligados. Esse olhar foi alcançado através da imersão cultural do autor na comunidade local, observando as práticas ligadas a este instrumento, as quais revelam como a flauta está condicionada aos aspectos rítmicos do carimbó.

Mestre Marinho¹⁷ (músico-artesão) é um agente de grande relevância para este trabalho, ou seja, ele é a fundamental fonte de informações. Reside em Marudá, um dos distritos de Marapanim, atuante por mais de 40 anos nas práticas musicais de carimbó, que vão desde o processo de confecção da flauta até a valorização deste instrumento no carimbó.

A metodologia da presente pesquisa é qualitativa de caráter etnográfico, a partir de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo por meio de entrevistas, filmagens, fotografias e inserção na comunidade local, bem como análise dos aspectos práticos do flautista e seu estilo de construção do instrumento.

O trabalho discorre sobre os seguintes tópicos: 1) caracterização do carimbó no seu contexto histórico cultural; 2) a versatilidade dos flautistas populares, em geral multi-instrumentistas, que influencia no prestígio e adaptações dos músicos às necessidades dos grupos em que atuam; 3) a tradição dos artesãos na arte de confeccionar flautas em Marapanim; 4) a trajetória musical do Mestre Marinho; 5)

¹⁵ No dicionário Tariana (2001, p. 83) o termo *mawáku* significa “flauta de imbaúba”. A imbaúba ou embaúba possui o tronco e ramos ociosos, os quais são divididos em nós, e abrigam formigas (relação de simbiose) internamente. A espécie de imbaúba utilizada na fabricação das flautas artesanais, nesta presente pesquisa, é conhecida popularmente como imbaúba branca ou prateada (*Cecropia Hololeuca*).

¹⁶ O termo “Pau e corda” é utilizado para designar os grupos de carimbó de “raiz” ou “autêntico”, que geralmente utilizam instrumentos artesanais como: banjo, flauta artesanal- podendo ser flauta de chave, sax ou clarineta-, maracá, reco-reco, curimbó, diferenciando-se dos grupos intitulados de “Moderno” ou “estilizado”. Definições extraídas de pessoas do contexto “original” do carimbó.

¹⁷ Marinho Ferreira das Neves (nascido em 01 de Maio de 1962) conhecido como “Mestre Marinho”, reside em Marudá-Pa, destaca-se pelas habilidades de tocar vários instrumentos- multi-instrumentista- inerentes a formação do grupo de carimbó. Seu instrumento principal é flauta transversal (PVC, alumínio ou chave). Iniciou suas práticas musicais com flauta de imbaúba por volta dos 15 anos, empregando-a em suas atividades musicais por muitos anos. A aquisição do conhecimento musical, adquirido por ele, é oriunda da transmissão oral (por familiares), bem como o ofício de confecção de instrumentos artesanais utilizados no carimbó como a flauta e o banjo, além de já ter trabalhado na construção civil, carpintaria, dentre outras.

processo de transferência e imersão cultural como ferramenta para compreensão da identidade do carimbó de “raiz” (autêntico); 6) descrição do processo de construção das flautas artesanais (imbaúba, alumínio e PVC) realizada por Marinho.

2.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO CARIMBÓ

O carimbó é configurado como uma prática musical que revela tradições culturais de grande expressividade no estado do Pará, mostrando assim, o caráter identitário deste gênero musical para toda uma região. No carimbó a dança e a música estabelecem uma forma de entretenimento, no qual a festividade se torna legítima através do lúdico. O carimbó é prática cultural gerada a partir de manifestações populares, alicerçadas, em sua grande maioria, na oralidade popular, tradição muitas vezes transmitida sem preservar os nomes dos sujeitos envolvidos e que está configurada nos costumes tradicionais dos respectivos lugares de origem. Essa prática musical é disposta como um tipo de música que necessita da parte coreográfica (dança), podendo esta ser simples, contudo necessita de destreza individual do praticante para o desenvolvimento da improvisação coreográfica dos dançarinos. (SALLES e SALLES, 1969, p. 259).

Há uma grande discussão sobre a possível origem do carimbó. Alguns autores defendem que a sua origem¹⁸ é negra, outros que a origem é indígena, cabocla, já outros afirmam existir vínculos entre três etnias: negra, ibérica e indígena. Esta última vertente¹⁹ é a mais difundida atualmente. Costa (2015) argumenta que o carimbó retrata uma cultura popular que se consolidou “com a chegada de muitos povos [...]. Porém os agentes principais da construção dessa cultura popular foram os grupos subalternizados dentro sistema colonial e escravista, particularmente o indígena, o negro e o próprio caboclo”. (COSTA, 2015, p. 14). Nesta questão sobre a origem do carimbó espelham-se questões de defesa e/ou imposição ideológica, e dificilmente se chegará a um ponto final consensual neste assunto.

¹⁸ Alguns autores defendem suas posições no que diz respeito à origem do carimbó: indígena- João da Cruz Neto (1974), Willy Aureli (1952), Arerê. “Assim temos em Bruno de Menezes um carimbó de ribeirinhos ‘morenos acaboclos’; em Ubiratan Rosário, um carimbó de inspiração negra, mas com elaboração efetiva de caboclos; em Mário Martins um coro negro que depois foi apropriado e difundido pelo ‘cametaense’(...); e, em Vicente Salles e Marena Salles (...) uma música cabocla” (COSTA, 2015, p. 11, 12).

¹⁹ Um dos principais argumentos utilizados para determinar a origem do carimbó está relacionado à composição instrumental dos grupos, por exemplo, flauta de imbaúba (indígena); tambor- curimbó (negra), etc., além de outros fatores como a dança, indumentárias, costumes, etc.

A história do carimbó no Pará pode ser delineada em quatro momentos importantes: 1) período em que a prática musical era mal vista, marginalizada²⁰ por uma parcela da sociedade da época (1880); 2) etapa na qual o carimbó era compreendido enquanto alocação folclórica, na qual a simplicidade do homem do interior transparece nos seus processos musicais; 3) o carimbó chega à capital Belém na década de 70, e, devido a sua notoriedade, passa a ser o centro de discussões sobre busca da identidade regional, e com outra idealização por parte de intelectuais artistas suburbanos e populares, impulsionando a indústria cultural e sua consequente comercialização; 4) e o último momento foi concebido pelo desejo de transformar o carimbó em Patrimônio Cultural Brasileiro, propeliado em 2005, durante o 4º festival de carimbó de Santarém Novo, tornando-se patrimônio em 11 de setembro de 2014 (COSTA, 2015, p.01).

Esses processos não foram momentos isolados e rápidos, mas se configuraram de maneira lenta, evidenciando que cada etapa é resultado da anterior. Por exemplo, nos dias atuais o carimbó ganhou grande destaque por conta do título de Patrimônio Cultural Brasileiro, e uma das possíveis razões para tal fato está relacionado ao choque de ideologias que norteavam as duas formas de ver o carimbó nas décadas de 40 como folclore, e nos anos 70 como identidade regional. Antes da década de 70, o que se sabia sobre o carimbó era apenas a sua formação por grupos denominados "pau e corda", ou seja, os grupos tradicionais que tinham forte ligação com os instrumentos artesanais, dos quais grande parte era confeccionada pelos próprios músicos. Eles refletiam a simplicidade, as tradições, costumes e desafios daquele homem, e esta forma de lazer estava direcionada para os seus próprios deleites. Dentro desta ideologia, o carimbó que não seguia esta linha de pensamento era classificado como não autêntico.

Durante a década de 70 havia outro segmento que buscava modernizar o gênero, justificando as modificações enquanto adaptações às necessidades de valorização do gênero, ou seja, a venda, o carimbó como produto comercial. Sem dúvida, este embate ideológico foi um divisor de águas entre as duas vertentes principais do carimbó no Pará.

²⁰ Código de Posturas de Belém-1848, artigo 107, cap. 119: Das Bulhas e Vozeria. Atualizado no Código de Postura de 5 de maio de 1880 (Lei n.1,028).

A formação dos grupos de carimbó é caracterizada por duas formas principais, bastante comuns: “Pau e Corda²¹” ou carimbó de “raiz” (“autentico”), composto por banjo, flauta²² artesanal (de PVC, alumínio, bambu ou imbaúba), maracá e reco-reco; e o “Moderno” ou “estilizado”: nele utiliza-se de instrumentos elétricos- guitarra, contra baixo, bateria, violão, cavaco, dentre outros. Além disso, o “estilizado” pode apresentar elementos de outros gêneros musicais, bem como efeitos digitais e eletrônicos. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL-IPHAN CARIMBÓ, 2013, p. 46,47).

O presente trabalho se limitará a formação “pau e corda”. Monteiro (2016) descreve uma provável composição dos instrumentos relacionados à formação “pau e corda” exibida em uma composição feita por Ginja denominada de “Memórias de Lucindo²³”:

É o caso, por exemplo, da formação instrumental descrita por Ginja em sua composição intitulada “Memórias de Lucindo”, da qual posso destacar, dentre os vários instrumentos musicais que constituem essa manifestação, o “curimbó” ou “carimbó”, um tambor de tronco de árvore escavada, no qual em uma de suas extremidades se coloca um couro de animal; a flauta, instrumento de sopro, feito de imbaúba ou outro material; o banjo, instrumento de corda feito artesanalmente; a maracá, feita de cabaça; além de dois *pauzinhos*, que são tocados no corpo do tambor. (MONTEIRO, 2016, p. 49, 50)

Em 11 de setembro de 2014 o carimbó foi contemplado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²⁴ (IPHAN), com o título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Contudo, esta posição “favorável” em que ele se encontra hoje é resultado de longo processo de lutas, sejam elas, ideológicas, culturais, dentre outras.

A atual popularização existente no carimbó é resultado de muitos conflitos e transformações na sociedade paraense. Houve melhorias no que concerne ao

²¹ A maior concentração deste tipo de formação está na zona do salgado, contudo vale ressaltar que existem dois tipos: grupos da água salgada e da água doce. Em Marapanim os grupos da água doce carecem mais de instrumentista de sopros.

²² Outros instrumentos de sopros foram incorporados a esta formação, os mais comuns são sax e clarineta.

²³ Mestre Lucindo (Lucindo Rabelo da Costa- 1906- 1988) é sem dúvida um dos maiores representantes do carimbó “tradicional” ou de “raiz” da região do salgado, residia em Marapanim. Sua história é configurada também por um rico acervo com centenas de composições próprias, foi vítima de artistas midiáticos que sem autorização gravaram e conquistaram prestígios em detrimento do talento de Lucindo. (COSTA, 1994, p.17).

²⁴ http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Titulacao_carimbo.pdf

acesso às zonas litorâneas, em decorrências de melhorias nas estradas e meios de transportes, tornando aqueles locais mais acessíveis e atrativos. E a partir deste momento, essa cultura começa a ficar mais exposta às influências externas (SALLES e SALLES, 1969, p. 262). Na década de 1940, o desenvolvimento econômico de algumas dessas zonas é promovido também pelo turismo, pois os indivíduos são atraídos pelo ambiente sossegado para realização dos seus lazeres, “nesse fluxo, verifica-se a intensificação das trocas culturais e o aumento da demanda pelos atrativos ‘nativos’ da região”. (CHAGAS JUNIOR; RODRIGUES, 2013, pag. 05)

Além disso, o IPHAN, em parceria com o Instituto de Artes do Pará (IAP), promoveu uma “Ação de Salvaguarda da Flauta Artesanal”. A ação faz parte do “Dossiê” (INRC) ²⁵ do Carimbó, e a parte inicial deste documento foi finalizada em Outubro de 2013. A “ação de salvaguarda” correspondeu a um trabalho em prol do resgate da construção das flautas artesanais utilizadas no carimbó, ocorrida em Marudá (distrito de Marapanim), em forma de um laboratório de construção de flautas (PVC, imbaúba e bambu), sendo dois mestres responsáveis em promover as oficinas, com grande experiência na arte da construção dos instrumentos: Mestre Lorival (Salinópolis²⁶) e Mestre Marinho (Marudá).

A flauta artesanal é emblemática, ela representa a parte solista²⁷ ou sopro do carimbó. Para alguns mestres mais antigos, a flauta de imbaúba sustenta uma tradição que jamais poderá ser substituída por qualquer outro instrumento de sopro. A flauta de imbaúba sem dúvida foi à referência dos instrumentos de sopro para se tocar carimbó, até antes da chegada da clarineta e saxofone neste contexto. De fato, grande parte dos músicos clarinetistas que tocavam carimbó tiveram sua iniciação prática através da flauta de imbaúba (CANTÃO, 2004, p. 80). Essa flauta tinha *status* de notoriedade, principalmente nos grupos mais antigos, e eles eram compostos principalmente por maracá com material de cabaça, curimbó (tambores), reco-reco de bambu, além da flauta de imbaúba. Só depois de muito tempo introduziu-se a clarineta e a viola na formação. (COSTA, 2008, p. 203).

²⁵ Inventário Nacional de Referências Culturais.

²⁶ Cidade pertencente à zona do salgado Paraense, conhecida também como Salinas, distante cerca de 220 km da capital Belém.

²⁷ Mais adiante Mestre Marinho pontuará sobre a identidade da flauta no carimbó, pois para ele a flauta denota o ritmo na linguagem musical do carimbó.

A flauta artesanal tem uma história marcante e indissociável no carimbó: “originalmente, o carimbó tem a flauta artesanal como instrumento-símbolo, porém ela vem sendo substituída gradativamente por outros instrumentos de sopro disponíveis no mercado musical, a exemplo do saxofone e clarinete”. (IPHAN CARIMBÓ, 2013, p. 116).

Os grupos “pau e corda”, principalmente da região do salgado, se alimentam de uma tradição predominantemente oral que é transmitida por gerações, e na sua grande parte os saberes são transmitidos entre familiares. Alguns autores consideram “evidência oral uma fonte muito importante e, em vários casos, a única ou a medular” na transmissão dos saberes e tradições ligadas a estas práticas (FERREIRA; AMADO, 2006, p. 24).

Antes de seguir com os próximos tópicos, é interessante citar uma lenda sobre a “Casa das Flautas” relatada por Cerqueira Filho (2009):

Uma lenda dos índios Tukanos, fala sobre o Maxtê- Puru e, conta a estória de uma flauta feita de embaúba, que emite palavras com proposta de convite sexual. Segundo a lenda, esta flauta era, no passado, um monstro em forma de homem, do qual as mulheres não conseguiam escapar e, após um contato, elas contrairiam lepra e tinham de ser sacrificadas. Então, para que essa flauta não fosse vista pelas mulheres, foi construída uma casa para guardá-la: a Casa das Flautas.

Acrescenta, ainda, a lenda, que a desobediência à proibição de tocar a flauta, vê-la, entrar na Casa das Flautas ou assistir a sua construção, era punido com a pena de morte.

A Casa das Flautas também é denominada pelos índios de “Casa das Máscaras”, “Kuakutu”, “Casa dos Homens” ou, na língua indígena: Kwayuyará. (CERQUEIRA FILHO, 2009, p.99).

Lenda ou não, o que se destaca aqui é a configuração simbólica que o instrumento exerce, mostrando a perspectiva sensual, que pode ser observada na dança do carimbó, reforçada pelos atributos rítmicos (ritmos rápidos e sincopados). No decorrer do texto será mostrada a relação de interação que há entre a flauta (solista) e os dançarinos ou mesmo o próprio público, como um dos aspectos fundamentais desta cultura.

2.3 MULTI-INSTRUMENTISTA

Salles (1980), através de suas pesquisas, informa que um dos primeiros instrumentos de sopros europeu a ganhar espaço nas Américas foi à flauta. Na Amazônia, durante o período colonial, já havia registros de “gaitas (flautas verticais) e de pifes, ou pífanos (flautas transversas) ²⁸”. Comentando também que o Estado do Pará sempre se mostrou propenso a ter “bons flautistas”, desde o Padre Italiano João Maria Gorzoni (XVII) a Antonio da Silva Conde (início do século XIX), além de Gentil Nobre, Francisco Antônio Viana Prata, José Domingues Brandão e Roberto de Barros. E o grande nome foi Ernesto Antonio Dias, conhecido por sua virtuosidade, atuando como concertista e boêmio (SALLES, 1980, p. 381).

A versatilidade musical é uma prática comum na música popular, folclórica, além de buscar suprir a falta de músicos. Aqueles que apresentam esta característica detêm prestígio profissional, têm atividades musicais profissionais intensas, e seus pares os veem em uma posição diferenciada. O músico com este perfil se adapta às necessidades dos grupos (meio profissional), isto é, estabelece uma relação diferenciada com seus pares, melhor se adapta às condições musicais, conseguindo assim uma melhor forma de “sobreviver” musicalmente. Por exemplo, temos o músico Ernesto Dias, que apesar de atuar na música de concerto ocidental, era também músico da boemia, e neste último seguimento mostrava o quanto seu leque musical era amplo.

[...] músico versátil, tocava com habilidades vários instrumentos- piano, violino, saxofone, clarinete- mas tornou-se notável executante da flauta, o seu instrumento predileto. E munido dela, organizou orquestra e grupos boêmios [...]. (SALLES, 1980, p. 382)

Essa versatilidade pode ser traduzida pelo termo multi-instrumentista. Mas, mesmo com as várias habilidades, este músico possui um instrumento principal, o qual destaca sua preferência e maior desenvoltura; essa hierarquia instrumental pode ser gerada a partir da área de atuação do músico, ou seja, fatores sociais podem condicionar o *status* social que será aplicado aos instrumentos. Este status é “definido essencialmente pelas formas de sociabilidade das quais o instrumento

²⁸ “[...] As dimensões e número de orifícios variam muito e é possível ter havido convergência do instrumento europeu com indígenas. O artesanato popular de instrumentos musicais produz tipos mais diversificados no Pará, de taboca, flandres, ossos de animais silvestres e até de cerâmica, algumas ornamentadas com desenhos marajoaras”. (SALLES, 2016 p. 257)

pode ser o suporte”, ou seja, “exprime o estilo de vida e de contato com o outro que o possui ou que deseja possuir, em suma a estratégia social seguida pelo grupo” (BOZON, 2000, p.150). A necessidade profissional (área de atuação) do multi-instrumentista em atender as demandas do mercado é um fator importante para incorporar novos instrumentos às suas práticas, os quais podem constituir os espaços de socialização que estruturam os cenários de aprendizagens destes músicos. (RAUBER, 2017, p. 178)

Mestre Marinho possui essa habilidade de tocar vários instrumentos concernentes ao grupo de carimbó, além de cantar. Seu instrumento principal - aquele que lhe proporcionou o reconhecimento musical por seus pares - sem dúvida é a flauta, entretanto em suas apresentações com outros grupos, ele transita por vários instrumentos como banjo, vocal, etc. A seguir, ele comenta sobre esta versatilidade durante uma entrevista²⁹ realizada pelo autor deste trabalho:

[...] Eu toco quase todos eles [instrumentos dentro de grupo de carimbó “pau e corda”], flauta, banjo- toco e fabrico-, o carimbo [curimbó, tambores], maracá-xeque-, vocal. Eu consigo me encaixar direitinho nas necessidades do grupo de carimbó. Você não tem que aprender só a música, mas todos os instrumentos, como bater o tambor [curimbó], maracá, banjo, ou seja, tudo que se encaixa no carimbó. **Carimbó é isso um grupo de instrumento** [grifo nosso] (informação verbal)³⁰.

2.4 MESTRE ARTESÃO

Os dados bibliográficos coletados, aliados às informações prestadas pelo Mestre Marinho, foram preponderantes para perceber que houve significativos avanços (melhorias) no seu processo de construção dos instrumentos, contudo é visível que os resultados marcantes estão ligados à sua execução instrumental. Em um CD disponibilizado pelo mestre, intitulado “Flor do Mangue³¹” gravado com flauta artesanal de PVC³² é perceptível que ele consegue extrair contornos musicais complexos com um instrumento com poucos recursos técnicos, se comparado a uma flauta industrializada, e grande parte desta evolução se dá por conta própria, como

²⁹O processo de construção da flauta de imbaúba e a entrevista foram realizados pelo autor da pesquisa em Marudá (na residência do Mestre Marinho) distrito de Marapanim em 29 de Julho de 2017.

³⁰ NEVES, Marinho Ferreira das. *Marinho Ferreira das Neves: depoimento* [jul. 2017]. Entrevistador: SILVA, Davi da Conceição. Marudá-Pa, 2017. Entrevista concedida para o Trabalho de Conclusão Final do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia.

³¹ Associação Cultural Flor do Mangue (Legítimo Carimbó de raiz Marapaniense).

³² Tubo de PVC preto de 25 mm.

autodidata: ele vai experimentando, testando, construindo seus processos criativos, e a validação desses processos será feita durante o seu tocar, quando seus pares o prestigiaram, além dos ouvintes.

A produção artesanal dos instrumentos do carimbó como a flauta de imbaúba, banjo, etc. estão perdendo espaço com os fascínios dos instrumentos ocidentais industrializados. Atualmente em Marapanim só existem dois Mestres- Marinho e Melentino³³- de carimbó que ainda se arriscam a tocar e fabricar flauta artesanal, e alguns poucos músicos jovens que se propõem a tocar carimbó com flauta utilizam a transversal modelo Boehm, acelerando a perda da tradição da flauta artesanal no carimbó.

Grande parte dos grupos de carimbó pertencente à cidade de Marapanim e vizinhanças está relacionada à formação “pau e corda”, principalmente os grupos que utilizam instrumentos artesanais. Entretanto, tocar um instrumento (seja artesanal ou não) não significa ser um construtor, mas o contrário pode ser uma afirmação, pois grande parte dos artesãos de carimbó detém habilidades de tocar os instrumentos que fabricam. Isso significa que o procedimento de construção da flauta, por exemplo, é feito por alguém que possui conhecimento deste ofício – tocar e conhecer o instrumento na prática.

Os instrumentos industrializados não são simples de adquirir, seja pelo preço³⁴ (muitas vezes o preço não é acessível) ou pela dificuldade de acesso a locais de venda de tais instrumentos. Essas dificuldades em adquirir uma flauta industrializada fomentam a necessidade de construir seu próprio instrumento.

A maioria desses artesãos possui aptidão e experiências nas áreas da carpintaria, construção civil, marcenaria, dentre outras; apreende o ofício de confecção dos instrumentos desde cedo, configurando uma tradição oral, transferida por familiares, como é caso do Mestre Marinho. Para ele, a flauta de imbaúba é mais que um instrumento de sopro no carimbó, ela carrega uma espécie de identidade simbólica, tanto para os antigos mestres como para as pessoas que têm o hábito de ouvir o carimbó com essa peculiaridade instrumental. Os mestres que ainda mantêm a tradição de construção de instrumento artesanal, a flauta, por exemplo, ainda não

³³ Mestre Melentino Gomes: “Mestre Meleco”.

³⁴ Uma grande parte dos instrumentos não é fabricada no Brasil, sendo um produto importado, além de seu preço oscilar muito, pois sua base é no dólar.

tiveram o reconhecimento merecido, jus as contribuições semeadas por eles ao longo dos anos na cultura local ou mesmo regionais, dificultando a preservação desses processos para as futuras gerações. Os saberes tornam-se mais difíceis de manter, além dos flautistas mais jovens estarem sujeitos à sedução dos instrumentos modernos (industrializados) que podem apresentar aparentemente uma “facilidade” técnica referente ao tocar, mas que aceleram a perda desta identidade cultural.

O músico de carimbó tem uma relação identitária com seu instrumento, e esta possuem ideologias próprias, que se diferenciam da concepção dos músicos que optam pela aquisição de instrumentos modernos (industrializados), a saber, o músico escolhe o instrumento que mais atende as suas necessidades, neste sentido, a pesquisa revelou que no carimbó o flautista que toca instrumento artesanal precisa se adaptar a natureza, quer dizer, os recursos técnicos reduzidos do instrumento.

2.5 PARTE DOS RELATOS DA ENTREVISTA³⁵

Este é um tópico que visa traçar um panorama descritivo sobre a vida musical do Mestre Marinho, cujas informações foram cedidas por ele em entrevista. Todo o processo foi filmado em áudio e vídeo pelo autor deste trabalho no dia 29 de julho de 2017, na residência do Mestre localizada em Marudá, distrito de Marapanim, a mesma data em que se registrou o processo de confecção da flauta de imbaúba. O trecho abaixo revela um pouco da história inicial da vida musical do mestre:

[...] Iniciei minha vida musical aos 12 anos, meus tios já eram da musica, já tocavam. Vendo isso, achei que poderia aprender também e seguir a carreira de músico, por curiosidade, vendo um músico de flauta que tocava flauta de imbaúba, e que na época a gente nem pensava em ver uma “flauta de chave³⁶”, a flauta que se utilizava era a flauta artesanal de imbaúba. Ela é uma madeira “ocada”, quase igual à taboca do igapó. Quando ele terminava de tocar eu ia lá tentar soprar vê se dava algum som, e meu pai vendo aquilo achou que tinha vontade e o dom pra tocar flauta. Meu pai fazia banjo, viola e violão. Foi quando meu tio resolveu trazer uma imbaúba para meu pai fazer uma flauta pra mim. Naquela época a flauta foi feita não por metragem, sem medida padrão, mas fazendo medindo no palmo a distância do buraco do sopro para os dos dedos. Na verdade

³⁵ Entrevista concedida por NEVES, Marinho Ferreira das. *Marinho Ferreira das Neves: depoimento* [jul. 2017]. Entrevistador: SILVA, Davi da Conceição. Marudá-Pa, 2017. Entrevista concedida para o Trabalho de Conclusão Final do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia.

³⁶ Flauta de chave é um termo local que se refere à flauta transversal modelo Boehm.

primeiro aprendi a tocar o instrumento de corda- o banjo- meu irmão tocava e fui vendo e sendo ensinado por ele. Com 15 anos comecei na flauta. Ele tocava o banjo e eu ia desenvolvendo na flauta de imbaúba, e depois de tanto ver meu pai fazendo a flauta, comecei a fazer também. (informação verbal) ³⁷.

Segundo os relatos do Mestre Marinho os arranjos³⁸ feitos por ele, entre as partes cantadas logo após o refrão, uma espécie de interlúdio no meio da música, têm a finalidade de contribuir para que os dançarinos ou o público ouvinte se soltem mais, procurando empolgá-los, ou seja, há uma relação de mutualismo entre músicos e dançarinos.

[...] O ritmo do carimbó fica mais completo com os arranjos, eles também têm a função rítmica. Quando estou tocando observo que as pessoas se mexem mais, ficando mais empolgadas, quando o cantor entrega³⁹ e que volto a fazer o arranjo [solo] parece que tem uma coisa que anima, a flauta é muito importante no ritmo do carimbó, contagia; as pessoas ficam agitadas, ficam gritando, anima até a gente que está tocando e dá vontade de dançar ali na hora [...] (informação verbal).

Esta concepção musical difere, por exemplo, de outras propostas de arranjo (improvisado) de outros segmentos musicais que tem em sua essência a necessidade de mostrar as habilidades, o virtuosismo do executante para o público (o ouvinte reage e aplaude apenas no final do discurso musical). Nos relatos verificados na tese de mestrado de Cantão (2004) podemos contatar a mesma perspectiva estética descrita por Marinho.

Alguns dançarinos dizem que, o instrumento “chama” isto é, quando o instrumento executa a parte solista, provoca estímulos entre os dançarinos que reagem através dos movimentos corporais, assim, a dança fica mais gostosa. (CANTÃO, 2004, p. 66)

Marinho não teve a oportunidade de estudar em escola de música ou mesmo participar de bandas de música, sua história está centrada no carimbó, “[...] aprendi

³⁷ O fragmento “informação verbal” utilizado neste texto estará sempre se referindo a entrevista concedida pelo Mestre Marinho.

³⁸ Sempre que aparecer o termo arranjo neste trabalho, traduz-se como sinônimo de solo ou improvisado, pois o termo arranjo é utilizado comumente em Marapanim, em especial pelo Mestre Marinho.

³⁹ Entregar: este termo se traduz musicalmente na linguagem local quando o cantor e os músicos (exceto de sopro) do grupo finalizam um determinado trecho (refrão ou estrofe) e em seguida o solista- geralmente os instrumentista de sopro, neste caso Marinho- expõe suas habilidades técnicas em forma de solo.

mesmo de dom, de orelhada (músico de ouvido), na curiosidade de aprender; o carimbó é o meio de a gente aprender a música, o ritmo [...]” (informação verbal). Quando ele iniciou na música já havia necessidade de músicos de sopros, mesmo na configuração “pau e corda”.

[...] O instrumento que eu vi tocar na época era a flauta, e por achar que tinha essa necessidade escolhi a flauta. **Ela é o tempero do carimbó** [grifo nosso]. Até hoje é muito comentado que a flauta é o instrumento que se encaixa no carimbó. Hoje já tem os outros instrumentos como o sax e a clarineta, mas o instrumento do início do carimbo foi à flauta. (informação verbal).

Sua iniciação nos grupos de carimbó foi utilizando a flauta artesanal (imbaúba), contudo depois de determinado momento teve o desejo de aprender a tocar a “flauta de chave”, “via pela televisão, flauta bonita”. O que impressiona não é o fato de tocar as duas flautas (artesanal e industrializada), mas a concepção musical que ele tem, mesmo com instrumento distintos:

[...] pra mim não muda nada no carimbó, o que faço na flauta artesanal eu faço na de chave e vice versa. E quando vou tocar os colegas sempre perguntam cadê a flauta artesanal, porque é com ela que eles têm identificação por mim [...] (informação verbal).

A referência musical que Mestre Marinho teve na época que iniciou a vida musical era Geraldinho, um ilustre flautista que gravou com o Mestre Lucindo. Geraldinho tocou por muito tempo com a flauta artesanal (imbaúba) e finalizou a carreira com a flauta de madeira de cinco (5) chaves, “eu me inspirava nos arranjos que ela fazia”, e esses foram os primeiros passos para que Marinho desenvolvesse os processos criativos em seus arranjos. A partir do momento em que ele iniciou sua vida musical até os dias atuais muita coisa mudou, inclusive a finalidade da produção musical, “[...] antes a gente fazia a música pra gente cantar, pra nós mesmos, quando gravamos hoje já tem uma ou duas músicas que já vai puxar o CD, ou seja, influenciar na promoção, pra fazer sucesso, já tem o lado comercial [...]” (informação verbal).

Quem determinada à aceitação dos grupos de carimbó é o público, quanto mais o grupo é conhecido, mais destaque terá entre os demais, isso é determinante.

“(...) aqueles que não são tão conhecidos, as pessoas vão porque querem vê primeiro o grupo tocar, já os grupos que já tem um

trabalho mais conhecido, as pessoas já vão pra dançar, se divertir, a música já é conhecida, **o reconhecimento influencia**" [grifo nosso] (informação verbal).

Há ainda o reconhecimento do músico de carimbó por seus pares, isso ocorre quando o músico apresenta determinadas características: "ser bom no arranjo para a gravação, tem que ser criativo, bom [tocar bem] e ser conhecido, todos os grupos que já toquei me ajudaram a ter este reconhecimento" (informação verbal). De modo sucinto, para Marinho, a flauta no carimbó "representa o ritmo". Essa afirmativa talvez cause uma indagação para aqueles que observam a flauta prioritariamente pela perspectiva sonora, a saber, comumente a flauta é caracterizada como instrumento melódico, onde se busca um "som ideal" em determinados contextos musicais. Contudo, a rítmica imprimida pela flauta nos arranjos, demonstra que a sonoridade não tem o mesmo grau de importância que o ritmo, talvez por isso que Marinho considere fundamental que o flautista de carimbó "passe" por todos os instrumentos da formação de carimbó "pau e corda", ou seja, que tenha o mínimo de conhecimento prático dos instrumentos desta formação.

Diante das ricas informações coletadas, há uma triste realidade que precisa ser mencionada, ou seja, a falta de reconhecimento que os mestres estão sujeitos, dificultando a conservação da tradição do carimbó, bem como os ofícios da construção das flautas, nesse contexto, Marinho relata as principais dificuldades encontradas:

(...) A dificuldade que vejo até hoje é o apoio que a gente não tem pra fazer isso, e minha vontade é grande de passar o meu conhecimento de ensinar as pessoas a tocarem e fazer a flauta, a gente não tem apoio dos políticos, secretários, etc. **o apoio que a gente tem é dos pesquisadores que vêm procurando pela gente pra mostrar o nosso trabalho**; para eles, [àqueles que não os reconhecem] parece que a gente não sabe fazer nada, nunca fez nada e nunca representou nada pra ninguém, e meu **agradecimento é principalmente àqueles que vêm me procurar para fazer este tipo de trabalho, divulgando meu trabalho** (...). [grifos nosso] (informação verbal).

Os relatos do Mestre são essenciais para o meu processo de imersão cultural, e colaboram para a compreensão desta cultura de forma significativa, servindo não apenas a flautistas e músicos de forma geral, mas para pesquisadores e àqueles que têm o desejo de se debruçar sobre a prática cultural do carimbó.

2.6 IMERSÃO CULTURAL

Durante o processo de pesquisa bibliográfica se verificou que havia escassez de materiais acadêmicos relacionados ao modo de tocar carimbó - as práticas musicais, as peculiaridades técnicas - e os que abordam esse tópico o apresentam de forma sintética, no formato de análise musical - a exemplo, destaca-se a pesquisa de Jacob Cantão⁴⁰- segundo os moldes tradicionais de ensino musical (partitura, forma musical, etc.), aplicando conceitos “formais” para falarem das práticas “informais”. Conceituar as práticas musicais dos tocadores de carimbó é uma tarefa complexa.

A semiótica é pautada no entendimento de como o ser humano consegue interpretar as coisas, o ambiente em que ele se insere, o relacionamento com as coisas em sua volta, as manifestações culturais, a música, os valores, princípios, etc., a saber, um meio de observar fenômenos, os quais fornecem informações para compreendemos à realidade que nos rodeia a partir de elementos em que estão inseridos, mostrando que homem se utiliza de várias formas de linguagem (expressões gestuais, sonoridades, etc.) como recurso de análise para pesquisar as diversas formas expressões, não se limitando a linguagem oral e escrita.

A cultura semiótica descrita por Geertz (1989) é imprescindível para elaboração da interpretação e entendimento dos padrões culturais que são ordenados mediante aos símbolos sociais revelados nos hábitos dos indivíduos.

[...] o conceito de cultura semiótica, se adapta especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou processos; ela é um **contexto** [grifo nosso] [...], algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível- isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1989, p.24).

Uma das maneiras de adentrar esta cultura é vivenciar o carimbó junto com os mestres, conviver, tocar junto, ou seja, ir beber na fonte. São referências que colaboram para desenvolver habilidades técnicas para tocar carimbó com fluidez, pois apresentam valores musicais e culturais que são complexos de descrever ou de teorizar em um texto. Contudo, isso não significa que este é o único caminho, pois

⁴⁰ A referência a seguir mostra um pouco da análise musical abordada nos moldes tradicional de ensino: (CANTÃO, 2004, p. 28 a 40).

existem muitas gravações, além de músicas grafadas⁴¹ em partituras que proporcionam um norte para aqueles que desejam conhecer em parte esta cultura e sua prática musical. Grande parcela das músicas (carimbó) transcritas se concentra na melodia, na parte cantada, elas são feitas por pesquisadores, músicos, isso porque a maioria dos mestres e músicos do carimbó de “raiz” não estudou música de modo formal, em escolas especializadas, isto é, não utilizam partitura em suas práticas musicais. As poucas transcrições correspondentes às introduções, solos (arranjos) dos instrumentos de sopros, em especial a flauta, são realizados a partir de gravações de áudio, “tirando” a música de ouvido com ou sem auxílio de um instrumento musical. Contudo, as considerações dos músicos e mestres relativos à linguagem musical e refinamento estético são desconsideradas - as possíveis intenções dos artistas - omitindo valores musicais importantes e que muitas vezes são difíceis de descrever em uma transcrição.

A presente pesquisa colheu análises interpretativas dos músicos locais, em especial do Mestre Marinho, mostrando estas análises em sua forma “original”, ou seja, sem influência de outras interpretações de terceira ou quarta mão, “por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura.” (GEERTZ, 1989, p.25). Marapanim ainda é considerada a terra do carimbó de “raiz” (“pau de corda”), com seus mestres e músicos, por isso obter informações desta fonte é uma chance de sentir a cultura como um todo, vivenciar o significado do carimbó na interpretação dos músicos locais. Para eles a cultura é um processo natural, incorporado dia a dia.

O carimbó difundido em Marapanim é um exemplo de música executada por pessoas simples, que muitas vezes precisam conciliar suas atividades (pesca, marcenaria, pintura, construção civil, etc.) do dia a dia com as atividades musicais (ensaios, apresentações, processo de composição musical, confecção de instrumentos, etc.). Esta simplicidade é presente nos processos musicais. Nesse contexto, indaga-se sobre alguns pontos que merecem reflexão: fazer algo musical além do que a música (cultura) necessita em sua essência (simplicidade) pode configurar um “rompimento” na tradição? Acrescentar novos elementos pode descaracterizar o estilo musical? Seriam os instrumentos novos elementos ou a

⁴¹Sugestão de algumas transcrições musicais de carimbó, verificar em: (IPHAN CARIMBÓ, 2013, p. 162 a 207) e (PENICHE, 2006, p. 24 a 70).

forma como são inseridos e tocados? Por exemplo, é complexo e ao mesmo tempo simples falar de afinação ou mesmo de outros padrões musicais comparando culturas: simples por parecer “resolver” o impasse de forma imediata, ou seja, sobreponde-se ao outro, perceptíveis através dos conceitos polarizados - cultura superior/ inferior ou certo/ errado. E é complexo falar por não traduzir de forma coerente uma realidade cultural, desconsiderando as peculiaridades, a saber, transferir conceitos e concepções inerentes de uma dada cultura para outra, julgando um segmento a partir de outro. Blacking (2007) discorre seu entendimento sobre arte musical:

[...] a visão que um músico tem da música é uma fonte limitada de informação, até mesmo sobre os aspectos estritamente musicais de um sistema musical. De fato, já que sua arte exige grande dedicação a uma prática socialmente [...] (BLACKING, 2007, p. 205).

Existem padrões musicais que são regidos naturalmente por uma dada cultura. Quando se fala, por exemplo, de sistema de afinação temperado, típica dos instrumentos ocidentais, automaticamente há uma relação direta com o processo de construção dos instrumentos, porém quando se procura entender outras culturas musicais a partir deste sistema de afinação, torna-se um ponto perigoso e conflituoso, pois as diferentes culturas podem se fundamentar em processos e concepções de diferentes sistemas de afinações.

Os instrumentos artesanais não apresentam os mesmos recursos técnicos que instrumentos industrializados. A flauta de imbaúba é constituída por uma sonoridade própria, as notas não tem uma uniformidade timbrística; talvez a natureza sonora deste instrumento se deva a esta aparente “irregularidade”. Além disso, cada construtor tem seu modo de construção das flautas, como mostra a citação abaixo:

A flauta, em sua forma artesanal, possui uma sonoridade marcadamente peculiar e cada artesão possui um **estilo** (ou técnica) de confeccioná-la [grifo nosso]. Porém, é cada vez mais raro encontrá-los devido, entre outros fatores, à introdução da flauta industrializada por músicos advindos das bandas marciais dos municípios. Os poucos artesãos que ainda possuem o saber da feitura desse instrumento, normalmente já não o fazem devido ao fato de cada um possuir a sua e, assim, apenas fazem a manutenção. Outro motivo é a baixa procura pelo instrumento, já que não há formação de novos flautistas a partir do ensinamento das técnicas musicais de mestres músicos e artesãos de flauta artesanal. (CHAGAS JUNIOR; RODRIGUES, 2013, p. 85,86).

Geertz (1989) discorre sobre dois aspectos, um diz respeito à ideia geral, superficial, algo genérico de como funciona determinada prática e outro que caminha com mais profundidade, procurando observar aspectos que vão além do conceito trivial.

[...] ao nos familiarizarmos com a nova ideia, após ela se tornar parte do nosso suprimento geral de conceitos teóricos, nossas expectativas são levadas a um maior equilíbrio quanto às suas reais utilizações, e termina a sua popularidade excessiva. Alguns fanáticos persistem sua opinião anterior sobre ela, a "chave para o universo", mas pensadores menos bitolados, depois de algum tempo, fixam-se nos problemas que a ideia gerou efetivamente. Tentam aplicá-la e ampliá-la onde ela realmente se aplica e onde é possível expandi-la, desistindo quando ela não pode ser aplicada ou ampliada (GEERTZ, 1989 p. 13).

Oliveto em sua tese de mestrado⁴² explana sobre compositores como Guerra-Peixe e Mahle, que se apropriaram de fragmentos musicais específicos do carimbó para criar suas composições, mostrando que eles incorporaram temas que não faziam parte do seu cotidiano, embora não possa dizer como teria sido realizado o processo de pesquisa. Mas eles tiveram a preocupação de apresentar elementos musicais com os quais o próprio povo paraense se identificasse, reconhecesse, citando assim, o pensamento de Salles a este respeito:

[...] Estudiosos perceberam que muita coisa de Bach foi tirada do povo, e muitas vezes voltaram ao povo em outras gerações. Quando o povo de lá do Pará ouve - se tiver oportunidade de ouvir um dia-Guerra Peixe ou Mahle, eles poderão se identificar naquilo. É aí que entra aquela posição genial de Villa-Lobos, que diz que Bach é uma fonte do folclore universal. Na verdade, o que parece arrogante em Villa-Lobos, ou pretensioso, era a verdade [...]. (OLIVETO, 2007, p. 42)

Outros compositores como Bartók⁴³, e Kodaly apresentam em suas músicas uma predominância de temas de caráter popular, todavia não são elementos colocados de forma imprecisa, o som para eles têm uma simbologia, uma

⁴² VICENTE SALLES: trajetória pessoal e procedimento de pesquisa em música.

⁴³ Bartók realizou pesquisas de campo por um longo período, não apenas ouvindo e observando, mas também gravando. Entre 1906 e 1918, ele fez incursões por inúmeras regiões do antigo território da monarquia húngara, e esteve na Turquia e norte da Argélia na década de 30, coletando música popular para compreender intensamente as influências musicais que adentraram no território húngaro (TRAVASSOS, 1997,p. 12).

representatividade, demonstrando uma profundidade na concepção sonora de determinada cultura. Nesse sentido, Oliveto torna a falar como Salles analisa isto:

Eu tenho dois livros sobre Kodaly e sobre Bartók, mostrando o trabalho deles como pesquisadores da música popular. E podemos comparar isso, por exemplo, com a obra de Brahms: veremos que é uma diferença muito grande. Em Brahms, quando observamos as danças populares das Húngaras, percebemos que é mais Brahms do que húngaro que fala. Já Bartók, Enesco, essa gente que estudou melhor, com mais profundidade essas músicas, eles não se impressionam com o som. Eles se impressionam com o **símbolo**, ou o **objetivo** [grifos nosso] daquele som, o que ele representa. E Bartók chega ao ponto de traçar uma linha étnica e cultural através da música, dos elementos musicais. (OLIVETO, 2007, p. 43)

Percebe-se que a música como fenômeno carrega significados inerentes a determinado grupo cultural, ou seja, existe uma carga de sentido e informações de um determinado grupo social, podendo contribuir no aspecto de reconstrução, mesmo que em parte. Quanto mais se adentra a uma determinada cultura, mais claras e comuns suas práticas ficam, sem deixar de serem particulares, fazendo com que suas técnicas e hábitos se tornem mais coesos e acessíveis. O indivíduo, mediante a sua atividade criativa, adiciona elementos, conteúdos, etc. à natureza, configurando assim uma cultura. Por isso, ela não pode ser encarada como “uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado” (GEERTZ, 1989, p. 15). O conhecimento e compreensão de uma cultura são aprimorados pela intimidade (relacionamento), situando-se no contexto que a cultura apresentasse de forma natural.

Falamos de algumas pessoas que não são transparentes para nós. Todavia, é importante no tocante a essa observação que um ser humano possa ser um enigma completo para o outro ser humano. Aprendemos isso quando chegamos a um país estranho, com tradições inteiramente estranhas e, o que é mais, mesmo que se tenha um domínio total do idioma do país. Nós não compreendemos o povo (e não por não compreender o que eles falam entre si). Não nos podemos situar entre eles. (GEERTZ, 1989, p. 23)

O processo de imersão do autor na comunidade local viabilizou a observação comportamental coletiva e individual de alguns músicos de carimbó, em destaque o Mestre Marinho, verificando como são construídos os vínculos artísticos musicais entre os pares, e de que modo estão inseridos no contexto histórico-cultural de suas

localidades, refletindo assim, as maneiras pelas quais as manifestações tradicionais do carimbó são difundidas (ensinadas) e produzidas (executadas e interpretadas). Nesse contexto, percebe-se que houve “troca” de saberes (mutualismo), mesmo que de forma implícita, entre o mestre investigado e o autor da presente pesquisa, relacionando assuntos do cotidiano- familiares, sociais, vivências, hábitos, costumes etc.- que vão além dos aspectos técnicos musicais. O “mergulho”, nesta prática cultural do carimbó colabora para que informações sejam compartilhadas em diversas frentes, isto é, educação musical, técnico flautístico, etnomusicologia, dentre outros.

2.7 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA FLAUTA DE IMBAÚBA

A embaúba ou imbaúba (*Cecropia Hololeuca*) é um exemplo de árvore que contribui de forma natural para o reflorestamento dos locais em que ela se encontra, é muito atrativa para diversas espécies de pássaros, os quais espalham as sementes, após a alimentação, colaborando este processo para a disseminação desta espécie de plantas. Os pássaros apreciam muito seus frutos, não próprios para o consumo humano, além disso, os galhos são propensos para um pouso seguro. O interior dos galhos, que é a parte utilizada para a confecção das flautas, tem uma natureza mole. Eles caem sozinhos, à medida que chegam à fase de ficarem ocos. A imbaúba é afamada por ser usada na prática milenar, indígena, de fabricação de flautas, e os artesãos indiretamente recebem uma colaboração de determinadas formigas que de forma natural limpam o cerne oco dos galhos, participando de certa forma da confecção do instrumento⁴⁴.

O processo de confecção da flauta de imbaúba começa com a busca pela matéria prima, a imbaúba na natureza. A árvore é típica dos lugares alagados conhecido como igapó. O avanço da urbanização das cidades, como em Marudá/ Marapanim, acelera o processo de desmatamento para fins da construção civil, além do uso da terra para roça, tornando a imbaúba cada vez mais escassa.

Recomenda-se escolher os galhos que se assemelhem a um tubo reto, ou seja, cilíndrico, com espessura regular, por isso deve-se utilizar a parte do meio, que é parte menos irregular, mais cilíndrica. Isso se explica, porque a parte inferior, mais

⁴⁴ <<artesflorestais.blogspot.com.br/2013/07/pau-de-chuva.html/ acesso dia 10/01/2018)>>

próxima do caule do galho, possui o diâmetro interno menor por conta de a espessura dele ser maior⁴⁵, e na parte superior é o contrário.

Figura 3 - Imbaúbas prontas para o processo de triagem



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 4 - Visualização do caranã por vários ângulos (material de vedação do tubo)



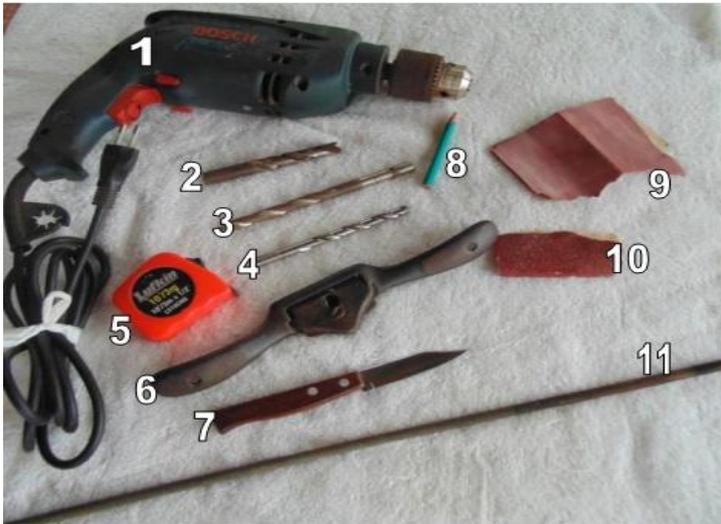
Fonte: Autor da pesquisa

A peça de imbaúba deve ser colocada ao sol por alguns dias para secar por completo. Em seguida a parte externa da madeira precisa ser raspada com a faca ou outro objeto cortante regular, retirando uma espécie de casca fibrosa, até deixá-la

⁴⁵ Quando se corta a imbaúba desde a parte de inferior (início do galho), observa-se que ela é mais fechada (diâmetro) e à medida que se verifica a parte superior o diâmetro interno aumenta, pois a espessura da madeira diminui.

lisa. A figura 3 mostra algumas ferramentas e utensílios utilizados no processo de confecção da flauta de imbaúba.

Figura 5 - Ferramentas e utensílios utilizados para a confecção da flauta de imbaúba: **1-** Furadeira Elétrica (*Bosch*); **2-** Broca para Madeira /13mm; **3-** Broca para Madeira /8mm; **4-** Broca para Madeira /6mm; **5-** Trena; **6-** Plaina raspador manual; **7-** Faca; **8-** Lápis; **9-** Lixa para madeira (n. 200); **10-** Lixa para madeira (n. 100); **11-** Barra roscada inox.



Fonte: Autor da pesquisa

Uma serra de madeira foi utilizada para cortar a imbaúba, deixando-a próxima do tamanho ideal da flauta, em seguida foram feitas as marcações dos furos com um lápis, começando pela extremidade da “cabeça” (parte superior - local feito para o sopro) da flauta, e depois os furos correspondentes ao dedilhado. As dimensões a seguir foram coletadas pelo autor desta pesquisa no dia 27 de Julho de 2017, cedidas pelo Mestre Marinho:

- A dimensão (comprimento) total da imbaúba que foi utilizada é de aproximadamente 54 cm, isso representa o comprimento final da flauta.
- A distância do centro do primeiro furo - embocadura⁴⁶ - para a extremidade superior (parte que será vedada mais adiante com a cortiça- caranã) do tubo é de 8,0 cm;
- O espaço entre o centro do furo da embocadura até o centro do primeiro orifício correspondente ao dedilhado (mão esquerda) é de 20 cm;
- A partir deste primeiro furo são feitos mais dois furos em seguida com distância entre eles de 3,0 cm, dedilhado da mão esquerda;

⁴⁶ Local específico para ser soprado pelo flautista.

- Entre o centro do terceiro furo da mão esquerda e o centro do primeiro furo da mão direita deve haver uma distância de 4,0 cm, e repetir o processo anterior de três furos com distância de 3,0 cm entre eles;

O diâmetro da imbaúba utilizada foi de aproximadamente 2,5 cm e a espessura dela era de aproximadamente 0,3 cm (o diâmetro total é aproximadamente 3,0 cm), mas é importante salientar que esta espessura sempre varia, pois não há uma madeira de imbaúba perfeitamente regular, e como o processo é extremamente artesanal o mestre não dispõe de ferramentas de precisão como torno que poderia “melhorar” a regularidade da imbaúba. Essas medidas são indicadas para tubos com aproximadamente 2,5 cm de diâmetro.

Após isso, é necessário retirar os gomos ou os tampões internos da imbaúba com uma barra rosca, deixando a madeira “ocada”, como dizem os construtores. A ilustração abaixo mostra que internamente a imbaúba naturalmente possui uma espécie de “película” que a deixa lisa, e também mostra as imperfeições específicas que surgem após a retirada dos gomos internos.

Figura 6 - Detalhes internos da imbaúba.



Fonte: Autor da pesquisa

O processo de furação aconteceu primeiro com uma faca, e em seguida utilizou-se uma furadeira elétrica⁴⁷ com a broca de madeira - 8,0 mm - ampliando o orifício; depois, retirou-se com uma faca os excessos da sobra da madeira que ficam após a perfuração, deixando o orifício o mais liso e regular - processo de acabamento-, e em consequência disso, ele ficou levemente maior na borda superior, para permitir um bom encaixe da polpa dos dedos no orifício. A broca de 13 mm serviu para fazer o furo correspondente a embocadura, realizando o mesmo acabamento do processo anterior.

⁴⁷ Pode-se utilizar uma barra de ferro fino, prego, e até a própria barra rosca no processo de furação, aquecendo a ponta do utensílio no fogo para perfurar os locais marcados.

Ao final desse processo, a flauta deve ser toda lixada tanto internamente quanto externamente para diminuir porosidade⁴⁸ da madeira, melhorando a regularidade do tubo e em consequência a sonoridade. Esta espécie de imbaúba é caracterizada como “madeira meso-porosa”, ou seja, amostras com diâmetro de poros que estão entre a classificação “macro-porosa e micro-porosa” (RABELO, 2003, p. 14).

Finalizado os furos, colocou-se o tampão para fechar a parte superior do tubo, local principal para a afinação. O material utilizado para a vedação é o caranã, uma espécie de cortiço natural, retirado de uma palmeira local, encontrada nos ramos da árvore. O mestre foi cortando e experimentado o caranã, pressionando-o com movimentos circulares sobre a superfície de uma mesa, deixando-o compacto e uniforme para ser colocado no tubo. Quando não se tem o tamanho exato do caranã que será colocado na flauta, deve-se ir testando o caranã pela afinação, ou seja, tocando e ouvindo as relações entre as notas. O tamanho do tampão utilizado na flauta a cima foi de aproximadamente 6,5 cm. As figuras 5 e 6 mostram algumas etapas do processo de confecção, ressaltando que a imbaúba não estava totalmente seca, por isso ela tem essa coloração mais “viva”.

⁴⁸ Madeira com porosidade “é como uma estrada ruim, você não pode correr, difícil de andar”, pois diminui o poder de resposta, ou seja, o ar que percorrer a flauta [internamente] perde o fluxo como se estivesse “capotando”, vai se “perdendo”, isto é, o tubo será preenchido com o “ar sofrendo deformações”, por isso o tubo deve ser extremamente liso. <https://www.youtube.com/watch?v=lid7HHsD4s>

Figura 7 - Etapas iniciais do processo de confecção da flauta de imbaúba: **1**- Raspagem da casca fibrosa; **2**- furando os orifícios dos dedilhados; **3**- moldando os orifícios com a faca; **4**- retirando os gomos internos com a barra rosca.



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 8 - Momento dos ajustes finos na flauta: **1**- Retirada da “capa” (camada protetora) do caranã; **2**- caranã no formato de tampão; **3**- processo de compactação do caranã através de movimentos circulares sobre a mesa; **4**- colocando o tampão na flauta e iniciando o processo de afinação; **5**- tocando a flauta para verificar a afinação, através do ajuste do caranã.

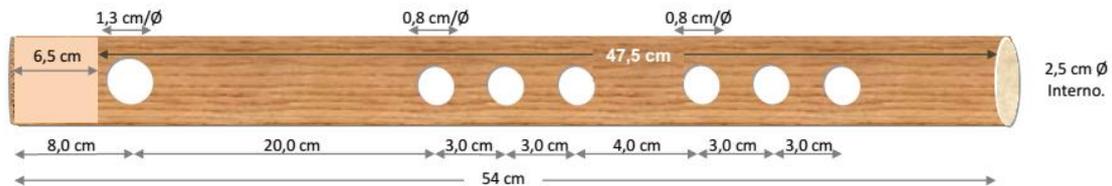


Fonte: Autor da pesquisa

É importante observar que se a madeira ainda não tiver seca, o som poderá ser comprometido, principalmente o timbre. Ao passar do tempo o som vai mudando porque a madeira vai secando naturalmente. O caranã é utilizado nos três tipos de

flauta (imbaúba, PVC e alumínio), confeccionada pelo Mestre. As dimensões (\emptyset)⁴⁹ da flauta de imbaúba confeccionada são detalhadas na imagem a seguir.

Figura 9 - dimensões da flauta de imbaúba com seis furos



Fonte: Autor da Pesquisa.

Para este modelo confeccionado, flauta de imbaúba, quando os seis orifícios estão fechados pelos dedos do músico o resultado sonoro corresponde a nota sol 3, ou seja, a nota mais grave deste instrumento. As notas acidentadas - sustenidos e bemóis - são produzidas pelo mestre através do recurso de “meio furo”, isto é, cobrindo parte do orifício. Foi observado pelo autor desta pesquisa, que este artifício de produção sonora causa pequenas “deformidades” no timbre e na “afinação” das respectivas notas, pois o tamanho exato da vedação para atingir determinada altura (se é que existe de fato e que seja possível de executar de forma constante) é difícil e impreciso, além disso, a flauta “naturalmente” não dispõe de recursos para “facilitar” a execução das notas acidentadas como a flauta industrializada.

As primeiras flautas feitas por Marinho, no início do seu ofício de artesão, tinham apenas seis furos⁵⁰ para os dedos, semelhante a flauta construída para este trabalho. Contudo, hoje, as flautas de alumínio e PVC confeccionada por ele são feitas com oito (8) furos, sendo um para o dedo cinco (5) ou dedo mínimo da mão direita e outro para o polegar (dedo um) da mão esquerda, estes dois furos têm 0,6 cm de diâmetro. O furo da mão direita é desalinhado 1,5 cm para a direita do furo anterior, e a distância entre eles é de 2,5 cm. O furo do polegar fica do lado oposto (inferior) aos outros furos, entre o primeiro e segundo superior da mesma mão. Além disso, esses dois modelos de flauta possuem o porta-lábio como recurso, e são divididas em duas partes - cabeça e o corpo. Segundo o Mestre este desmembramento facilita o transporte do instrumento, um dos motivos que o faz

⁴⁹ A figura \emptyset foi utilizada neste texto como símbolo de diâmetro.

⁵⁰ As flautas de PVC e alumínio possui outra dimensão. Se o tubo tiver todo fechado- os seis orifícios- na flauta de seis furos soará a nota Mi 3; se tiver oito furos soará Ré3.

Figura 11 - Modelos de flautas artesanais produzidas por Marinho: 1- parte superior; 2- corpo; 3- visão panorâmica das flautas



Fonte: Autor da Pesquisa.

A seguir é mostrada uma tabela comparativa entres as flautas com seis furos (imbaúba e PVC⁵¹) e as com oito furos (bambu e alumínio). Mostrando a primeira nota - tubo todo fechado, nota mais grave - das flautas com seis furos, e as duas primeiras notas das flautas com oito furos. Além disso, demonstro em Hertz as frequências das notas em questão, comparando sinteticamente as notas executadas pelo Mestre Marinho com as frequências “reais⁵²” que correspondem ao sistema de afinação temperado igual.

⁵¹ Esta flauta é uma das mais antigas, a qual foi utilizada para a gravação. Porém as flautas atuais de PVC têm a mesma configuração das de alumínio.

⁵² Essas frequências foram extraídas do *App Cleartune*.

Tabela 1 - Verificação das frequências das notas graves das flautas artesanais

Flauta artesanal	Quantidade de orifício	Frequência aproximada da 1ª nota	Frequência segundo o temperamento igual	Frequência aproximada da 2ª nota	Frequência segundo o temperamento igual
<i>Imbaúba</i>	6 furos	Sol3_396Hz	Sol3_392Hz	X	X
<i>PVC</i>	6 furos	Ré3_286Hz	Ré3_293,7Hz	X	X
<i>Bambu</i>	8 furos	Fá3_349Hz	Fá3_349,2Hz	Sol3_388,5Hz	Sol3_392Hz
<i>Alumínio</i>	8 furos	Ré3_296Hz	Ré3_293,7Hz	Mi3_330Hz	Mi3_329,6Hz

Fonte: Autor da pesquisa

2.8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A minha imersão cultural no universo do carimbó mostrou que a tradução desta cultura é revelada pela oralidade de suas práticas, que incluem músicas, danças e até o processo de confecção dos instrumentos, analisadas através dos relatos, histórias, etc. de seu povo, que tentam preservar a sua memória histórica e cultural. O carimbó não pode ser descrito enquanto um fenômeno uniforme e contínuo, ou seja, como se fosse uma forma regular, sequenciada, pois possui várias facetas, as quais são determinadas pelas especificidades de cada lugar e tempo, como é caso de Marapanim, contudo, há alguns aspectos comuns que podem transcender as fronteiras geográficas e temporais, constituindo elos regionais, como por exemplo, a busca pela conservação da cultura, assumindo então o papel de uma característica identitária na música paraense.

Marinho ressaltou que os pesquisadores são os principais responsáveis para divulgação dos seus trabalhos. Nesse sentido, percebe-se que trabalhos de pesquisas e inserção cultural são ferramentas de propagação cultural, além de sinalizar situações que merecem atenção, como a valorização dos mestres, músicos, etc. e seus saberes, ou seja, a cultura se mantém acessa em virtude desses

indivíduos que buscam alternativas diárias, para refazerem e aperfeiçoarem as práticas culturais.

Hoje, a utilização da flauta de imbaúba no carimbó, mesmo em Marapanim, está praticamente extinta, isso porque, os instrumentos industrializados adentram a cultura local e foram se incorporando, eles oferecem mais “facilidades” técnicas para os músicos, pois os recursos musicais são mais ampliados, além de seduzir os instrumentistas por intermédio da ideologia de “prestígio social”, fator muito comum na concepção dos mais jovens.

A prática musical do carimbó deve revelar hábitos e procedimentos locais que apontam para a sensibilidade e expressividade dos nativos. Haja vista, que esta expressão artística musical simboliza tradições culturais de um povo, e que reflete grande expressividade no Pará. Além disso, dança e música são indissociáveis, expressando o lazer, o divertimento desses grupos, geradas a partir das manifestações populares e dos costumes de um povo.

Marinho e Melentino utilizam a flauta artesanal de PVC e/ou alumínio, elas possuem a mesma digitação (técnica de tocar) da flauta de imbaúba, além de serem os únicos artesões da flauta na cidade. Elas têm projeção sonora e/ ou timbre mais consistente e regular se comparada à flauta de imbaúba. Esses tipos de tubos, PVC e alumínio, são produzidos industrialmente, isto é, contêm certa regularidade que afeta o som musical, até mesmo o uso de ferramentas de precisão de corte, furo, etc. são elementos que de forma indireta provocam mudanças músico-culturais. A flauta artesanal dispõe de uma sonoridade própria, e o estilo de confecção do artesão contribui para esta singularidade, e um dos motivos da falta de procura pelo instrumento artesanal é de não haver “formação de novos flautistas a partir do ensino das técnicas musicais dos mestres músicos e artesões de flauta artesanal” (CHAGAS JUNIOR; RODRIGUES, 2013, p. 86). Em Marapanim, há uma vertente que fornece resistência para manter o carimbó conhecido como autêntico, de raiz (“pau e corda”), contudo os relatos e referências bibliográficas mostram que o emprego de alguns instrumentos que não eram “naturais” a esta formação foram incorporados, a exemplo, o uso da flauta transversal de chave. Antes, a música era feita apenas para seus deleites, atualmente muitos músicos, mestres, etc. têm disponibilizado mais tempo para as atividades musicais, transformando-se em músicos ou artesões profissionais, procurando os meios comerciais para promoção.

Nesse sentido, a pesquisa não objetiva em opinar sobre essa mudança de concepção, se esses fatores contribuem ou asfixiam a cultura. Talvez seja uma forma de “sobreviver” aos avanços da modernidade. Todavia é importante salientar que na história cultural Marapaniense houve uma formação de carimbó que utilizava flauta de imbaúba, e que ela tinha ou tem uma representatividade simbólica e cultural para a história do carimbó, e esta narrativa histórica tem motivo e condições de aflorar novamente.

A versatilidade musical é muito comum no carimbó, tocar vários instrumentos, significa ter maior prestígio e oportunidades de trabalhos musicais, pois atende as demandas do mercado, e isso Marinho deixa bem claro, carimbó é “um grupo de instrumento”. Segundo ele, uma das finalidades dos seus arranjos (solos) é estimular a participação do público no que se refere à dança, principalmente durante a parte não cantada- seção específica dos instrumentos- da música, nesta situação, a flauta “substitui” a voz (parte cantada). Nessa relação de “troca”, muitas vezes os músicos ficam entusiasmados com a agitação do público, e desenvolvem em suas performance musicais movimentos corporais como se estivessem dançando, isto é, um fenômeno comum nos grupos “pau e corda” de Marapanim. Nessa concepção, os arranjos são importantes para construir relações com o público. Geralmente a utilização de coreógrafos (casais de dançarinos) nos grupos acontece durante as apresentações fora da localidade, em festas, e apresentações que visa fomentar o turismo local e regional.

A concepção musical (padrão sonoro) do Mestre Marinho é a mesma em qualquer flauta, buscando manter a mesma identidade sonora, apropriando-se de “sistemas entrelaçados de signos interpretativos”, adquirido ao longo de sua vivência, aplicando seus conhecimentos músico cultural de forma contextualizada (GEERTZ, 1989, p.24).

Por isso é importante que na reconstrução de uma prática de carimbó, seja na música ou na dança, os elementos apresentados estejam configurados na concepção do próprio povo pertencente à cultura, identificando-se com o que é apresentado. Isso significa que, deve-se primeiro estudar e pesquisar o assunto para não colocar elementos de forma imprecisa, principalmente porque em determinadas

culturas, como no carimbó, por exemplo, o som tem uma simbologia, objetivos específicos.

A pesquisa proporcionou momentos de convívio, no qual o autor deste trabalho pôde assistir apresentações musicais do mestre, trocando experiências concernentes as nossas práticas profissionais, passando momentos com a família do entrevistado, comendo junto, etc., isto é, fatores que ajudaram a estreitar os laços entre nós, sendo a pesquisa uma ferramenta de conexão entre dois mundos musicais distintos.

Observou-se que as confecções das flautas não passam por testes rigorosos de “qualidade” sonora ou mecânica, por exemplo, requisito comum na fabricação das flautas industrializadas, as quais precisam atender as necessidades e desejos dos clientes. Os artesões não acrescentam elementos ou recursos que modifiquem a sonoridade da flauta de maneira acentuada, e este processo de construção em sua maioria é transmitido pela oralidade, por familiares, e quase sem registro, nem da mecânica dos instrumentos nem recomendações dos mestres, etc. Por exemplo, o modo de afinação é simples para ele, porque possui anos de experiências e sua percepção auditiva musical é bem desenvolvida, contudo aqueles que não têm certas habilidades musicais ou são inexperientes no processo de construção, terão dificuldades de afinar, dependendo do mestre para este fim. A acústica musical é pautada na difusão, recepção e criação do som com a finalidade musical, e cientificamente este assunto é complexo, pois ele está interligado com muitas áreas do conhecimento, e ela depende da sensibilidade humana, do conhecimento artístico para formular determinada avaliação musical (PIFFER, 2011, p. 22).

A presente pesquisa mostrou que ainda há muitas lacunas com relação aos assuntos concernentes ao carimbó, principalmente relacionados às práticas musicais. Este é um campo rico e que necessita de estudos que se interessem em saber como os “nativos” desenvolvem seus processos musicais, buscando meios de “traduzi-los” musicalmente, sem agredi-los ou subjugar.

No primeiro momento podemos pensar que não há uma sistematização no que se refere ao sistema musical adotado por eles, pelo simples fato de se configurar como uma tradição disseminada pela oralidade, contudo estudos mais aprofundados, a exemplo, imersão cultural, transparecem que o “pré-julgamento” (preconceito cultural) acontece porque o indivíduo desconhece os códigos,

simbologias, finalidades, etc. que dão sentido a cultura do carimbó, e, além disso, esses elementos podem “contrastar” com as crenças e ideologias musicais que cada ser humano está inserido. Outro ponto que ficou evidente é a necessidade de manutenção da cultura, das práticas musicais, pesquisas neste sentido podem contribuir para a preservação deste Patrimônio Cultural Brasileiro.

REFERÊNCIAS

- AIKHENVALD, Alexandra Y. *Dicionário tariana – português e português- tariana*. In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.- Série Antropologia, vol. 17, nº 1 (julho de 2001, p. 9-433.
- ARTES FLORESTAIS. O “Pau-de-Chuva”. 2013. Disponível em: <<https://artesflorestais.blogspot.com.br/2013/07/pau-de-chuva.html>> acesso em: 10 Jan. 2018.
- BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007- tradução, André-kees de Moraes Schouten.
- BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. Em *Pauta*, Trad. Rose Marie Reis Garcia, v. 11, n. 16/17, p. 146-174, abr./nov. 2000.
- CANTÃO, J. F.; *A presença da clarineta na dança do carimbó de Marapanim -PA*. Pentagrama - revista do departamento de artes da Universidade Estadual do Pará, Belém-PA, p. 135 - 149, 01 mar. 2004.
- CERQUEIRA FILHO, Ilton José de. . *História da Flauta*. 1. Ed. São Paulo: Biblioteca24x7, Seven System Internacional Ltda, 2009. V. 1. 135p.
- CHAGAS JUNIOR, E. M.; RODRIGUES, C. I. . *Fronteiras do Imaterial: perspectivas dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica*. Vivência: Revista de Antropologia, v. 1, p. 077-088, 2013.
- CÓDIGO de Postura Municipais de Belém- 1848, artigo 107, cap. 119: Das Bulhas e Vozeria. Atualizado no Código de Postura de 5 de maio de 1880 (Lei n.1,028).
- COSTA, Hildete. *Mestre Lucindo: o verdadeiro rei do Carimbó, O Diário do Pará*, 19 jun. 1994, p.17.
- COSTA, Tony Leão. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960-1970)*. 2008. 241 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) –, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.
- _____, T. L. *Carimbó- negritude, indianeidade e caboclíce: debates sobre raça e identidade na música popular amazônia (década de 1970)*.. In XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015, Florianópolis. Anais Eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015. P. 1-16.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. 8. ed, Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC,1989.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó. *Dossiê Iphan {Carimbó}*. Belém-PA, 2013.

IPHAN. *Titulação_Carimbó*. 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Titulacao_carimbo.pdf> acesso em: 12 Dez. 2017.

LEITE, Serafim. *Arte e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Brotéria/Livros de Portugal, 1953. 327p.

NEVES, Marinho Ferreira das. *Marinho Ferreira das Neves: depoimento* [jul. 2017]. Entrevistador: SILVA, Davi da Conceição. Marudá-Pa, 2017. Entrevista concedida para o Trabalho de Conclusão Final do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia.

MONTEIRO, Vanildo Palheta. *Carimbó do Santo Preto: a presença negra na performance musical da festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA) / Vanildo Palheta Monteiro*. - São Paulo, 2016. 236 f. : il. color. Tese (Doutorado em Artes) –Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

OLIVETO, Karla Aléssio. *Vicente Salles: trajetória pessoal e procedimentos de pesquisa em música*. (Dissertação de Mestrado em Música). Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

PENICHE, L. S. . *O Som dos tambores- Augusto Gomes Rodrigues*. Independente, 2006. V. 2.000. 75p.

PIFFER, J. F. *Estudo Acústico de Tubos de Dimensões Idênticas e Materiais Diferentes Utilizando Bocais de Flauta Doce e Flauta Transversal*. 2011. Dissertação (Mestrado em Física) - Universidade Federal do Espírito Santo.

RABELO, Elaine Reis de Carvalho. *Análise teórica e experimental sobre incandescência em espécimes de madeira*. 2003. 147 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Engenharia de Guaratinguetá, 2003.

RAUBER, Gustavo Luis. *Percursos de aprendizagem de multi-instrumentistas: Uma abordagem a partir da história oral*. 2017, 230 f.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. *Carimbó: Trabalho e lazer do Caboclo*. Revista Brasileira de Folclore. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, p. 257-282, 9 (25), set./dez. 1969.

_____, Vicente. *A Música e o tempo no Grão-Pará*. Conselho Estadual de Cultura. Belém/Pará: 1980.

_____, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3. Ed. ver. – Belém: FCP, 2016.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997. 236p.

YOUTUBE. *Como se faz uma flauta doce de madeira?*. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lid7HHssD4s>> acesso em: 10 Dez. 2017.

3 PRODUTO FINAL

3.1 DOCUMENTÁRIO EM DVD

“A flauta artesanal no carimbó de Marapanim-Pa” é um documentário que revela o processo de confecção da flauta artesanal de imbaúba, confeccionada pelo Mestre Marinho, artesã e flautista (mais detalhes na figura 34). Além disso, o arquivo retrata parte da prática musical do carimbó, bem como o lazer cultural associado a ela. O material foi disponibilizado em DVD para o acervo do PPGPROM da UFBA.

3.2 DUAS TRANSCRIÇÕES DE SOLOS DE FLAUTA ARTESANAL

Ao iniciar a presente pesquisa, realizei um trabalho de investigação auditiva, na qual ouvi incessantemente um CD⁵³ de áudio gravado pelo Mestre Marinho. No primeiro momento o intuito da atividade era para me acostumar com a linguagem musical, contudo a focalização nos detalhes musicais me fez compreender que a flauta artesanal tem peculiaridades próprias que caracteriza o instrumento bem como a particularidade do artesão. Configurando assim, implicações musicais no contexto identitário do carimbó da região pesquisada. Foi a partir deste cenário que o meu artigo foi desenvolvido. O processo auditivo resultou em duas transcrições que serão apresentadas a seguir.

⁵³ A capa do CD está disponibilizada no Apêndice B, figura 33.

"MARAPANIM, TERRA BOA"

Música e Letra: Mestre Amuré

Arranjo: Mestre Marinho

Transcrição: Davi Silva

Flauta

3 Cm F7 Bb Bb7 Eb

6 Bb F7 Bb

9 Cm F7 Bb F7

12 Bb Cm F Bb

15 F7 Bb Cm F7

18 Bb Eb F7 Bb

21 Bb Cm F7

23 Bb F7 Bb

26 Cm F7 Bb F7

2

29 $B\flat$ F7 $B\flat$

32 F7 $B\flat$ F7

35 $B\flat$ $B\flat$ F

38 $B\flat$ Cm F7 $B\flat$

41 F $B\flat$ F7

44 $B\flat$ F $B\flat$

47 F $B\flat$

49 F $B\flat$

Letra da Música

I Estrofe

Marapanim é terra boa, e o lazer é carimbó;

É uma ilha praiana perto de Arapijó

}
-2x

Refrão

Tem peixe, tem caranguejo, tem siri, tem mexelhão,

Ainda tem o tira-gosto da gelada ao camarão.

}
-2x

II estrofe

O orgulho que nós temos, aqui de Marapanim,

É ter nossas lindas praias Marudá e o Crispim.

}
-2x

2

30 Gm D7 Gm

Fl.

33 D7 Gm D7

Fl.

36 Gm D7

Fl.

38 Gm D7 Gm

Fl.

41 Gm D7

Fl.

43 Gm D7 Gm

Fl.

46 D7 Gm D7

Fl.

49 Gm D7

Fl.

51 Gm D7 Gm

Fl.

54 D7 Gm

Fl.

56 D7 Gm

Fl.

Estrofe

A dança do remelexo, e a dança do carimbó,

Era assim que me falavam, meu avô com a minha avó.

}
2x

Refrão

Faz o remelexo menina que eu quero vê,

Esse remelexo nós dois vamos fazer.

}
2x

3.3 CONSIDERAÇÕES DO MESTRE MARINHO

No dia 17 de fevereiro de 2018 realizei a última entrevista⁵⁴, na qual tratamos de duas questões importantes que não foram vistas anteriormente: 1- digitação⁵⁵ das notas mais graves nas flautas e suas respectivas frequências aproximadas; 2- considerações do Mestre sobre seus arranjos gravados com a flauta de PVC.

As duas transcrições acima foram feitas a partir de arranjos elaborados e gravados por Marinho⁵⁶. Traduzir a linguagem musical do Mestre Marinho é sem dúvida uma das tarefas mais complexas, ou seja, formalizar em palavras, conceitos, a linguagem musical local.

Grande parte da minha formação musical ocorreu através do ensino tradicional de música, e muitos conceitos aprendidos se “diferem” dos pensamentos e configurações específicas que são reveladas através das práticas do carimbó, isto é, existe um vocábulo próprio.

Segundo Marinho, as músicas costumam falar de temas do cotidiano que são vivenciados por eles, valorizando suas raízes, enfatizando os seus valores culturais, como descreve a música “Marapanim é terra boa”, mostra a importância das riquezas da região do salgado, relatando que o lazer não se resume as praias, pois o carimbó é indissociável da diversão daquele povo. Acredito que esta concepção de valorização local esteja presente nas práticas dos mestres, os quais se apropriam das ferramentas músico-cultural e saberes acumulados ao longo dos anos para realizar suas atividades musicais.

Segundo o depoimento do Mestre, ficou evidente que ele desconhecia termos e conceitos musicais como, por exemplo, cifras musicais, escalas, arpejos, harmonia, etc. (elementos comumente empregados no ensino regular de música), contudo ao analisar algumas transcrições notei que há organizações e variações de notas e

⁵⁴ Muitos mestres se negam a ceder entrevista, fornecer informações, alegando que foram vítimas de muitas pessoas que apenas se apropriaram das informações e não voltaram mais, ganharam dinheiro com a pesquisa e não deram nenhum retorno para a comunidade.

⁵⁵ Incluídas na tabela do artigo científico.

⁵⁶ Conjunto Flor do Mangue - as músicas foram feitas pelo Mestre Amuré. Marinho utilizou a flauta de PVC para gravar as músicas. É importante esclarecer que está foi primeira flauta de PVC feita por ele, e nesta época ainda não tinha uma padronização nas medidas das flautas, utilizou medição de um palmo de sua mão, esta medida serviu para estabelecer a relação de distância entre o orifício do sopro (embocadura) e o primeiro orifício da mão esquerda, o indicador. Processo transmitido por gerações.

ritmos, ou seja, existe uma lógica organizacional na estrutura musical, mesmo sem “conhecer” os parâmetros musicais utilizados no ensino tradicional. Por exemplo, Marinho aplica com muita frequência as notas dos arpejos correspondentes à harmonia nos arranjos, mas não apenas isso usa como recurso a variação rítmica para deixar a música interessante, cheia de expectativas para o ouvinte, conclui-se então, que intuitivamente, ele sabe que aquelas notas (notas dos arpejos) escolhidas dão dinamismo ao carimbó “pau e corda”. Já as modificações rítmicas estão dentro da proposta das variações musicais⁵⁷ que se emprega na música tradicional. É neste enfoque que a experiência acumulada se torna essencial para que ele possa “encaixar as notas⁵⁸” na música.

Relata ainda, que na criação dos seus arranjos, ele extrai⁵⁹ elementos musicais- motivos, frases, padrões melódicos-, etc.- de outra tonalidade, reconstruindo-o como artifício para o desenvolvimento de suas práticas. Foi observado que o Mestre não utiliza a partitura como forma de registro, mas compensa isso com uma memória musical muito ativa, segundo ele, os arranjos ficam gravados na memória e podem passar anos arquivados. Declara ainda, que não há uma fórmula, um modo padrão para criar os arranjos, colocar as notas “certas”, grande parte desses processos são feitos na hora do tocar.

A sua maneira de ensinar flauta é configurada pelo processo de imitação, isto é, ele demonstra na flauta como o aluno deve fazer, e este busca repetir, contudo não menciona o nome das notas nas respectivas posições de digitação, além disso, o ritmo é demonstrado junto com a melodia.

Verifiquei que em seus arranjos havia alguns elementos musicais semelhantes ao que se configura como ornamento⁶⁰ musical - exemplo, compasso 27 e 28 da segunda música (apojatura e mordente) - mesmo o Mestre desconhecendo os conceitos e especificidade de cada elemento. Então, resolvi realizar uma breve explanação sobre esse tema, depois demonstrei sonoramente o que havia na

⁵⁷ A Variação pode ocorrer quando um tema musical é apresentado, e logo após a exposição ele é reexposto de maneira diferenciada, ou seja, variável. Podendo ser o ritmo, os intervalos, tonalidade, etc.

⁵⁸ Encaixar significa em outras palavras saber como utilizar as notas “certas”, coerentes com a harmonia, de forma a fazer sentido para o contexto musical.

⁵⁹ Metodologia comumente empregada em muitos seguimentos musicais, que vão do jazz aos métodos tradicionais de instrumentos.

⁶⁰ Ornamentos são “notas ou grupos de notas acrescentadas a uma melodia. Sua finalidade é adornar as notas reais da melodia” (MED, 1996, p. 293).

transcrição, após isto, Marinho comentou que os seus arranjos realmente apresentavam esses elementos, denominando-os de “caquiado⁶¹” ou “diferencial”, retrata a reformulação de uma frase ou tema musical de maneira distinta ao que já foi mostrado, recurso que serve para modificar seus arranjos.

Outro aspecto recorrente nos arranjos é o uso de articulação, e a concepção da aplicação segue os moldes anteriores, de forma empírica. É importante registrar que o autor da presente pesquisa apresentou (exemplificou na flauta e conceituou) esses termos ou linguagem musical - articulação, variação, ornamento, etc.- para o Mestre, utilizando como meio a transcrição dos arranjos de Marinho, e as explicações foram importantes para situá-lo no contexto das perguntas, além de estabelecer um diálogo musical entre nós.

Como músico-pesquisador, notei que os feitos musicais realizados por Marinho têm muito conteúdo, os elementos estão estruturados de modo harmonioso, “[...] eu fiz esses arranjos, mas eu não imaginava que um dia ia ter alguém pra descobrir isso [...]”⁶². Isso reforça que o aprendizado musical não ocorre apenas por um caminho ou seguimento, e que as diferentes culturas têm métodos próprios, os quais estabelecem as comunicações.

3.4 ANÁLISE SUCINTA DAS TRANSCRIÇÕES

As transcrições obedeceram à forma musical pela qual a música foi gravada, ou seja, elas são divididas em estrofe e refrão.

Na primeira transcrição (tonalidade maior) os 21 primeiros compassos⁶³ correspondem a introdução - solo de flauta acompanhada dos outros instrumentos (banjo, maracá, xeque, curimbó 1 e 2) - a partir do compasso 21 inicia a parte cantada, isto é, a primeira estrofe. Ela é executada duas vezes - 4 compassos para cada repetição, total de 8 compassos - após isso, segue o refrão ou coro, e ele possui a mesma forma musical da estrofe. Esta estrutura de estrofe e coro deve ser executada 3 vezes, mas alternando primeira e segunda estrofe, totalizando 48

⁶¹ Uma espécie de gíria que significa realizar algo de modo particular, improvisar, incrementar, uma forma de maquiagem, etc.

⁶² NEVES, Marinho Ferreira das. *Marinho Ferreira das Neves: depoimento* [Fev. 2018]. Entrevistador: SILVA, Davi da Conceição. Marudá-Pa, 2018. Entrevista concedida para o Trabalho de Conclusão Final do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia.

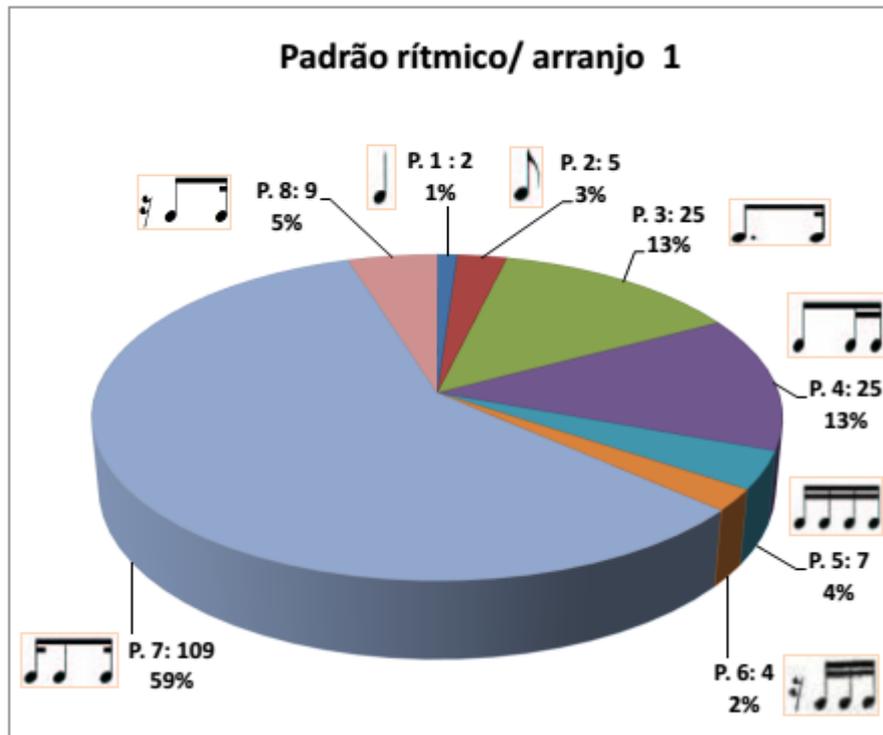
⁶³ Para esta transcrição deve ser considerado o primeiro compasso, ou seja, a introdução vai até o compasso com barra dupla, mesmo compasso que inicia o canto.

compassos. Além disso, a flauta continua tocando, em todas as partes, de forma “improvisada” como uma espécie de contracanto ou contraponto, tecendo frases musicais sobre a melodia vocal. Finalizado isto, a flauta volta a solar (interlúdio) durante 15 compassos - até a próxima barra dupla - criando uma ponte de ligação para que o vocal entre direto no refrão. Terminado a parte do coro, a música segue com mais duas sequências com estrofe e refrão (32 compassos) concluindo a música com a flauta tocando o solo final correspondente aos últimos 15 compassos.

A segunda transcrição (tonalidade menor, relativa do tom anterior) segue praticamente a mesma forma da primeira, há apenas duas diferenças. A primeira corresponde à quantidade de compassos utilizados para os solos da flauta, a introdução (23 compassos), interlúdio (17 compassos) e conclusão (17 compassos). O outro fator é que a parte vocal é executada apenas duas vezes, ou seja, 32 compassos, o restante é idêntico a primeira transcrição.

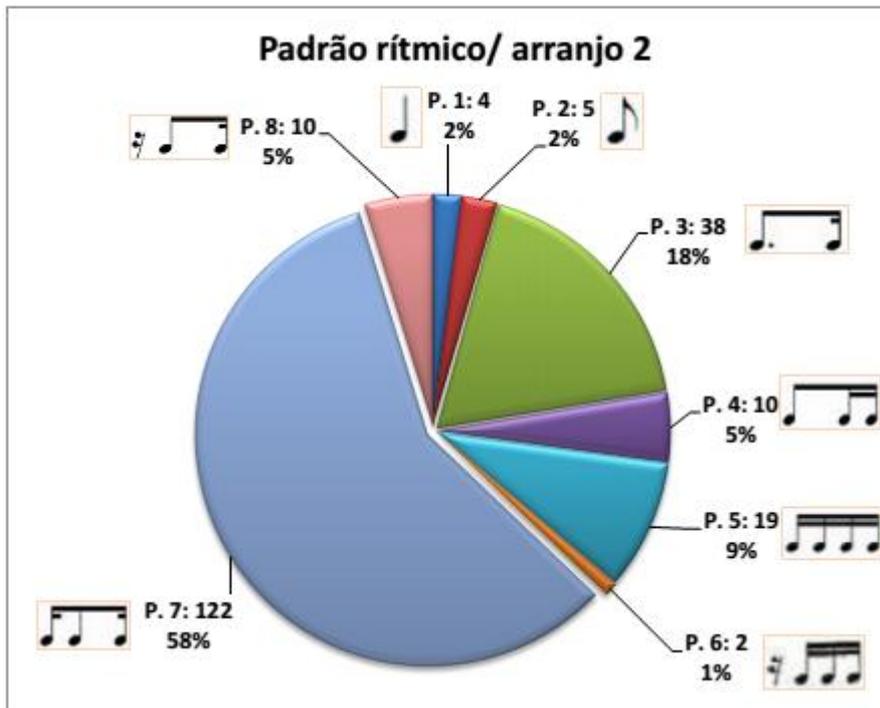
Como o ritmo é um fator relevante para a prática musical do carimbó, criei um gráfico que evidencia a relação hierárquica entre os ritmos utilizados. P. 1, P. 2, P. 3... P. 8 correspondem aos respectivos padrões rítmicos (figuras musicais) mostrados ao lado, por exemplo, P. 2: 5/ 3%, significa que este padrão rítmico (colcheia) foi utilizado cinco vezes no arranjo número 1, e representa 3% do total dos oito padrões musicais exposto nesta análise.

Gráfico 1 - Proporção dos padrões rítmicos no arranjo n.1



Fonte: Autor da pesquisa

O gráfico traz a informação de que os padrões rítmicos 3, 4 e 7 correspondem a 85% da rítmica empregado pelo Mestre Marinho em seus arranjos. Além disso, o padrão 7 é o elemento fundamental nesta prática, com quase 60% de frequência.

Gráfico 2 - Proporção dos padrões rítmicos no arranjo n.2

Fonte: Autor da pesquisa

Neste gráfico a soma das porcentagens dos padrões 3, 5 e 7 resultam em 85%, e o ritmo 7 ainda é predominante com cerca de 60%.

Então, uma possível leitura interpretativa desta regularidade rítmica nos dois arranjos, implica dizer que os padrões 3, 4, 5 e 7 são essenciais para o estilo de carimbó prático por Marinho.

Com relação à análise harmônica existem duas formas básicas examinadas nas gravações, por isso houve a necessidade de escolher uma música em tom menor e outra em maior. No arranjo 1, a forma estrutural da harmonia acontece predominantemente pelo esquema a seguir: Ex1. [I - I - V7 - I]; podendo haver a variação Ex2. [I - I - iim V7 - I]. Estes padrões são utilizados durante a parte que corresponde aos solos (introdução, interlúdio e conclusão) da flauta e também nas estrofes. Contudo, no refrão há modificações: Ex. 3 [I - IV V - I V7⁶⁴ (VIM) - iim V - I]. Abaixo segue os três exemplos citados acima (formato de cifra):

Ex.1

⁶⁴ Neste caso o V7 representa a dominante secundária do II grau menor, em outras palavras significa que o acorde do VI que por natureza tonal é menor, neste caso passa a ser uma dominante - acorde Maior com 7º menor – “resolvendo” provisoriamente no II grau menor.

$\frac{4}{4} \parallel \mathbf{B}^b \quad | \mathbf{B}^b \quad | \mathbf{F}_7 \quad | \mathbf{B}^b \quad \parallel$

Ex.2

$\frac{4}{4} \parallel \mathbf{B}^b \quad | \mathbf{B}^b \quad | \mathbf{C}_m \quad \mathbf{F}_7 \quad | \mathbf{B}^b \quad \parallel$

Ex.3

$\frac{4}{4} \parallel \mathbf{B}^b \quad | \mathbf{E}^b \quad \mathbf{F} \quad | \mathbf{B}^b \quad \mathbf{G}_7 \quad | \mathbf{C}_m \quad \mathbf{F}_7 \quad \parallel$

A transcrição 2 tem um caráter harmônico mais estático, desta maneira a estrutura não sofre variação, como é mostrado a diante: solo da flauta - Ex. 4 [Im – V7]; estrofe – Ex. 5 [Im – Im- V7 – V7]. Todavia, a diferença é apresentada na parte refrão: Ex. 6 [Im I7⁶⁵ – IVm – Im – V7]. Verificar a seguir os exemplos no formato de cifra:

Ex.4

$\frac{4}{4} \parallel \mathbf{G}_m \quad | \mathbf{D}_7 \quad | \mathbf{G}_m \quad | \mathbf{D}_7 \quad \parallel$

Ex. 5

$\frac{4}{4} \parallel \mathbf{G}_m \quad | \mathbf{G}_m \quad | \mathbf{D}_7 \quad | \mathbf{D}_7 \quad \parallel$

Ex.6

$\frac{4}{4} \parallel \mathbf{G}_m \quad \mathbf{G}_7 \quad | \mathbf{C}_m \quad | \mathbf{G}_m \quad | \mathbf{D}_7 \quad \parallel$

⁶⁵ O acorde menor (I grau da tonalidade menor), “transforma-se” em um acorde de Dominante, isto é, “atraindo” a Subdominante (IV menor).

APÊNDICE A - Entrevista

A entrevista⁶⁶ foi estruturada em quatro tópicos: A vida do Mestre; Processos musicais relacionados aos arranjos; Procedimento de gravação; Processo de construção da flauta artesanal.

A VIDA DO MESTRE

Fale sobre o início da tua vida musical?

[...] iniciei minha vida musical aos 12 anos, meus tios já eram da música, já tocavam, vendo isso, achei que poderia aprender também e seguir a carreira de músico, por curiosidade, vendo um músico que tocava flauta de imbaúba, e que na época agente nem pensava em vê uma “flauta de chave”. A flauta que se utilizava era a flauta artesanal de imbaúba. Ela é uma madeira “ocada” quase igual a taboca do igapó⁶⁷. Quando ele terminava de tocar eu ia lá tentar soprar vê se dava algum som, e meu pai vendo aquilo achou que eu tinha vontade e o dom pra tocar flauta. Meu pai fazia banjo, viola, violão e flauta. Foi quando meu tio resolveu trazer uma imbaúba para meu pai fazer uma flauta pra mim. Naquela época não havia medida padronizada para confecção das flautas, era feita no palmo, a distância do buraco do sopro para os dos dedos.

Na verdade primeiro aprendi a tocar o instrumento de corda- o banjo- meu irmão tocava e fui vendo e sendo ensinado por ele. Com 15 anos comecei na flauta. Ele tocava o banjo e eu ia desenvolvendo [aprimorando] na flauta de imbaúba, e depois de tanto vê meu pai confeccionando flautas comecei a fazer também. Depois de muito tempo tocando com a flauta de imbaúba, vi no tubo PVC a possibilidade de “dar” [gerar, produzir] um som bacana [bom, agradável] se fizesse uma flauta. E foi a partir da flauta de imbaúba que fiz a flauta de PVC, tirei as medidas e comecei a fazer, e quando fui tocar vi que “deu” um som “bacana”, legal. Foi então que comecei a tocar mais na flauta de PVC. Depois já comecei a fazer a flauta de alumínio [...].

Quais atividades profissionais você exerceu ou exerce?

⁶⁶ NEVES, Marinho Ferreira das. *Marinho Ferreira das Neves*: depoimento [Jul. 2017]. Entrevistador: SILVA, Davi da Conceição. Marudá-Pa, 2017. Entrevista concedida para o Trabalho de Conclusão Final do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia.

⁶⁷ O Igapó é um local de floresta que se apresenta de forma alagada, região muito úmida, mesmo com a diminuição temporária do fluxo de água os rios, e também após as chuvas, esta característica se mantém.

[...] Trabalhei muito tempo com carpintaria, e depois de um tempo aprendi o ofício de pedreiro, fui ajudando [ajudante de pedreiro] os outros e depois já fui desenvolvendo [adquirindo independência], pegando os meus serviços. Mas, fui parando mais a profissão de carpinteiro por conta de problemas de saúde. Hoje tenho seguindo mesmo a carreira de músico, é o que me mantém, não ganho muito, mas dá para me manter. Por isso que hoje em dia, a rapaziada [os jovens] não quer aprender a tocar um instrumento, talvez por ter vergonha de se apresentar em público, agente sente aquele nervoso quando se apresenta, até hoje depois de muitos anos tocando ainda sinto isto, isso é a presença do público, ainda mais quando agente já é conhecido, as pessoas me conhecem em todos os interiores do Pará, ouço as pessoas dizendo: olha o Mestre Marinho está aqui [...].

Com relação à música, você teve alguma formação em escola de música?

[...] Na época não cheguei a conhecer uma escola de música para aprender a tocar, aprendi mesmo de dom, de orelhada [termo atribuído ao músico que “toca” de ouvido], na curiosidade de aprender, o carimbó é o meio de a gente aprender a música, o ritmo [...].

Quais os fatores que te influenciaram a escolher a flauta?

[...] Naquela época era muito difícil encontrar músicos de sopros, e muitas vezes o “pau e corda” [grupo de carimbó denominado “Pau e corda”] se apresentava sem instrumento de sopro, e o instrumento que eu vi tocar na época era a flauta, e por achar que tinha essa necessidade escolhi a flauta. Ela é o tempero do carimbó. Até hoje, é muito comentado que a flauta é o instrumento que se encaixa [caracteriza, se adéqua] no carimbó. Hoje já existem outros instrumentos de sopro como o sax e a clarineta, mas o instrumento de sopro do início do carimbó foi a flauta [...].

Quais os instrumentos musicais que você toca, e quais as funções que você exerce no grupo de carimbó?

[...] Eu toco quase todos eles [instrumentos que pertencem à formação de carimbó “pau e corda”], flauta, banjo - toco e fabrico -, carimbó [sinônimo de curimbó ou tambores], maracá - o xeque - e vocal. Consigo me encaixar direitinho nas necessidades do grupo de carimbó [...].

Os Mestres de carimbó tocam vários instrumentos ou é uma característica tua?

[...] Nem todos os mestres tocam esses instrumentos, às vezes eles se dedicam em apenas um instrumento, eu já tem essa característica de fazer todas essas funções [...].

O que a flauta (artesanal e chaves) representa para você e para o carimbó?

[...] A flauta tem uma grande representação pra mim, através dela já conheci vários lugares, já viajei de avião, coisa que jamais imaginava, além de conhecer outros estados que nem pensava. No carimbó a flauta representa o ritmo [...].

Qual é concepção que os teus colegas músicos têm sobre a flauta artesanal no carimbó?

[...] Quando comecei a tocar, utilizava a flauta artesanal em todos os grupos que participava, já depois comecei a tocar com flauta de chave, porque tinha o desejo de aprender a tocar, via pela televisão, flauta bonita. Para mim não muda nada no carimbó o que eu faço na flauta artesanal, faço na de chave e vice versa. Quando vou tocar os colegas sempre perguntam cadê a flauta artesanal, porque é com ela que eles têm identificação por mim [...].

Houve alguma época em que a produção de flauta ficou mais intensa?

[...] Através de um projeto do IPHAM realizado em 2010 sobre o resgate da flauta artesanal, que descobriu agente- Mestre Marinho (Marudá), Melentino (Marapanim) e Lourival (Salinas) dentre outros. Foi quando fiz as oficinas de flauta [...].

Quais os fatores podem está contribuindo para o declínio da produção de flauta artesanal?

[...] A falta de interesse das pessoas e a falta de apoio para que os mestres passem os seus conhecimentos para as pessoas, as crianças, e para os adolescentes que estão da rua aprendendo coisas que não devem fazer [...].

Você acredita que esses trabalhos de oficina e pesquisa têm contribuído para melhorar a visibilidade da flauta artesanal?

[...] Através das oficinas vai o conhecimento para outros lugares, pois vem mestre de várias localidades [...].

A tua forma ou concepção de tocar mudou do início da tua trajetória para os dias atuais?

[...] Antes agente fazia música pra gente cantar, pra nós mesmos, quando gravamos hoje já tem uma ou duas músicas que já vai puxar [as principais musicas] o cd, ou seja, influenciar na promoção, pra fazer sucesso, já tem o lado comercial [...].

Como você se enxerga como representante do carimbó de Marapanim?

[...] Acredito que já represento alguma coisa na cultura marapaniense, por todo esse tempo de estrada, mais de 40 anos tocando, sou uma referência boa [...].

Quais as dificuldades que há para ensinar alguém a tocar flauta ou construir uma flauta artesanal?

[...] a dificuldade que vejo até hoje é o apoio que agente não tem pra fazer isso, e minha vontade é grande de passar o meu conhecimento, de ensinar as pessoas a tocarem produzirem flautas, agente não tem apoio dos políticos, secretários, etc. o apoio que agente tem é dos pesquisadores que vêm procurando pela gente pra mostrar o nosso trabalho, para eles [os que não incentivam] parece que agente não sabe fazer nada, nunca fez nada e nunca representou nada pra ninguém, e meu agradecimento é principalmente a aqueles que vêm me procurar para fazer este tipo de trabalho, divulgando meu trabalho [...].

PROCESSOS MUSICAIS RELACIONADOS AOS ARRANJOS

Quais foram os músicos que te influenciaram na área do arranjo (improvisado) musical?

[...] Quando comecei a tocar, via o Geraldinho tocando flauta, ele foi quem gravou com o Mestre Lucindo as músicas: Pescador; Menina bonita; Piriquitamboia, e etc. Ele começou na flauta artesanal e findou a carreira com a flauta de 5 chaves de madeira, me inspirava nos arranjos que ele fazia. Hoje já tenho arranjo que é da minha criatividade, criei no ritmo do carimbó, e em cada arranjo procuro dá uma diferença pra não ficar tudo igual [...].

Como você “tirava” as músicas, os arranjos de Geraldinho, por exemplo, e como você faz isso hoje?

[...] Antes ouvi e depois ia tentar fazer do mesmo jeito que estava ouvindo pra mim pode aprender aquele arranjo, ouvi pela rádio ou mesmo ao vivo nas apresentações que ele fazia, depois fui fazendo da minha ideia para diferencia da gravação [...].

O que você pensa na hora de criar o arranjo?

[...] Penso na música para ter que fazer o arranjo em cima, se eu ainda não tiver ouvido a música procuro ouvir na hora que o cantor estiver cantando e tentando criar algo dentro daquela música. Há música que o vocalista canta que se “encaixa bacana” no ritmo do carimbó, mas tem outras que fica ruim até pra criar o arranjo, porque faço o arranjo em cima da musica [...].

Observei que nas apresentações vocês não levam pastas com as músicas, vocês conhecem todas as músicas?

[...] Na verdade as músicas já estão todas prontas, não é possível chegar lá e fazer uma música na hora. Primeiro a gente vê a letra e coloca a nota (tonalidade) que ela vai se encaixar, pra depois fazer um ensaio, pra vê como ela [a letra] vai ser [soar] no ritmo do carimbó. O vocalista é o responsável em fazer o repertório para a apresentação, isso é feito antes da apresentação, ou seja, escolhe as músicas e tonalidades [...].

Na sua concepção quais os objetivos e funções do arranjo no carimbó?

[...] O ritmo do carimbó fica mais completo com os arranjos. Ele também tem a função rítmica, quando estou tocando observo que as pessoas se mechem mais, ficam mais empolgadas, quando o cantor entrega [concluir a sua parte] e que volto a fazer o arranjo parece que tem uma coisa que anima. A flauta é muito importante no ritmo do carimbó, contagia, as pessoas ficam agitadas, ficam gritando, anima até agente que está tocando, e sentimos o desejo de dançar ali na hora [...].

Observei nas gravações e apresentações ao vivo que há um trecho melódico que sempre aparece no final da música, isto é uma marca no carimbó?

[...] Sempre nos finais dos arranjos tem a entrega [final do trecho melódico que antecede a entrada do vocal], e na terceira vez os músicos já sabem que é para

terminar. Isso é incrível por todos param junto, inclusive os que estavam dançando e curtindo o carimbó [...].

Notei que você tocou em pelo menos três grupos diferentes na mesma tarde, não há rivalidade, como se dá essa relação com os pares?

[...] Nem todos os grupos têm músicos, há um empréstimo de músicos, ou seja, se em uma apresentação um músico pode participar de vários grupos pra ajudar a atender a necessidade do outro. Os grupos dão preferência para músicos de sopro que tocam flauta. Não há rivalidade, aquele músico que está no local pode servir os outros companheiros e é isso que acontece na nossa cultura, tanto nos grupos da água salgada quanto da água doce. Nos grupos da água doce há carência de músicos de sopros [...].

Explique como você ensina alguém a tocar carimbó, quais são os passos?

[...] Teria que ensinar cada instrumento, você não tem que aprender só a música [a letra ou melodia principal], mas todos os instrumentos, como bater o tambor (curimbó), maracá (xeque), banjo, ou seja, tudo que se encaixa no carimbo. Carimbó é isso um grupo de instrumento. Se você já sabe tocar flauta, eu iria te ensinar o ritmo, o arranjo em cima do ritmo. Eu tocava o banjo e você ia desenvolver a flauta no carimbo, prática, apreender a executar em cima do ritmo, até ouvir um cd de carimbó [...].

Você acha que é fácil entrar em um grupo de carimbó, ou há resistência?

[...] É fácil de entrar porque há vários grupos carentes de músicos para tocar carimbó [...].

Quais os possíveis fatores que atraem o ouvinte (público), e como o público legitima um grupo de carimbó?

[...] O conhecimento do grupo é importante, aquele que se destaca mais, no caso do grupo “Pica Pau”⁶⁸ é um grupo muito conhecido, e toca em vários lugares, já gravou cd, por isso o público já vai pra vê [interagir] aquele grupo, já os que não são muito conhecidos às pessoas vão porque querem primeiro vê [observar] o grupo

⁶⁸ Esta pergunta foi baseada em um acontecimento presenciado pelo autor desta pesquisa durante o 2º Tacacarimbó em Juçateua/ Marapanim. Verifiquei que determinados grupos tinham mais aceitação do público, logo as pessoas interagiam mais.

tocar. Já os grupos que já tem um trabalho mais conhecido, as pessoas já vão pra dançar, se divertir, a música já é conhecida, o reconhecimento influencia [...].

PROCEDIMENTOS DE GRAVAÇÃO

Quais os fatores que contribuem para que o músico seja convidado para gravar?

[...] O reconhecimento! O músico deve ser bom no arranjo para gravar, me procuram porque sabem que faço o arranjo essencial pro carimbó, o músico tem que ser criativo, bom e ser reconhecido, todos os grupos que já toquei me ajudaram a ter este reconhecimento, tanto aqui quanto fora da cidade [...].

Como se dá o processo de gravação de uma música que você não conhece?

[...] Eu já saio de casa pensando em um possível arranjo que poderei fazer na hora da gravação, algo que possa se encaixar na música, quando chegar ao estúdio vou ouvir a música, vamos primeiro passar a música pra conhecê-la e a letra, e depois vou começar a fazer os arranjos [...].

Há liberdade para você colocar suas ideias na gravação, ou existe alguém que diz como deve proceder?

[...] O cara [o responsável pela gravação] do estúdio só orienta a hora que vai iniciar a gravação, o tempo da música, ele não fala nada dos arranjos e tudo agente que cria, sou livre pra cria meus arranjos. Primeiro é gravado o guia e depois vem um instrumento por vez. Por último é o cantor. Os contracantos que são feitos pela flauta em cima da voz do cantor é feito no final, quando o cantor finaliza a sua parte, mas isso é na gravação de estúdio. Já na gravação ao vivo, geralmente é feita em um barracão⁶⁹, a gravação acontece simultânea, coletivamente. Passamos uma música, e se tiver tudo certo com a regulagem do som se inicia a gravação. No caso das músicas que são feitas para concorrer a festivais, procuramos gravadas em estúdio, porque o edital exige gravação com boa qualidade [...].

Existem tonalidades que são mais empregadas no carimbó, há algum motivo para isto?

⁶⁹ Espécie de abrigo que contém apenas o telhado, e que era muito utilizado nas apresentações de carimbó, local destinado aos músicos e ao público. Verificar no apêndice C.

[...] Tem tonalidades mais usadas como: dó maior, lá menor, fá maior e ré menor. Na flauta artesanal isto não trás dificuldade pra mim [...].

PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA FLAUTA ARTESANAL

Há quanto tempo você exerce o ofício de construtor de flauta?

[...] Desde quando tinha aproximadamente 17 anos [...].

Quais os tipos de materiais que você utilização na construção das flautas?

[...] O PVC, alumínio e imbaúba. Sendo que a primeira flauta construída foi a de imbaúba [...].

Como surgiu a ideia de construir outras flautas a partir da flauta de imbaúba?

[...] A ideia veio de mim mesmo, via ali, no cano PVC uma espessura parecida com a da flauta de embaúba, e vi que daria pra fazer. Fazia pra saber como ia ser o som, experimentando [...].

O que te levou a dividir a flauta em duas partes e colocar o “porta lábio”?

[...] Quando eu ia tocar pra longe, Belém e outros lugares, fica difícil o transportar a flauta, às vezes até enrolava ela em jornal, me incomodava isso, acha meio “esquizado”, até surgir a ideia em fazer em dois pedaços para levar na sacola, a flauta, então fui experimentar fazer na flauta de PVC e depois na de alumínio, como deu certo e a afinação ficou a mesma coisa comecei a fazer na de alumínio também, e a partir deste momento resolvi usar a flauta com dois pedaços, isto acontece mais ou menos em 1988. A ideia de construir o porta lábio nessas flautas também foi minha. Eu vi na flauta de chave o porta lábio e tentei reproduzir primeiro na PVC e depois de alumínio [...].

Como acontece o processo de afinação das flautas artesanais que você constrói?

[...] O processo de afinação começa no tampão [rolha de vedação], depois de feito os buracos para os dedos [dedilhados] e da embocadura da flauta. Quando não tenho a medida do tampão vou vendo afinação nota por nota, vendo se está certinho, verificando se está desentoadado [fora da altura que se deseja, desafinado] para procurar afinar todas as notas, tanto no grave quanto no agudo. Essa afinação

é toda de ouvido, não uso nenhum outro instrumento para afinar a flauta. A afinação é na cabeça mesmo e escutando, de ouvido mesmo. Esse processo e trabalho de afinação é algo que agente precisa está fazendo sem barulho nenhum para não atrapalhar, o silencio é importante para ouvir direitinho, se tiver barulho, não é possível afinar um instrumento deste [...].

Em média quanto tempo é utilizado para a construção da flauta?

[...] Em media levo de meia à uma hora de tempo para começar e finalizar a confecção de uma flauta [...].

Você trabalha com encomenda de flauta?

[...] Sim, as pessoas encomendam as flautas [imbaúba, PVC, e alumínio] como também o banjo. Todos os instrumentos que faço elas acabam comprando, principalmente o banjo para os grupos de carimbó. Os grupos de carimbó têm muita carência de instrumentos como a flauta [sopros] e banjo [corda], e de músicos para tocar, por isso é que os grupos ficam “emprestando” músicos, “fulano vem tocar comigo”, e isso tem aumentado as encomendas, mas está faltando o material para produzir. Às vezes as pessoas dão o material ou eu mesmo compro. Vendo a 100 reais a de alumínio e 50 reais a de PVC, a de alumínio se torna mais cara por conta do material que é difícil encontra por aqui, já o PVC não! Tem em qualquer estância de matérias de construção. A imbaúba, você tem que ir no mato para escolher uma que vai ser adequada para a confecção, não é qualquer uma, e ela está um pouco difícil de encontrar. Ela fica quase o mesmo preço da flauta de alumínio. A flauta de PVC e alumínio você só tem o trabalho de furar e corta o tamanho do tubo, porque ele já esta pronto, já a de imbaúba não, você tem que tirar a casca, lixar, colocar pra secar, espocar os tampões da parte de dentro [gomos internos] [...].

APÊNDICE B - Atividades realizadas e registros do trabalho em campo

Este tópico aborda as principais atividades que realizei durante o período que estive no mestrado profissional, as quais ocorreram externamente à UFBA, e dentre elas se destacam: participação em congressos, festivais, apresentações de trabalhos acadêmicos, dentre outras.

PARALAXE - I FESTIVAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFBA - “Uma celebração da abrangência da produção de conhecimento em música”. Neste festival participei principalmente das atividades de logística, pois fui monitor no evento, e elas iniciaram antes da abertura do festival, buscando dar subsídios para que o festival acontecesse de forma favorável, neste ponto, destaco algumas das principais atividades desempenhadas pela equipe, que estava sob a coordenação da Prof^a. Dr. Angela Lühning: preparação e arrumação do espaço físico, acompanhamento das atividades (sessões de pôsteres, mesa redonda, recepção dos convidados, apresentações artísticas), dentre outras. Além disso, pude prestigiar de forma sintetizada algumas atividades: mesa redonda, defesa de mestrado, ensaios, apresentações musicais, etc. Foi uma experiência muito importante para minhas práticas profissionais, ampliando minha visão sobre diversos temas relacionados à música.

Figura 12 - Atuação como monitor no I Paralaxe



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 13 - Certificado de participação no I Paralaxe



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 14 - Participação no 14º Festival Internacional de Flautistas- ABRAF



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 15 - Banda Sinfônica das Forças Armadas (V Festival “Música das Américas”)



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 16 - *Small Big* da Guarda Municipal de Belém



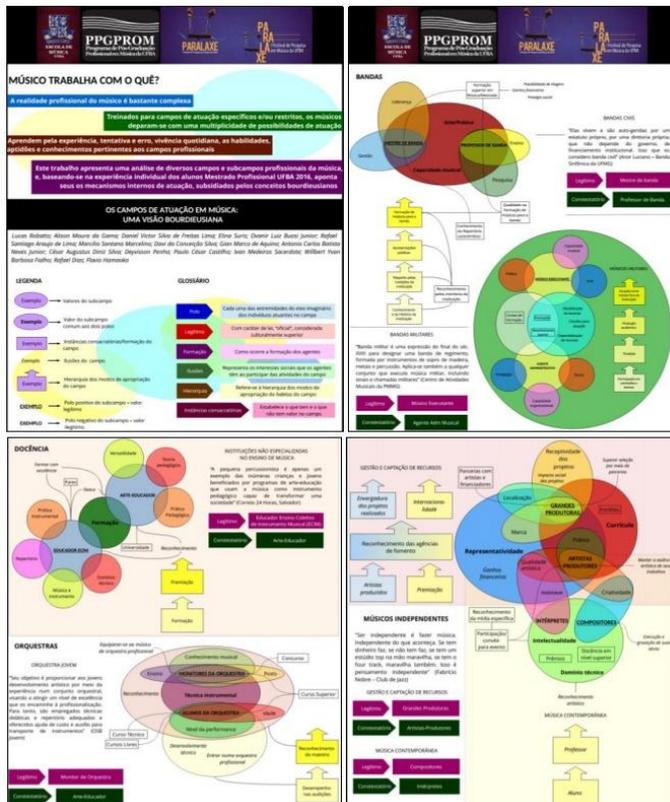
Fonte: Autor da pesquisa

Figura 17 - Banda da Guarda Municipal de Belém



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 18 - Pôster apresentado no I Paralaxe (UFBA)- Dezembro de 2017



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 19 - Oficina de Prática Técnico Interpretativa, prof. Lucas Robatto



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 20 - Recital de flauta Transversal, classe prof. esp. Davi Silva

	<p>VEREJO DO ESTADO DO PARRA SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO SECRETARIA ADJUNTA DE ENSINO DIRETORIA DE ENSINO MÉDIO E PROFISSIONAL COORDENAÇÃO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL PARRA - CASTANHAL</p>		<p>FORMAÇÃO INICIAL CONTINUADA (FIC)</p> <p>O ensino musical da Escola das Artes São Lucas é pautado em duas vertentes: o Ensino Técnico e a Formação Inicial Continuada (FIC), que busca atender os alunos de Castanhal e cidades vizinhas. Ofertando, de forma gratuita, o curso básico de flauta transversal por meio do programa FIC, através de um ensino estruturado e progressivo. Aplicando uma metodologia que contempla atividades musicais individuais e coletivas, aprimorando a técnica musical e aplicado-a ao repertório proposto em cada fase, desenvolvendo assim, os processos interpretativos musicais dos alunos.</p>	<p>Leticia Lisboa- Flauta solo¹</p> <p>Reflections- Variations on a Medieval Norwegian Chant (Katherine Hoover) Davi Silva²- flauta solo</p>
<p>ESCOLA ESTADUAL DE ENSINO TÉCNICO DE NÍVEL MÉDIO E DAS ARTES SÃO LUCAS</p>	<p>PROGRAMA</p>		<p>2ª Parte: Atividades coletivas (conjunto)</p>	
<p>APRESENTA</p>	<p>1ª Parte: Atividades individuais (solísticas)</p>	<p>Dueto nº2 (Devienni) duo de flautas Lais e Davi Silva</p>		
<p>RECITAL DE FAUTA TRANSVERSAL PROGRAMA FIC</p>	<p>Capricho Italiano (Tchailovsky) Aline Alves- Flauta solo</p> <p>J'ai Du on tabac (Folclore francês) Lais - Flauta solo</p> <p>Estado melódico n.3, opus 24. (Guerra Peixe) Felpe Lacerda- Flauta solo</p> <p>Bourrée (J. S. Bach) Mayana Maia- Flauta solo</p> <p>Synrex (Claude Debussy)</p>	<p>Dueto (Corrette) duo de flautas Aline Alves e Davi Silva</p> <p>Dueto (Telemann) duo de flautas Mayana Maia e Davi Silva</p> <p>Dueto Tondo dos Pijeros (João Baptista Siqueira-1906- 1992) duo de flautas Felipe Lacerda e Davi Silva</p> <p>Carol of th Bells (Mykola Leontovych-1877- 1921) trio de flautas Felipe Lacerda, Mayana Maia e Aline Alves</p> <p>Brasileirinho (Waldir Azevedo) arr. Murilo Barquete- duo de flautas Leticia Lisboa e Davi Silva</p>		
<p>CLASSE PROF. ESP. DAVI SILVA</p>	<p>¹ Artista convidada ² Professor de Flauta Transversal da Escola das Artes São Lucas. Mestrando em Música pela Universidade Federal do Rio- Programa de pós-graduação Profissional em Música.</p>			

Fonte: Autor da pesquisa

Figura 21 - Classe de flauta: da esquerda para a direita: Aline, Laís, Mayana, Prof. Davi, Lesley e Letícia (artista convidada)



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 22 - *Workshop* de Flauta Transversal



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 23 - Alunos participantes do *workshop*



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 24 - Palestra em Marapanim, sobre a minha pesquisa de flauta artesanal



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 25 - Apresentação do artigo científico no XXIII Congresso Anual da ABEM - Manaus



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 26 - Atividade desenvolvidas no XXIII Congresso Anual da ABEM



Fonte: Autor da pesquisa.

Figura 27 - Banjo confeccionado por Marinho



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 28 - Pesquisador à esquerda, almoçando com o Mestre Marinho à direita



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 29 - Residência do Mestre Marinho/ Marudá



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 30 - Grupo de carimbó “Pica Pau”, participação do Mestre Marinho, primeiro à direita.



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 31 - O carimbó como lazer, pessoas dançando debaixo do barracão/ 2º Tacacarimbó



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 32 - Capa do Cd Gravado por Marinho



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 33 - Apresentação do grupo mirim de carimbó em Marapanim, coordenado por Yan Santos, primeiro da direita para esquerda da primeira fila.



Fonte: Autor da pesquisa

Figura 34 - Imagem do DVD - Produto final



Fonte: Autor da pesquisa

APÊNDICE C - Termo de autorização de uso de imagem e depoimento

Figura 35 - Termo de autorização de uso de imagem e depoimento



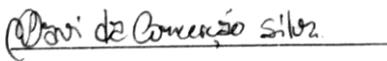
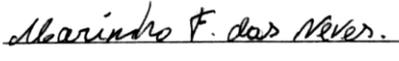
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Marinho F. das Neves CPF 353092552-40 RG 4172315,
depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Davi da Conceição Silva (mestrando na Universidade Federal da Bahia [UFBA]- Programa de Pós-Graduação Profissional em Música [PPGPROM]), sob a orientação do Prof. Dr. Lucas Robatto e coorientação da Profª. Dra. Ângela Luhning, a realizar fotos, vídeos que se façam necessários ao projeto de pesquisa que é parte integrante do Trabalho de Conclusão Final (TCF-PPGPROM) e a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização e edição dos vídeos, fotos e os depoimentos para fins de estudos e trabalhos científicos em favor dos pesquisadores da presente pesquisa, acima especificados, bem como os demais subprodutos deste trabalho.

Marudá-PA, 17 de Fevereiro de 2018.

 Davi da Conceição Silva (Pesquisador)	 Marinho Ferreira das Neves (Entrevistado)
--	---

Fonte: Autor da pesquisa

ANEXO - Práticas Supervisionadas

PRÁTICAS SUPERVISIONADAS CURSADAS EM 2016.1

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico- Interpretativa

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

- 1) Título da Prática:** Oficina de Prática técnico Interpretativo I
- 2) Carga Horária Total:** 105hs
- 3) Local de Realização:** Escola de Música da UFBA
- 4) Período de Realização:** 1º semestre de 2016 (04/07/2016 a 31/10/2016)
- 5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

A discriminação das atividades realizadas durante o primeiro semestre é demonstrada da seguinte forma: estratégias de estudos para o aprimoramento das peças musicais, através de estudos técnicos musicais direcionados aos mais variados tipos de repertórios, havendo um olhar para o contexto histórico dos autores das peças e relevância deles para o período, desenvolvendo e planejando estudos e exposições musicais em público como parte do processo de aprendizagem.

5.1) Sonata BWV 1034 para Flauta e Continuo (J. Bach)

Esta peça foi trabalhada durante algumas aulas, período em que pude ter um apanhado geral sobre a obra, de maneira a aperfeiçoar as questões técnicas, e posteriormente trabalhamos os aspectos musicais da obra, traçando um guia dos caminhos escolhidos para a minha interpretação em público. Para isso foi aplicado aproximadamente 30 horas de estudos, os quais foram realizados externamente a UFBA, e dentre eles destaco: análise musical, percepção audição, afinação, estudo da grade, dentre outros.

5.2) *Improvisation nº.2 for flute solo* (M. Camargo Guarnieri)

Esta obra foi trabalhada de forma mais intensa, pois foi apresentada em recital, pude conhecer um pouco sobre o compositor, e a relação do estilo composicional dele para aquele determinado período, etc. o trabalho técnico musical foi fundamental para o aprimoramento interpretativo, através do qual buscamos e analisamos estratégias para alcançar os objetivos que foram estabelecidos. Para obter tal resultado, foram dedicados por volta de 35 horas de estudo aplicado (individuais) fora da UFBA. Esta música foi apresentada publicamente no dia 27 de outubro de 2016 no MAB (Museu de Arte da Bahia) como parte do recital da classe de flauta do prof. Dr. Lucas Robatto como resultado final do semestre.

5.3) Estudos Técnicos:

No que se refere aos estudos técnicos exercitamos estudos de afinação, abertura de garganta (tocar e cantar ao mesmo tempo) para melhorar a ressonância das notas executadas na flauta, dedilhados alternativos, estudo de articulação com ênfase no staccato, apoio na flauta para alcançar resultados sonoros satisfatório no registro grave, dentre outros. A estimativa de horas dedicadas a esta parte, aplicada nos meus estudos diários são de 25 Horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

1) Orientar o aluno sobre os aspectos relacionados as apresentações musicais, seja ela no trabalho profissional ou em apresentações (recitais) referentes as práticas expositoras dos alunos da classe de flauta da UFBA, dando condições para que essa atividade ocorra de modo eficiente como produto final.

2) Desenvolver e estimular nos alunos maneiras estratégicas de estudos, para que estes indivíduos tenham condições de poder desenvolver suas atividade musicais diárias de modo satisfatório, melhorando a consciência e efetivação das práticas individuais.

7) Cronograma das orientações:

As orientações recebidas ocorreram de maneira presencial e individual pelo prof. Lucas Robatto, sendo especificadas do seguinte modo:

22 de julho – 2h; 25 de julho – 2hs; 02 de setembro – 02hs; 05 de setembro – 2hs; 06 de setembro – 2h; 24 de outubro – 2hs; 26 de outubro – 3hs.

8) Carga horária da prática: 105 horas

a) Carga horária de estudos diário do discente: 90 horas

b) Carga horária com orientação em sala: 15 horas

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática de Banda na Banda de Música da Guarda Municipal de Belém

2) Carga Horária Total: 117hs

3) Local de Realização: Comando Geral da Guarda de Belém-Pa

4) Período de Realização: 1º semestre de 2016 (04/07/2016 a 31/10/2016)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

O delineamento das atividades realizadas seguiram os critérios a seguir: tipos de missão - apresentação de caráter militar, show ou religiosa - característica do repertório, data do evento, dias dos ensaios e das apresentações, e quantidade de horas trabalhadas.

5.1) Apresentação Gospel (religiosa)

Data: 17 de Julho de 2016

Repertório: *Vou deixar a Cruz* (Kleber Lucas, arr. Hezir Pereira); *Portões Celestiais* (Rose Nascimento, arr. Duheme); *Fidelidade* (Danielle Cristina, arr. Hezir).

Cronograma e carga horária: 6 ensaios e evento (05, 07, 08, 12, 14, 15 de julho)x03 e mais 1hs de apresentação=19hs

5.2) Desfile militar referente ao dia da Independência do Brasil (militar)

Data: 07 de setembro de 2016.

Repertório: *Dobrado Barão do Rio Branco* (revista a tropa); dobrados para o desfile: *Sargento Caveira*; *Batista de Melo*; *Ellen Margareth da Rocha Souza*; *Quatro dias de Viagem*; *Canção do Exército*.

Cronograma e carga horária: 9 ensaios e mais desfile militar (08, 10, 12, 15, 17, 19, 22, 24, 26 de agosto) x 02hs e mais 2hs do desfile = 20hs

5.3) Concerto Musical em comemoração aos 25º anos de implantação da guarda em Belém (show)

Data: 24 de setembro de 2016

Repertório: *Raspa* (Victoriano Valencia), *Santana* (arr. For band Giancarlo Gazzani); *Coisas que a lua canta* (Luiz Gonzaga); *Meu ébano* (Alcione, arr. Ibanez Dutra Munhoz); *Deixa a vida me levar* (Zeca Pagodinho, arr. Edmael Santos); *Seleção Tim Maia* (arr. Sgt França); *Rindo à Toa* (Fala Mansa, arr. Carlos Oscar); *Aquarela do Brasil* (Ari Barroso, trans. Valdyr Filho); *Ária for Sax alto* (Lorenzo Pusceddu); *Hino da Cidade de Belém* (arr. Afonso); *Hino do Pará* (Gama Malcher); *Hino Nacional Brasileiro* (Canto).

Cronograma e carga horária: 6 ensaios e formatura semanal (09, 14, 16, 19, 21, 23 de setembro) x 03hs e mais a apresentação de 2hs = 20hs

5.4) Formatura correspondente ao 25º aniversário da Guarda Municipal de Belém (militar)

Data: 30 de setembro de 2016.

Repertório: *Sete de Setembro* (revista a tropa); *Hino a Bandeira* (incorporação da bandeira); *Hino Nacional Brasileiro* (Continência) ; *Hino da Guarda de Belém*; *Canção da Infantaria*; *Saudade de minha Terra*; *220 e Batista de Melo*.

Cronograma e carga horária: 5 ensaios e apresentação (22, 26, 27, 28,29 de setembro)x 03hs e mais a formatura de 2hs= 17hs

5.5) Concerto didático referente ao Projeto Guarda amigo da Escola (show)

Data: 18, 19 e 20 de outubro de 2016

Repertório: *Roupa Nova* (adap. e arr. sgt Lobato); *Have you Seen The Rain* (arr. Benedito Jr.), *How deep is your Love* (arr. Elias Sampaio); *Just the way you are* (arr. Carlos Oscar), *Pout-Pourry Carimbó* (arr. Elienay Carvalho); *Tributo a Michael Jackson* (Julião Barbosa); *Gafieira Pount-porrit* (Zeca Pagodinho, arr. Jean Gonçalves); *ABBA Gold* (Quenn, trans. Sgt Paulo); *Menina veneno* (Ritchie, arr. Adailton da Cunha).

Cronograma e carga horária: 07 ensaios e evento (03, 05, 07, 10, 13, 14, 17 de outubro) x 3hs e mais (2hs da apresentação)x3 = 27hs

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Fortalecer e aprimorar as atividades em conjuntos, desenvolver o profissionalismo do grupo para melhorar a atuação nos mais variados ambientes musicais (tipos de eventos), e assim como, o relacionamento entre os pares. Aperfeiçoar a técnica musical buscando uma sonoridade homogênea da banda, estimulada através dos mais variados repertórios, além de desenvolver a prática da ordem unida.

7) Cronograma das orientações:

As orientações aconteceram em formato presencial indicada na data a seguir:

22 de julho – 2hs; 25 de julho – 2hs; 02 de setembro – 02hs; 05 de setembro – 2hs; 06 de setembro – 2hs; 24 de outubro – 2hs; 26 de outubro – 3hs.

8) Carga horária total da prática: 117 horas

a) Carga horária de orientações: 15hs

b) Carga horária da prática: 102 horas

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD56	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental I (flauta Transversal)

2) Carga Horária Total: 102hs

3) Local de Realização: Escola de Música Mestre Odilon (Castanhal-PA)

4) Período de Realização: 1º semestre de 2016 (04/07/2016 a 31/10/2016)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A atividade realizada se refere à prática coletiva de flauta transversal dos alunos da Escola de música Mestre Odilon. Elas ocorriam uma vez por semana no período da tarde, e tinha como finalidade auxiliar os alunos nas possíveis dificuldades encontradas no que tange a prática em conjunto. O detalhamento obedecerá ao seguinte critério: dia da atividade, conteúdo ministrado e apresentação.

5.1) Atividades desenvolvidas:

Período: 05 de agosto a 21 de outubro

Conteúdos: Manutenção do instrumento, Princípios básicos para tocar flauta (apoio na flauta, digitação, postura, embocadura, alongamento), exercícios respiratórios, impulso, onda, atividades rítmicas, estudo flexibilidades, sonoridades, estudo melódicos, estudos técnicos (escalas, arpejos), estabelecendo rotinas de estudo, harmônicos, estudos direcionados as necessidades individuais, desenvolvendo passos para um estudo consciente (verbalização, digitação, execução), princípios básicos sobre afinação (oitava e unísono) em formato de aula coletiva.

Cronograma e carga horária: 15 práticas (05, 09,12, 19 e 25/08; 02, 09, 16, 23 e 29/09; 03, 07, 14, 17 e 20/10) x 05hs (alunos) = 75hs.

5.2) Apresentação das atividades em formato avaliativo

Período: 26/08, 30/09 e 21/10

Prática avaliativa: Os dias citados corresponderam às atividades avaliativas relacionadas aos tópicos falados anteriormente, onde cada dia de atividade dura cerca de 4hsx03 dias=12hs no total.

5.3) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Estimular a prática em conjunto; utilizar os próprios alunos como referência para observações tanto do professor quanto deles próprios; fomentar a prática da docência nos alunos através do estudo coletivo; exercitar repertórios e estudos que enriqueça o vocabulário musical; buscar interação e relacionamento entre os alunos de séries diferentes; incentivar os indivíduos a contribuir uns com os outros, estimulando-os a acrescentar (relatar) seus pontos de vistas e experiências vivenciadas com os estudos.

6) Cronograma das orientações com descrição do formato:

As orientações aconteceram em caráter presencial nas datas discriminadas abaixo:

22 de julho – 2hs; 25 de julho – 2hs; 02 de setembro – 02hs; 05 de setembro – 2hs; 06 de setembro – 2hs; 24 de outubro – 2hs; 26 de outubro – 3h.

7) Carga horária da total prática: 102 horas

a) Carga horária da prática: 87hs

b) Carga horária com orientações: 15hs

PRÁTICAS SUPERVISIONADAS CURSADAS EM 2016.2

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico- Interpretativa

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Oficina de Prática técnico Interpretativo II

2) Carga Horária Total: 90hs

3) Local de Realização: Escola de Música da UFBA

4) Período de Realização: 2º semestre de 2016 (21/11/2016 a 08/04/2017)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A discriminação das atividades realizadas durante o segundo semestre é demonstrada da seguinte forma: Estratégias de estudos para o aprimoramento das peças musicais através de estudos técnicos musicais direcionados aos mais variados tipos de repertórios, tendo um olhar para o panorama histórico dos autores das peças e sua relevância para o período, desenvolvendo e planejando estudos e exposições musicais em público como parte do processo de aprendizagem.

5.1) *Reflections- Variations on a Medieval Norwegian Chat* (Katherine Hoover)

Esta peça foi trabalhada durante alguns módulos, período em que se pode ter um apanhado geral sobre a obra, de maneira a aperfeiçoar as questões técnicas, e posteriormente trabalhamos os aspectos musicais da obra, traçando um guia dos caminhos escolhidos para a minha interpretação em público. Para isto foi aplicado aproximadamente 45 horas de estudo fora da sala de aula, com estudos que dessem suporte a isto, como: análise da obra, percepção auditiva, afinação, frases musicais, dentre outros.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

1) Orientar o aluno sobre os aspectos relacionados as apresentações musicais, seja ela no trabalho profissional ou em apresentações (recitais) referentes as práticas expositoras dos alunos da classe de flauta da UFBA, dando condições para que essa atividade ocorra de modo eficiente como produto final.

2) Desenvolver e estimular nos alunos estratégias de estudos na qual estes indivíduos tenham condições de poder desenvolver suas atividade musicais de estudo diário de modo satisfatório, trazendo a consciência e efetivação das praticas individuais.

7) Cronograma das orientações:

As orientações recebidas se deram de maneira presencial, individual e coletiva pelo prof. Lucas Robatto, sendo especificadas do seguinte modo:

Elas ocorreram em três módulos (Dezembro de 2016, Março e abril de 2017), cada um com cerca de 15hs, e o formato das aulas aconteceram de duas formas: individual e coletiva (*máster class*) e mais duas palestras sobre: Fundamentos Acústicos da flauta e Apoio na Flauta. Totalizando 45hs.

8) Carga horária da prática: 90 horas

a) Carga horária de estudos diário do discente: 45 horas

b) Carga horária com orientação em sala: 45 horas

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática de Banda na Banda de Música da Guarda Municipal de Belém

2) Carga Horária Total: 102hs

3) Local de Realização: Comando Geral da Guarda de Belém-Pa

4) Período de Realização: 2º semestre de 2016 (21/11/2016 a 08/04/2017)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

O delineamento das atividades realizadas seguiram os critérios a seguir: tipos de missão (caráter militar, show, religiosa), característica do repertório, data do evento, dias dos ensaios e das apresentações, e quantidade de horas trabalhadas.

5.1) Concerto Musical (show)

Data: 16 de Dezembro (Aeroporto Programação de Natal) de 2016; 17 de Fevereiro (Anjo da Guarda) de 2017.

Repertório: *Sabor Açaí* (Nilson Chaves- arr. Benedito Junior); *Uirapuru* (Waldemar Henrique), *Seleção de Boleros nº 01* (arr. José Carlos Ligiéro); *Cumbia, Merengue e etc...*(arr. Saldanha); *Um Poema de Amor* (Wilson Fonseca- Bolero); *Wind of Change* (Scorpions- orquestração e adaptação: Laudemir Ramos); *ABBA GOLD* (transcrição Sgt. Paulo); *Menina Veneno* (Ritchie-Adap. Adailton da Cunha); *Raspa* (Victoriano Valencia); *Santana* (arr. For band Giancarlo Gazzani); *Coisas que a lua canta* (Luiz Gonzaga), *Meu ébano* (Alcione, arr. Ibanez Dutra Munhoz); *Tributo a Michael Jackson* (Thriller; Don't Stop Til You Get Enough; Billie Jean; Black or White; Bad; Bem; We Are The Word; I'll Be There- Julião Barbosa; *Pout-Porry de Carimbó* (Calypso- arr. Elienai Carvalho); *Coisas que o Lua Canta* (Pout-Pourri de Luiz Gonzaga); *Ária for Sax alto* (Lorenzo Pusceddu); *Hino da Cidade de Belém* (arr. Afonso); *Hino do Pará* (Gama Malcher); *Hino Nacional Brasileiro* (para Canto); *How deep is your Love* (arr. Elias Sampaio), *Just the way you are* (arr. Carlos Oscar).

Cronograma e carga horária: ensaios semanais (09, 12, 13, 14, 15 de Dezembro; 03, 04, 06, 10, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 25 de Janeiro; 06, 08, 14, 16 de Fevereiro de 2017)x 2,5hs e mais a apresentação de 2hs = 52hs.

5.2) Desfile da Guarda e Aniversário de Belém (militar)

Data: 12 de Janeiro de 2017 (Hangar)

Repertório: *1º Grupo de Aviação Embarcada; Hino do Pará; Fibra de Herói Dobrado Barão do Rio Branco (revista a tropa); Sargento Caveira; Batista de Melo; Ellen Margareth da Rocha Souza; Quatro dias de Viagem; Canção do Exército; General Manuel Rabelo; Desfile de Aeronáutica; The Thunderer – March; Hino da Bandeira; Hino da Guarda de Belém; Hino da Cidade de Belém; Hino Nacional Brasileiro para Continência e Canto; Canção da Infantaria, Saudade de minha Terra, 220 e Batista de Melo.*

Cronograma e carga horária: 12 ensaios, e mais desfile militar e apresentação (07, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30 de Dezembro 2017; 02, 09, 11 de Janeiro) x 3hs mais 4hs do desfile e apresentação = 40hs.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Fortalecer e aprimorar as atividades em conjuntos, desenvolver o profissionalismo do grupo para melhorar a atuação nos mais variados ambientes musicais (tipos de eventos), e assim como, o relacionamento entre os pares. Aperfeiçoar a técnica musical buscando uma sonoridade homogênea da banda, estimulada através dos mais variados repertórios, além de desenvolver a prática da ordem unida.

7) Cronograma das orientações

As orientações recebidas se deram de maneira presencial, individual e coletiva pelo prof. Lucas Robatto, sendo especificadas do seguinte modo:

Elas ocorreram em três módulos (Dezembro de 2016, Março e abril de 2017), cada um com cerca de 15hs, e o formato das aulas aconteceram de duas formas: individual e coletiva (máster classe) e mais duas palestras sobre: “Fundamentos Acústico da flauta” e “Apoio na Flauta”, totalizando 45hs.

8) Carga horária total da prática: 137 horas

a) Carga horária de orientações: 45hs

b) Carga horária da prática: 92 horas

PRÁTICAS SUPERVISIONADAS CURSADAS EM 2017.1

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico- Interpretativa I

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

- 1) Título da Prática:** Oficina de Prática técnico Interpretativo III
- 2) Carga Horária Total:** 128hs
- 3) Local de Realização:** Escola de Música da UFBA
- 4) Período de Realização:** 1º semestre de 2017 (08/05/2017 a 09/09/2017)
- 5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

Este semestre as práticas se concentraram em atividades externas a UFBA, ou seja, participação em oficinas, *máster class*, festivais e congressos, além dos estudos diários de flauta.

5.1) V Festival Música das Américas (Fundação Carlos Gomes)- Belém-PA.

Descrição- Neste evento participei de diversas atividades como: *Máster class*, ensaios e apresentação com a Banda Sinfônica Militar.

Data: 28 de agosto a 02 de Setembro de 2017.

Carga Horária: 40hs

5.2) 14º Festival Internacional de Flautistas (ABRAF)- SP

Descrição- Neste evento participei de diversas atividades como: *Máster class*, evento científico, palestras, dentre outras.

Data: 07 a 10 de Setembro de 2017.

Carga Horária: 40hs.

5.3) XXIII Congresso Anual da ABEM- Manaus- AM.

Descrição- Neste evento participei das seguintes atividades: Evento (36hs); Curso “Instrumentos musicais alternativos: construção e aplicação na educação musical”(8:30’ hs); Apresentação de trabalho- “PLAY ALONG: uma ferramenta de suporte aos *Exercices Journaliers* (EJ) do Método Completo de Flauta, de Taffanel & Gaubert”- categoria- Ensino e aprendizagem de Música no ensino Superior)- 0:30’h.

Data: 16 a 20 de Outubro de 2017.

Carga Horária: 45hs.

6) Cronograma das orientações com descrição do formato:

As orientações ocorrem de forma virtual através de *email* e aplicativos como *WhatsAap*, com aproximadamente 3hs de instrução

7) Carga horária da prática: 128 horas

a) Carga horária da prática: 125 horas

b) Carga horária da orientação: 3 horas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD57	Prática Docente em Ensino individual Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática Docente em Ensino Individual Instrumental I (flauta Transversal)

2) Carga Horária Total: 102hs

3) Local de Realização: Escola de Música “Mestre Odilon”(Castanhal-PA)

4) Período de Realização: 1º semestre de 2017 (08/05/2017 a 09/09/2017)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

As atividades realizadas referem-se às práticas individuais de flauta transversal dos alunos da Escola de Música “Mestre Odilon” correspondente ao curso básico de flauta, oferecido pela Fundação Cultural de Castanhal (FUNCAST), Prefeitura Municipal de Castanhal. Cada aluno tinha uma aula individual por semana, no horário da tarde, atividade que buscava aperfeiçoar os conteúdos de forma mais direcionada a atender as necessidades individuais, traçando estratégias metodológicas específicas, isto é, assuntos específicos para auxiliá-los nas dificuldades encontradas durante os estudos individuais de flauta.

5.1) Atividades desenvolvidas.

Período: 20 de Fevereiro a 02 de Junho de 2017.

Conteúdos: Estudos teóricos e práticos sobre processos respiratórios; conceituação e aplicabilidade dos componentes corporal para a prática flautística (postura corporal, sistema de dedilhado das mãos, embocadura, lábios, língua, projeção da coluna de ar, apoio de sustentação do equilíbrio da flauta, etc.); estudo de impulso e onda, sonoridade e flexibilidade; estudo de métodos aplicado à escala, intervalos, arpejos; estudo de harmônico, de dinâmica, de caráter técnico, melódico, harmônio e expressividade; estudo de peças musicais com estilo, gênero diversificado.

Cronograma e carga horária: Uma aula individual por semana (Fevereiro 1 aula; Março 5 aulas; Abril 4 aulas; Maio 5 aulas e Junho 1 aula)x 6 alunos = 96hs.

5.2) Processo Avaliativo- em formato de recitais e avaliação continuada.

Período: 20 de Fevereiro a 02 de Junho de 2017.

Prática avaliativa: Acontece de forma continuada, o aluno relatava (oralmente) pelo menos uma vez ao mês seus processos de aprendizagem musical com a flauta, e participava das atividades individuais e conjunto, finalizando a avaliação como a participação do aluno recital que envolva repertório individual e coletivo.

5.3) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Aprimorar o estudo e conhecimento musical utilizando a flauta transversal; conhecer e dominar os aspectos técnicos inerentes à natureza acústica da flauta; desenvolver os estudos ordenados, conscientes e progressivos de música, aplicando-os no repertório musical; auxiliar o aluno a trabalhar teoria e prática conjuntamente; estimular a prática em conjunto e individual da música com o recurso da flauta; fomentar a prática musical na cidade como forma de promoção cultural.

6) Cronograma das orientações com descrição do formato:

As orientações ocorrem de forma virtual através de *email* e aplicativos como *WhatsAap*, com aproximadamente 3hs de instrução.

7) Carga horária da total prática: 99horas

a) Carga horária da prática 96hs

b) Carga horária com orientações: 03hs

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD55	Prática em Grupos Mus. Lig. A Manif. Trad. Com. e/ ou Populares.

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática musical em Grupos de Carimbó de Marapanim-PA

2) Carga Horária Total: 104hs

3) Local de Realização: Cidade de Marapanim-PA.

4) Período de Realização: 1º semestre de 2017 (08/05/2017 a 09/09/2017)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

As atividades relacionadas às manifestações populares (carimbó) estão atreladas ao meu artigo e produto final do PPGPROM, através do meu processo imersão- pesquisa de campo por meio de entrevista, filmagens e fotografias- na comunidade local de Marapanim, constituída por pesquisa bibliográfica e qualitativa de caráter etnográfico, a qual visa obter informações sobre as práticas musicais do

carimbó, as peculiaridades da flauta artesanal bem como seu processo de confecção pelos mestres artesãos.

5.1) Orientações Presencial:

Descrição: As primeiras orientações ocorrem em março de 2017, período que foi definido o anteprojeto de artigo (Disciplinas- Fundamentos e Práticos da Interpretação Musical), e elas foram realizadas pelos professores: Dr. Lucas Robatto (orientador)1hr e Dra. Ângela Luhning (coorientadora)1hr.

Carga horária: 2hs

5.2) Pesquisa bibliográfica:

Data: Abril a Dezembro de 2017

Descrição: Em Julho realizei pesquisas nas seguintes Bibliotecas: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN- Belém)5hs e Instituto de Artes do Pará (IAP- Belém)5hs. De Agosto a Outubro houve mais três visitas a bibliotecas: Duas vezes no Museu da UFPA e uma vez no IAP, com o total de 12hs.

Carga horária: 22 totalizadas

5.3) Primeiro contato com a comunidade

Data: 08 de Maio de 2017.

Descrição: Dia de sondagem e interação com músicos, mestres de carimbó e Secretaria Municipal de Cultura da Marapanim (período da manhã) 4hs; após isso me desloquei para Marudá, um dos distritos de Marapanim, para localizar a residência do Mestre Marinho, e este primeiro encontro durou cerca de quatro horas.

Carga horária: 8hs totalizadas

5.4) Palestra na Comunidade Local:

Descrição: Oficina de Flauta Artesanal de Carimbó: Participei da oficina na condição de professor-palestrante de flauta e pesquisar das práticas de carimbó com o uso da flauta artesanal. Esta oficina foi ministrada pelo Mestre Marinho por meio da Secretaria Municipal de Cultura de Marapanim. A carga horária da atividade foi de 2hs, no dia 13 de Novembro de 2017 na cidade de Marapanim-Pa.

5.5) Processo de aprendizagem da língua musical local:

Descrição: O estudo de percepção auditiva foi importante para compreensão de parte da linguagem musical do carimbó, através do uso de gravações (arranjos) musicais gravados pelo Mestre Marinho- flauta artesanal de PVC -, e as transcrições foram elaborados pelo autor deste trabalho, e serão aposentadas mais adiante.

Carga horária: aproximadamente 40hs.

5.6) Entrevista e Confecção da flauta/ Convivência com o Mestre:

Descrição: A entrevista e o processo de confecção da flauta foram realizados no dia 27 de Julho de 2017 na residência do Mestre (12 horas). No mesmo mês pude passar um dia com o Mestre onde estreitamos laços e fui assistir sua apresentação no 2º TACACARIMBÓ (8 horas), além de outras atividades em períodos distintos.

Carga horária: 20hs.

7) Descrição das orientações:

As orientações aconteceram via email através das correções, considerações e recomendações dos orientadores, as quais aprimoraram meu Trabalho de Conclusão Final. Estimativa de no mínimo 10horas.

8) Carga horária total da prática: 104 horas

Carga horária de orientações: 12hs

Carga horária da prática: 92 horas

PRÁTICAS SUPERVISIONADAS CURSADAS EM 2017.2

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO ESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD51	Prática de Banda

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática de Banda- *Big Band* da Guarda Municipal de Belém

2) Carga Horária Total: 105hs

3) Local de Realização: Comando Geral da Guarda de Belém-Pa (Big Banda) e 2º Batalhão de Infantaria de Selva- Belém-Pa (banda sinfônica das forças armadas)

4) Período de Realização: 2º semestre de 2017 (02/10/2017 a 24/02/2018)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

O delineamento das atividades realizadas seguiram os critérios a seguir: natureza do evento (missão) show, característica do repertório, data do evento, dias dos ensaios e das apresentações, e quantidade de horas trabalhadas.

5.1) Concerto Musical da *big Band* da Guarda (show)

Data: Agosto de 2017 a Janeiro de 2018

Repertório: *Chora tua Tristeza* (O. C. Neves/ L. Fiorini- arr. Pedro Paulo/ Rubinho Antunes; *Céu e Mar* (Johnny Alf); *Foi Assim* (Paulo André/ Rui Barata- adap.e arr: Josiel Saldanha; *My Funny Valentine* (Richard Rodgers and Lorenz Hart); *Chôro pra Raul de Barros* (Gilberto Gagliard).

Cronograma e carga horária: ensaios semanais (12, 14, 19, 21, 26, 28 de Setembro; 24, 26, 31 de Outubro; 06, 09, 14, 16, 28,30 de Novembro) x 3hs e mais as apresentações- uma hora por evento- (Palácio Antônio Lemos; Praça de

Mosqueiro; Shopping Grão Pará; Comando da Guarda; Praça República) 1hs x 5 = 50hs.

5.2) Banda Sinfônica das Forças Armadas (V Festival “Música das Américas”)

Data: 28 de Agosto a 02 de setembro de 2017.

Repertório: *Carinhoso*- For Solist, Mixed Choir with Symphonic Band Accompaniment (Pixinguinha/João Barros- arr. Leonardo Bruno); *Dengoso*- choro para instrumento solista e banda (Manuel Alves); *La Flute de Pan* (Jules Mouquet- arr. Matt Johnston); *Symphonic Dances*- for Wind ensemble (Yosuke Fukuda- 2006); *Antilhano*- dobrado (Francisco Lucas Ducherne); *El Camino Real*- A Latin Fantasy (Alfred Reed- 1985); *Três Danças Carnavalescas*- Maracatu, Marcha-rancho e Frevo (Hudson Nogueira); *Pastime With Good Company* (King Henry VIII, arr. Philip Sparke); *Os Flagelados* (Joaquim Pereira de Oliveira); *Marimba em El bajo* (Jesús /Oriello Santiago).

Cronograma e carga horária: 5 ensaios (28, 29, 30, 31 de Agosto; 01 de Setembro) x 6hs mais 2hs apresentação = 32hs

5.3) Estudo individual do repertório

Data: Agosto a novembro de 2017

Cronograma e carga horária: 20 estudos individuais (28, 29, 30 de Agosto; 11, 13, 15, 18, 20, 22, 25, 26 de Setembro; 02, 03, 04, 05, 06, 09, 10, 11, 13 de Outubro) 1hr x 20=20hs.

6) Cronograma das orientações com descrição do formato:

As orientações ocorrem de forma virtual através de *email* e aplicativos como *WhatsApp*, com aproximadamente 3hs de instrução.

7) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Fortalecer e aprimorar as atividades individuais e em conjuntos, desenvolver o profissionalismo do grupo para melhorar a atuação nos mais variados ambientes musicais (tipos de eventos), e assim como, o relacionamento entre os pares. Estreitar o convívio com outras forças militares e instituições musicais por meio das relações musicais.

8) Carga horária total da prática: 105 horas

- a) Carga horária da prática 102hs
 b) Carga horária com orientações: 3hs

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
 ESCOLA DE MÚSICA
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
 PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
 ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD57	Prática Docente em Ensino individual Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

- 1) Título da Prática:** Prática Docente em Ensino Individual Instrumental II (flauta Transversal)
- 2) Carga Horária Total:** 105hs
- 3) Local de Realização:** Escola Estadual de Ensino Técnico de Nível Médio e Das Artes São (Castanhal-PA)
- 4) Período de Realização:** 2º semestre de 2017 (02/10/2017 a 24/02/2018)
- 5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

As atividades realizadas referem-se às práticas individuais de flauta transversal dos alunos da Escola das Artes São Lucas do programa Formação Inicial

Continuada (FIC). Sendo uma aula por semana para cada aluno, no horário da tarde. Buscando aperfeiçoar os conteúdos de forma direcionada a atender as necessidades individuais dos alunos, traçando estratégias metodológicas específicas para melhorar o rendimento do aluno, auxiliando-os nas possíveis dificuldades encontradas durante os estudos individuais de flauta.

5.1) Atividades desenvolvidas:

Período: 04 de Setembro de 2017 a 30 de Janeiro de 2018.

Conteúdos: Estudos teóricos e práticos sobre processos respiratórios; conceituação e aplicabilidade dos componentes corporal para a prática flautística (postura corporal, sistema de dedilhado das mãos, embocadura, lábios, língua, projeção da coluna de ar, apoio de sustentação do equilíbrio da flauta, etc.); estudo de impulso e onda, sonoridade e flexibilidade; estudo de métodos aplicado à escala, intervalos, arpejos; estudo de harmônico, de dinâmica, de caráter técnico, melódico, harmônio e expressividade; estudo de peças musicais com estilo, gênero e formação musical (solo, duo, trio, quarteto, etc.) diversificada;

Cronograma e carga horária: Uma aula individual por semana (Setembro 4 aulas; Outubro 4 aulas; Novembro 4 aulas; Dezembro 4 aulas e Janeiro 4 aulas)x 5 alunos e os recitais: Recital de Natal da Escola (21 de Dezembro 2017) 01hs e Recital de encerramento do primeiro módulo do curso (30 de Janeiro de 2018) 01hs = 102hs.

5.2) Processo Avaliativo- em formato de recitais e avaliação continuada:

Período: 04 de Setembro de 2017 a 30 de Janeiro de 2018

Prática avaliativa: O aluno deve relatar (oralmente) pelo menos uma vez ao mês seus processos de aprendizagem musical com a flauta, além de participar das atividades individuais e conjunto, finalizando sua avaliação com pelo menos um recital que envolva repertório individual e coletivo.

5.3) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Aprimorar o estudo musical utilizando a flauta transversal como ferramenta; conhecer e dominar os aspectos técnicos inerentes à natureza acústica da flauta; desenvolver os estudos ordenados, conscientes e progressivos de música, aplicando-os no repertório musical; trabalhar teoria e prática conjuntamente; estimular a prática em conjunto e individual da música; promover a prática musical

na cidade como forma de promoção cultural; Fornecer subsídios para que os indivíduos tenham base para continuar os estudos musicais no curso técnico.

6) Cronograma das orientações com descrição do formato:

As orientações ocorrem de forma virtual através de *email* e aplicativos como *WhatsApp*, com aproximadamente 3hs de instrução.

7) Carga horária da total prática: 105horas

- a) Carga horária da prática 102hs
- b) Carga horária com orientações: 3hs

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS**

Aluno: Davi da Conceição Silva

Matrícula: 216123408

Área: Mestrado Profissional em Música - Interpretação Musical

Ingresso: 2016.1

Código	Nome da Prática
MUSD56	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental

Orientador da Prática: Prof. Dr. Lucas Robatto

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental II (flauta Transversal)

2) Carga Horária Total: 140hs

3) Local de Realização: Escola das Artes São Lucas (Castanhal-PA)

4) Período de Realização: 2º semestre de 2017 (02/10/2017 a 24/02/2018)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

As atividades realizadas refere-se à prática coletiva de flauta transversal dos alunos da Escola de música Mestre Odilon. Elas ocorrem uma vez por semana no período da tarde, e tem a finalidade de auxiliar os alunos nas possíveis dificuldades encontradas no que tange a prática em conjunto de flauta. O detalhamento obedecerá ao seguinte critério: dia da atividade, conteúdo ministrado e apresentação.

5.1) Atividades desenvolvidas:

Período: Agosto a Dezembro de 2017

Descrição: Participação em eventos musicais como ministrante de oficinas ou *workshop*.

a) *Workshop* de flauta transversal: intitulado “A técnica da flauta aplicada à prática individual e em conjunto”, na cidade de Mosqueiro-Pa no dia 04 de Novembro de 2017, com carga horária de 4 horas.

b) Oficina de Flauta Artesanal de Carimbó:

Particpei da oficina na condição de professor-palestrante de flauta e pesquisar das práticas de carimbó com o uso da flauta artesanal. Esta oficina foi ministrada pelo Mestre Marinho por meio da Secretaria municipal de cultura de Marapanim, e é faz parte do meu artigo e produto final do mestrado. Promovida com a carga horária de 2hs, no dia 13 de Novembro de 2017 na cidade de Marapanim-Pa.

Alguns assuntos técnicos musicais inerentes à flauta transversal modelo Boehm e a flauta artesanal foram colados em exposição, além de abordar os aspectos de valorização da cultural local do carimbó mediante ao uso da flauta artesanal interligados com os saberes dos mestres construtores.

Cronograma e carga horária: 6hs

5.2) Atuação como professor de Prática em Conjunto:

Período: 14 de Agosto de 2017 a 12 de Janeiro de 2018

Descrição: Atuei como professor de Prática em Conjunto da Escola das Artes São Lucas, sendo duas horas semanais (40 CH por turma) para cada turma- A e B (tarde) e C (noite). **Carga horária total:** 120 horas.

5.2.1) Apresentação das atividades em formato avaliativo:

Período: 05 de Outubro de 2017 e 08, 09 e 10 de Janeiro de 2018

I Mostra de Arte da Escola das Artes São Lucas: Ocorreu dia 05 de Outubro e a apresentação foi utilizada como da primeira avaliação, com duração de 2 horas o evento.

Prova de 2ª Avaliação: Aconteceu no período de 08 a 10 de Janeiro de 2018. 4 horas para cada turma durante os dias discriminados. 12hs.

Carga horária total: 14 horas

5.2.2) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

Utilizar seus instrumentos (canto, sax, violão e percussão corporal) como ferramenta para a prática em conjunto; Munir-se dos elementos teóricos (dinâmicas, andamento, fraseado, processos criativos, etc.) estudado em sala para potencializar as práticas; utilizar os próprios alunos como referência para observações tanto do professor quanto deles próprios; exercitar repertórios variados e estudos que enriqueçam o vocabulário musical dos alunos; buscar interação e relacionamento entre os alunos de turmas diferentes; incentivar os indivíduos a contribuir uns com os outros, estimulando-os a acrescentar seus pontos de vistas e experiência vivenciadas com os estudos realizados.

6) Carga horária da total prática: 140 horas.