UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

GISLENE DANIELLE DE CARVALHO

ENTRE AULAS, TEXTOS E PERFORMANCES MUSICAIS:
Ações e Produções do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel no Piauí (1976-2015)



TERESINA
2025

GISLENE DANIELLE DE CARVALHO

ENTRE AULAS, TEXTOS E PERFORMANCES MUSICAIS:

Ações e Produções do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel no Piauí (1976-2015)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal do Piauí como requisito para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti.

TERESINA

2025

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências da Educação
Serviço de Representação da Informação

C331e Carvalho, Gislene Danielle de
Entre aulas, textos e performances musicais : ações e produções do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel no Piauí (1976-2015) / Gislene Danielle de Carvalho. – 2025.
397 f. : il.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Teresina, 2025.
"Orientador: Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti."

1. Música - Instrução e Estudo. 2. Música – História. 3. Maestro Emmanuel Coêlho Maciel. 4. Educação musical. I. Monti, Ednardo Monteiro Gonzaga do. II. Título.

CDD 780.7

Bibliotecário: Hernandes Andrade Silva – CRB-3/936

GISLENE DANIELLE DE CARVALHO

ENTRE AULAS, TEXTOS E PERFORMANCES MUSICAIS:

Ações e Produções do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel no Piauí (1976-2015)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal do Piauí como requisito para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em 21 de março de 2025.

Documento assinado digitalmente
gov.br
EDNARDO MONTEIRO GONZAGA DO MONTI
Data: 13/04/2025 15:12:50-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti/UFPI
Presidente da Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIA DO AMPARO BORGES FERRO
Data: 14/05/2025 10:32:27-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Maria do Amparo Borges Ferro/UFPI
Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIA SOLANGE ROCHA DA SILVA
Data: 08/05/2025 11:55:28-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Maria Solange da Rocha da Silva/UFPI
Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente
gov.br
ELITON PERPETUO ROSA PEREIRA
Data: 14/04/2025 08:58:29-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Eliton Perpétuo Rosa Pereira/IFG
Examinador Externo à Instituição
(participação por webconferência)

Documento assinado digitalmente
gov.br
JOAO VALTER FERREIRA FILHO
Data: 25/04/2025 09:06:06-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. João Valter Ferreira Filho/UFPB
Examinador Externo à Instituição
(participação por webconferência)

Dedico este trabalho à minha mãe, Dona Francisca Alves de Melo, que, mesmo sem ter tido acesso aos estudos como desejava, dedicou-se com energia e determinação para que todos os filhos alcançassem a formação em nível superior.

AGRADECIMENTOS

A Deus, agradeço pelas características que me sustentaram nesta jornada e pelas pessoas e experiências que renovaram, diariamente, o desejo de aperfeiçoamento. Sem esse amparo, teria sido difícil conciliar as exigências profissionais com as leituras e a escrita deste doutorado.

Ao Doutor Ednardo, registro reconhecimento pela orientação paciente e pelo compromisso ético que, desde o mestrado, foram determinantes para meu amadurecimento intelectual e pessoal.

À minha filha, Nereida, agradeço pelo incentivo constante, mesmo quando o cansaço e o TDAH geravam dúvidas sobre o rumo da pesquisa. Sua presença é estímulo permanente. Ao meu companheiro, João, agradeço pela serenidade com que enfrenta as dificuldades e pelo apoio firme nos momentos mais desafiadores.

À minha mãe, Dona Francisca, pelos exemplos de fé e educação; à Helena, pelo auxílio prestimoso; a Gilberto e Daniel, pela demonstração de que a dedicação aos estudos traz frutos; ao Sr. Eudácio, pelo trabalho em prol da família; a Guadalupe e Josete, por evidenciarem que inteligência, elegância e força podem caminhar juntas; e a Daniel, Aline, Gil Lucas, Gustavo e Junior, pela alegria e energia que acrescentaram ao nosso convívio.

Ao meu irmão gêmeo, Rodrigo, sou grata pelas incontáveis conversas que sustentaram esta caminhada e, sobretudo, por sua generosidade.

Em representação ao NEHEMus, agradeço a Elen e Camila; nossas trocas enriqueceram minha compreensão deste momento acadêmico e ampliaram perspectivas essenciais.

Aos doutores que compuseram a banca examinadora — Dra. Amparo, Dra. Jane, Dr. Éliton e Dr. João Valter —, agradeço a leitura atenta, as orientações valiosas e a generosidade demonstrada. Reconheço, em especial, a disponibilidade de João Valter em partilhar seu acervo, gesto fundamental para esta pesquisa.

Esta investigação só se concretizou graças a pessoas que surgiram no instante exato: Pedro Júlio, por disponibilizar seu documentário; e Marta e Lorena Magalhães, cuja acolhida e partilha de acervos, memórias e reflexões foram decisivas para redefinir os rumos do estudo.

Reconheço, igualmente, o incentivo recebido em etapas anteriores da formação: ao tenor e professor Leandro Harias, companheiro de graduação; a Paulo

Dantas, cujo profissionalismo e companheirismo enriqueceram a experiência do mestrado; e ao Dr. Ricelo, cuja orientação clínica fortaleceu minha saúde mental.

A permanência na arte foi possível graças ao Humanitas Grupo de Teatro. Agradeço a Junior Marks, Vitorino Rodrigues, Leandro Soares, Iarla Ribeiro, Solange Santos, Sandra Lima, Anderson Lima e Michael Douglas, cujo compromisso diário renovou minha sensibilidade mesmo nas madrugadas de trabalho.

Ao Maestro Aurélio Melo, agradeço por ter escolhido Teresina como campo de atuação musical, por abrir espaços no Coral da UFPI, por autorizar a pesquisa sobre suas ações e por confiar em meu trabalho como solista da Orquestra Sinfônica de Teresina.

Aos amigos Adriano, Ana Cleia, Edivan, Franklin, João Vasconcelos, Kalyandro, Lalyne, Lilian, Luciano Azevedo, Lucineide, Maysa, Paulo Veras, Pedro Aurélio, Jesualdo, Rejane, Renan, Silmara, Silvia, Siro Siris, Stella e Wesley, manifesto gratidão pela importância permanente em minha trajetória acadêmica e pessoal.

Aos companheiros Ruby, Rudrigo, Remília, Ratal e Spike, agradeço pela companhia silenciosa que suavizou as horas de trabalho.

Por fim, agradeço pela travessia que me trouxe até aqui. Cada pessoa mencionada permanece como parte indissociável da história que escrevi com palavras e vivências.

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.

Conceição Evaristo

CARVALHO, Gislene Danielle de. **Entre aulas, textos e performances musicais**: ações e produções do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel no Piauí (1976-2015). Orientador: Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti. 2025. 397f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2025.

RESUMO

A pesquisa teve como objetivo analisar as ações e produções do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel no Piauí. Buscou-se responder como o maestro se tornou conhecido e qual foi o papel de suas produções intelectuais, pedagógicas e artísticas na educação musical e na cultura do estado. A investigação examinou a integração, promovida por Emmanuel, de técnicas eruditas com o folclore brasileiro no ensino do violino e do canto coral, além de sua atuação como professor universitário, músico e regente de grupos musicais. O recorte temporal de 1976 a 2015 correspondeu ao período em que residiu e atuou no estado até seu falecimento. A metodologia mobilizada abarcou a pesquisa documental (documentos pessoais, publicações e registros audiovisuais), e a análise de fontes orais e escritas, biográficas e autobiográficas. Realizaram-se entrevistas semiestruturadas com familiares, colegas de trabalho, alunos e músicos que conviveram com Emmanuel. O estudo apoiou-se nos fundamentos da História Cultural de Peter Burke (2005) e Roger Chartier (2002); na teoria e metodologia da história de José D'Assunção Barros (2021); na História da Educação de António Nóvoa (1999, 2013); na Micro-História e Paradigma Indiciário de Carlo Ginzburg (1989, 2006); na História Oral de Paul Thompson (2009) e Verena Alberti (2008); na Memória e Narrativa de Paul Ricœur (2007) e Le Goff (2003); nos estudos sobre Intelectuais de Antônio Gramsci (1982), Sérgio Miceli (2001) e Jean-François Sirinelli (2003); e nos conceitos de trajetória, ilusão biográfica, capital social, cultural e poder simbólico de Pierre Bourdieu (2006, 2007a, 2007b). Defende-se a tese de que, por meio de sua produção intelectual, artística e pedagógica, Emmanuel Coêlho Maciel decidiu mobilizar-se como professor, maestro, compositor, pesquisador, escritor e instrumentista na busca pelo aprimoramento da educação musical no estado do Piauí, ao estabelecer conexões entre seu capital cultural, construído a partir do estudo da música, e a cultura folclórica brasileira. Assumiu o propósito de transformar realidades – tanto a própria quanto a de seus semelhantes – por intermédio da arte, nas funções que desempenhou, ao utilizar o capital cultural como ferramenta. Os resultados indicaram que Emmanuel desenvolveu um trabalho no âmbito da educação musical no Piauí que teve como destaque a criação do curso de Licenciatura Plena em Música e a instituição da Orquestra de Teresina.

Palavras-chave: educação musical; Emmanuel Coêlho Maciel; história cultural; história dos intelectuais; história da educação musical; história da música.

CARVALHO, Gislene Danielle de. **Entre aulas, textos e performances musicais**: ações e produções do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel no Piauí (1976-2015). Orientador: Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti. 2025. 397f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2025.

ABSTRACT

The research aimed to analyze the actions and productions of Maestro Emmanuel Coêlho Maciel in Piauí. It sought to answer how the maestro became known and what role his intellectual, pedagogical, and artistic productions played in music education and the state's culture. The investigation examined the integration, promoted by Emmanuel, of erudite techniques with Brazilian folklore in violin and choral singing instruction, as well as his work as a university professor, musician, and conductor of musical ensembles. The time frame from 1976 to 2015 corresponded to the period in which he resided and worked in the state until his passing. The methodology involved documentary research (personal documents, publications, and audiovisual records) and the analysis of oral and written sources, both biographical and autobiographical. Semi-structured interviews were conducted with family members, colleagues, students, and musicians who had interacted with Emmanuel. The study was based on the foundations of Cultural History by Peter Burke (2005) and Roger Chartier (2002); on the theory and methodology of history by José D'Assunção Barros (2021); on the History of Education by António Nóvoa (1999, 2013); on Micro-History and the Indiciary Paradigm by Carlo Ginzburg (1989, 2006); on Oral History by Paul Thompson (2009) and Verena Alberti (2008); on Memory and Narrative by Paul Ricœur (2007) and Le Goff (2003); on studies about Intellectuals by Antônio Gramsci (1982), Sérgio Miceli (2001), and Jean-François Sirinelli (2003); and on the concepts of trajectory, biographical illusion, social and cultural capital, and symbolic power by Pierre Bourdieu (2006, 2007a, 2007b). The thesis defended the idea that, through his intellectual, artistic, and pedagogical production, Emmanuel Coêlho Maciel decided to engage as a professor, maestro, composer, researcher, writer, and instrumentalist in the pursuit of improving music education in Piauí, by establishing connections between his cultural capital, built through the study of music, and Brazilian folk culture. He embraced the purpose of transforming realities—both his own and those of his peers—through art, in the various roles he performed, by using cultural capital as a tool. The results indicated that Emmanuel developed work in the field of music education in Piauí, with particular emphasis on the creation of the Bachelor's Degree in Music Education and the establishment of the Teresina Orchestra.

Keywords: music education; Emmanuel Coêlho Maciel; cultural history; history of intellectuals; history of music education; history of music.

CARVALHO, Gislene Danielle de. **Entre aulas, textos e performances musicais**: ações e produções do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel no Piauí (1976-2015). Orientador: Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti. 2025. 397f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2025.

RÉSUMÉ

Cette recherche avait pour objectif d'analyser les actions et les productions du maestro Emmanuel Coêlho Maciel dans l'État du Piauí, au Brésil. Elle a cherché à comprendre comment le maestro est devenu une figure reconnue et quel rôle ont joué ses productions intellectuelles, pédagogiques et artistiques dans l'éducation musicale et dans la culture de l'État. L'étude a examiné l'intégration, promue par Emmanuel, de techniques savantes avec le folklore brésilien dans l'enseignement du violon et du chant choral, ainsi que son activité en tant que professeur d'université, musicien et chef de groupes musicaux. Le découpage chronologique, allant de 1976 à 2015, correspond à la période durant laquelle il a vécu et travaillé dans l'État jusqu'à son décès. La méthodologie mobilisée a inclus une recherche documentaire (documents personnels, publications et enregistrements audiovisuels), ainsi que l'analyse de sources orales et écrites, biographiques et autobiographiques. Des entretiens semi-directifs ont été menés avec des membres de la famille, des collègues, des élèves et des musiciens ayant côtoyé Emmanuel. L'étude s'est appuyée sur les fondements de l'Histoire culturelle selon Peter Burke (2005) et Roger Chartier (2002) ; sur la théorie et la méthodologie de l'histoire proposées par José D'Assunção Barros (2021) ; sur l'Histoire de l'éducation selon António Nóvoa (1999, 2013) ; sur la microhistoire et le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg (1989, 2006) ; sur l'histoire orale selon Paul Thompson (2009) et Verena Alberti (2008) ; sur la mémoire et la narration chez Paul Ricœur (2007) et Jacques Le Goff (2003) ; sur les études concernant les intellectuels selon Antonio Gramsci (1982), Sérgio Miceli (2001) et Jean-François Sirinelli (2003) ; ainsi que sur les concepts de trajectoire, d'illusion biographique, de capital social, culturel et de pouvoir symbolique développés par Pierre Bourdieu (2006, 2007a, 2007b). Cette thèse soutient qu'à travers sa production intellectuelle, artistique et pédagogique, Emmanuel Coêlho Maciel a choisi de s'engager en tant que professeur, chef d'orchestre, compositeur, chercheur, écrivain et instrumentiste, dans une démarche de valorisation de l'éducation musicale dans l'État du Piauí, en établissant des liens entre son capital culturel, acquis par l'étude de la musique, et la culture folklorique brésilienne. Il a assumé la mission de transformer les réalités – la sienne et celle des autres – par l'intermédiaire de l'art, en mettant son capital culturel au service de ses fonctions. Les résultats ont indiqué qu'Emmanuel a développé un travail remarquable dans le domaine de l'éducation musicale au Piauí, en particulier par la création du cursus de licence en musique et par la fondation de l'Orchestre de Teresina.

Mots-clés : éducation musicale ; Emmanuel Coêlho Maciel ; histoire culturelle ; histoire des intellectuels ; histoire de l'éducation musicale ; histoire de la musique.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa 1 – Memória Piauiense _____ 49
Capa 2 – Caderno Prática do Canto Orfeônico – 1959 _____ 93
Capa 3 – Revista Presença nº 11 _____ 169
Capa 4 – 500 Anos de Música Brasileira (2014) _____ 187
Capa 5 – Revistas de cifras _____ 200
Capa 6 – LP Benditos, Hinos e Ladainhas de Carmem Costa _____ 220
Capa 7 – Cantata Religiosa [...] _____ 227
Capa 8 – Coleção Saci-Pererê [...] _____ 233
Capa 9 – Coleção Orquestra Mirim _____ 244
Capa 10 – CD Cantemos o Natal com Gran Choralle [...] _____ 280
Capa 11 – Capas das duas versões de Ema-Sariema _____ 304

Controle de Estudos 1 – Capa com o nome de Emmanuel _____ 83
Controle de Estudos 2 – Página com anotações manuscritas _____ 84
Controle de Estudos 3 – Recorte da parte inferior de uma página _____ 85
Controle de Estudos 4 – Anotações manuscritas de Emmanuel _____ 86

Correspondência 1 – Recorte da carta de Guerra-Peixe a Emmanuel _____ 70
Correspondência 2 - Recorte da carta de Emmanuel a Guerra-Peixe _____ 71
Correspondência 3 – Primeira resposta de Bohumil Med a Emmanuel _____ 234
Correspondência 4 – Segunda resposta de Bohumil Med a Emmanuel _____ 235
Correspondência 5 – Recorte da carta de premiação por Os Sapos _____ 301
Correspondência 6 – Recorte da carta para o editorial sobre Ema-Sariema _____ 307
Correspondência 7 – Telegrama de Edino Krieger para Emmanuel _____ 309

Dedicatória 1 – Assinada por Jean Douliez _____ 82
Dedicatória 2 – Assinada por Gabor Buza _____ 86

Documento 1 – Carteira de identidade: capa e conteúdo interno – 1957 _____ 22
Documento 2 – Autorização de Emmanuel para publicação da Memória Piauiense 50
Documento 3 – Diploma da Especialização em Canto Orfeônico _____ 76

Documento 4 – Boletim de Instrução n° 115 da PMMG – 23.05.1949 _____79
Documento 5 – Bolsistas CNCO de 1959 _____91
Documento 6 – Histórico Escolar de Emmanuel no CNCO – 1959-1960_____92
Documento 7 – Contrato de Emmanuel com a OSB _____103
Documento 8 – Especificações do contrato de Emmanuel com a OSB_____104
Documento 9 – Nomeação de Emmanuel no Conservatório de São João del-Rei 107
Documento 10 – Fragmento do Relatório Anual da Escola Parque _____129
Documento 11 – Declaração de Natan Schwarzman_____133
Documento 12 – Portaria nº 420/70 da Universidade do Amazonas _____134
Documento 13 – Ato da Reitoria que nomeou Emmanuel como coordenador____259
Documento 14 – Primeiro parágrafo do projeto do curso de Ed. Artística _____260
Documento 15 – Declaração de Edino Krieger sobre Ema-Sariema _____305

Esquema 1 – O campo histórico segundo José D'Assunção Barros _____27
Esquema 2 – Relação entre a pesquisa e o campo histórico_____28

Figura 1 – Informações sobre o registro da obra Saci-Pererê em 1.10.1969_____236
Figura 2 – Divisão do arco em relação às figuras de tempo _____238
Figura 3 – Explicação em inglês sobre a obra *Ema-Sariema*_____304

Fotografia 1 – Emmanuel na infância (1935) e na idade adulta (1991) _____52
Fotografia 2 – Emanuel Coêlho Maciel em diferentes fases da vida _____53
Fotografia 3 – Emmanuel Coelho Maciel com Jean Douliez na EFMPMG _____81
Fotografia 4 – Formandos da turma de 1960 do CNCO_____97
Fotografia 5 – Primeira instalação do Conservatório Padre José Maria Xavier ___108
Fotografia 6 – Trio do Conservatório Padre José Maria Xavier _____115
Fotografia 7 – Coral do Guará _____131
Fotografia 8 – Emmanuel na matéria do Jornal do Commercio em 15.12.1970___136
Fotografia 9 – Emmanuel regendo – Jornal do Commercio – 15.12.1970 _____137
Fotografia 10 – Ensaio do coral universitário do Amazonas_____138
Fotografia 11 – Maria da Cruz Araújo, como solista no Coral das Mil Vozes _____147
Fotografia 12 – Coral Texto e Música – a Igreja de São Cristóvão_____151
Fotografia 13 – Apresentação da OCT e Coral Infantil – Palácio de Karnak _____153

Fotografia 14 – Marta, Lorena e Emmanuel em 31.12.2014 _____154
Fotografia 15 – Apresentação musical no velório do Maestro Emmanuel _____158
Fotografia 16 – Possidônio Queiroz entre os músicos no lançamento do livro ___203
Fotografia 17 – Coro infantil em um ensaio para a visita do Papa _____268
Fotografia 18 – Coral infantil em ensaio no aeroporto _____271
Fotografia 19 – Ensaio do coro infantil no aeroporto _____272
Fotografia 20 – Registro da entrega rosa para o Papa João Paulo II_____276
Fotografia 21 – Crianças do Coro Infantil na visita do Papa João Paulo II_____278
Fotografia 22 – Ensaio geral Coral das Mil Vozes – Ginásio Albertão _____284
Fotografia 23 – Igreja de São Benedito, Teresina. _____286
Fotografia 24 – Primeiros instrumentos da Orquestra de Câmara de Teresina ___293
Fotografia 25 – Primeiro concerto da OCT no Teatro 4 de Setembro_____295
Fotografia 26 – Emmanuel ao lado dos professores de Brasília _____297

Imagem 1 – Emmanuel e a memória do seu violino_____48
Imagem 2 – Pintura de Benedito Calixto _____95
Imagem 3 – Pedro Furtado (voz) e Luciano Azevedo (piano) _____149
Imagem 4 – Páginas da Revista Cidade Verdade – 14.06.2015 _____162
Imagem 5 – Quadro convite – Presença _____170
Imagem 6 – Informações sobre a matrícula da EEMP em 2025 _____173
Imagem 7 – Recorte do encarte do CD Valsas Piauienses _____205
Imagem 8 – Teclado utilizado na gravação do CD _____206
Imagem 9 – Encarte do CD Valsa Piauienses com QR codes _____207
Imagem 10 – Músicos participantes da OCT que colaboraram com este trabalho 208
Imagem 11 – Recorte do vídeo de lançamento do CD Valsas Piauienses _____208
Imagem 12 – Crachá utilizado por Frederico Marroquim na visita de João Paulo II275
Imagem 13 – Emmanuel e o Coral das Mil Vozes em 2013_____285
Imagem 14 – Coro da Camerata Antiqua de Curitiba_____306

Manuscrito 1 – Anotação de Emmanuel sobre o uso do diapasão – 21.03.1960___94
Manuscrito 2 – Página do caderno de Emmanuel – 02.09.1959 _____96
Manuscrito 3 – Anotações de Emmanuel na aula de Esther Scliar _____98
Manuscrito 4 – Anotações de Emmanuel em aula 11.08.1959_____99

Manuscrito 5 – Canon de Esther Scliar _____99
Manuscrito 6 – Anotações feitas por Emmanuel na aula de 10/4/1959 no CNCO _216
Manuscrito 7 – Ficha para registro de pesquisa folclórica _____217
Manuscrito 8 – Parecer de Natan Schwantzman sobre a Coleção Saci-Pererê. __236
Manuscrito 9 – Anotação manuscrita de Emmanuel no Diário do Povo. _____289
Manuscrito 10 – Anotação manuscrita de Emmanuel no Diário do Povo. _____290

Mapa 1 – Ilustração da movimentação de Emmanuel entre 1957 e 1976 _____73

Partitura 1 – Primeira página de Rondel do Maracujá _____150
Partitura 2 – Grande Valsa em Dó _____201
Partitura 3 – Título de *A Ti Grande Deus*, com assinatura de Emmanuel (1981)__227
Partitura 4 – A Ti Grande Deus (primeiro sistema) _____228
Partitura 5 – Montagem com três versões de A Ti Grande Deus _____230
Partitura 6 – Estudo-peça Meu Barco é Veleiro _____240
Partitura 7 – Solfejo Meu Barco é Veleiro_____241
Partitura 8 – Primeira página da *Suíte Brincando com as Cordas* _____246
Partitura 11 – Primeira página de Os Sapos _____302
Partitura 12 – Primeiros compassos de Ema-Sariema_____306
Partitura 13 – Recorte de Ema-Sariema _____308
Partitura 14 – Primeira página de Módulos _____310
Partitura 15 – Recorte de Módulos – compassos de 67 a 72_____311
Partitura 16 – Recorte de Módulos – compassos de 73 a 84_____312

Programa de Concerto 1 – Capa e contracapa concerto da Orquestra da UMA ___87
Programa de Concerto 2 – Parte interna do programa da Orquestra da UMA_____89
Programa de Concerto 3 – Capa e contracapa do programa de 19.03.1958_____110
Programa de Concerto 4 – Parte interna do programa de 19.03.1958_____111
Programa de Concerto 5 – Expansão Cultural_____127
Programa de Concerto 6 – VIII Encontro de Corais – Brasília DF _____132
Programa de Concerto 7 – Repertório da Cantata Religiosa com Carmem Costa_223
Programa de Concerto 8 – Cantata Religiosa – Texto de Emmanuel _____224
Programa de Concerto 9 – A Ti Grande Deus _____229

Programa de Concerto 10 – O início da experimentação da metodologia _____232
Programa de Concerto 11 –Texto de Emmanuel: Primeiro concerto OCT _____248

Recorte de Jornal 1 – Coral de Brasília veio cantar no Rio _____64
Recorte de Jornal 2 – Coluna Sociais de Brasília – 03.10.1964 _____67
Recorte de Jornal 3 – Coluna Música – 31.11.1973_____69
Recorte de Jornal 4 – Formatura da turma de 1960 do CNCO _____101
Recorte de Jornal 5 – Título da matéria de Bernadino Peixoto _____112
Recorte de Jornal 6 – Correio Braziliense – 16.05.1964 _____126
Recorte de Jornal 7 – Texto-legenda com fotografia – 30.11.1969 _____130
Recorte de Jornal 8 – Manchete “Conservatório musical faz reforma e concerto”_135
Recorte de Jornal 9 – Vamos à escola aprender música? _____136
Recorte de Jornal 10 – Manchete de O Dia sobre a morte de Emmanuel _____159
Recorte de Jornal 11 – Manchete de Diário do Povo sobre a morte de Emmanuel 159
Recorte de Jornal 12 – Manchete de Meio Norte sobre a morte de Emmanuel___160
Recorte de Jornal 13 – Título de matéria no Jornal do Piauí – 1986 _____176
Recorte de Jornal 14 – Artigo feito por Emmanuel jornal O Dia – 18.06.1989 ____179
Recorte de Jornal 15 – Título do artigo de em O Dia _____183
Recorte de Jornal 16 – Matéria de O Dia – 26.04.1996 _____204
Recorte de Jornal 17 – Diário do Povo – 22.12.1997_____205
Recorte de Jornal 18 – Título do artigo de Brasílio Itiberê – 15.06.1951 _____211
Recorte de Jornal 19 – A Voz da Religião no Cariri de 26.08.1869 _____229
Recorte de Jornal 20 – Capa de O Estado sobre Coro Infantil _____265
Recorte de Jornal 21 – Coral já ensaia para saudar João Paulo II _____269
Recorte de Jornal 22 – Crianças impedidas de cantara o Papa_____271
Recorte de Jornal 23 – Coral adulto cantará junto ao palanque_____274
Recorte de Jornal 24 – Página de jornal com anotações de Emmanuel _____288
Recorte de Jornal 25 – Fragmento da matéria da abertura da subseção _____289

Recorte de Revista 1 – Destaque da entrevista de Emmanuel _____257
Recorte de Revista 2 – Piauí, a terra do aqui já teve _____314

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Colaboradores que concederam entrevistas para o trabalho_____.30
Quadro 2 – Trabalhos publicados pelo NEHEMus até o presente_____.36
Quadro 3 – Corpus documental consultado na pesquisa _____.40
Quadro 4 – Cidades nas quais Emmanuel residiu entre 1935 e 2015_____.74
Quadro 5 – Funções Exercidas por Emmanuel em Brasília e Manaus_____119
Quadro 6 – Categorias de análise principais e secundárias_____124
Quadro 7 – Publicações on-line sobre o falecimento de Emmanuel_____160
Quadro 8 – Compositores citados no livro 500 Anos de Música Brasileira_____192
Quadro 9 – Datas e assuntos da disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas___215
Quadro 10 – Partituras da Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros 226
Quadro 11 – Notícias de jornais sobre o Coro Infantil na visita do Papa_____.267

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD	*Compact Disc*
CNCO	Conservatório Nacional de Canto Orfeônico
COVID-19	*Coronavirus Disease* 2019
DIPM-MG	Departamento de Instrução da Polícia Militar de Minas Gerais
DVD	*Digital Versatile Disc*
EFMPMMG	Escola de Formação Musical da Polícia Militar de Minas Gerais
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IFPI	Instituto Federal do Piauí
IFRN	Instituto Federal do Rio Grande do Norte
INEP	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira
NEHEMus	Núcleo de Educação, História e Ensino de Música
OCT	Orquestra de Câmara de Teresina
PMMG	Polícia Militar de Minas Gerais
PPGED	Programa de Pós-Graduação em Educação
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SEDUC (PI)	Secretaria de Educação do Estado do Piauí
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UESPI	Universidade Estadual do Piauí
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UMA	Universidade Mineira de Arte
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 22

2 ESCRITAS AUTOBIOGRÁFICAS, BIOGRÁFICAS E RECONHECIMENTO NO ESTADO DO PIAUÍ 45

2.1 Sinfonia autobiográfica de um Maestro 46

2.1.1 Um mestre e sua jornada 49

2.1.2 Um gentleman incansável 54

2.1.3 Um Professor, um Violinista e um Compositor 61

2.2 Ressonâncias do passado: formação e lugares de atuação antes da chegada ao Piauí 72

2.2.1 Das primeiras notas ao violino em Minas Gerais ao Curso de Especialização de Professor de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro 75

2.2.1.1 Da Escola de Formação Musical da Polícia Militar de Minas Gerais à Universidade Mineira de Artes 77

2.2.1.2 Um especialista em Canto Orfeônico: a referência de Villa-Lobos na formação de Emmanuel Coêlho Maciel 90

2.2.2 Um violino ressoou na Terra Onde os Sinos Tocam 105

2.2.3 Entre a Capital da Esperança e a Cidade da Floresta: As Experiências do Maestro nos anos de 1963 a 1976 119

2.2.3.1 Atuação no serviço público: educação e cultura na Rede Oficial de Ensino do Distrito Federal 125

2.2.3.2 Contratos temporários: expansão da experiência profissional no ensino e performance 133

2.3 Um mineiro de Belo Horizonte que espalhou música pelo Brasil 139

2.3.1 O lado santo de um homem e seu violino 139

2.3.2 Testemunhos e memórias: perspectivas dos entrevistados sobre o Maestro 144

2.4 Últimas notícias: as homenagens póstumas 157

3 UM VIOLINISTA QUE HARMONIZOU MELODIAS E PALAVRAS 164

3.1 A presença de Emmanuel Coêlho Maciel em um universo musical que não deve ser o real 168

3.2 Sinfonia Negligenciada (parte I): análises de Emmanuel sobre os desafios da formação de músicos eruditos no Piauí (textos publicados) 175
3.3.1 Produção, divulgação e consumo de música erudita brasileira contemporânea (1986) – Jornal do Piauí 176
3.3.2 Uma música universal e eterna (1989) – O Dia 178
3.3.3 Que este dia venha logo (1990) – O Dia 183
3.3 Sinfonia Negligenciada (parte II): A música no Piauí (texto não publicado) 185
3.4 Sinfonia Quincentenária: a história da música erudita brasileira sob o olhar de Emmanuel Coêlho Maciel 187
3.5 As valsas de Possidônio Queiroz embaladas pelas palavras e arranjos de Emmanuel Coêlho Maciel 197
3.5.1 O CD Valsas Piauienses 203
4 UM PROFESSOR QUE ENSINAVA PELO FOLCLORE 210
4.1 Sobre a disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas 211
4.1.1 Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros 219
4.2 Coleção Saci-Pererê 231
4.3 Coleção Orquestra Mirim: Repertório Básico da Orquestra de Câmara de Teresina 243
5 ENTRE A UNIVERSIDADE, PALCOS, PROJETOS E COMPOSIÇÕES 252
5.1 Na Universidade Federal do Piauí: o desejo de contribuir para uma revolução musical 252
5.1.1 O convite, as conexões e a chegada de Emmanuel ao Piauí 252
5.1.2 O panorama musical de Teresina aos olhos do Maestro na época da sua chegada 256
5.1.3 As principais ações na época em que trabalhou na instituição 258
5.1.4 O coro infantil e a visita do papa João Paulo II 263
5.2 Novas melodias para um mestre incansável: as atividades após a aposentadoria na docência 280
5.2.1 Coral das Mil Vozes 280
5.2.2 Orquestra de Câmara de Teresina 288

5.3 Entre melodias e prêmios: as composições de Emmanuel e o reconhecimento pela FUNARTE.....300
5.3.1. Os Sapos.....301
5.3.2 Ema-Sariema 303
5.3.3 Módulos.....308
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 314
REFERÊNCIAS.....317
ANEXO A – IMAGEM DA PÁGINA DA QUAL FOI TIRADO O FRAGMENTO UTILIZADO COMO EPIGRAFE NA INTRODUÇÃO.....351
ANEXO B – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP.....352
ANEXO C – INFORMAÇÕES SOBRE O CONSERVATÓRIO NACIONAL DE CANTO ORFEÔNICO, 1962.....353
ANEXO D – REVISTA CIDADE VERDE – 14 DE JUNHO DE 2015.....360
ANEXO E – PROGRAMA DE CONCERTO “TERESINA 141 ANOS” 365
ANEXO F – PARTITURA COMPLETA DE OS SAPOS.....370
ANEXO G – PARTITURA COMPLETA DE EMA-SARIEMA 381
ANEXO H – PARTITURA COMPLETA DE MÓDULOS.....391

1 INTRODUÇÃO

> Encerrando este depoimento devo acrescentar que, sempre na minha existência, procurei ser coerente comigo mesmo e com o momento histórico vivido por mim, sem jamais fugir da realidade que me cercava. Ou seja, busquei sempre a minha própria contemporaneidade, "**ser contemporâneo de mim mesmo**" (Emmanuel Coêlho Maciel)[1].

Documento 1 – Carteira de identidade: capa e conteúdo interno – 1957



Fonte: acervo pessoal de Marta Magalhães de Almeida.
Nota: a grafia Emanuel foi modificada para Emmanuel em uma atualização documental[2].

Uma carteira de identidade não se resume a um número ou a um pedaço de papel; carrega histórias, marcas do tempo, fragmentos de uma trajetória. A imagem que abre esta tese é mais do que um simples registro: é um vestígio material da existência de Emmanuel Coêlho Maciel (1935-2015), emitido em 16 de agosto de 1957, em Belo Horizonte, quando tinha 22 anos. Ao fotografar o documento, decidi preservá-lo exatamente como está, sem retoques ou alterações, para manter as marcas deixadas pelo tempo em sua materialidade. Esses desgastes, que dificultam

[1]Este fragmento foi encontrado em um pedaço de papel dobrado entre os pertences do acervo de Emmanuel. A imagem do original, apresentada no Anexo A deste trabalho, exibe o número 14 no rodapé, possivelmente uma referência à numeração de uma página pertencente a um conjunto mais amplo. Além disso, a presença de uma marca de grampo na parte superior esquerda sugere que o documento fazia parte de um agrupamento maior.

[2]Informação fornecida por Marta Magalhães de Almeida, esposa de Emmanuel, em entrevista concedida a Gislene Danielle de Carvalho em 9 de novembro de 2024.

a leitura, não são apenas sinais da passagem dos anos, mas rastros de uma jornada, símbolos de uma vida dedicada à música e à educação.

A epígrafe que introduziu esta seção foi retirada de uma folha de papel localizada entre os itens do acervo pessoal de Emmanuel, atualmente sob os cuidados de sua companheira por mais de duas décadas, Marta Magalhães de Almeida. Conhecedora do trabalho do Maestro[3], Marta confirmou a autoria do fragmento. Com o intuito de fortalecer essa atribuição, procedi a buscas em documentos disponíveis on-line e utilizei ferramentas de detecção de plágio, sem identificar qualquer correspondência com o conteúdo em outros registros.

A análise desse fragmento permitiu a compreensão de aspectos da forma como o Professor percebia sua trajetória. Nele, expressou um compromisso assumido consigo mesmo: buscou uma vivência coerente, sem se deixar conduzir passivamente pelo cenário em que esteve inserido. Sua declaração sugeriu uma postura ativa e reflexiva diante da própria existência, pautada pela autenticidade e pela sintonia com seu tempo. A escolha de enfrentar desafios e circunstâncias adversas indicou não apenas um alinhamento consciente com sua identidade, mas também um senso de responsabilidade para com sua trajetória e os valores que defendeu.

Emmanuel Coêlho Maciel nasceu em Belo Horizonte em 16 de outubro de 1935. Na cidade natal, concluiu a graduação em violino pela Universidade Mineira de Artes e dedicou-se aos estudos de harmonia e análise musical no Conservatório Mineiro de Música. Sua trajetória como violinista e violista incluiu atuações em diversas orquestras, como a Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais, a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos e a Orquestra Sinfônica Brasileira. Além disso, exerceu a função de maestro na Orquestra de Câmara da Universidade Mineira de Artes e no Coral Evangélico de Belo Horizonte. Posteriormente, radicou-se no Piauí, onde dirigiu grupos como o Grupo de Música de Câmara do Setor de Artes da UFPI, a Camerata Sinfônica da UFPI, o Coral dos Vaqueiros da cidade de União, a Orquestra de Câmara de Teresina, o Coral Texto e Música e o Projeto Coral das Mil Vozes.

No campo da educação musical, o Professor atuou no ensino de violino, viola, canto coral, teoria musical, harmonia e regência em instituições como a Universidade

[3]Doravante, adotarei o uso dos termos Maestro, Violinista, Músico, Professor, Violista, Musicista e Compositor, com iniciais maiúsculas, para referir-me a Emmanuel Coêlho Maciel.

Federal de Minas Gerais (UFMG), a Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e a Universidade Federal do Piauí (UFPI). Em 1976, teve participação na criação do "[...] primeiro curso superior de Música do Piauí[4]" (Ferreira Filho, 2009, p. 159) na UFPI. Como compositor, escreveu obras para orquestra, coro, conjuntos de câmara e violino solo, sendo reconhecido nacionalmente por sua produção musical, com premiações concedidas pela Fundação Nacional de Arte.

Nesta tese, investiguei as ações e produções do Maestro no Piauí, entre 1976 e 2015, com ênfase em três vertentes interligadas que compõem seu legado: produção intelectual, pedagógica e artística. Considerei relevante abordar e considerar suas experiências acadêmicas e profissionais nas cidades onde viveu antes de se estabelecer na capital piauiense. Essa abordagem partiu do entendimento de que o que é levado para a sala de aula, registrado em textos ou apresentado no palco resulta de uma bagagem acumulada ao longo da carreira.

O tema desta pesquisa foi o resultado do aprofundamento dos estudos iniciados no decorrer da Licenciatura em Música na UFPI. Durante esse período, concentrei meus esforços na investigação do coral da instituição, motivada por uma forte afinidade com esse tipo específico de agrupamento musical. Minha imersão nesse cenário remonta à infância, quando comecei a participar ativamente de corais, um interesse que, ao longo do tempo, me levou ao exercício profissional como soprano solista.

Ingressei no mundo da música aos dez anos, quando comecei a frequentar a Escola de Música de Teresina[5]. Naquela casa repleta de sons, encantei-me com os variados timbres da família da flauta doce e aprendi a tocar teclado. Além disso, participei do Coral da instituição e essa vivência foi decisiva para meu direcionamento ao canto lírico. A imensa timidez inicial em enfrentar os palcos levou-me a fazer cursos de teatro, uma paixão que mantenho até hoje e que me proporciona grande alegria como atriz do Grupo Humanitas[6] de Teatro.

No mestrado, investiguei a trajetória do maestro Aurélio Melo como mediador cultural. O músico atuou como regente do Coral da UFPI por trinta anos e contribuiu para a formação de público no estado do Piauí. Posteriormente, assumiu a liderança

[4]O autor fez referência à Licenciatura Curta em Música para o 1º Grau, autorizada a funcionar em 1976 pelo Ato da Reitoria nº 33/76.
[5]Hoje denominada Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz (Silva, J., 2020).
[6]Grupo de pesquisa teatral fundado em 2000, em Timon-MA, por Junior Marks (Soares, 2025).

da Orquestra de Câmara de Teresina e ampliou-a para o formato sinfônico, o que representou a continuidade do projeto idealizado por Emmanuel Coêlho Maciel, responsável pela criação do grupo. As leituras, as discussões no núcleo de pesquisa NEHEMus, sob a orientação do Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti, as interações no âmbito das disciplinas ao longo do curso, além dos momentos de reflexão solitária para a escrita, ampliaram minha perspectiva sobre a academia e o mundo. Após essa etapa, decidi candidatar-me ao programa de doutorado no ano seguinte à defesa da dissertação e fui bem-sucedida na seleção.

A motivação inicial para esta pesquisa surgiu quando, ainda durante o mestrado, Emmanuel Coêlho emergiu como uma personalidade relevante na gênese da Orquestra Sinfônica de Teresina (OST) e do curso de Música da Universidade Federal do Piauí. Assim, ao decidir seguir para o doutorado, nas discussões com o Prof. Ednardo, que continuaria como meu orientador, concluímos que, devido à importância da OST e da Licenciatura para o estado, aprofundar o conhecimento sobre o Músico permitiria acessar novas camadas da História da Música e da História da Educação Musical do Piauí.

Para dar início a essa investigação, elaborei questionamentos sobre o Professor e os apresentei a dois dos primeiros integrantes da Orquestra de Câmara de Teresina (OCT): Antônio do Desterro Viana de Almeida, contrabaixista, e Edivaldo Sampaio dos Santos, violinista. Esses primeiros levantamentos proporcionaram um panorama sobre a atuação do Maestro e permitiram compreender que, na perspectiva dos dois músicos, seu propósito era ensinar música e incentivar pessoas a estudá-la. Naquele momento, não se tratava ainda de entrevistas a serem analisadas na tese, mas de interlocuções iniciais realizadas como uma sondagem para uma futura coleta efetiva de dados.

De acordo com os dois instrumentistas, a primeira reunião organizada por Emmanuel para a formação da Orquestra de Câmara de Teresina ocorreu em 1993. Os músicos relataram que, na época atuavam em bandas de bairro mantidas pela prefeitura de Teresina e responderam a um convite para conhecer a proposta de criação de um grupo com instrumentos de cordas friccionadas. Guardei o registro desses diálogos e após a aprovação[7] do projeto pelo comitê de ética, em novembro

[7]Parecer n. 5.086.173. Documento disponível no Anexo B.

de 2021, retomei o contato com esses colaboradores e realizei entrevistas, apoiada pelo embasamento teórico adquirido durante o doutorado.

A definição do campo teórico no qual uma pesquisa se insere é fundamental para garantir uma orientação metodológica adequada e embasar o estudo de forma consistente. Essa delimitação, no entanto, não deve ser vista como um fator limitador, mas como um meio para estruturar a investigação sem comprometer sua abrangência e profundidade. José D'Assunção Barros abordou essa questão ao discutir a teoria e a metodologia da História como campo do saber e ressaltou os desafios éticos e epistemológicos da prática historiográfica. Para Barros (2021, p. 17):

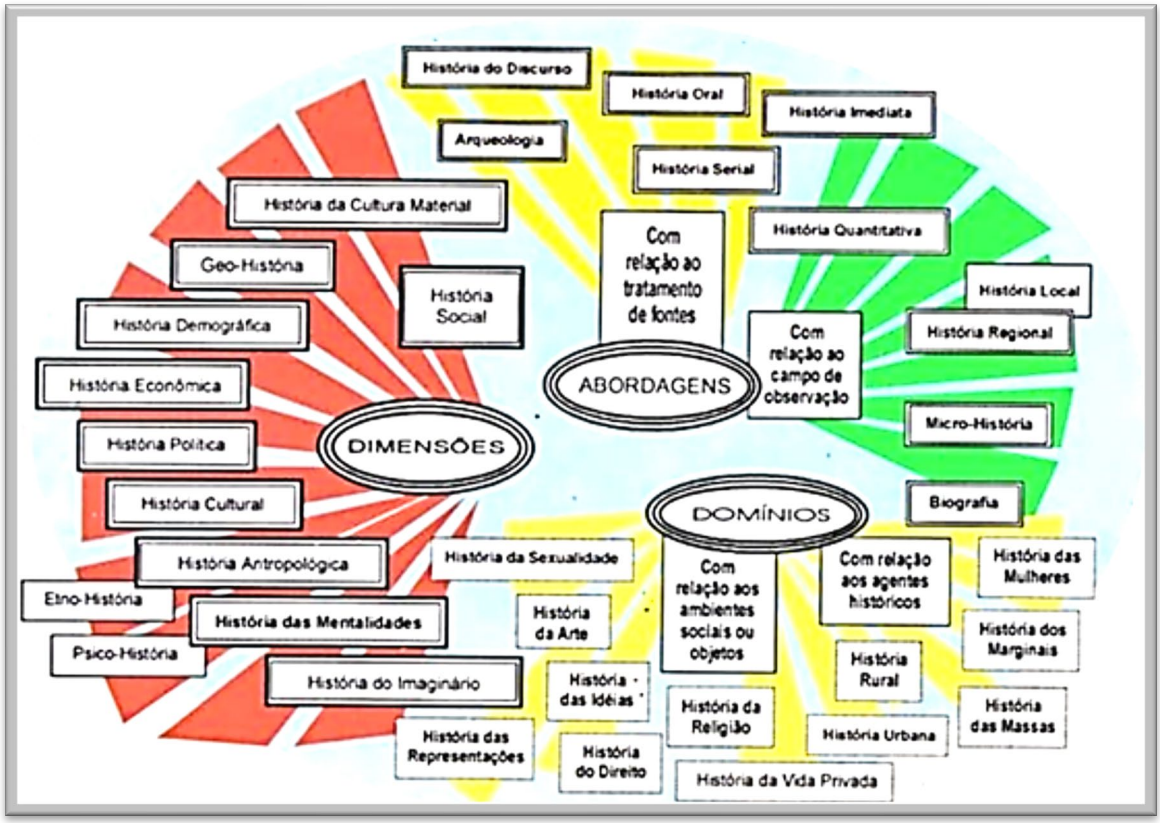
> [...] o esclarecimento do campo ou a combinação de campos em que se insere um estudo não deve ter efeito paralisante, nem servir como pretexto para justificar omissões. Definir o ambiente intradisciplinar em que florescerá a pesquisa ou no qual se consolidará uma atuação historiográfica deve ser encarado como um esforço de autoconhecimento, de definir os pontos de partida mais significativos – e não como uma profissão de fé no isolamento intradisciplinar.

A História caracteriza-se por uma pluralidade de abordagens, que vão desde a análise de grandes estruturas até o exame das dinâmicas culturais, sociais e individuais. A escolha metodológica, portanto, não se limita a uma questão técnica, mas envolve compromissos teóricos e epistemológicos. Barros destacou que o campo historiográfico não opera de maneira homogênea, mas se desdobra em distintas correntes e categorias de análise, o que exige do pesquisador uma reflexão crítica sobre as perspectivas adotadas, sem incorrer em reducionismos ou fragmentações excessivas. Além disso, compreender a complexidade das subdivisões dentro da historiografia permite situar a pesquisa no debate acadêmico mais amplo. Essa perspectiva aprimora a precisão conceitual e favorece um diálogo produtivo com outras investigações da área.

A partir desse panorama, Barros elaborou uma proposta de categorização do campo histórico, o que possibilitou a identificação de suas múltiplas ramificações e abordagens. Essa estruturação oferece um referencial para distinguir as especificidades de cada corrente e sua aplicabilidade em investigações diversas. Dessa forma, a divisão proposta amplia a compreensão dos métodos e enfoques adotados pelos historiadores, o que permite ao pesquisador situar seu trabalho dentro de um espectro teórico mais amplo. Essa organização não deve ser encarada como um modelo fixo, mas como um instrumento que orienta a análise crítica e estimula o

diálogo com as múltiplas tradições historiográficas, como se observa em (Esquema 1).

Esquema 1 – O campo histórico segundo José D'Assunção Barros



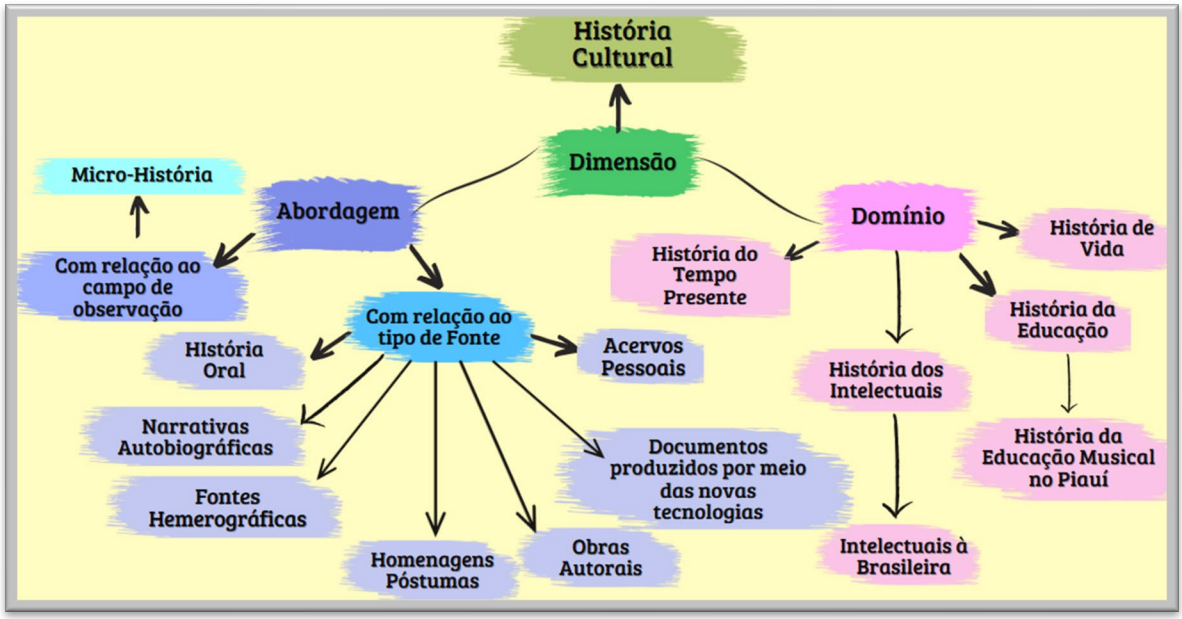
Fonte: Barros (2004, p. 19).

Com base na análise de José D'Assunção Barros sobre a estruturação do campo histórico, este se organiza em três categorias: dimensões, abordagens e domínios:

> [...] as três ordens de critérios correspondem a divisões da História respectivamente relacionadas a "enfoques", "métodos" e "temas". Uma *dimensão* implica em um tipo de enfoque ou em um 'modo de ver' [...]; uma *abordagem* implica em um 'modo de fazer a história' [...] (determinadas fontes, determinados métodos e determinados campos de observação); um *domínio* corresponde a uma escolha [...], orientada em relação a determinados sujeitos ou objetos para os quais será dirigida a atenção do historiador [...] (Barros, 2021, p. 20).

Suas análises instigaram-me a investigar, nesta tese, as possibilidades de conexão com a estruturação do Campo Histórico, especialmente no que se refere à divisão em dimensões, abordagens e domínios descritos em suas reflexões. Em relação ao que foi proposto por Barros, a pesquisa pode ser apresentada da seguinte forma (Esquema 2):

Esquema 2 – Relação entre a pesquisa e o campo histórico



Fonte: elaborado pela própria autora.

A dimensão na qual este trabalho está inserido é a História Cultural e, nesse âmbito, alinhei-me aos pressupostos de Peter Burke (2005) no que diz respeito à concepção da cultura como um processo dinâmico e à importância da análise das representações culturais para a compreensão dos valores, crenças e ideologias de uma sociedade. De modo semelhante, adotei a abordagem de Roger Chartier (2002), que propôs que esse campo de estudo deveria investigar como essas representações foram formadas, concebidas e interpretadas em diferentes períodos e realidades sociais.

No que diz respeito à abordagem, Barros enfatizou que o conceito se refere ao modo como a pesquisa foi conduzida e esclareceu que, nesse panorama, os critérios "[...] estão mais relacionados com Metodologia do que com Teoria" (Barros, 2021, p. 132). Dessa forma, categorizou o campo de observação e o tipo ou tratamento das fontes. Com base nesses parâmetros, este trabalho se inseriu na esfera da micro-história, pois a investigação da trajetória de Emmanuel não se limitou à análise de eventos pessoais como fins em si mesmos. Esse pensamento coaduna com as concepções de Levi (1992, p. 133), que asseverou que "[...] a micro-história não pode ser definida em relação às micro-dimensões de seu objeto de estudo [...]".

De acordo com Jéssica Alves[8] (2019), a micro-história surgiu durante um período de transformação nos estudos históricos e abriu novas possibilidades de investigação. Lima (2006) esclareceu que essa perspectiva ganhou relevância entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980, por meio de um projeto desenvolvido na coleção *Quaderni storici*, sob a direção de Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Carlo Poni e Edoardo Grendi. Partilhei do pensamento de Ginzburg sobre a análise micro-histórica, que a descreveu como "[...] bifronte. [...] movendo-se numa escala reduzida, permitiu em muitos casos uma reconstituição do vivido impensável noutros tipos de historiografia. [...] propôs-se a indagar as estruturas invisíveis dentro das quais aquele vivido se articulou" (Ginzburg, 1989b, p. 177-178).

Nesse âmbito, adotei o paradigma indiciário proposto por Ginzburg (2006) em *O Queijo e os Vermes*. O autor apresentou esse método como uma forma de demonstrar que pequenos indícios poderiam desvendar realidades históricas complexas. Na obra, um moleiro conhecido como Menocchio foi julgado pela Inquisição no século XVI devido às suas ideias consideradas heréticas, entre elas a concepção de que o mundo teria se formado de maneira análoga ao processo de fermentação do queijo, com a geração de vermes, e as críticas à hierarquia eclesiástica.

Os registros do julgamento, analisados pelo historiador italiano, revelaram, a partir de indícios aparentemente mínimos, aspectos das mentalidades populares em um cenário marcado pela repressão religiosa e cultural. Esse método interpretativo, fundamentado na análise de pistas, possibilita a revisitação de eventos históricos e a interpretação de detalhes que poderiam ser negligenciados. Ao focalizar documentos marginais, esses fragmentos tornam-se ferramentas para a compreensão de dinâmicas históricas mais amplas.

A história oral, conforme Paul Thompson (2009) e Verena Alberti (2008), envolve a interpretação e o registro das mudanças sociais e culturais a partir das memórias e experiências das pessoas. Paul ressaltou a relevância das narrativas individuais para compreender processos em transformação. Verena, por sua vez, sublinhou que essa metodologia, desenvolvida no século XX com a invenção do gravador de fita, utiliza entrevistas gravadas como fontes essenciais para pesquisas

[8]Neste trabalho, adotei a prática de mencionar o prenome das autoras junto ao sobrenome, quando a indicação de responsabilidade foi incluída na sentença. Essa escolha teve como objetivo valorizar a presença feminina na pesquisa.

sobre o passado e o presente, o que permite o acesso a relatos de participantes e testemunhas de diferentes períodos.

Não tive a oportunidade de conhecer Emmanuel pessoalmente, o que tornou a colaboração dos entrevistados indispensável para compreender tanto as relações interpessoais quanto a forma de trabalho que desenvolvia. No Quadro 1, estão listados os colaboradores desta pesquisa, com informações sobre seus grupos de afinidade com o protagonista, o meio pelo qual a entrevista foi realizada, o ano em que ocorreu e as circunstâncias de convivência com o Maestro.

Quadro 1 – Colaboradores que concederam entrevistas para o trabalho

(continua)

GRUPO	NOME/INFORMAÇÕES	MEIO/ANO	OBSERVAÇÕES
Família	Marta Magalhães de Almeida (Esposa) Analista Judiciária	WhatsApp 2024	Segunda união matrimonial de Emmanuel.
	Lorena Magalhães Maciel (Filha) Graduada em Direto Empresária	WhatsApp 2024	Filha de Marta Magalhães de Almeida e Emmanuel.
	Helbert Maciel (Filho) Advogado.	E-mail e Presencial 2022; 2004	Filho de Eni Guaceroni e Emmanuel..
UFPI	Marly Gondim Cavalcante Souza Doutora em Teoria da Literatura (UFPE).	WhatsApp 2024	Foi aluna da primeira turma da Licenciatura Curta em Música na UFPI (1976-1981).
	Odailton Aragão Aguiar Doutor em Semiótica (PUC-SP). Docente da Licenciatura em Artes Visuais da UFPI.	Presencial 2024	Foi aluno do Curso de Educação Artística nas habilitações Desenho (1992) e Música (1995) na UFPI.
UFPI	Raimundo Aurélio Melo Maestro da Orquestra Sinfônica de Teresina.	Presencial 2024	Atuou como musicógrafo na UFPI por muitos anos ao lado de Emmanuel, período em que se dedicou ao estudo de seus arranjos sob a orientação do Compositor.
UFPI	Vladimir Alexandro Pereira da Silva Doutor em Música (Lousiana State University – EUA). Docente nos cursos de graduação e pós-graduação (UFCG-UFPB).	Presencial 2024	Aprovado como professor efetivo no Curso de Música da UFPI em 1992, compartilhou a sala de trabalho com o Violinista nos últimos anos de atuação deste antes de sua aposentadoria na instituição.

(continua)

GRUPO	NOME/INFORMAÇÕES	MEIO/ANO	OBSERVAÇÕES
OCT	Antonio do Desterro Viana de Almeida Contrabaixista da Orquestra Sinfônica de Teresina.	WhatsApp e Presencial 2022; 2024	Faz parte da Orquestra Sinfônica desde a primeira formação da Orquestra de Câmara de Teresina (OCT) e acompanhou o desenvolvimento do grupo sob a regência de Emmanuel.
	Edvaldo Sampaio dos Santos Violinista da Orquestra Sinfônica de Teresina.	WhatsApp 2022; 2024	Faz parte da Orquestra Sinfônica desde a primeira formação da Orquestra de Câmara de Teresina (OCT) e acompanhou o desenvolvimento do grupo sob a regência de Emmanuel.
Projeto Coral das Mil Vozes	Maria da Cruz Rayane Rosa de Araújo Professora da Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz.	WhatsApp 2023	Atuou como solista mirim no projeto Coral das Mil Vozes, sob a regência do Maestro.
	Pedro Furtado Rodrigues Filho Professor da Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz. Regente dos Corais da UESPI e Madrigal Vox Populi.	WhatsApp 2023;2024	Participou como cantor mirim no projeto Coral das Mil Vozes, sob a regência do Maestro.
Ex-alunos e/ou amigos vindos da convivência musical.	Elenilce Soares Mourão Doutoranda em Educação PPGED (UFPI). Professora do IFPI.	WhatsApp 2024	Integrou o Coral Texto e Música como cantora, sob a regência de Emmanuel.
	Hilson da Costa Araújo Filho Maestro Adjunto da Orquestra Sinfônica de Teresina.	Presencial 2024	Foi aluno do Músico no Curso de Educação Artística com habilitação em Música da UFPI e, posteriormente, participou de projetos ao seu lado como pianista.
	Pedro de Alcântara Guimarães Rocha Regente e Professor de Música.	Presencial 2024	Trabalhou ao lado do Maestro como instrutor no Projeto Coral das Mil Vozes, como cantor no Coral Texto Música e como regente auxiliar no Coral dos Vaqueiros.

(conclusão)

GRUPO	NOME/INFORMAÇÕES	MEIO/ANO	OBSERVAÇÕES
Ex-alunos e/ou amigos vindos da convivência musical.	Pedro Julio Santos de Oliveira Doutorando em Filosofia no Programa de Pós-graduação em Filosofia (UFC). Documentarista.	WhatsApp 2023	Jornalista que produziu o documentário *Um Gentleman Incansável: biografia de Emmanuel Coêlho Maciel.*
	Wilker de Carvalho Marques Doutor em Filosofia (UFRJ) Docente de Filosofia no IFPI.	Whatsapp 2024	Foi clarinetista da OCT sob a regência de Emmanuel.

Fonte: elaborado pela própria autora.

As prescrições para a realização de uma pesquisa por meio da história oral oferecem diretrizes específicas para a condução de entrevistas. No entanto, a pandemia de COVID-19, ao restringir a interação presencial, alterou a forma de coletar depoimentos em estudos dessa natureza. Com o isolamento social obrigatório, os contatos por meio de aplicativos de mensagens instantâneas tornaram-se mais frequentes. Diante desse cenário, ao iniciar os convites para as entrevistas, não me surpreendeu que algumas pessoas sugerissem realizá-las pelo WhatsApp, com a justificativa de questões de tempo, comodidade e preferência.

Refleti sobre as recomendações dos manuais de história oral, a importância do contato pessoal nas entrevistas e as diferenças que surgiriam ao coletar dados apenas por meio de gravações de voz ou textos escritos pelos colaboradores com suas memórias. No entanto, compreendi que não poderia ignorar a disponibilidade dessas pessoas, que conviveram com Emmanuel, antes de acessar o conteúdo de suas mensagens.

Isto posto, cito o estudo de Schmidt, Palazzi e Piccinini (2020), que salientou algumas das vantagens das entrevistas on-line, como a redução do tempo na coleta de dados e a abrangência geográfica, o que possibilita a inclusão de pessoas de diferentes regiões. A opção escolhida para o tipo de interlocução foi a semiestruturada, que, conforme descreveram Christian Laville e Jean Dione (1999, p. 188), consiste em uma série de “[...] perguntas abertas feitas [...] em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento.”

Após a captação dos áudios, realizada com um aparelho celular, parte transcrições foram feitas manualmente. Uma das entrevistas foi convertida em texto pelo aplicativo Transcriptor, e a maior parte do trabalho foi realizada na plataforma on-line Happy Scribe e no editor textual Microsoft Word. Cada entrevista, após ser

transcrita, foi conferida com o áudio, “[...] escutando-se o depoimento e ao mesmo tempo lendo-se sua transcrição, corrigindo erros, omissões e acréscimos indevidos [...]” (Alberti, 2013, p. 293). Finalizado esse processo, separei cada contribuição oral em um arquivo virtual distinto. Para decidir o que efetivamente faria parte do texto, realizei uma análise cuidadosa das informações e assegurei a fluência da narrativa em torno do protagonista da pesquisa para preservar integralmente o conteúdo confiado pelos colaboradores.

A subseção 2.3.2 deste trabalho foi dedicada à análise das entrevistas, que, além de estarem presentes ao longo de toda a tese, ofereceram uma perspectiva única sobre Emmanuel e sua atuação. Esses depoimentos contêm informações que possivelmente não estão disponíveis em outras fontes. Embora haja um tópico específico para essa análise, cabe uma ressalva: nem todos os colaboradores foram mencionados nessa parte do texto, pois algumas narrativas e memórias foram utilizadas em outras seções.

O uso das narrativas autobiográficas foi essencial para investigar os vestígios deixados por Emmanuel sobre sua trajetória, o que possibilitou compreender como o Maestro desejava ser reconhecido. Para essa análise, tomei como referência Angela Gomes (2004), que discutiu as práticas de produção de si e como elas envolvem diferentes formas de construção da memória individual:

> Essas práticas de produção de si podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e dos diários -, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções (Gomes, 2004, p.11).

As reflexões de Viñao (2000) revelaram-se igualmente pertinentes ao ressaltar que, no âmbito da educação, da história e da história da educação, tem-se desenvolvido um espaço de reflexão voltado para o sujeito em sua pluralidade e complexidade. A partir desse pensamento, foi possível inferir uma valorização das dimensões pessoais e subjetivas, acessíveis por meio de escritos autobiográficos, que podem revelar o cotidiano, o íntimo e as experiências individuais no cenário histórico-educacional.

Ana Chrystina Mingnot (2002) ressaltou a necessidade de cautela ao lidar com narrativas dessa natureza e afirmou que, ao trabalhar com documentos de foro íntimo, há, em alguma medida, uma invasão de privacidade. Com base nesse critério,

interpretei que essa consideração também se estende ao acesso a escritos autobiográficos não publicados, pois podem conter registros pessoais que expõem aspectos privados. Ao analisar as palavras de Emmanuel como indicativos de como desejava ser reconhecido, procurei definir o que seria apropriado examinar e divulgar neste trabalho.

Além desses registros, recorri a fontes hemerográficas para ampliar a pesquisa sobre o protagonista deste estudo. Conforme Sampaio (2014, p. 154), "[...] são aquelas cujo suporte material se constitui de textos impressos, ou publicados por outros meios (como os virtuais), em forma de periódicos (jornais, revistas, outros) e que são utilizadas como fonte na pesquisa histórica". Para este estudo, mobilizei esses documentos na busca por textos escritos por Emmanuel, bem como por artigos publicados sobre ele. Uma ferramenta essencial nesse processo foi a Hemeroteca Digital Brasileira[9], cuja utilização permitiu ampliar a abrangência temporal e geográfica da investigação.

Considerei pertinente refletir sobre as homenagens póstumas a Emmanuel, com o objetivo de compreender, com base em Evelyn Orlando (2014, p. 126), "[...] sua configuração social, seus caminhos, redes de sociabilidade assim como [...] marcas que produziu no seu tempo". Paralelamente, nos documentos produzidos a partir das novas tecnologias, saliento a possibilidade de armazenar informações obtidas em entrevistas realizadas via WhatsApp[10] na nuvem[11]. Além disso, o acesso a arquivos relacionados a postagens em redes sociais e a consulta a notícias publicadas "[...] por meio do jornalismo instantâneo, [...] da mídia em geral, [...] e das novas tecnologias da informação" (Scocuglia, 2007, p. 29) ampliou as fontes disponíveis para esta investigação.

Acerca dos acervos pessoais, apoiei-me na perspectiva de Sue McKemmish (2018, p. 239), na qual a autora apontou que são um modo de “[...] evidenciar e memoriar nossas vidas [...]”, assim como no pensamento de Hobbs (2018, p. 262), de que existe “[...] nos arquivos pessoais uma intimidade inexistente no sistema

[9]Portal que permite ampla consulta a publicações seriadas, anuários, boletins, jornais e revistas nacionais pela internet. É chancelada pelo Ministério da Cultura e reconhecida pelo Ministério da Ciência e Tecnologia (Fundação da Biblioteca Nacional, 2024).

[10]A criptografia de ponta a ponta, permitiu que apenas os participantes da comunicação pudessem ler o que foi escrito nesse aplicativo de mensagens instantâneas (WhatsApp LLC, 2024).

[11]Utilizei o OneDrive, serviço de nuvem da Microsoft no qual os arquivos armazenados são privados (Microsoft, 2024).

formalizado, coletivo e corporativo de arquivamento". A utilização desse tipo de acervo possibilitou o acesso a materiais que documentaram experiências individuais, perspectivas pessoais e práticas culturais.

Os domínios aos quais este estudo se vinculou abrangeram História de Vida, História do Tempo Presente, História dos Intelectuais, Intelectuais à Brasileira, História da Educação e História da Educação Musical no Piauí. A articulação entre essas áreas permitiu uma compreensão mais ampla da trajetória do protagonista desta tese, com ênfase em suas interações intelectuais no campo história da educação, da educação e da cultura no Brasil e, especialmente, no estado do Piauí.

A História de Vida foi apresentada como uma metodologia colaborativa, na qual o pesquisador atua como mediador do relato do narrador, conforme descrito por Lígia Pereira (2009), que enfatizou o caráter coletivo dessa prática entre narrador e intérprete. Maria Luísa Nogueira *et. al*. (2017) ampliaram essa compreensão ao situar o método dentro da abordagem qualitativa biográfica e ao ressaltar o uso de entrevistas não diretivas, gravadas ou não, para registrar as narrativas compartilhadas.

A História do Tempo Presente, conforme Bédarida (2006, p. 229), é "[...] por natureza uma história inacabada: uma história em constante movimento, [...] sendo, portanto, objeto de uma renovação sem fim [...]". A pesquisa se alinhou a esse campo ao analisar o trabalho de Emmanuel em Teresina e os desdobramentos que suas ações ainda têm na atualidade. A História do Tempo Presente é coexistência, significa que eventos e interpretações do passado recente coexistem com o presente na memória viva das pessoas, assim, oferece múltiplas perspectivas e fontes que se entrelaçam para compor uma narrativa mais completa. Quanto à História dos Intelectuais, consultei os autores Gramsci (1968), Miceli (2001), Sirinelli (2003), Bobbio (1997) e Giroux (1997) para aprofundar o entendimento sobre a relação entre os intelectuais e a coletividade.

Intelectuais à Brasileira é o título de uma obra de Sérgio Miceli, publicada originalmente em 2001, na qual o autor examinou as elites intelectuais brasileiras. Nesta tese, propus a adoção dessa designação como um subdomínio dentro da História dos Intelectuais, pois há especificidades na formação dos pensadores

brasileiros. O cenário histórico nacional, marcado por eventos[12] como a colonização, a escravidão, a Independência, a República Velha, o Modernismo, a ditadura militar e a Redemocratização, contribuiu para delinear as dinâmicas de pensamento e produção intelectual no Brasil.

Em outra vertente de investigação, trabalhei com António Nóvoa (1999), que defendeu a importância da História da Educação com base em quatro perspectivas. Primeiro, argumentou que o estudo dessa disciplina se justifica por restituir o passado em suas particularidades e diferenças em relação ao presente. Segundo, destacou a relevância de um "ceticismo saudável" (Nóvoa, 1999, p. 13). Terceiro, apontou que o conhecimento do passado da profissão contribui para a formação de uma cultura própria, o que promove uma atitude crítica e reflexiva. Por fim, afirmou que esse campo de estudo amplia a memória e a experiência, revela seu caráter de construção social e possibilita, em alguma medida, a renovação das ações cotidianas dos educadores.

O subdomínio História da Educação Musical no Piauí tem sua pesquisa historiográfica em crescimento, impulsionada principalmente pelo NEHEMus – Núcleo de Educação, História e Ensino de Música. Esse grupo integra o Programa de Pós-Graduação em Educação, na linha de História da Educação da UFPI, ao qual estou vinculada. Os trabalhos já desenvolvidos pelo núcleo (Quadro 2), na perspectiva adotada, podem ser organizados em três categorias: história, sujeitos e instituições, com o total de oito produções acadêmicas, sendo seis dissertações e duas teses, orientadas pelo Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti.

Quadro 2 – Trabalhos publicados pelo NEHEMus até o presente

CATEGORIA	AUTOR	TÍTULO	TIPO/ANO
INSTITUIÇÕES	Juniel Pereira da Silva	Casa de Sons – Escola de Música de Teresina (1981 – 1991): sujeitos e práticas educativas entre salas e palcos	Dissertação 2020
MUSICOLOGIA HISTÓRICA	Érica Oliveira Paixão	Licenciatura em Música da Universidade Federal do Piauí – UFPI (2009-2015): criação, implementação e reconhecimento.	Dissertação 2022

[12]Adotei o *Manual de Comunicação da Secretaria de Comunicação do Senado* como referência para a escrita desta tese, com o intuito de assegurar a aplicação correta das normas ortográficas brasileiras. Segundo essa orientação, os momentos históricos devem ser grafados com iniciais maiúsculas. No entanto, por uma decisão pessoal, optei por grafar com minúsculas todos os eventos históricos que foram contrários à dignidade humana.

(conclusão)

CATEGORIA	AUTOR	TÍTULO	TIPO/ANO
MUSICOLOGIA HISTÓRICA	Paulo Henrique Sousa Dantas	Circulação dos Saberes Jazzísticos em Teresina: viagens de formação, eventos culturais e produções fonográficas (1992-2002)	Dissertação 2021
	Ricardo dos Santos Alencar	História da Educação Musical (2015-2021): caminhos e espaços da produção intelectual.	Dissertação 2021
SUJEITOS	Camilla Betina Ropke	Agenor Abreu: um mestre da cultura piauiense entre palcos, aulas de música e pesquisas	Tese 2023
	Gislene Danielle de Carvalho	Concertos pelo Sertão: formação e mediação cultural do maestro Aurélio Melo	Dissertação 2020
	Joeline Conceição de Sousa Rodrigues	Artistas em movimentos: viagens de formação dos professores do Curso de Música da UFPI	Dissertação 2023
	Marcia Pereira de Oliveira	Representação polifônicas: entre migrações, formação e militância do barítono Raimundo Pereira (1978-2006)	Tese 2024

Fonte: elaborado pela própria autora.

Situei-me no domínio da História da Educação, no subdomínio História da Educação Musical no Piauí, e formulei as seguintes indagações que nortearam esta investigação: como Emmanuel Coêlho Maciel se tornou conhecido a partir dos vestígios deixados em seus documentos autorais? Quais foram suas formações acadêmicas e os reconhecimentos recebidos de seus contemporâneos no Piauí? De que maneira suas realizações e produções ao longo de sua atuação no estado piauiense refletiram sua identificação como intelectual? Quais intenções e posicionamentos puderam ser percebidos em seus escritos sobre o panorama musical erudito na região? Como a proposta pedagógica e metodológica desenvolvida pelo Maestro para o ensino de violino e canto coral se relacionou com as expressões do folclore brasileiro? De que forma sua trajetória como professor universitário e regente de grupos musicais no Piauí se desenvolveu?

Defendo a tese de que, por meio de sua produção intelectual, artística e pedagógica, Emmanuel Coêlho Maciel decidiu mobilizar-se como professor, maestro, compositor, pesquisador, escritor e instrumentista na busca pelo aprimoramento da educação musical no estado do Piauí, ao estabelecer conexões entre seu capital cultural, construído a partir do estudo da música, e a cultura folclórica brasileira. Assumiu o propósito de transformar realidades – tanto a própria quanto a de seus

semelhantes – por intermédio da arte, nas funções que desempenhou, ao utilizar o capital cultural como ferramenta.

A trajetória do Músico revelou um compromisso com uma prática educacional orientada por propósitos resilientes, voltados à transformação de vidas e realidades, cujas iniciativas ainda reverberam no campo artístico e educacional. Embora seu nome não seja amplamente conhecido entre estudantes das gerações posteriores à sua atuação como docente na instituição, seu trabalho na Universidade Federal do Piauí serviu de alicerce para a criação do curso de Licenciatura Plena em Música. Os ensinamentos do Maestro ressoam nos acordes da Orquestra Sinfônica de Teresina e permanecem na memória afetiva daqueles que reconhecem a herança deixada por sua dedicação ao ensino e à prática artística.

No início da investigação, realizei um levantamento on-line preliminar com o nome completo do Violinista. Dois resultados se mostraram especialmente relevantes nesse estágio inicial. O primeiro foi um verbete da Wikipedia, que listava suas obras autorais, entre elas livros e composições musicais. Esse texto também mencionava os prêmios concedidos pela FUNARTE e as homenagens recebidas, como o documentário *Um Gentleman Incansável: a biografia de Emmanuel Coêlho Maciel*, produzido por Pedro Júlio Santos de Oliveira. O segundo foi um site denominado Instituto Amamos: Amigos do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel.

Na página do Instituto Amamos [...], há uma carta em que Emmanuel escreveu sobre sua formação musical e sua atuação profissional antes de chegar ao Piauí. Nesse documento, descreveu seu trabalho como professor, regente, violinista, violista e compositor nas cidades de Belo Horizonte (MG), São João del-Rei (MG), Brasília (DF) e Manaus (AM). O Maestro também relatou sua atuação no Piauí e mencionou seu trabalho na UFPI, assim como os projetos realizados após sua aposentadoria na instituição.

No último ano da pesquisa, estabeleci contato, por meio do Facebook, com uma pessoa que trouxe uma contribuição singular à investigação: Marta Magalhães de Almeida, companheira de Emmanuel por mais de vinte anos em seu segundo casamento, após a união com Eni Guaceroni (falecida). Durante a busca por registros do Compositor nessa rede social, localizei o perfil de Marta e enviei-lhe uma mensagem. A troca inicial levou ao estabelecimento de um diálogo contínuo on-line, no qual pude entrevistá-la e descobrir a existência do acervo pessoal do Maestro. Em uma de nossas conversas, convidou-me a visitar sua casa em Petrolina para

apresentar, pessoalmente, os itens que preservava com grande zelo entre os pertences do Violinista.

Foram dois dias de diálogos intensos e memórias compartilhadas. Marta e sua filha, Lorena, recordaram histórias sobre o Músico, enquanto eu apresentava aspectos da minha pesquisa e examinava o acervo do protagonista deste estudo. Durante minha estadia em Petrolina, ambas dedicaram esse período exclusivamente para me receber. Retornei a Teresina com uma caixa repleta de materiais, que não consegui analisar completamente enquanto estive em Pernambuco. Na semana seguinte, novos documentos chegaram à minha casa, enviados da residência de outro membro da família de Marta.

Sobre as condições físicas do acervo pessoal de Emmanuel, é fundamental reconhecer o zelo com que Marta e Lorena preservaram esse material. A consciência de ambas sobre a importância desse conjunto como bens culturais deixados pelo Maestro foi essencial para a concretização deste trabalho. Além desse acervo físico, também consultei o repositório virtual disponibilizado por João Valter Ferreira Filho, que reuniu materiais coletados durante suas pesquisas para a dissertação na qual investigou a história e memória da educação musical no Piauí, desde as primeiras iniciativas até a universidade.

Além desses registros, tive acesso a fotografias do arquivo da Orquestra Sinfônica de Teresina, ao documentário produzido em homenagem ao Músico e disponibilizado por Pedro Júlio Oliveira, a exemplares de livros e revistas adquiridos, recebidos de presente ou consultados em bibliotecas, assim como a jornais físicos preservados no Arquivo Público Abdias Neves e a publicações digitais da Hemeroteca Digital Brasileira.

Os documentos utilizados como base para este estudo foram organizados em categorias apresentadas no Quadro 3, no qual detalhei a proveniência de cada documento, sua origem e contexto de produção, além de descrever a natureza das fontes. Também indiquei a quantidade de cada material analisado, o que garante uma visão clara da representatividade de cada categoria. Além desses aspectos, incluí observações adicionais para fornecer informações complementares sobre o conteúdo dos documentos, destacar particularidades relevantes ou esclarecer eventuais limitações na utilização dessas fontes.

Quadro 3 – Corpus documental consultado na pesquisa

ACERVO	TIPO OU DOCUMENTO	QUANT.	OBSERVAÇÕES
Emmanuel Coêlho Maciel sob a guarda de Marta Magalhães de Almeida	Programas de Concerto	147	Físicos.
	Partituras Originais	90	Contagem por página.
	Documentos Diversos	47	Declarações, contratos de trabalho, convites, documentos pessoais, relatórios, portarias e comunicações.
	Cadernos Escolares	25	Entre os anos de 1950 a 1960
	Fotografias	77	Físicos.
	Homenagens e Diplomas	48	
	Recortes de Jornal	88	
João Valter Ferreira Filho	Documentos UFPI	53	Disponibilizados virtualmente.
	Fotografias	13	
	Programas de Concerto	37	
Orquestra Sinfônica de Teresina	Fotografias	23	
Pedro Julio Oliveira	Documentário *Um Gentleman Incansável: biografia de Emmanuel Coêlho Maciel*	1	Não está disponível ao público.
Gislene Danielle de Carvalho	*Revista Memória Piauiense – Emmanuel Coelho*	1	Adquirida em um sebo on-line.
	Revista Cidade Verde Ano 4. Ed. 87 – 29/6/2014	1	Consultadas e escaneadas na Biblioteca do Colégio Diocesano.
	Revista Cidade Verde Ano 5. Ed. 113 – 14/6/2015	1	
	Revista Memória Piauiense – Possidônio Queiroz	1	Cedida por Carlos Gilberto.
	500 Anos de Música Brasileira (2014)	1	Cedido por Rodrigo Alves de Melo.
	Coleção Saci-Pererê [...] (1986)	1	Cedidas por Paulo Henrique Sousa Dantas.
	Coleção Orquestra Mirim [...] (1996)	1	
	CD Cantemos o Natal com Gran Choralle infanto juvenil de 1500 Vozes Ao Vivo	1	Cedido por Helbert Maciel.
Arquivo Público Abdias Neves – Teresina (PI)	*Diário do Povo*	6	Consultados e escaneados no arquivo público.
	Jornal da Manhã	11	
	Meio Norte	2	
	O Dia	17	
	O Estado	9	
Hemeroteca Digital Brasileira	*Correio Braziliense* (DF)	69	Virtuais.
	Jornal do Commercio (AM)	31	

Fonte: elaborado pela própria autora.

Após a análise dos itens dispostos no Quadro 3, selecionei aqueles diretamente relacionados às ações e produções do Violinista no estado do Piauí, com exceção das fontes utilizadas para compreender melhor seu percurso formativo e profissional antes de se estabelecer em Teresina. A busca no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional, foi realizada com as seguintes combinações de nomes: Emmanuel Coêlho Maciel, Emmanuel Coelho Maciel, Emanuel Coêlho Maciel, Emanuel Coelho Maciel, Emmanuel Coêlho, Emmanuel Coelho, Emanuel Coêlho, Emanuel Coelho, Emmanuel C. Maciel, Emanuel C. Maciel, Emmanuel Maciel e Emanuel Maciel.

Ao explorar o corpus documental reunido durante a pesquisa, procurei seguir os caminhos apontados pelas referências encontradas, o que levou a descobertas que possibilitaram a construção das reflexões apresentadas nesta tese. A análise documental de cunho historiográfico na área da Educação, conforme conceituado por Luciane Grazziontin, Klaus e Viviane Pereira (2022), constitui uma metodologia voltada à investigação de temas por meio de documentos históricos. Essa abordagem exige um exame crítico e detalhado para interpretar eventos e práticas do passado, com atenção às condições sociais, políticas, econômicas e culturais do período em que foram produzidos.

Na produção historiográfica, a memória e a narrativa possuem papéis essenciais. Com base nisso, apoiei-me em Ginzburg e Ricœur para aprofundar as reflexões sobre o paradigma indiciário e a memória, respectivamente. Ginzburg (2006) utilizou esse método investigativo para demonstrar como pequenos indícios podem desvendar realidades históricas complexas, enquanto Ricœur (2007) apontou a relevância da memória na constituição da identidade, tanto histórica quanto pessoal. Além disso, Monti (2018) ampliou minha compreensão ao abordar o cinema como um espaço de memória coletiva da formação docente e artística, e Le Goff (2003), ao discutir como a fotografia se relaciona com a preservação da memória, ofereceu subsídios para uma análise mais detalhada desse tipo de documento na pesquisa.

Para investigar a construção da identidade e sua representação social, recorri a diferentes perspectivas teóricas que abordaram esse tema em distintos contextos. Artières (1998) analisou o arquivamento do eu e demonstrou como os indivíduos documentam suas próprias existências. Solange Lima e Vania Carvalho (2009) abordaram a autorrepresentação na fotografia e destacaram o papel das imagens na captura e formação da percepção social. Nóvoa (2013) contribuiu com uma

perspectiva educacional ao discutir a constituição da identidade docente. Por sua vez, Claudia Alves (2019) examinou a formação das redes sociais e considerou as interações emocionais e comportamentais que as estruturam. Essas diferentes abordagens ofereceram subsídios para compreender as múltiplas formas pelas quais a construção do eu foi manifestada, registrada e interpretada ao longo do tempo.

A perspectiva de Bourdieu (2006, 2007a, 2007b) foi fundamental para o exame da trajetória dos intelectuais nos diversos campos sociais em que atuam. O sociólogo francês proporcionou uma visão crítica sobre o papel das experiências individuais na produção intelectual e seus desdobramentos no meio social. Introduziu os conceitos de capital social e cultural, além de desenvolver sua teoria dos campos, o que me possibilitou compreender como as relações de poder se manifestam em diferentes esferas da sociedade. Para aprofundar a compreensão das dinâmicas que envolvem a intersecção entre o social e o individual, recorri às obras de Kátia Soares (2014) e Angela Gomes (2004), que analisaram como essas questões são mediadas e ressaltaram a interação entre estruturas sociais e trajetórias pessoais.

Aprofundei a compreensão sobre a realização de pesquisas históricas a partir das abordagens de Barros (2022) e Meyer (2023). O primeiro ofereceu uma percepção abrangente das metodologias disponíveis, enquanto o segundo destacou o valor dos programas de concerto como fontes de informações históricas e culturais. Além disso, Scocuglia (2007) proporcionou reflexões sobre como a história do tempo presente revela a interligação entre eventos recentes, processos e estruturas sociais de longo prazo. Para compreender a interação entre cultura popular e mídia, examinei as análises de Bizzocchi (1999), que explorou o papel dos meios de comunicação na construção dessa expressão cultural. Napolitano (2013) aprofundou essa discussão ao demonstrar a permeabilidade entre música erudita e popular e ao analisar as interações entre os cenários sociais e culturais mais amplos. Também ressaltou a importância de evitar categorizações rígidas ou hierarquizações inflexíveis entre essas formas de expressão.

O objetivo geral desta pesquisa foi conhecer a inserção do professor e maestro Emmanuel Coêlho Maciel no cenário artístico e intelectual do Piauí. Especificamente, buscou-se: *i)* compreender, por meio das representações biográficas do Músico, de que maneira se tornou conhecido no estado; *ii)* analisar sua produção escrita e como esta o caracterizou como intelectual durante seu período de atuação no Piauí; *iii)* identificar sua proposta pedagógica e metodológica, bem como sua relação com o

folclore brasileiro no ensino de violino e canto coral; e *iv)* refletir sobre sua trajetória como professor universitário e regente de grupos musicais em Teresina.

Para organizar a escrita e apresentar de forma clara as descobertas da investigação, o texto foi estruturado em seis seções, alinhadas aos objetivos propostos. A primeira é a introdução. Na segunda seção, analisei as narrativas autobiográficas do Violinista, explorei sua formação musical e as atividades que desenvolveu nos locais onde viveu antes de se estabelecer em Teresina. Além disso, examinei como o Musicista foi reconhecido no estado do Piauí e mobilizei relatos de intelectuais piauienses registrados na *Revista Memória Piauiense – Emmanuel Coêlho*, entrevistas realizadas durante a pesquisa e as homenagens póstumas a ele dedicadas.

Na terceira parte do trabalho, concentrei a análise nas publicações do Professor no Piauí. Iniciei a seção com uma abordagem sobre sua atuação como articulista na *Revista Presença*, em 1984, na qual criticou o sistema educacional e a indústria fonográfica de sua época, com enfoque na educação musical juvenil. Além disso, explorei artigos que publicou em jornais de circulação diária em Teresina nos anos de 1986, 1989 e 1990. Também analisei um material inédito, intitulado *Música no Piauí* datado de 2010, no qual registrou dados coletados em entrevistas com familiares dos compositores mencionados ou extraídos de reportagens jornalísticas antigas. Por fim, examinei seu livro *500 Anos de Música Brasileira* e a pesquisa que realizou sobre o músico piauiense Possidônio Queiroz.

Ao longo da quarta seção, examinei como se deu a formação do Músico no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no âmbito da disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas, ministrada por Brasílio Itiberê. A partir das anotações dos cadernos escolares da época, preservados em seu acervo pessoal, foi possível investigar de que modo os conhecimentos adquiridos nessa disciplina foram incorporados na composição da *Cantata Religiosa sobre Temas Folclóricos Brasileiros* e na elaboração das obras didáticas *Coleção Saci-Pererê: Iniciação ao Violino com Base no Folclore Musical Brasileiro* e *Coleção Orquestra Mirim: Repertório Básico Orquestra de Câmara de Teresina*.

A quinta seção foi dedicada aos acontecimentos que resultaram na chegada do Maestro ao Piauí. A investigação abordou seu posicionamento diante do panorama local e as principais ações durante o período em que exerceu a docência na Universidade Federal do Piauí. Além disso, foram analisados dois projetos

desenvolvidos sob sua liderança após a aposentadoria: o Coral das Mil Vozes e a Orquestra de Câmara de Teresina. Por fim, foram examinadas as três composições premiadas pelo Instituto Nacional de Música/Fundação Nacional das Artes: *Os Sapos*, *Módulos* e *Ema-Sariema*. Os conteúdos encontrados on-line, como gravações ou vídeos mencionados ao longo do texto, estão acompanhados de QR Codes e links para consulta.

Na parte final deste trabalho, apresentei as considerações finais e respondi às questões que nortearam a pesquisa. A trajetória de Emmanuel Coelho Maciel foi analisada com ênfase no uso da música como ferramenta de formação e transformação social. A investigação abordou sua proposta de democratização da música erudita e a incorporação do folclore em práticas pedagógicas. Foram discutidos aspectos de sua atuação no cenário artístico e educacional do Piauí, bem como as conexões entre sua prática docente e a produção cultural e metodológica desenvolvida ao longo de sua carreira. Os resultados da pesquisa ressaltaram a relevância de seu legado para a história da música, da educação e, especialmente, da educação musical no Piauí, além de ampliarem a compreensão sobre seu papel no meio acadêmico e cultural.

2 ESCRITAS AUTOBIOGRÁFICAS, BIOGRÁFICAS E RECONHECIMENTO NO ESTADO DO PIAUÍ

Em junho de 1976, por volta das 16 horas do dia 8, uma Brasília branca atravessou a ponte metálica que conecta os estados do Maranhão e do Piauí e chegou a Teresina. Na bagagem do motorista havia discos, partituras e um violino. Ao volante, seguia Emmanuel Coelho Maciel. A jornada teve início no Distrito Federal, onde o docente deixara a Vice-Diretoria da Escola de Música de Brasília e decidira se aventurar nas terras nordestinas, movido pelo desejo “[...] de contribuir para aquela revolução musical no Piauí” (Ferreira Filho, 2009, p. 162).

Emmanuel deixou registros que, além de refletirem sua percepção temporal, funcionam como vestígios para investigações futuras. Nesta seção, apresento o protagonista desta pesquisa por meio de documentos biográficos. A partir da análise desse material, busquei compreender a maneira pela qual esse sujeito aspirava ser reconhecido. Adicionalmente, foram exploradas manifestações escritas e orais que descreveram como sua trajetória foi percebida por seus contemporâneos em solo piauiense. Dessa forma, objetivou-se estabelecer um paralelo entre a forma como desejava ser reconhecido e como realmente o foi.

Os documentos biográficos utilizados foram selecionados de diversas fontes, publicadas ou empregadas pelo Maestro em sua atuação no estado do Piauí em prol da Educação Musical. O Maestro residiu em Teresina por trinta e nove anos, desde sua chegada em 1976 até 2015, quando sua trajetória foi interrompida por uma parada cardíaca. Durante esse período, conviveu e inspirou diversas pessoas, algumas das quais contribuíram para este trabalho.

Ao analisar o corpus documental mobilizado nesta tese, compartilhei da visão de Monti (2014a, p. 108), que afirmou que “[...] no interstício entre a cultura e sua crítica é que se encontra o foco das análises, ou seja, aquilo que realmente deve interessar ao pesquisador”. Assim, busquei explorar as entrelinhas dos vestígios deixados pelo Compositor, com o objetivo de compreender como esse homem, que dedicou grande parte de sua vida à música e à educação musical, almejava ser lembrado pelas gerações futuras.

Meu percurso profissional não coincidiu com o do Maestro; não o encontrei na universidade nem nos palcos. Esse distanciamento revelou-se vantajoso para a pesquisa, pois tornou indispensável a dependência de documentos e registros

disponíveis para compor a investigação. Assim, com base no paradigma indiciário de Carlo Ginzburg examinei a trajetória de Emmanuel e busquei compreender "[...] quais eram suas leituras e discussões, pensamentos e sentimentos: temores, esperanças, ironias, raivas [...]" (Ginzburg, 2006, p. 6), em uma abordagem que dialogou com aquela adotada pelo historiador italiano ao analisar Menocchio em *O Queijo e os Vermes*.

É primordial realçar o papel da memória nesta seção. Nas entrevistas com indivíduos que compartilharam experiências com o Professor, os participantes reservaram tempo em seu cotidiano para reavivar lembranças e compartilhar percepções e aprendizados daquela fase específica de suas vidas. Diante disso, recorro ao pensamento de Paul Ricœur (2007, p. 26), para quem a memória deve ser "[...] orientada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da 'coisa lembrada', do 'lembrado' como tal".

2.1 Sinfonia autobiográfica de um Maestro

Os registros examinados neste segmento provieram das narrativas autobiográficas do Violinista. Foram consultados os documentos “Um mestre e sua jornada”, publicado na *Revista Memória Piauiense: Emmanuel Coêlho* em 1992, o livro *500 Anos de Música Brasileira*, lançado em 2014 e o documentário *Um Gentleman Incansável: a biografia de Emmanuel Coêlho Maciel*, dirigido por Pedro Júlio Santos de Oliveira[13] em 2013. Ao eleger esses registros como fonte autobiográfica, adotei a perspectiva de Alexandra Silva e Ednardo Monti (2014), que, ao analisarem o pensamento de Leonor Arfuch[14], entenderam que é possível:

> [...] um alargamento dos espaços narrativos do eu, para além das biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências, sugerindo com isso, a inclusão de outras formas fontes para pensar o espaço biográfico, como as entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, dentre outros [...] (Silva; Monti, 2014, p. 7).

[13]Pedro Júlio Santos de Oliveira é doutorando em Filosofia pela UFC, Mestre em Comunicação (UFPI) e graduado em Jornalismo (UFPI) e Música (IFPI). Técnico em Multimídia da UFPI e professor no Instituto Ubíqua. Atua como vídeo maker, roteirista e editor audiovisual (Oliveira, 2024).

[14]Leonor Arfuch foi uma intelectual, professora universitária e autora argentina falecida em 2021 (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2021).

No documentário *Um Gentleman Incansável* [...], o protagonista desta pesquisa apresentou aspectos de sua formação musical, sua trajetória profissional antes de se mudar para Teresina e sua experiência na Universidade Federal do Piauí. Também abordou os projetos que liderou ao longo da carreira e após a aposentadoria como professor universitário. Assistir à sua narrativa proporcionou-me uma nova percepção sobre sua autoimagem. Embora já tivesse acesso a textos biográficos de sua autoria, a análise dessa narrativa oral levou-me a refletir sobre a relação entre escrita e oralidade. Como apontam José Meihy e Fabíola Holanda (2019, p. 133), “o senso estético [...] abriga aproximações [...] entre literatura e história oral”, o que demonstra que ambas as formas de registro possuem especificidades próprias. Enquanto o texto escrito permite revisões e maior controle na organização do conteúdo, a oralidade expressa emoções de modo mais espontâneo e revela nuances que nem sempre aparecem nos registros escritos.

Sobre a conceituação de autobiografia, compartilhei do pensamento de Honório Filho (2016, p. 83), ao afirmar que “[...] fundamentar epistemológica e metodologicamente a investigação/pesquisa autobiográfica requer [...] considerar a 'voz' do sujeito narrador, bem como do pesquisador. Porém, tomadas em conjunto, não desiguais, mas diferentes”. Essa abordagem abriu espaço para que as ideias do protagonista do estudo se destacassem com clareza, ao lado da minha interpretação como pesquisadora, e possibilitou a articulação de vozes distintas que se entrelaçaram na mesma narrativa.

Ao considerar que Emmanuel exerceu diversos papéis ao longo de sua trajetória alinhei-me ao pensamento de Maria Lúcia Peres e Andrisa Zanella, que afirmaram que:

> [...] a relação homem-mundo perpassa o corpo em dois sentidos: **como repercussão** de uma história herdada e de acontecimentos vividos que produzem memórias que se inscrevem no corpo e podem afetar tanto o aspecto anatômico/fisiológico quanto o aspecto psíquico/emocional; e, como **elemento motor à ação**, pois buscam nessas inscrições as bases que servem de referências para sua interação efetiva no mundo (Peres; Zanella, 2016, p. 135).

O Musicista expressava-se com eloquência em seus escritos, nas melodias que produzia ao violino e nos gestos que caracterizavam sua atuação como maestro. Seu corpo tornava-se um elemento motor à ação, ao mesmo tempo que demonstrava as memórias que nele reverberavam. Um exemplo disso ocorreu ao relembrar o

instrumento: mesmo impossibilitado de tocá-lo, sua primeira reação foi simular o ato de segurá-lo, como se estivesse novamente com ele em mãos, enquanto narrava episódios em que esse companheiro musical desempenhou um papel importante em sua trajetória. Esse momento foi registrado no documentário *Um Gentleman Incansável: a biografia do Maestro Emmanuel Coelho Maciel*.

A seguir, duas imagens capturadas do vídeo que registraram o instante em que o Maestro posicionou as mãos como se estivesse tocando o violino (Imagem 1). Esse gesto demonstrou a relação construída com o instrumento ao longo de anos de dedicação e estudo.

Imagem 1 – Emmanuel e a memória do seu violino



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do documentário *Um Gentleman Incansável*.

Na Imagem 1, observa-se que Emmanuel posicionou sobre o ombro esquerdo um violino imaginário e ajustou a posição da mão direita ao simular o movimento de deslizar o arco verticalmente para baixo, enquanto dispôs os dedos médio e anelar como se pressionassem as cordas do instrumento. No momento registrado, compartilhou sua percepção sobre o impacto da doença em seu corpo e narrou:

> É, foi brabo né? Porque eu nem sabia, nunca nem pude imaginar que existia, não tinha a menor ideia sobre isso! Aí quando eu soube de fato é que eu pude, me deu aquela coisa, o peso dos anos, não é? Mas antes eu nem estava ligando pra idade. Mas a partir daí não. Eu senti que eu estou mais pra lá de Bagdá. Isso aí foi o que mais me fez sofrer. Porque o violino foi sempre o meu companheiro e eu tocava, eu me realizava com ele, eu viajava com ele tocando e a partir do momento que eu não pude mais tocar violino, eu fiquei mais só. A solidão tomou conta de mim (Um Gentleman[15] [...]).

[15]O documentário não está disponível ao público. Trata-se de um material cedido pelo autor para fins de pesquisa. Por essa razão, não está incluído na lista de referências.

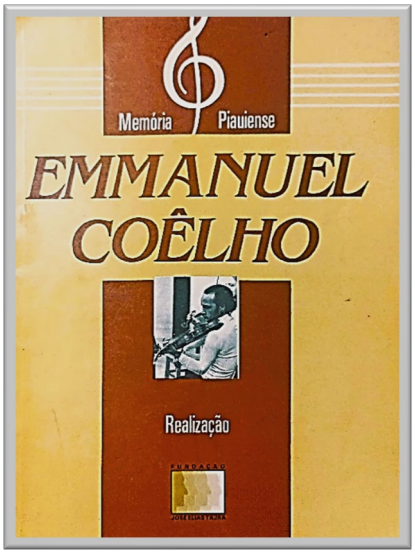
Apesar de manter o bom humor, o Professor não conseguiu ocultar o descontentamento por não poder mais tocar o que chamou de seu fiel companheiro. Expressou abertamente que a solidão havia se apossado dele. Diante disso, pode-se aplicar o pensamento de Peres e Zanella (2016), pois os eventos vivenciados pelo Violinista evocaram memórias que afetaram o "[...] aspecto psíquico/emocional [...]" (p. 135), o que permitiu compreender sua percepção da solitude e da senilidade: "[...] o peso dos anos [...]" (Um Gentleman [...]).

Ao explorar a trajetória de um maestro que também atuou como professor e pesquisador, concordei com Kátia Soares (2014, p. 61), que argumenta que as construções de si se tornam referências sociológicas: "Trata-se de compreender questões sociais pela mediação que proporciona entre o social e o individual." A partir das informações deixadas por Emmanuel, foi possível analisar sua atuação no cenário cultural do Piauí e compreender as repercussões de suas ações educativas na formação e no desenvolvimento das pessoas ao seu redor.

2.1.1 Um mestre e sua jornada

Dezesseis anos após a chegada de Emmanuel a Teresina, em 1992, a Fundação José Elias Tajra publicou *Memória Piauiense: Emmanuel Coêlho* (1992) – (Capa 1), obra que inclui um texto biográfico sobre o homenageado, seguido de escritos elaborados por convidados e partituras de sua autoria.

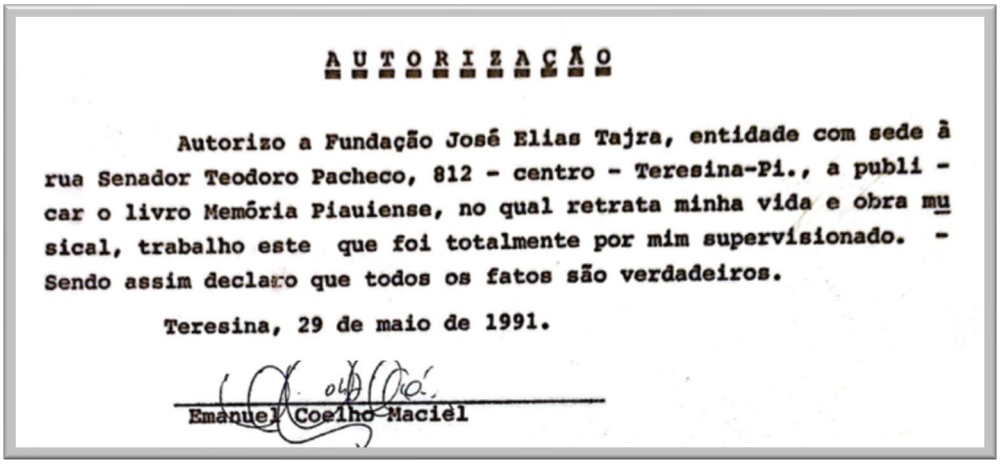
Capa 1 – Memória Piauiense



Fonte: acervo pessoal da autora.

A publicação em homenagem ao Maestro foi autorizada pelo próprio, com revisão integral sob sua supervisão. A declaração assinada, apresentada na Documento 2, indica que concordou com a forma que os fatos registrados foram apresentados.

Documento 2 – Autorização de Emmanuel para publicação da Memória Piauiense



AUTORIZAÇÃO

Autorizo a Fundação José Elias Tajra, entidade com sede à rua Senador Teodoro Pacheco, 812 - centro - Teresina-Pi., a publicar o livro Memória Piauiense, no qual retrata minha vida e obra musical, trabalho este que foi totalmente por mim supervisionado. - Sendo assim declaro que todos os fatos são verdadeiros.

Teresina, 29 de maio de 1991.

Emanuel Coelho Maciel

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Em *Memória Piauiense: Emmanuel Coêlho*, o primeiro texto, intitulado “O Mestre e sua Jornada”, foi elaborado a partir dos relatos do homenageado sobre si. Com base nessa narrativa, conduzi a análise apresentada neste tópico. Observou-se que o Maestro selecionou para esse escrito informações que considerou essenciais Violinista para sua autodescrição. Nesse ponto, alinhei-me ao pensamento de Ricœur (2007, p. 107), que afirmou que "[...] a memória garante a continuidade temporal da pessoa". Ao registrar suas recordações em 1992, o protagonista construiu uma representação de si conforme desejava ser reconhecido, o que possibilitou que, trinta e um anos depois, essa imagem pudesse ser revisitada e analisada nesta tese.

As narrativas autobiográficas de Emmanuel abordadas neste estudo, oriundas de diferentes períodos de sua carreira, ofereceram uma perspectiva sobre a construção de sua autopercepção ao longo dos anos. No texto “Um Mestre e sua Jornada”, por exemplo, identificou-se a intenção do Músico de apresentar suas credenciais. Ao delinear como desejava ser lembrado, demonstrou sua consciência sobre os momentos de sua biografia que considerava relevantes para ser reconhecido como professor, maestro, instrumentista, pesquisador e compositor, conforme discutido nas seções subsequentes.

A capa do volume em homenagem ao Compositor apresenta uma imagem do músico tocando seu violino. Embora a edição não forneça detalhes sobre a data da fotografia ou os créditos, foi possível inferir que essa escolha iconográfica visou representar uma das formas pelas quais era reconhecido. Em seu texto para a revista, Nerina Castelo Branco[16] descreveu a relação do Maestro com seu instrumento: "Como uma amante apaixonada, o homem Emmanuel não se separa do seu instrumento de inspiração e glória: o violino, cujo manuseio de artista emérito o faz gemer e chorar de beleza" (Branco, 1992, p. 9).

As condutas desenvolvidas pelo sujeito na produção de si, conforme Angela Gomes (2004), abrangem diversas ações que resultam na constituição de uma memória. No texto “O Mestre e sua jornada”, Emmanuel selecionou eventos, imagens e impressões que considerou pertinentes, o que resultou em um autorretrato biográfico no qual destacou aspectos de sua trajetória. Essa seleção de elementos refletiu o processo descrito por Gomes, no qual a escolha e organização de vivências e impressões desempenham um papel fundamental na formação da memória do sujeito. Embora não haja indicações na obra sobre como o conteúdo foi produzido, ao final do exemplar consta uma ficha técnica com a seguinte informação: “TEXTO: Fornecidos pelo compositor Emmanuel Coêlho” (Fundação José Elias Tajra, 1992, p. 104).

O Musicista exibiu uma visão abrangente de sua trajetória no texto. Iniciou com a data e o local de nascimento, além de sua filiação. Posteriormente, descreveu eventos relacionados ao casamento de seus pais e relembrou os passos de sua formação acadêmica. Além disso, mencionou os prêmios conquistados por suas composições, relatou vivências nas cidades onde residiu antes de se estabelecer em Teresina e ressaltou alguns dos trabalhos realizados ao longo de sua trajetória no estado do Piauí.

Ao primeiro exame de “O Mestre e sua Jornada” não é difícil vir a mente do leitor versado no texto “Ilusão Biográfica” de Pierre Bourdieu o seguinte fragmento:

> A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; [...] descreve a vida como um caminho, uma estrada, [...] como suas encruzilhadas [...] seus ardis, até mesmo suas emboscadas [...] um caminho que percorremos

[16]Maria Nerina Pessoa Castelo Branco (1935 -), poetisa, contista, cronista e professora teresinense. Bacharela em Direito e Licenciada em Filosofia. Ocupa a cadeira nº 35 da Academia Piauiense de Letras (Bezerra, 2018).

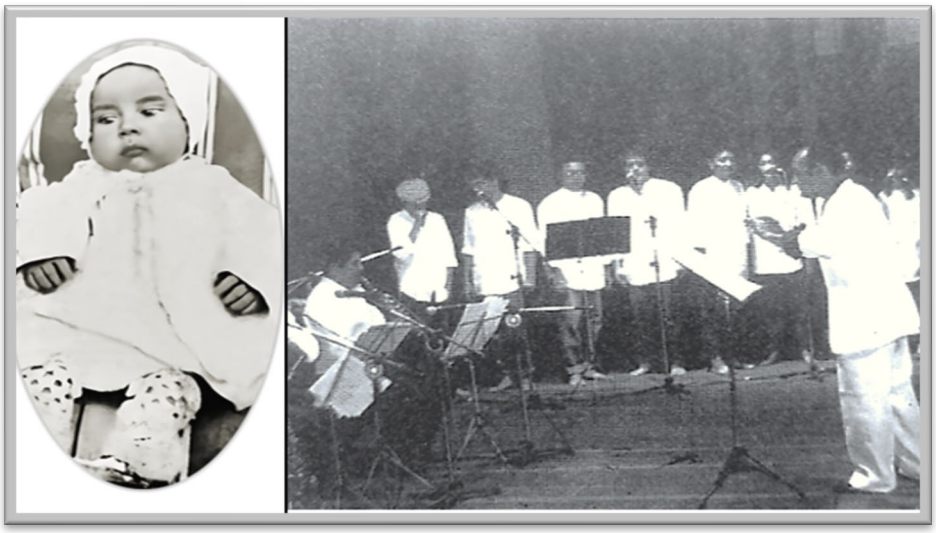
> [...] que tem um começo [...] etapas e um fim [...] (Bourdieu, 2006, p.183).

O Maestro fez uma escolha comum a muitas pessoas quando solicitadas a compartilhar suas trajetórias por escrito, ou mesmo ao compor um currículo. Apresentou suas melhores credenciais e seguiu pelos caminhos que a memória lhe indicou para expor a melhor versão de si mesmo. Philippe Artières ofereceu o seguinte pensamento sobre esse processo:

> Passamos [...] o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros. [...] Dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica (Artières, 1998, p. 21).

Ao analisar os documentos iconográficos apresentados por Emmanuel em seu texto, foi possível perceber a intenção autobiográfica do Violinista ao longo dos anos. As fotografias expostas na revista (Fotografia 1) abrangeram o período de 1935 a 1991, e retrataram momentos desde quando o Musicista tinha três meses de idade até registros de seu trabalho com uma camerata instrumental e octeto vocal, regidos por ele, em uma apresentação no Teatro 4 de Setembro, em Teresina.

Fotografia 1 – Emmanuel na infância[17] (1935) e na idade adulta (1991)



Fonte: Fundação José Elias Tajra (1992, p. 11 e 19).
Nota: Na fotografia da idade adulta, Emmanuel regia a Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros, em Teresina, em maio de 1991.

[17]Restaurada por Marta Rajabally, em novembro de 2024.

Considerei pertinente classificar as imagens selecionadas pelo Músico em duas categorias: aquelas que o registraram em plena atuação como Violinista ou Maestro e as que se apresentam como retratos nos de álbuns de família. É plausível supor que as situações em que apareceu no trabalho ou nos estudos foram escolhidas com a intenção de oferecer uma validação visual ao conteúdo previamente descrito. No caso dos retratos, uma perspectiva complementar encontra sustentação nas reflexões de Solange Lima e Vânia Carvalho.

> O hábito de retratar a si, ao casal, aos filhos, à família, privilégio antes restrito à nobreza e aos comerciantes ricos, tornou-se possível com a fotografia, que barateou os custos de sua produção. [...] Com os retratos foram organizadas narrativas familiares e pessoais que atravessaram gerações fixadas em álbuns [...] atendiam famílias e indivíduos interessados em constituir uma autorrepresentação social [...] (Lima; Carvalho, 2005, p.31).

As escolhas dos retratos que acompanharam o texto (Fotografia 2) parecem refletir a intenção do Professor em destacar diferentes aspectos de sua identidade. Uma possível interpretação sugere que buscou retratar-se em seus primeiros anos, como uma referência à infância da época; em sua atuação na Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais, como jovem músico; em sua prática de leitura, o que expressa a imagem de um homem culto; e em sua proximidade com a família, como no retrato ao lado de sua mãe.

Fotografia 2 – Emanuel Coêlho Maciel em diferentes fases da vida



Fonte: Fundação José Elias Tajra (1992, p. 12, 13, 17 e 11)[18].

“Existem pessoas nascidas em berço de ouro. Tudo têm à vontade para desfrutar. Outras, só a vontade inabalável de atingir determinadas metas. Pertenço a

[18]Imagens digitais restauradas por Marta Rajabally Restauradora em novembro de 2024.

este segundo grupo” (Maciel, 1992, p. 16). A citação de Emmanuel, retirada de “O Mestre e sua Jornada”, adicionou uma nova perspectiva à sua autobiografia. Essa afirmação revelou que compreendia seu esforço pessoal como um aspecto de sua identidade. O Músico salientou sua perseverança e apresentou-se como alguém que moldou seu próprio caminho por meio da determinação em atingir seus objetivos.

O protagonista deste estudo foi o único sobrevivente entre os dezesseis filhos de seus pais, muitos dos quais faleceram em decorrência de desidratação. Seu nome foi escolhido por sua mãe, Olívia Coêlho Maciel, que prometeu nomeá-lo com o significado bíblico de "Deus conosco" caso o nono bebê sobrevivesse. Além disso, sua progenitora assumiu o compromisso de educá-lo segundo os princípios batistas, o que despertou seu interesse pela música. Durante a infância, presenciou apresentações de obras como o *Concerto em Ré Menor* de Johann Sebastian Bach, para dois violinos, experiências que alimentaram “[...] o desejo enorme de ser músico, reger, compor e tocar violino” (Maciel, 1992, p. 15).

Ao analisar a narrativa de Emmanuel em “O Mestre e sua Jornada”, não identifiquei qualquer tentativa de se retratar como vítima das dificuldades enfrentadas. Pelo contrário, descreveu esses episódios como parte integrante de sua trajetória, sem que representassem obstáculos intransponíveis em sua busca pela vivência profissional da música. O Violinista abordou os desafios com uma perspectiva de superação e ressaltou que cada experiência contribuiu para sua formação e crescimento.

2.1.2 Um gentleman incansável

Em 2013, dois anos antes de sua morte, Emmanuel foi homenageado com um filme biográfico intitulado *Um Gentleman Incansável: a biografia de Emmanuel Coelho Maciel*, dirigido por Pedro Júlio Santos de Oliveira. O documentário fez parte do trabalho de conclusão de curso do realizador no campo do Jornalismo. Durante uma entrevista concedida a mim, o diretor explicou os motivos que o levaram a escolher o Músico como tema central da obra.

> Eu conheci o maestro quando eu tinha cinco anos. Toda a minha família é de músicos. Então, como meu pai teve formação com ele e eu participei de coral com ele, sempre tivemos um bom relacionamento. Aí, eu tive essa vontade de prestar essa homenagem

> a ele ainda em vida e também para fazer esse registro historiográfico da nossa música (informação verbal)[19].

Ao expressar a intenção de realizar um registro historiográfico musical, Pedro Júlio oportunizou uma conexão de seu pensamento com o de José D'Assunção Barros. Este último ressaltou a diversidade de possibilidades para empreender realizações historiográficas, algumas tangíveis, como livros, artigos, conferências e teses, como exemplo de variantes textualmente redigidas, além de outras formas que incluem aquelas que são "[...] transmitidas oralmente ou através de mídias e suportes variados" (Barros, 2022, p. 21), como é evidenciado no caso do documentário em linguagem audiovisual.

É válida a compreensão de Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti sobre o cinema como lugar de memória:

> [...] entende-se que a produção cinematográfica é um dos lugares de memória que está ligado às lembranças de grupos, pessoas ou entidades, sendo também responsável pela continuidade da História, uma vez que permite o registro, preservação e difusão de memórias. Os documentários configuram narrativas de cineastas sobre eventos, instituições, comunidades e sujeitos por meio de abordagens intencionais que privilegiam algumas temáticas, que preservam e difundem fontes selecionadas [...] (Monti, 2018, p.2).

As abordagens intencionais de Pedro Júlio ao documentar as narrativas autobiográficas de Emmanuel tornam-se discerníveis ao analisar a maneira como o Maestro e os convidados se expressaram ao longo do vídeo e as escolhas feitas na edição. Durante a entrevista, o homenageado compartilhou sua jornada na música, destacou sua formação, os locais em que atuou antes de estabelecer residência no Piauí, e alguns dos projetos que desenvolveu no estado. Esses relatos entrelaçaram-se de maneira fluida com as falas das pessoas que foram convidadas a dar seus depoimentos.

Conforme destacado por Bill Nichols (2005, p. 135), "[...] cada documentário tem sua voz distinta [...] a voz fílmica tem um estilo ou uma 'natureza' própria, que funciona como assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor [...]". A singularidade da direção de Pedro Júlio mostrou-se no cuidado em destacar o Violinista como protagonista, com o sujeito sendo o fio condutor presente em toda a narrativa. As demais vozes atuaram como coadjuvantes, ao

[19]Entrevista concedida por Pedro Júlio Santos de Oliveira a Gislene Danielle de Carvalho, em 26 de dezembro de 2023.

esclarecer, enaltecer e reconhecer as realizações do Professor no estado do Piauí. Embora não se ouçam perguntas diretas ao elenco, a intencionalidade da direção tornou-se perceptível por meio da edição das respostas.

Uma reflexão relevante é que o trabalho audiovisual de Pedro Júlio, concebido como uma homenagem, conforme afirmou o autor, não se limitou a critérios historiográficos. Essa abordagem permitiu um alinhamento com a reflexão de Vera Brandão (2008, p. 5), que descreveu a memória autobiográfica como "[...] um processo de (re)conhecimento e ressignificação [...]". Diante disso, ao transformar lembranças em narrativas, Emmanuel provavelmente proporcionou ao público uma compreensão de sua trajetória pessoal da maneira como desejava ser recordado.

Um Gentleman Incansável [...] contou com o apoio dedicado do homenageado. Segundo Pedro Júlio, o protagonista além de disponibilizar materiais de seu acervo pessoal, também indicou pessoas para entrevistas e, em alguns casos, realizou os contatos necessários. Ao final do projeto, assistiu ao filme durante a defesa do TCC do documentarista, o que demonstrou seu interesse e apreço pelo trabalho. Além disso, promoveu a obra após sua conclusão ao distribuir sua cópia do DVD para que outras pessoas pudessem conhecê-la. No dia de seu falecimento, seus filhos pediram a exibição do filme durante o velório.

Pedro Júlio, na escolha dos entrevistados, procurou valorizar pessoas que compartilhavam ou haviam compartilhado experiências com o Maestro em diversos cenários. Na análise efetuada, pude identificar quatro categorias no elenco: familiares, representados por Marta Magalhães (esposa), Lilian Maciel, Helbert Maciel, Victor Maciel (filhos) e Dayan Maciel (neto); ex-alunos que se tornaram colegas de profissão, como a maestrina Cláudia Tenório, o musicoterapeuta e professor Alcides Valeriano, e o oboísta e professor José Ronaldo; colegas de profissão, o professor Pedro Alcântara e o flautista José Rodrigues; e apreciadores: Silmara Castro (produtora cultural), Jerônimo Santana (na época diretor da extinta FUNDAC - Fundação Cultural do Piauí) e Adriana Carvalho (ex-participante do Projeto Coral das Mil Vozes).

Para além das entrevistas, uma voz em off[20] acompanhou o filme do início ao fim, com intervenções que traziam curiosidades, contextualizações temporais e informações complementares. Documentos como fotografias, recortes de jornal e

[20]Termo utilizado na linguagem audiovisual no Brasil para nomear uma fonte emissora de fala que não está sendo vista quando está sendo ouvida (Silva, 2005).

outros textos foram intercalados com a participação do protagonista e dos convidados, o que permitiu ao espectador alcançar uma compreensão cronológica mais precisa da narrativa. Sublinha-se o cuidado na escolha da trilha sonora, composta por peças do repertório de Emmanuel, entre as quais se encontram três obras autorais e cinco arranjos realizados pelo Compositor.

Os trechos musicais autorais apresentados no documentário incluíram: *Achinaton* (1967), *Divertimento* (1991) e *Pastoril* (1990). Adicionalmente, tem-se das obras de Possidônio Queiroz[21], arranjadas pelo Maestro em 1991: *Valsa do Poeta* (1929) e *Pensando em Ti* (1941). As peças de outros compositores, com arranjos do Músico: *Bom Natal* (Edson Borges de Abrantes), *Jesus Cristo* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) e *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro). Pedro Júlio Oliveira, informou que alguns dos áudios foram extraídos de vídeos de arquivos do Violinista, captados durante concertos. Outras gravações provieram de um CD intitulado Coral das Mil Vozes[22], e algumas foram diretamente captadas de apresentações ao vivo.

Quanto às temáticas exploradas em *Um Gentleman Incansável* [...], vale tecer algumas considerações. Durante as investigações, observei diversas similaridades nas fontes autobiográficas do Violinista. Apesar de datarem de épocas distintas, seguiram a mesma linha utilizada na condução do texto “Um Mestre e sua Jornada”, previamente analisado na subseção anterior. O diferencial que o documentário apresentou, além da natureza oral da narrativa, que por si só traz nuances distintas em relação à escrita, foi a maneira como o Músico abordou sua experiência no Brasil durante a época da ditadura.

Emmanuel, embora tenha expressado firmemente suas convicções por meio de textos, revelava uma notável leveza em sua oralidade, aspecto acentuado no documentário ao abordar o período ditatorial no Brasil. O Maestro compartilhou que certa feita, ao ser parado em uma blitz quando transportava em seu carro um livro de história da música com capa vermelha, viu-se obrigado, por um soldado, a descer e explicar a situação ao coronel. Ao folhear o volume, o militar constatou que não se tratava de um artefato comunista, ao que o Professor, com um toque de humor,

[21]Emmanuel dedicou-se à pesquisa da obra do músico oeirense Possidônio Queiroz. A análise desse trabalho pode ser encontrada na subseção 3.4 desta tese.
[22]Esse CD foi gravado no projeto Coral das Mil Vozes, abordado na última seção desta tese.

relembrou a fala do oficial: "Não! O livro é só de música mesmo! Ah, esses soldados são ignorantes! (Emmanuel ri) Então, ele me livrou, mas por pouco"[23].

É importante ressaltar que o Musicista não enfrentou a ditadura militar sem adotar posicionamentos políticos e revelou ter composto uma música para canto coral que explicitava claramente sua concepção. Apresento tal informação em suas próprias palavras.

> Eu compus uma música que eu cantava com o coral, que eu dizia
> [...]
> "Morre o boi, quando chega o fim, a paciência bovina de mascar capim/de curtir o carro, de servir o homem, que o mata e come./Morre o cão no meio da rua, no luar da lua, a quem tanto uivou/Guardou fielmente o celeiro do homem, mas morreu de fome./Homem, não seja pássaro nostálgico, como o boi servil./Homem, não seja pássaro nostálgico, como o boi servil./Levanta o fuzil contra outro homem que te quer escravo./Só depois disso morre."
> Rapaz, isso aí me lascou. (risos) Eu saía escondido lá. Não, é sério.
> [...]
> E o que me salvou um pouco, bastante, daquela crise, foi que o Quarteto de Brasília foi convidado pelo embaixador americano a tocar na Embaixada Americana. O embaixador americano era violoncelista, Lincoln Gordon. E lá fui eu para a Embaixada Americana tocar violino com o embaixador americano, imagina! Pronto, fui salvo. Senão eu estaria de pescoço cortado hoje. Talvez eu nem existisse mais. Eu tive colegas que foram jogados no avião, no mar (Um Gentleman [...]).

A letra trouxe uma crítica à submissão e à exploração, com o uso de metáforas como o boi, que trabalhava resignado até a morte, e o cão, fiel, mas abandonado, para simbolizar a passividade diante da opressão. Ao interpelar o homem, o convocou a rejeitar a subserviência e a adotar uma postura de resistência ativa contra aquele "que te quer escravo". Em tempos de repressão e censura, a mensagem de "levantar o fuzil" foi interpretada simbolicamente como um chamado à luta pela liberdade, mesmo que isso implicasse sacrifício. Essa postura representou uma forma de resistência por meio da música, que funcionou como instrumento de enfrentamento às adversidades daquele período. Paralelamente, o Compositor adotou estratégias e estabeleceu alianças que o protegeram das ameaças do regime ditatorial, diferentemente de colegas cujas trajetórias foram tragicamente interrompidas pelas condições impostas pela ditadura.

Considerei relevante analisar a situação descrita por Emmanuel, sobre ter se sentido salvo durante a ditadura ao ter a oportunidade de tocar com o embaixador

[23]Extraído do documentário *Um Gentleman* [...], este material não está disponível ao público.

americano, sob a ótica dos capitais social e cultural discutidos por Pierre Bourdieu. Para o sociólogo francês, o capital social é composto pelo

> [...] conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas [...] à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis [...] (Bourdieu, 2007a, p. 67).

Assim, a prática do violino, associada à participação no Quarteto — este último que pode ser descrito como uma rede institucionalizada e durável —, posicionou Emmanuel e os demais músicos[24] em uma situação favorável de apoio social durante o período da ditadura. A dedicação ao instrumento, ao fortalecer sua habilidade musical, contribuiu para que o Violinista mobilizasse seu capital cultural incorporado, o que possibilitou estabelecer uma aproximação com uma figura que ocupava um cargo diplomático. Embora o Compositor não tenha fornecido detalhes precisos sobre a natureza da proteção que efetivamente recebeu, suas declarações registraram a importância dessa relação: "Pronto, fui salvo. Senão eu estaria de pescoço cortado hoje"[25].

O filho de Emmanuel, Helbert Maciel, enviou-me por e-mail um texto em formato de carta dirigida ao seu pai, no qual redigiu memórias de sua infância sobre uma situação vivida por sua família durante a ditadura. Em entrevista concedida a mim no dia 27 de março de 2024, autorizou a publicação desse material no presente trabalho. A seguir, apresento um fragmento desse relato:

> ME PERMITA RECORDAR, MAESTRO
>
> Três anos se passaram. Muitas recordações. Embora poucos, bons e nem assim tão bons momentos, quando vividos. Me permita recordar Maestro. Hoje sei...
> Vivíamos no anexo do Alvorada Hotel, bem perto do Palácio da Alvorada, à jusante da Vila Planalto. [...] A família toda se espremia ali. Mulher, três filhos e uma cunhada.
> Nessa época um formigueiro próximo era meu reino. [...]
> Belo dia, bem me recordo Maestro, uns milicos de branco, chegaram ao anexo. Gilberto, teu amigo de infância (moraram no mesmo quarteirão do Bairro Salgado Filho, em Belo Horizonte), Violista, se precipitou, colocou uns livros de capa vermelha no sanitário,

[24]O quarteto era composto por Natan Shwartzmann no primeiro violino, Emmanuel no segundo violino, Regis Duprat na viola e Gino Pachiaudo no violoncelo (Maciel, 2016).
[25]Extraído do documentário *Um Gentleman* [...], este material não está disponível ao público.

> embebeu-os de álcool e ateou fogo. O vaso sanitário explodiu. Pouco tempo depois Gilberto morreu em um mal explicado acidente automobilístico entre Brasília e Belo Horizonte. Eu sei, você me disse: Gilberto não sabia dirigir!
> Você, querido Maestro, foi mais esperto. Me chamou: “pegue, Helbert, corra, esconda e volte aqui”. Eu era pequeno e franzino, mas corria muito. [...] Da primeira vez levei uns quatro livros. Os depositei ao lado de meu formigueiro. Da segunda vez mais uns três. Ao chegar em casa da segunda volta os milicos de branco, ditos Dragões da Independência, já os interrogavam. Dona Eni [a mãe de Helbert] aflita e chorosa me abraçou. Com olhos esbugalhados vi dois tapas. Mas tu, querido Maestro, não mais tinhas livros de capa vermelha. (Helbert Maciel)[26]

O texto de Helbert Maciel combinou memórias pessoais com elementos históricos e se inseriu no contexto da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Sua narrativa expressou a carga emocional do autor ao revisitar episódios de infância que envolveram seu pai e a postura deste diante das adversidades impostas pelo regime. Por meio dessas recordações, nuances das tensões políticas da época emergiram, entrelaçadas com aspectos da convivência familiar e do cotidiano. A narrativa mostrou como a vida privada era permeada pelas forças repressivas do Estado. A menção aos "milicos de branco", associados aos Dragões da Independência, e aos livros de capa vermelha, vistos como símbolos de ideologias de esquerda, reforçou a percepção do autor sobre o controle sistemático imposto pelo governo autoritário. Essa vigilância não se limitava a ações, mas também se estendia a objetos, que poderiam ser interpretados como indícios de desobediência ou oposição política.

A referência a Gilberto, violista e amigo de infância do Maestro, que queimou livros por medo da repressão, expôs o ambiente de vigilância e controle que prevaleceu durante o período da ditadura. Sua morte em um acidente automobilístico, cercada de suspeitas, alinhou-se aos relatos de perseguições e desaparecimentos forjados, comuns naquela época. O falecimento do companheiro, que tocava com Emmanuel em formações orquestrais em Brasília, levou o Violinista a adotar a viola como instrumento de performance, conforme mencionado em uma matéria do *Correio Braziliense*: “[...] Emmanuel Coelho Maciel [...] com o falecimento de seu colega Gilberto Fernandes, veio a se dedicar com mais intensidade à viola” (Orquestra [...], 1973, p. 2).

[26]Texto enviado por Helbert Maciel a Gislene Danielle de Carvalho por e-mail em 30 de junho de 2024.

Segundo Paul Ricoeur (2007), a memória não se limita a registrar o passado, mas o interpreta e lhe atribui sentido à luz do presente. No relato de Helbert, os episódios de infância não foram apresentados apenas como registros factuais, mas como parte de uma narrativa mais ampla, que conectou experiências individuais à história coletiva do Brasil. Essa relação entre memórias pessoais e coletivas dialoga com a perspectiva de Michael Pollak (1989), que defendeu que a história oral, ao "privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, [...] ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'Memória oficial', no caso a memória nacional" (Pollak, 1989, p. 2). Nessa perspectiva, o texto do filho de Emmanuel pode ser compreendido como um esforço para preservar vivências que, de outro modo, poderiam ser esquecidas ou silenciadas.

O Maestro encerrou o documentário com a seguinte autodefinição: "Um cidadão brasileiro em busca do bem querer"[27]. Essa visão de si mesmo pareceu alinhada às ações realizadas ao longo de sua trajetória. Há ainda muito a ser investigado sobre *Um Gentleman Incansável: a biografia de Emmanuel Coelho Maciel*, especialmente no que se refere às narrativas apresentadas no audiovisual, que demandam um olhar mais aprofundado e reflexivo sobre os múltiplos aspectos de sua construção. Essas possibilidades de análise permanecem abertas e configuram um campo promissor para investigações futuras.

2.1.3 Um Professor, um Violinista e um Compositor

Em 2014, Emmanuel lançou o livro *500 Anos de Música Brasileira* pela EDUFPI – editora da Universidade Federal do Piauí. Tratou-se de uma obra que apresentou uma compilação de informações sobre o cenário musical brasileiro sob a perspectiva do Maestro. A análise desta seção teve como objetivo identificar os vestígios autobiográficos deixados em seu texto. Na seção três, dedicada às investigações relacionadas ao seu trabalho intelectual no âmbito da Educação Musical, realizei um estudo mais abrangente sobre o conteúdo deste título (subseção 3.4). Aqui, limitei-me a examinar os momentos em que o protagonista se deixou transparecer.

[27]Extraído do documentário *Um Gentleman* [...], este material não está disponível ao público.

O Professor organizou *500 Anos de Música Brasileira* em quatro partes: a primeira explorou desde a chegada dos Jesuítas até as experiências musicais no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX; a segunda analisou a música na primeira metade do século XX; a terceira focou na segunda metade do mesmo século; e a quarta abordou o início do século XXI. Em cada seção, o Musicista ressaltou compositores e obras que considerava essenciais para traçar o panorama da música erudita em diferentes regiões do Brasil.

O primeiro relato autobiográfico de Emmanuel no livro apareceu no quarto capítulo, intitulado “A Música em São João Del-Rei”. Nesse trecho descreveu sua primeira experiência profissional fora de sua cidade natal. O cenário foi contextualizado pela história das principais orquestras da região: Lira São Joanense, Ribeiro Bastos e Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei – esta última fruto da fusão das duas primeiras. As origens dessas instituições remontam a 1790, 1776 e 1930, respectivamente. O Compositor refletiu sobre o significado de sua atuação na Sociedade de Concertos Sinfônicos, e destacou:

> Eu mesmo cheguei a participar de alguns concertos desta orquestra, sob a regência do Maestro Pedro de Souza, numa experiência enriquecedora para mim, um jovem professor recém-formado em sua primeira atuação profissional fora da capital onde nascera, em outra cidade, distante de seus familiares (Maciel, 2014a, p. 36).

Na exposição feita pelo Violinista, aos 22 anos, havia concluído recentemente sua formação e embarcado em sua primeira atuação profissional fora da capital onde nascera. Ao analisar a trajetória na carreira docente, Michaël Huberman (2013) identificou sequências comuns à maioria dos profissionais da educação. No início da carreira, o autor destacou dois estágios que frequentemente ocorrem de forma concomitante: sobrevivência e descoberta. A predominância de um sobre o outro varia conforme o perfil do indivíduo. A fase de descoberta refere-se ao "[...] entusiasmo inicial, à experimentação e à exaltação" (Huberman, 2013, p. 39).

A partir da narrativa de Emmanuel, na qual comentou ter tido “a feliz oportunidade de participar da equipe de professores do referido Conservatório [Conservatório Estadual de Música Pe. José Maria Xavier em São João del-Rei]" (Maciel, 2014a, p. 36), relacionei suas palavras à fase de descoberta descrita por Huberman. Segundo o autor canadense, a etapa seguinte corresponde à fase de estabilização, caracterizada pelo momento em que “[...] as pessoas 'passam a ser'

professores, quer aos seus olhos, quer aos olhos dos outros, [...] por um período de 8 a 10 anos, no mínimo" (Huberman, 2013, p. 40). Foi a essa etapa que associei a análise apresentada a seguir, em que o Musicista reaparece na obra *500 Anos de Música Brasileira*.

No capítulo 39, intitulado "Iniciativas Musicais no Planalto Central", Coêlho Maciel narrou o início do ensino musical nas escolas da rede pública de Brasília, em 1961. O Colégio Elefante Branco tornou-se o epicentro desse movimento. Ali, uma equipe de professores, coordenada e organizada pelo maestro Reginaldo Carvalho, ministrava aulas de Educação Musical no currículo do antigo 2º Grau, atual Ensino Médio, e de Técnica Instrumental nas atividades extracurriculares do Clube de Música (Maciel, 2014a).

A equipe liderada por Carvalho contou com a contribuição do maestro Levino Ferreira de Alcântara[28] (1922-2014) em 1963. Naquele momento, o Professor foi convidado por Alcântara para integrar o grupo e recebeu a incumbência de ensinar instrumentos de cordas friccionadas. Em 1964, Reginaldo deixou Brasília rumo à França, enquanto Levino assumiu a posição de coordenador geral de música do Ensino Médio da Fundação Educacional do Distrito Federal, com o objetivo de criar a Escola de Música de Brasília (Maciel, 2014a). O Violinista continuou a narrativa:

> Como um dos seus colaboradores, ocupando a função de Coordenador dos "Concertos para a Juventude" realizados no auditório do Instituto Nacional do Livro (Avenida W 3-Sul), e posteriormente no Teatro Nacional de Brasília, após a inauguração oficial da Escola de Música de Brasília passei a exercer o cargo de Vice-Diretor. Pude assim acompanhá-lo de perto e saber o quanto ele foi importante no assentamento definitivo das bases que possibilitaram Brasília a ser o que é hoje em música (Maciel, 2014a, p. 178, 179).

Emmanuel não se aprofundou em sua atuação como vice-diretor e, na sequência do capítulo, voltou-se para seu trabalho como regente do Coral de Taguatinga:

> [...] o (primeiro coral estudantil devidamente institucionalizado em Brasília, composto de alunos pertencentes ao Colégio de Taguatinga e Ginásio Industrial de Taguatinga), que se apresentou na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e na redação do Jornal Última Hora, conforme noticia publicada pelo referido jornal, intitulada, CORAL DE BRASÍLIA VEIO CANTAR NO RIO: "Um coro formado na cidade

[28]Levino Ferreira de Alcântara, maestro reconhecido como fundador da Escola de Música de Brasília, integrou o primeiro grupo de educadores musicais que se estabeleceu em Brasília no início dos anos 1960 (Flávio, 2020).

> satélite de Taguatinga, em Brasília – incluindo no seu repertório desde composições renascentistas até peças do folclore brasileiro – está visitando o Rio para mostrar o que já foi feito no Distrito Federal, no campo da educação musical. Constituído de trinta estudantes, o coral visitou a redação e UH e, homenageando os nossos redatores e repórteres, executou “Et incarnatus est” de Thomaz Luiz de Vitória, polifonista espanhol do século XVI e “Rosa Amarela”, do folclore brasileiro, em arranjo de Heitor Villa Lôbos. Deverá realizar uma audição em uma de nossas emissoras de TV, antes de regressar ao Distrito Federal no dia primeiro. É dirigido pelo professor Emmanuel Coêlho Maciel (Maciel, 2014a, p. 179).

O Músico preservou o recorte de jornal com a matéria citada no livro (Recorte de Jornal 1) e transcreveu o texto publicado no *Correio Braziliense* abaixo da fotografia. Embora a imagem não esteja totalmente nítida, foi possível identificar a presença do coral e a menção a Emmanuel na publicação.

Recorte de Jornal 1 – Coral de Brasília veio cantar no Rio



Coral de Brasília Veio Cantar no Rio

Um coral formado na cidade satélite de Taguatinga, em Brasília — incluindo no seu repertório desde composições renascentistas até peças do folclore brasileiro — está visitando o Rio para mostrar o que já foi feito no Distrito Federal, no campo da educação musical. Constituído de trinta estudantes, o coral visitou a redação de UH e, homenageando nossos redatores e repórteres, executou "Et incarnatus est", de Thomaz Luiz da Vitória, polifonista espanhol do século XVI e "Rosa Amarela", do folclore brasileiro, em arranjo de Heitor Villa Lôbos. Deverá realizar uma audição em uma de nossas emissoras de TV, antes de regressar ao Distrito Federal, no dia primeiro. É dirigido pelo Professor Emanuel Coelho Maciel.

Fonte: acervo de Marta Magalhães Almeida.
Nota: Última Hora, ano XIV, n. 1.454, 30 dez. 1964

Na fotografia, os integrantes aparecem vestidos de maneira formal. Os homens usavam ternos escuros, camisas sociais brancas e gravatas, uma vestimenta comum nos anos 1960. A moda masculina da década passou por uma transição do estilo conservador dos anos 1950 para uma abordagem mais moderna, que adotou cortes mais ajustados. As mulheres vestiram modelos de comprimento médio em tons claros, e algumas usaram lenços na cabeça. O uso desses acessórios era uma tendência da

época, difundida por artistas como Marilyn Monroe[29] (1926–1962), Sophia Loren[30] (1934–) e Elizabeth Taylor[31] (1932–2011), cuja popularidade possivelmente contribuiu para a consolidação desse costume (Camacho, 2021; Soares, 2024).

Esse visual do grupo pode ser compreendido como uma expressão do panorama histórico e cultural do Brasil e do mundo naquele período, além de desempenhar um papel relevante na forma como o coral era percebido. Conforme destaca Alexandre Bergamo:

> Longe de ser uma criação artística que escapa à razão, ou a mera expressão da futilidade alheia, a roupa é uma construção racionalizada: permite comunicar o sentido da posição do indivíduo dentro da estrutura social, é seu instrumento de realização. Ou, em outros termos, aciona os interesses em jogo entre os diversos grupos (Bergamo, 1998).

Chamou-me a atenção a estratégia adotada pelo Maestro para divulgar a viagem na imprensa. Em vez de solicitar uma nota sobre a presença do coral no Rio de Janeiro, levou o grupo para se apresentar diretamente aos redatores e repórteres, com os cantores trajados como se fossem para um concerto. Essa abordagem possivelmente despertou a simpatia daqueles que produziram a notícia. A repercussão dessa iniciativa ficou registrada no *Correio Braziliense*, que publicou uma reportagem após a visita à capital carioca. O texto não apenas mencionou a passagem do grupo pelo Rio de Janeiro, mas também trouxe informações sobre uma nova etapa na carreira do Professor.

Na notícia publicada no *Correio Braziliense*, datado de 7 de julho de 1966, sob o título “Coral de Taguatinga quer levar a música ao meio estudantil”, Emmanuel foi citado como regente do grupo, professor de Educação Musical do Ginásio do Plano Piloto e assistente do violinista Natan Schwartzann[32](1930-2020). No corpo do texto

---

[29]Norma Jeane Mortenson, foi uma atriz, cantora e modelo norte-americana que se tornou um ícone cultural nos anos 1950 e início dos anos 1960 (Tancredi, 2024).

[30]Sofia Villani Scicolone, é uma atriz italiana que alcançou fama internacional nos anos 1950 e 1960.Ganhou o Oscar de Melhor Atriz por "Duas Mulheres" (1960), tornando-se a primeira a vencer este prêmio por uma atuação em língua estrangeira (Calvar, 2014).

[31]Atriz britânico-americana, destacou-se em Hollywood, ganhou dois Oscars e teve um papel ativo na luta contra a AIDS (Elizabeth Taylor, 2025).

[32]Natan Schwartzman foi o primeiro professor de violino da Universidade de Brasília (UNB) e também atuou como docente na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Além disso, apresentou-se como solista nos Estados Unidos e na Europa, tendo integrado diversas orquestras brasileiras (Violinista [...], 2020).

comentou sobre a trajetória do coral, seu repertório, planos futuros e as dificuldades encontradas

> O Coral de Taguatinga já se apresentou na Guanabara, na TV Globo, e deu algumas audições nas redações dos jornais cariocas. [...] O repertório do Coral se caracteriza pela ausência de preconceitos musicais. Assim, apresentamos, desde as músicas dos compositores renascentistas, [...], até a música popular moderna, inclusive dos "beatles", cujos arranjos especiais para o Coral são feitos por nós mesmos.
> Embora apresentemos a música de outros países na sua língua original, temos a preocupação de apresentá-las em português, porque a canção cantada na nossa língua tem maior penetração na massa. Também as composições folclóricas brasileiras merecem a nossa atenção carinhosa.
> [...]
> Temos lutado com dificuldades para os ensaios do Coral, que são feitos nas residências dos seus componentes, por não possuirmos um local apropriado. O Esporte Clube Palmeiras gentilmente, pôs à nossa disposição a sua sede para ensaiarmos. Entretanto, nem sempre podemos usá-la [...]. Desejamos aproveitar a oportunidade para dirigir um apelo a Fundação Cultural do DF, no sentido de que seja dado o seu apoio ao Coral de Taguatinga, proporcionando-lhe um local para os seus ensaios (Coral [...], 1966, p. 8).

O Maestro valorizou o trabalho feito pelo coral e tornou públicas suas conquistas com o grupo. Além disso, é válido destacar o repertório eclético apresentado. No entanto, uma questão que pode gerar confusão inicialmente foi o comentário sobre as músicas de outros países serem apresentadas em suas línguas originais. Na ocasião mencionou a preocupação de apresentá-las em português, porque dessa forma a canção teria mais penetração na massa. A ausência do verbo cantar sugere ambiguidade na colocação do Músico. No entanto, foi possível interpretar que os títulos das músicas seriam pronunciados conforme originalmente escritos, enquanto a execução musical ocorreria na língua oficial do país, a portuguesa.

Após apresentar informações sobre o trabalho realizado pelo coro, Emmanuel destacou as dificuldades enfrentadas pelo grupo. Identifiquei o alinhamento da sua postura com mais um estágio do ciclo de vida profissional dos professores, discutido por Huberman (2013). Segundo o autor, a fase de diversificação, inserida na etapa de estabilização, "[...] as pessoas [...] estão em condições de lançar o ataque às aberrações do sistema" (Huberman, 2013, p. 41). Esse estágio se caracteriza por maior segurança e maturidade profissional, o que permite ao docente identificar e criticar de forma construtiva os problemas estruturais do meio em que atua.

Entendi que o Compositor, como músico e docente convidado a integrar a equipe de Brasília, encontrava-se em uma posição de estabilidade profissional e confiança que o habilitava a reconhecer e apontar as fragilidades do sistema ao qual estava vinculado. Seu posicionamento refletiu não apenas uma preocupação com o aprimoramento das condições de trabalho e da qualidade musical do grupo, mas também um compromisso com a melhoria do sistema, ao propor soluções que contribuíssem para superar os desafios enfrentados. Essa perspectiva foi ampliada ao longo de *500 Anos de Música Brasileira*, em que Emmanuel dedicou atenção a outros personagens e momentos do cenário musical do país.

O capítulo 40 da obra apresentou a figura de Cláudio Santoro[33], que organizou o "Departamento de Música da Universidade de Brasília e a Orquestra de Câmara do Departamento de Música, e inaugurou os Concertos de Sábado no Auditório do Instituto Central de Artes" (Maciel, 2014a, p. 182). Nesse cenário, o violinista inseriu-se ao relembrar sua participação no Quarteto de Cordas da UnB. Considerou um privilégio, conforme relato constante na mesma página, "[...] tocar ao lado do Embaixador Americano no Brasil, em Brasília, no apartamento do Embaixador e violoncelista Lincoln Gordon [...]", como mencionado na entrevista para o documentário *Um Gentleman Incansável*.

A jornalista Katucha, em sua coluna "Sociais de Brasília" (Recorte de Jornal 2), registrou a reunião do grupo com o embaixador Lincoln Gordon e ressaltou o evento e sua relevância na cena cultural da capital federal:

Recorte de Jornal 2 – Coluna Sociais de Brasília – 03.10.1964



SOCIAIS DE BRASILIA

KATUCHA

A Embaixada Americana proporcionou memorável noite musical a um seleto e simpático grupo representativo de nossos meios diplomático, artístico e social. Naquela oportunidade, o Embaixador Lincoln Gordon foi bastante aplaudido, como ótimo violeoncelista que é, reunindo-se aos artistas Natan Sshwartzman (grande violinista brasileiro, ora lecionando na Universidade de Brasília), Regis Duprat e Emanuel Coelho (excelentes na viola e no violino, respectivamente). Foram executados os quartetos de Haydn, Beethoven e Mozart, com bastante agrado dos convidados, que não pouparam palmas.

Fonte: Katucha (1964, p.3).

[33]Claudio Franco de Sá Santoro (1919-1989) exerceu diversas funções, como compositor, regente, professor, organizador, administrador, articulista, jurado e representante brasileiro em conferências e organizações internacionais, além de ter recebido convites de governos e instituições estrangeiras (Santoro, 2024).

No livro *500 Anos* [...], apesar de rememorar a participação do quarteto na Embaixada Americana, Emmanuel não teceu nenhum comentário sobre esse fato ter exercido algum efeito protecionista ao grupo durante o período ditatorial. Sobre a época apenas mencionou, no referido capítulo, o afastamento de Cláudio Santoro do cargo na UnB e sua saída do país "[...] em companhia de inúmeros outros brasileiros de renome" (Maciel, 2014a, p. 183).

Santoro, ao lado de mais 280 professores da UnB, pediu demissão em 1965. Após o ocorrido, viveu por um ano com a esposa e os filhos em Berlim, onde participou do programa Artista Residente[34]. O regime ditatorial não apenas afastou opositores políticos, mas também implementou medidas para eliminar qualquer forma de dissidência intelectual. Universidades, teatros, conservatórios e outras instituições culturais tornaram-se alvos diretos e levaram artistas, acadêmicos e músicos a buscar refúgio no exterior (Linhares, 2020; Skidmore, 1998). Essa perseguição fez parte de uma política sistemática de controle e silenciamento, com o objetivo de enfraquecer movimentos contrários ao governo, especialmente no campo cultural e educacional. Naquele período, o país assistiu à debandada de suas mentes criativas e atuantes.

O momento seguinte no qual o Musicista se incluiu em *500 Anos* [...] ocorreu no capítulo subsequente ao de Cláudio Santoro, dedicado a Guerra Peixe[35]. Nessa parte, seu nome ganhou destaque como compositor, ao relatar sua experiência no dia 25 de novembro de 1973, em Brasília:

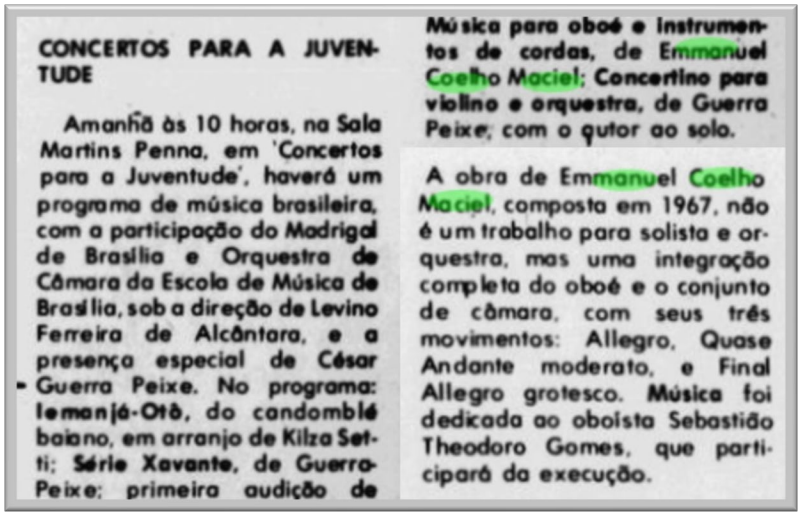
> Guerra Peixe foi solista do "Concertino Para Violino e Orquestra de Câmara", de sua autoria em "Concerto Dedicado ao Compositor Brasileiro" (Série Concertos para a Juventude – Fundação Cultural de Brasília), tendo como regente da orquestra o Maestro Levino Alcântara. Particularmente como violinista da orquestra, naquela ocasião, senti-me extremamente feliz e privilegiado, não só por conhecê-lo pessoalmente, por executar a sua obra, com ele ao meu lado, junto à 1ª estante dos primeiros violinos da qual eu fazia parte. E não só, porque na sequência da programação, logo após a execução do seu Concertino, fez-se ouvir a minha composição, "Música para Oboé e Instrumentos de Corda", em três movimentos, muito elogiada por ele (Maciel, 2014a, p. 186).

[34]Programa de residência artística criado em 1963, destinado a artistas internacionais nas áreas de artes visuais, cinema, literatura e música (O Programa [...], 2025).

[35]César Guerra Peixe (1914-1993) foi um compositor brasileiro de música erudita, arranjador e estudioso da música brasileira, além de professor e ensaísta (Guerra-Peixe, 2024)

A composição *Música para Oboé e Instrumentos de Corda* teve evidência no *Correio Braziliense*, dentro da coluna “Música” feita sobre o Concerto Dedicado ao Compositor Brasileiro ao qual o Violinista se referiu no livro, como pode ser visto a seguir (Recorte de Jornal 3):

Recorte de Jornal 3 – Coluna Música – 31.11.1973



CONCERTOS PARA A JUVENTUDE

Amanhã às 10 horas, na Sala Martins Penna, em 'Concertos para a Juventude', haverá um programa de música brasileira, com a participação do Madrigal de Brasília e Orquestra de Câmara da Escola de Música de Brasília, sob a direção de Levino Ferreira de Alcântara, e a presença especial de César Guerra Peixe. No programa: **Iemanjá-Otô**, do candomblé baiano, em arranjo de Kilza Setti; **Série Xavante**, de Guerra-Peixe; primeira audição de **Música para oboé e instrumentos de cordas**, de Emmanuel Coelho Maciel; **Concertino para violino e orquestra**, de Guerra Peixe, com o autor ao solo.

A obra de Emmanuel Coelho Maciel, composta em 1967, não é um trabalho para solista e orquestra, mas uma integração completa do oboé e o conjunto de câmara, com seus três movimentos: Allegro, Quase Andante moderato, e Final Allegro grotesco. **Música** foi dedicada ao oboísta Sebastião Theodoro Gomes, que participará da execução.

Fonte: Claver Filho (1973, p. 7).
Nota: Correio Braziliense, n. 4.259.

A interação entre Emmanuel e Guerra Peixe, iniciada em 1973, parece ter se desenvolvido posteriormente, pois no acervo pessoal do Maestro há uma troca epistolar ocorrida entre o final de 1974 e o início de 1975. Nessas correspondências, o compositor carioca pediu explicações sobre o significado do título da obra *Echnaton* (uma sonatina composta pelo Músico e que, a partir de 1975, passou a integrar seus programas de concerto como violinista), além de um resumo do currículo do Compositor para ser mencionado nas futuras apresentações. Transcrevi um trecho da carta acerca de uma autoavaliação de Guerra sobre o seu processo de estudo violinístico na época:

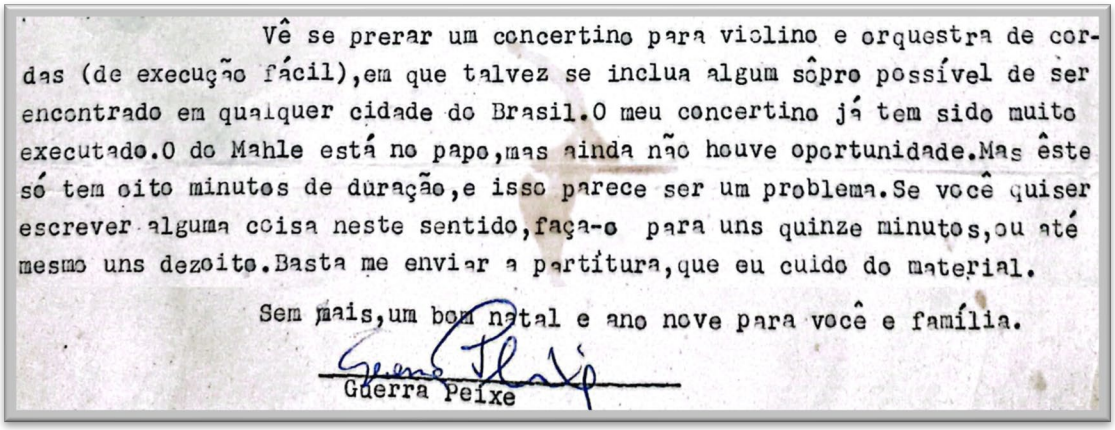
> [...] neste final de 74 eu deixei passar diversas oportunidades no Rio de Janeiro e no Estado de São Paulo, uma vez que continuei preferindo estudar seriamente a fim de fazer algo decente. Já me testei em público, participando de uma apresentação coletiva, e o resultado foi animador. Quando estive em Brasília me apresentando com a orquestra dirigida pelo Levino, eu ainda não tinha começado a levar meus estudos a sério. Só a partir de novembro de 74 é que passei a estudar diariamente, em média, três horas (Guerra Peixe, 17 dez. 1974)[36].

[36]Extraído da carta de Guerra Peixe a Emmanuel, encontrada no acervo pessoal do Maestro, este é um documento não publicado.

Guerra Peixe não era um iniciante ao violino, embora suas palavras na carta possam sugerir o contrário. De acordo com Corradi Junior (2006) e Lacerda (2011), o carioca iniciou seus estudos musicais ainda na infância. Aos 11 anos, ingressou na Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis, onde estudou teoria musical, solfejo, piano e violino. Aos 14, passou a atuar como segundo violino na Orquestra do Cine Glória e, pouco depois, tornou-se professor de violino na mesma escola. Aos 18 anos, ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e, durante dois anos, fazia duas viagens semanais de Petrópolis ao Rio de Janeiro para ter aulas com Paulina D'Ambrósio.

A declaração de Guerra na carta pode parecer contraditória, ao se levar em conta sua experiência anterior. Contudo, essa colocação pode ser interpretada como a perspectiva de um artista consciente das dificuldades em manter a excelência na execução de um instrumento ao qual possivelmente havia deixado de se dedicar, já que, em 1975, de acordo com Lacerda (2011), ele estava envolvido em atividades de composição, arranjo e pesquisa. Na continuidade da epístola, o compositor solicitou ao Maestro um concertino para violino e orquestra de fácil execução:

Correspondência 1 – Recorte[37] da carta de Guerra-Peixe a Emmanuel



Vê se prerar um concertino para violino e orquestra de cordas (de execução fácil),em que talvez se inclua algum sôpro possível de ser encontrado em qualquer cidade do Brasil.O meu concertino já tem sido muito executado.O do Mahle está no papo,mas ainda não houve oportunidade.Mas êste só tem oito minutos de duração,e isso parece ser um problema.Se você quiser escrever alguma coisa neste sentido,faça-o para uns quinze minutos,ou até mesmo uns dezoito.Basta me enviar a partitura,que eu cuido do material.

Sem mais,um bom natal e ano nove para você e família.

Guerra Peixe

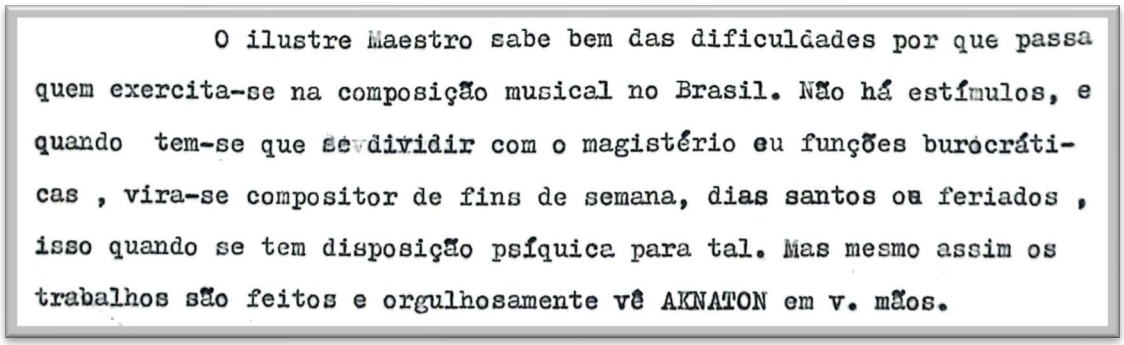
Fonte: acervo pessoal de Marta Magalhães de Almeida.

Em sua resposta, o Maestro atendeu às solicitações de Guerra e explicou a grafia do título *Echnaton* e o motivo de sua escolha – uma homenagem a Amenótep IV, também conhecido como Aknaton ou Echnaton. O Músico ilustrou, inclusive, os

[37]Optei por apresentar um excerto editado da correspondência, para manter exclusivamente as passagens diretamente relacionadas à questão em análise. A edição foi realizada sem prejuízo da compreensão do conteúdo original, e a fidelidade ao documento permaneceu garantida.

feitos do estadista egípcio, a quem considerava “o primeiro grande homem da humanidade” (Emmanuel Coêlho Maciel, 3 dez. 1975), além de abordar diversos aspectos históricos sobre o faraó. Após essa preleção, o Violinista comentou sobre as dificuldades de ser compositor no Brasil:

Correspondência 2 - Recorte da carta de Emmanuel a Guerra-Peixe



O ilustre Maestro sabe bem das dificuldades por que passa quem exercita-se na composição musical no Brasil. Não há estímulos, e quando tem-se que se dividir com o magistério ou funções burocráticas , vira-se compositor de fins de semana, dias santos ou feriados , isso quando se tem disposição psíquica para tal. Mas mesmo assim os trabalhos são feitos e orgulhosamente vê AKNATON em v. mãos.

Fonte: acervo pessoal de Marta Magalhães de Almeida.

A reflexão do Compositor encontra ressonância no pensamento de Shirley Lopes (2019), que analisou, em sua tese, as relações entre o trabalho do músico erudito e as políticas de incentivo à cultura, com foco nas consequências da Lei Rouanet. Ela destacou que, embora essa legislação tenha viabilizado projetos culturais, também resultou na precarização das relações de trabalho dos artistas, devido à instabilidade e descontinuidade dos recursos. Muitos músicos precisaram buscar outras fontes de renda, como o ensino, para garantir a subsistência, enquanto contratos precários e informais comprometeram a estabilidade no setor. A autora afirmou que durante o governo de Jair Bolsonaro, restrições e censuras na gestão da Lei agravaram a situação desses profissionais.

Depreende-se que, embora o cenário tenha mudado em relação às ações do poder público na época ditatorial e na história recente do país, a queixa de Emmanuel na carta a Guerra permanece atual. Os compositores nacionais ainda precisam exercer outras funções dentro do mercado de trabalho para conseguir dedicar algum tempo à criação musical e, talvez, assim como o Violinista, sejam compositores “de fins de semana, dias santos ou feriados [se tiverem] disposição psíquica para tal” (Emmanuel Coêlho Maciel, 3 dez. 1975).

Após as análises realizadas nesta subseção, compreendi que, em *500 Anos de Música Brasileira*, o protagonista deixou vestígios autobiográficos que permitiram a interpretação de seu papel como professor, violinista e compositor. Esse aspecto pode

ser visto como um indício das formas pelas quais desejava ser reconhecido. Observou-se que, na obra, Emmanuel não aprofundou sua atuação como Maestro e preferiu destacar outras facetas de sua trajetória musical. Sua formação musical ocorreu antes da mudança para o Nordeste brasileiro e, ao chegar em Teresina, já possuía uma vasta experiência profissional. Diante disso, considerei essencial direcionar esforços para a investigação dessas vivências anteriores, cujas reflexões apresento no tópico seguinte.

2.2 Ressonâncias do passado: formação e lugares de atuação antes da chegada ao Piauí

O cerne desta parte do trabalho foi a exploração da trajetória educacional e profissional de Emmanuel. Foram analisados os locais onde desempenhou suas funções antes de escolher a capital piauiense como residência. O documentário *Um Gentleman Incansável: a biografia de Emmanuel Coelho Maciel* (2013) e o texto “Um Mestre e sua Jornada” (1992), previamente examinados nesta seção, foram incorporados como fontes nesta etapa, juntamente com outros documentos encontrados em seu acervo pessoal. Entrelaçar as memórias dessas diferentes instâncias teve como objetivo aprofundar o estudo das experiências narradas pelo Músico sobre sua formação.

Inicialmente, evoco a perspectiva de Benjamin (1987, p. 224), quando o autor asseverou que o passado "[...] só se deixa fixar, como imagem que relampeja, irreversivelmente, no momento em que é reconhecido". Diante disso, ao examinar como o Maestro recordou sua trajetória formativa em períodos distintos, percebi que essa análise possibilitou um aprimoramento na compreensão da evolução de sua autopercepção ao longo do tempo. A relação entre memória e identidade também foi explorada sob outra ótica, a partir do pensamento de Angela Gomes (2004, p. 13):

> Os registros de memória dos indivíduos modernos são [...] subjetivos, fragmentados e ordinários como suas vidas. Seu valor, especialmente como documento histórico, é identificado justamente nessas características, [...] própria à sociedades individualistas. Sociedades que separaram o espaço público do privado, a vida laica da religiosa, mas que, em todos os casos, afirmaram o triunfo do indivíduo como um sujeito voltado para si [...]. Uma sociedade em cuja cultura importa aos indivíduos sobreviver na memória dos outros, pois a vida individual tem valor e autonomia em relação ao todo. É dos indivíduos que nasce a organização social e não o inverso.

Explorar a trajetória formativa de Emmanuel como músico, com toda a amplitude que esse termo assumiu em seu caso, permitiu uma compreensão mais aprofundada das múltiplas camadas inerentes a essa profissão. Concordei com Angela Gomes (2004) quanto à ideia de que, ao analisar o indivíduo, é possível perceber a configuração social, visto que outros músicos profissionais também experienciaram diferentes facetas do ofício. Para ilustrar a movimentação geográfica do Professor, utilizei o Google Maps e solicitei a demarcação do percurso que percorreu entre 1957 e 1976, representado na imagem do mapa do Brasil a seguir (Mapa 1).

Mapa 1 – Ilustração da movimentação de Emmanuel entre 1957 e 1976



Fonte: mapa editado pela autora com a ferramenta Google Maps, (2023).

É necessário levar em consideração que a ilustração foi elaborada em 2023 e que a malha rodoviária brasileira passou por muitas mudanças ao longo das décadas. Nos anos 1950 e 1960, o Plano de Metas, implementado durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), impulsionou a construção de rodovias: BR-040, que liga o Rio de Janeiro a Brasília, construída entre 1957 e 1959; BR-010, conhecida como Belém-Brasília, inaugurada em 1960; além da reformulação do sistema de numeração das rodovias federais, realizada em 1964, foram abertas a BR-163 de

Cuiabá a Santarém, e a BR-230, chamada de Transamazônica (BR-040, 2025; Brasil, 2020; Ferreira Junior, [2024]; Fundação Getúlio Vargas, [2025]; Oliveira Neto, 2019).

No mapa, enumerei a ordem em que o Maestro residiu nos estados brasileiros durante sua vida profissional. Em um primeiro olhar, suas idas e vindas representadas numericamente, podem causar uma certa confusão, mas aqui me apoio nas palavras de Bourdieu (2006, p. 189) sobre trajetória:

> A análise crítica dos processos sociais mal analisados e mal dominados [...] no privilégio concedido a sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida considerada como história em relação ao espaço social no qual eles se realizam não é em si mesma um fim. Ela conduz à construção da noção de *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente [...] num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações.

Ao afirmar que o agente construtor da trajetória é ele próprio um devir, Bourdieu reforçou a ideia de que a realidade está em constante fluxo. Por conseguinte, tanto o espaço social quanto as trajetórias individuais estão em permanente transformação. As posições do sujeito não são fixas; a vida e a história são dinâmicas e propensas a mudanças. Para um melhor entendimento da movimentação do Musicista pelos estados brasileiros em sua vida profissional, organizei um quadro explicativo (Quadro 4) contendo o local, o ano e um resumo da experiência que motivou cada mudança de domicílio do Compositor.

Quadro 4 – Cidades nas quais Emmanuel residiu entre 1935 e 2015

(continua)

Nº	CIDADE/ANO	EXPERIÊNCIA
1	Belo Horizonte (MG) 1935-1957	Local de Nascimento e primeira formação musical.
2	São João del-Rei (MG) 1957-1960	Prestou concurso para o Conservatório Estadual de Música Pe. José Maria Xavier.
3	Rio de Janeiro (RJ) 1959-1960	Fez estudos de Especialização no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.
4	São João del-Rei (MG) 1961-1963	Voltou por força de contrato para a continuação do exercício profissional docente no Conservatório.
5	Brasília (DF) 1964-1969	Assumiu por meio de concurso uma vaga de professor da rede oficial da prefeitura do Distrito Federal.
6	Manaus (AM) 1969-1970	Foi requisitado para ser professor da Universidade Federal do Amazonas.

(conclusão)

Nº	CIDADE/ANO	EXPERIÊNCIA
7	Brasília (DF) 1971-1976	Voltou para Brasília e ocupou cargo de vice-diretor da Escola de Música.
8	Teresina (PI) 1976-2015	Foi requisitado para Universidade Federal do Piauí, exerceu a docência até a aposentadoria e permaneceu no estado até o seu falecimento.

Fonte: elaborado pela própria autora.

Ao longo da pesquisa, não busquei expor de maneira minuciosa cada etapa da trajetória do Músico. No entanto, reconheci a relevância de dedicar a subseção 2.2.1 à análise de sua formação musical. A reflexão sobre esse percurso permitiu uma compreensão mais aprofundada de sua trajetória. Emmanuel percorreu diferentes regiões do Brasil para compartilhar conhecimentos em salas de aula e palcos diversos, em contato com realidades culturais distintas.

2.2.1 Das primeiras notas ao violino em Minas Gerais ao Curso de Especialização de Professor de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro

O protagonista desta pesquisa vivenciou uma formação musical erudita que lhe proporcionou trânsito em ambientes propícios a experiências educativas nas áreas de cordas friccionadas, regência, composição e canto orfeônico. As escolhas feitas diante das oportunidades de estudo às quais teve acesso possibilitaram que, durante os estudos em Minas Gerais, estabelecesse contato com os professores Jean Douliez[38] (1903-1987), Gábor Buza[39] (1903-1982), Hostílio Soares[40] (1898-1988) e Luís Melgaço[41] (1903-1983) (Maciel, 2016).

A possibilidade de cursar uma pós-graduação surgiu com a conquista de uma bolsa obtida por meio de um exame para ingresso no Curso de Especialização de

[38]Jean François Douliez (1903-1987), compositor, arranjador, intérprete, maestro e professor, nasceu em Hasselt, Bélgica. Fundou e atuou como professor da Escola de Formação Musical do Departamento de Instrução da Polícia Militar de Minas Gerais e fundou e regeu a Orquestra Sinfônica e o Coro Orfeônico da Polícia Militar de Minas Gerais (Storms, 2023).

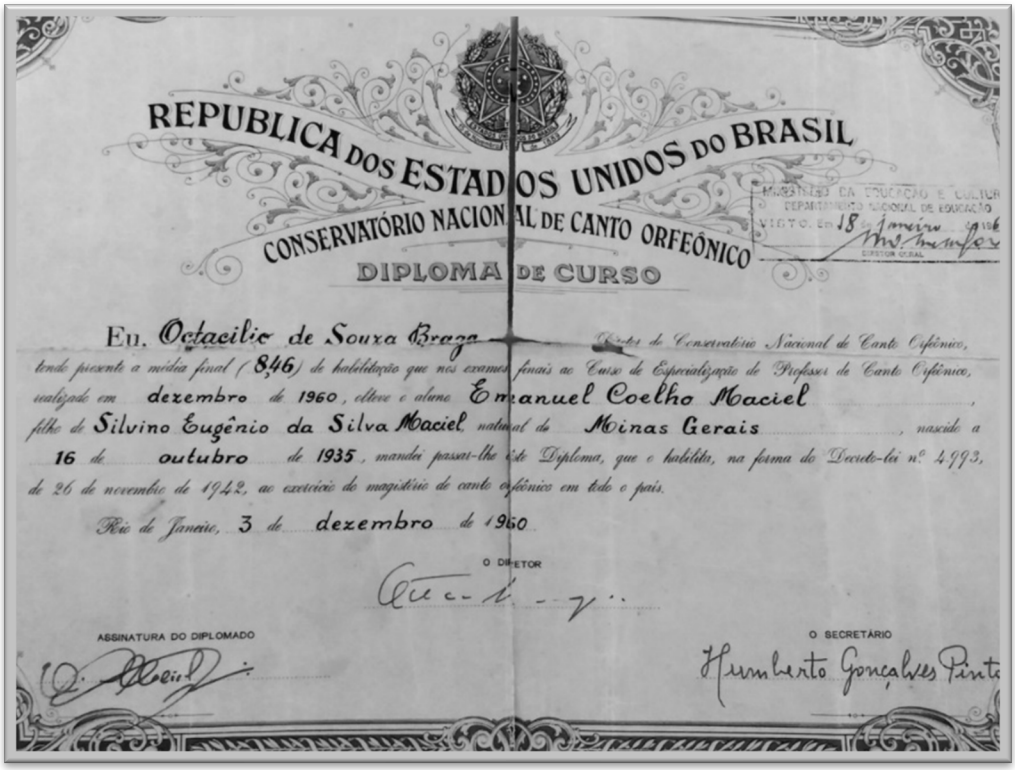
[39]Gábor Buza, violinista húngaro e aluno de Jenö Hubay e Carl Flesch, atuou como solista, camerista e professor de 1927 a 1941 na cidade de Debrecen, na Hungria. Em agosto de 1949, veio para o Brasil e se estabeleceu definitivamente em Belo Horizonte (Lages, 2008).

[40]Hostílio Soares (1898-1988), foi um compositor, violinista e regente nascido em Minas Gerais. Foi professor do Conservatório Mineiro de Música e professor de teoria da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Teixeira, 2010).

[41]Luís Gonzaga Melaço (1903-1983), regente e compositor nascido em Minas Gerais. Atuou como regente das Orquestras de Câmara e Rádios: Guarani e Mineira de Música de Belo Horizonte. Lecionou na UMA (Ramos, Pagano, 2019).

Professor de Canto Orfeônico do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico[42]. Essa instituição, fundada e dirigida por Heitor Villa-Lobos, estava localizada no Rio de Janeiro. Naquele período, ser aluno desse programa significava integrar o que era considerado o "[...] maior movimento de educação musical na educação formal" (Monti, 2015). A seguir, no Documento 3, apresenta-se o diploma de Emmanuel.

Documento 3 – Diploma da Especialização em Canto Orfeônico


REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

CONSERVATÓRIO NACIONAL DE CANTO ORFEÔNICO

DIPLOMA DE CURSO

Eu, Octacilio de Souza Braga, Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, tendo presente a média final (8,46) de habilitação que nos exames finais ao Curso de Especialização de Professor de Canto Orfeônico, realizado em dezembro de 1960, obteve o aluno Emmanuel Coelho Maciel, filho de Silvino Eugênio da Silva Maciel, natural de Minas Gerais, nascido a 16 de outubro de 1935, mandei passar-lhe êste Diploma, que o habilita, na forma do Decreto-lei nº 4993, de 26 de novembro de 1942, ao exercício do magistério de canto orfeônico em todo o país.

Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1960

O DIRETOR

ASSINATURA DO DIPLOMADO

O SECRETÁRIO

Humberto Gonçalves Pinto

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

A imagem do documento que comprova a especialização do Maestro em Canto Orfeônico registrou informações, como a nota obtida nos exames finais do curso (8,46), o ano de conclusão (1960) e o número do Decreto-Lei (4.993, de 26 de novembro de 1942), que o habilitava ao exercício do magistério de canto orfeônico em todo o país. A obtenção dessa validação nacional para atuar na área resultou de uma iniciativa articulada por Villa-Lobos, que envolveu alianças políticas da época. Conforme destaca Ednardo Monti, esse esforço culminou em um acordo que tinha como prerrogativa, em 1945, que:

[42]O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, fundado em 1942 por Heitor Villa-Lobos, passou a ser denominado Instituto Villa-Lobos, por meio do Decreto nº 61.400 em 22 de setembro de 1967 (UNIRIO, 2017).

> [...] a partir de 1945 [...] o Ministério da Educação e Saúde estabeleceu que em todas as instituições de ensino do Distrito Federal e em todos os demais estados da União não poderia haver no seu quadro de professores de canto orfeônico docentes que não tivessem formação específica na disciplina. Assim, somente poderiam ministrar aulas de canto orfeônico, no território brasileiro, os professores formados pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ou nos demais conservatórios equiparados. Esta medida foi tomada pelo Governo Federal na intenção de garantir a hegemonia política do projeto, bem como, preservar o profissionalismo dos educadores envolvidos [...] (Monti, 2009, p. 56).

O título de professor especialista em Canto Orfeônico validava o treinamento recebido para integrar a rede de professores vinculados ao projeto de Villa-Lobos, a quem alguns de seus pupilos percebiam como "a representação de um gênio" (Monti, 2015, p. 19). Além do reconhecimento profissional, documentos como esse podem carregar significados mais amplos. Artières (1998) argumentou que as práticas de arquivamento do eu podem indicar uma intenção autobiográfica. No caso do diploma de Emmanuel, esse propósito pode ter envolvido o desejo de comprovar um dos capitais culturais institucionalizados adquiridos ao longo de sua trajetória.

2.2.1.1 *Da Escola de Formação Musical da Polícia Militar de Minas Gerais à Universidade Mineira de Artes*

> O meu pai era Terceiro Sargento da Polícia Militar de Minas Gerais, e lá criaram uma Escola de Música. Ele logo deu a ideia: "Olha, por que esse garoto não vai estudar música?" E bom, eu queria; estava adorando aquilo porque já na igreja eu ficava louco por aqueles corais, imitava o regente, menino véi. Então, comecei a estudar música e violino com Jean Douliez, um maestro belga refugiado no Brasil. Nessa escola, eu me formei em violino e, claro, fiz outros cursos também (Um Gentleman [...])[43].

No início de sua participação no documentário *Um Gentleman Incansável* [...], o Musicista discorreu sobre os primórdios de sua educação musical e mencionou a sugestão do pai, então Terceiro Sargento da Polícia Militar, para que ingressasse na recém-criada escola de música. Marco Lacerda detalhou o processo de origem dessa instituição. Segundo o autor, entre 1934 e 1977, os instrumentistas da Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG) desempenhavam um papel importante na música erudita, pois, nas “[...] orquestras do estado, como a Orquestra da Universidade Federal de Minas Gerais e a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, [...] a maioria dos seus

[43]Extraído do documentário *Um Gentleman* [...], este material não está disponível ao público.

músicos eram oriundos da Orquestra da PM ou alunos da Escola de Formação Musical, também da PM [...]" (Lacerda, 2010, p. 30).

Partiu da iniciativa do Cel. Egídio a organização de uma Orquestra Sinfônica em 1948, porém, na ocasião a empreitada apresentou um obstáculo: a insuficiência de instrumentistas de cordas.

> A solução encontrada foi criar a Escola de Formação Musical com o objetivo de suprir a demanda de músicos para a orquestra [...].
> Em primeiro momento, a ideia era aproveitar os filhos de militares que apresentassem aptidão musical. Mas o projeto foi mais além. A escola recrutou jovens da sociedade e funcionou nos anos 1948 a 1954, 1958 e 1965 (Lacerda, 2010, p. 32, 33).

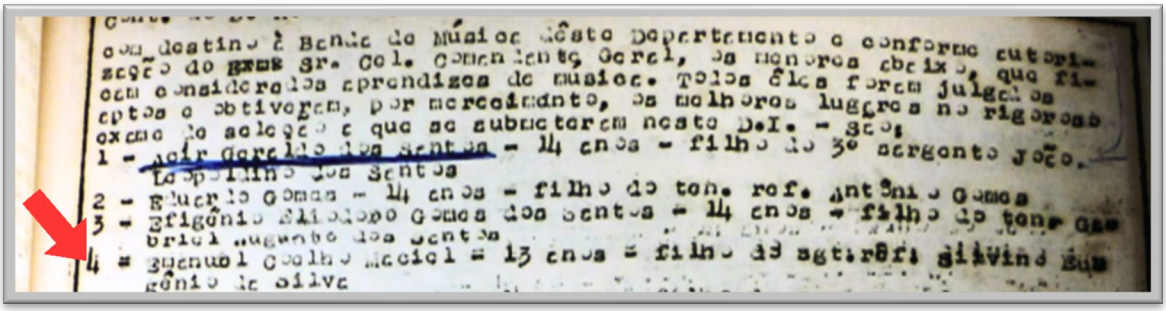
Segundo Lacerda (2009), inicialmente, sessenta jovens foram aprovados no exame de aptidão musical, o que lhes garantia uma bolsa de estudos equivalente ao soldo de um soldado. Como a escola priorizava a inscrição de filhos de militares e nem todas as vagas foram preenchidas, jovens civis também foram admitidos. Vale destacar que o perfil dos alunos era majoritariamente composto por integrantes de classes financeiramente menos favorecidas, no máximo classe média. Emmanuel, em seu livro *Coleção Saci-Pererê*, expressou gratidão ao reconhecer a importância desse apoio socioeconômico na Escola de Formação Musical:

> GRATIDÃO MAIOR
>
> Ao Cel. EGÍDIO BENÍCIO DE ABREU, um dos ex-Comandantes da Polícia Militar de Minas Gerais, pela obra cultural realizada em Belo Horizonte, na ESCOLA DE FORMAÇÃO MUSICAL e na ORQUESTRA SINFÔNICA DA POLÍCIA MILITAR DE MINAS GERAIS.
> Maior porque, ao aceitar adolescentes pobres, filhos e/ou parentes de militares de baixa graduação nos quadros da PMMG, deu-lhes sustento e formação musical profissional, legando ao país maravilhoso exemplo, que resultou no aparecimento de músicos da mais alta qualificação profissional, regentes de coro, banda e orquestra, instrumentistas de corda e sopro, professores e compositores, todos com destaque no panorama musical-nacional hodierno (Maciel, 1986a, p. 10).

Na tese de Fernando Pacífico Homem, intitulada *As influências do maestro Sebastião Vianna no cenário musical erudito de Belo Horizonte*, o autor disponibilizou registros do acervo da Escola de Formação Musical referentes ao ano de ingresso do Violinista na instituição. Entre esses materiais, destacou-se a imagem do Boletim de Instrução nº 115 da PMMG, datado de 23 de maio de 1949. Esse comunicado indicou

o nome do protagonista, então com 13 anos, na quarta posição no exame de seleção daquele ano (Documento 4).

Documento 4 – Boletim de Instrução n° 115 da PMMG – 23.05.1949



Fonte: adaptado pela autora de Homem (2013, p. 151).

O Boletim de Instrução tem no seu início o seguinte texto que transcrevo parcialmente:

> [...] conforme autorização do Exm. Sr. Cel. Comandante Geral, os menores abaixo, [...] ficam considerados aprendizes de música. Todos eles foram julgados aptos e obtiveram, por merecimento, os melhores lugares no rigoroso exame de seleção a que submeteram neste D.I. – são: (Homem, 2013, p. 151).

No documento, abaixo do texto transcrito, consta a lista dos alunos aprovados, que apresenta seus nomes, idades e, quando aplicável, a patente militar do pai: "Emanuel Coelho Maciel – 13 anos – filho do sgt. ref. Silvino Eugênio da Silva" (Homem, 2013, p. 151). No texto “Um Mestre e sua Jornada”, foi possível compreender a estrutura familiar do Musicista antes do início de seus estudos musicais na Escola de Formação.

> Quando tinha oito anos o pai Silvino foi internado devido a duas febres maleitas adquiridas nas revoluções de 30 e 32. A mãe fez um curso de enfermagem para ajudar a sustentar a família e em 1945 se tornou parteira de prestígio. O triênio 43/45 foi o mais difícil [...]. Os pracinhas brasileiros combatiam na Europa e a população do país pagava, a conta social. Com o pai baixado, Dona Olívia morou com o filho numa favela [...].
> Terminada a guerra, a família mudou-se para Diamantina, a convite de um tio, comandante do 3º Batalhão da PM sediado lá. [...] (Fundação José Elias Tajra, 1992, p. 12).

Na Seção 3, abordo a produção de Emmanuel enquanto intelectual. Entretanto, antecipo algumas similaridades observadas em sua infância com o perfil dos intelectuais estudados por Sergio Miceli em *Intelectuais à Brasileira* (2001). Embora Miceli tenha centrado sua investigação em indivíduos cuja ascensão social ocorreu

principalmente por meio da escrita, proponho um paralelo entre esse estudo e a trajetória formativa do Compositor, além da mudança socioeconômica associada à sua carreira.

No primeiro capítulo de *Intelectuais à Brasileira*, Miceli (2001, p. 17) concentrou suas reflexões em um grupo atuante no Brasil durante a República Velha (1889-1930) e esclareceu: “A seleção dos autores para este estudo foi determinada pela existência de memórias publicadas e, em medida menor, pelo recurso a biografias”. O autor identificou, nessa categoria de letrados, um conjunto de características distintivas relacionadas ao ingresso nas carreiras intelectuais, as quais puderam ser associadas a:

> [...] posse de trunfos que resultam da posição na fratria ou na linhagem (como, por exemplo, o fato de ser filho único, de ser o primogênito, de ser o único filho homem, etc.) [...], aos efeitos que provocam *handicaps* sociais (tais como morte do pai, a falência material da família, etc,) [...]. Essas diferentes formas de mutilação social parecem substituíveis do ponto de vista dos efeitos que provocam sobre a trajetória social na medida em que todas elas tendem a bloquear o acesso às carreiras que orientam o preenchimento das posições dominantes [...] e, [...] uma inclinação para a carreira de intelectual. A mudança de sentido da trajetória familiar desses “parentes pobres” [...] ocorre na maioria dos casos durante a primeira infância ou, [...] durante a adolescência [...] (Miceli, 2001, p. 22, 23).

Observou-se, conforme delineado no texto “Um Mestre e sua Jornada”, que, durante a infância do protagonista, sua família enfrentava desafios financeiros devido à interrupção da carreira militar de seu pai, ocasionada por doenças adquiridas em serviço, um exemplo de *handicap* social mencionado por Sergio Miceli. Nessa conjuntura, Dona Olívia, sua mãe, viu-se inicialmente compelida a prover o sustento do lar. Após o término da guerra, recorreram ao capital social disponível e contaram com a colaboração de um tio comandante para, temporariamente, mudar de domicílio.

Nesse ponto, reforço o diálogo com o estudo de Miceli ao sugerir que a inclinação de Emmanuel para a carreira de músico e, posteriormente, de intelectual pode ter se consolidado a partir de uma necessidade socioeconômica. Essa condição está relacionada ao fato de ele ter ingressado na Escola de Formação Musical da PMMG por ser filho de um militar reformado com baixa graduação na corporação, o que limitava seu acesso a outras carreiras profissionais que ocupavam “[...] as posições dominantes no âmbito das frações dirigentes [...]” (Miceli, 2001, p. 23).

Para examinar as referências pedagógicas do Compositor durante seu período na Escola de Formação Musical, ressalto o nome de dois professores que emergiram em suas narrativas sobre aquela época: Jean Douliez (1903-1987), e Gábor Buza (1931-1982). De acordo com Márcia Bittencourt (2008), Douliez estabeleceu-se em Belo Horizonte após uma bem-sucedida carreira na Europa. Sobre a contribuição do maestro belga na Escola, Homem (2013, p. 151) relatou que "[...] iniciou o ensino coletivo de violino [...]" e Torres e Silva (2007) o citaram como o primeiro professor do Violinista no referido instrumento.

Na Fotografia 3, apresento Emmanuel, ainda adolescente, na Escola de Formação Musical da Polícia Militar de Minas Gerais (EFMPM), durante uma aula ou apresentação sob a regência de Jean Douliez, que aparece de costas na imagem.

Fotografia 3 – Emmanuel Coelho Maciel com Jean Douliez



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Jacques Le Goff (2003), em *História e Memória*, afirmou que "[...] a fotografia, [...] revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo [...] guardar a memória do tempo e da evolução cronológica" (Le Goff, 2003, p. 460). Considerei pertinente incorporar o pensamento do historiador francês por compartilhar da ideia de que a imagem fotográfica não apenas expande, mas também democratiza a memória. A preservação e a publicação on-line do retrato mencionado permitiram-me acessar um período e um ambiente vividos pelo Musicista na adolescência. Assim, o que antes era lembrança restrita ao círculo íntimo dos retratados tornou-se partilhado e passou a integrar as análises desta tese.

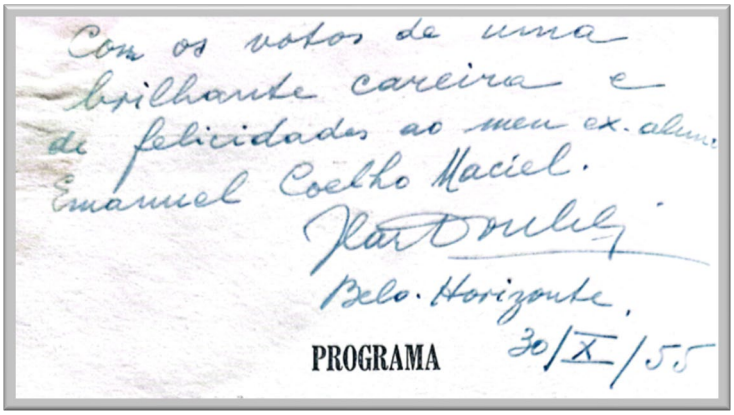
Lacerda (2009) e Homem (2013) discorreram sobre o funcionamento da Escola de Formação Musical da Polícia Militar de Minas Gerais e destacaram que os candidatos à entrada na instituição passavam por um teste de aptidão em música seguido por avaliações relacionadas à resistência física. Após a admissão, os alunos eram submetidos a provas mensais e depois de seis meses de estudos de solfejo e teoria musical, começavam a estudar um instrumento. Os dez melhores classificados tinham a oportunidade de integrar a orquestra sinfônica, os outros trinta eram direcionados para as bandas de música.

Joseane Monks (2023, p. 34) afirmou que, ao guardar "determinados objetos, preserva-se, além da materialidade, uma certa memória, um certo instante capturado no tempo [...]". Para além dessa perspectiva, acredito que, para profissionais da música, certos itens armazenados não se limitam a evocar recordações, mas também representam e conservam vestígios do capital cultural incorporado.

Segundo Bourdieu (2007b), esse tipo de capital refere-se a um conhecimento adquirido por meio de um investimento pessoal de tempo e esforço, resultado de um processo intenso de assimilação. Nesse sentido, sublinho a relevância da preservação dos programas de concertos de Emmanuel, que documentaram tanto o repertório estudado quanto aquele apresentado ao público, o que atestou o aprimoramento de suas habilidades musicais.

No acervo do Violinista, encontra-se um programa de concerto referente à Temporada de 1955 da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, realizada sob os auspícios da Juventude Musical Brasileira. O evento, ocorrido no dia 30 de outubro daquele ano, foi realizado no Instituto de Educação, em Belo Horizonte. O documento contém uma dedicatória assinada por Jean Douliez (Dedicatória 1):

Dedicatória 1 – Assinada por Jean Douliez



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Conforme Pierre Bourdieu (2004) descreveu, “o capital científico é uma espécie particular do capital simbólico (o qual, sabe-se, é sempre fundado sobre atos de conhecimento e reconhecimento) que consiste no reconhecimento (ou no crédito) atribuído pelo conjunto de pares-concorrentes no interior do campo científico” (Bourdieu, 2004, p. 26-27). Embora o sociólogo francês tenha se referido especificamente ao capital científico, neste caso, o conceito de capital simbólico foi ampliado para o campo artístico-musical.

Após concluir o curso básico de violino na Escola de Formação Musical da Polícia Militar de Minas Gerais (EFMPMMG), Emmanuel finalizou seus estudos na Universidade Mineira de Artes com o professor húngaro Gábor Buza. Além disso, estudou Harmonia e Análise Musical com os professores Hostílio Soares e Luiz Melgaço, respectivamente, no Conservatório Mineiro de Música (Maciel, 2016). Luiza Lages (2008) relatou em sua dissertação apontamentos sobre o ensino de Buza na EFMPMMG, após entrevistar alguns de seus ex-alunos. A autora descreveu que as aulas do professor húngaro eram estruturadas com base “no estudo regular de escalas diatônicas, cromáticas, arpejos, cordas duplas, em toda a extensão do violino, além de exercícios básicos para a mão direita” (Lages, 2008, p. 34).

Um dos diferenciais de Buza era o uso de conteúdos próprios, como o Controle dos Estudos, uma adaptação de um material produzido por Buza em 1941, “por ocasião da Primeira Competição de Violinistas, dedicado ao mestre Hubay” (Lages, 2008, p. 39). O Maestro preservou seu exemplar com as anotações do professor. Em Controle de Estudos 1, constam o nome do Músico e a inclusão do local e da data (6 de março de 1951).
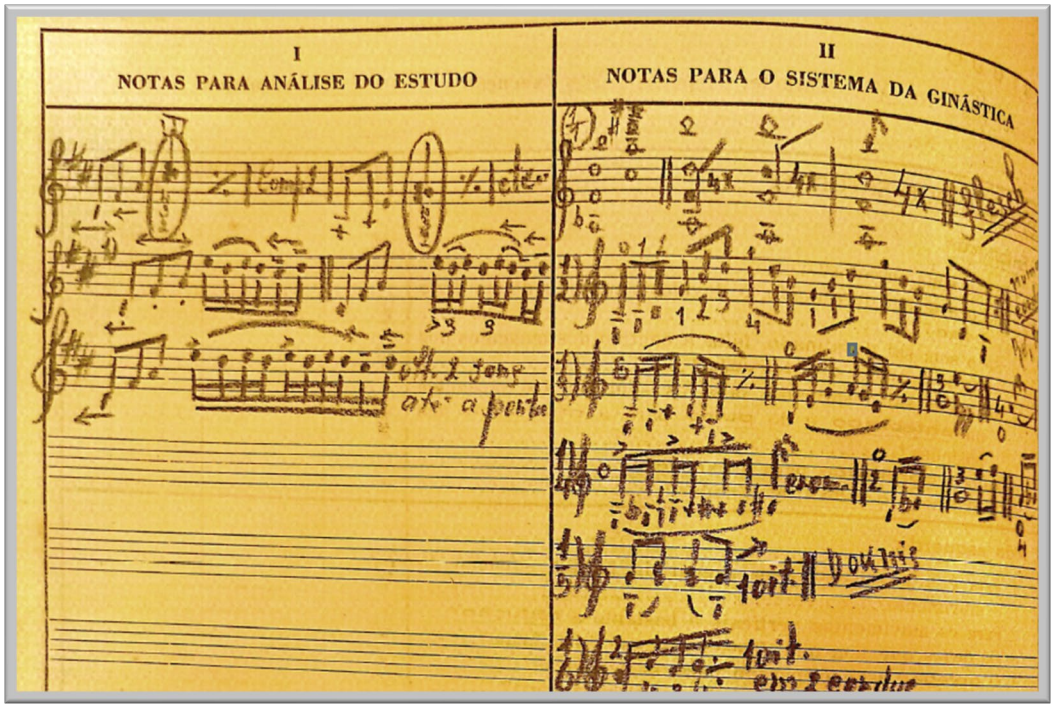
Controle de Estudos 1 – Capa com o nome de Emmanuel



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

O Controle de Estudos era um instrumento do processo de ensino de Buza. Cada página continha uma seção pautada para anotações dos estudos e orientações específicas do professor, o que permitia acompanhar o aprendizado dos alunos e servia como um registro sistemático da metodologia empregada. Quando utilizava exercícios de outros mestres, como Carl Flesch[44] (1873–1944) ou Dounis[45] (Controle de Estudos 2), o professor húngaro fazia questão de incluir as devidas referências.

Controle de Estudos 2 – Página com anotações manuscritas



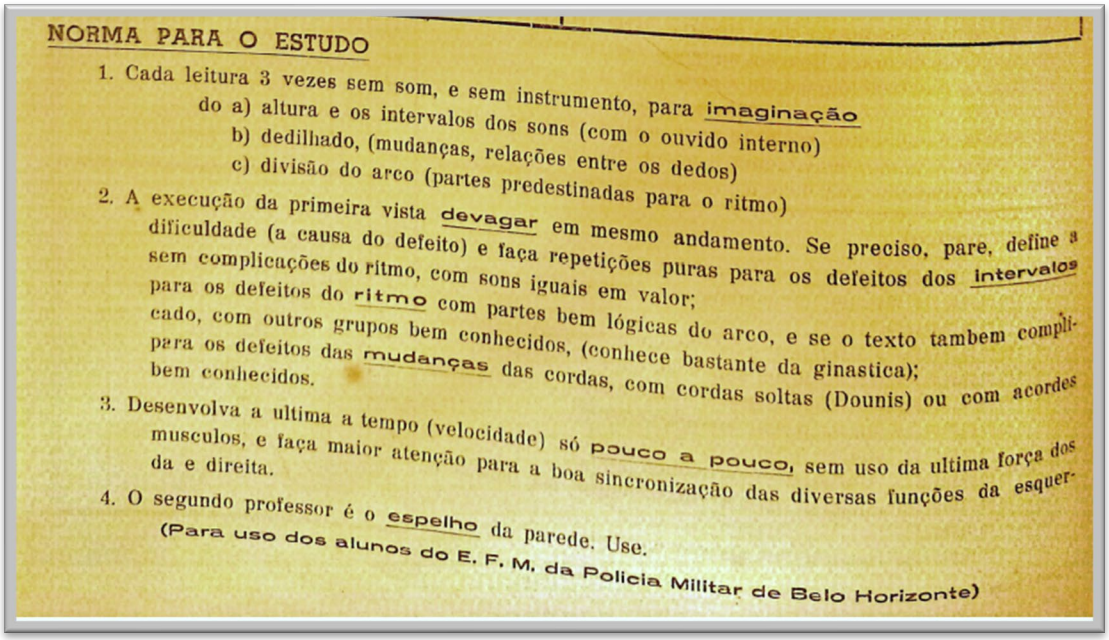
Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

No Controle de Estudos 3, tem-se um recorte da parte inferior do material com as normas que deveriam ser seguidas durante a prática. Essas instruções gerais ressaltavam a importância de uma preparação cuidadosa antes de iniciar cada estudo, além da necessidade de observar constantemente os aspectos técnicos.

[44]Carl Flesch, violinista húngaro, considerado um dos fundadores de uma nova escola no século XX que integra aspectos técnicos e artísticos das tradições austro-húngara e francesa no ensino do violino (Paulinyi, 2010).

[45]Demetrius Constantine Dounis foi um violinista, violista e pedagogo grego, conhecido por suas inovações no ensino do violino baseadas no funcionamento muscular e a coordenação dos movimentos, com foco na eficiência dos gestos e na prevenção de tensões e lesões (Stewart, 2013).

Controle de Estudos 3 – Recorte da parte inferior de uma página



NORMA PARA O ESTUDO

1. Cada leitura 3 vezes sem som, e sem instrumento, para imaginação
   do a) altura e os intervalos dos sons (com o ouvido interno)
   b) dedilhado, (mudanças, relações entre os dedos)
   c) divisão do arco (partes predestinadas para o ritmo)
2. A execução da primeira vista devagar em mesmo andamento. Se preciso, pare, define a dificuldade (a causa do defeito) e faça repetições puras para os defeitos dos intervalos sem complicações do ritmo, com sons iguais em valor;
   para os defeitos do ritmo com partes bem lógicas do arco, e se o texto tambem complicado, com outros grupos bem conhecidos, (conhece bastante da ginastica);
   para os defeitos das mudanças das cordas, com cordas soltas (Dounis) ou com acordes bem conhecidos.
3. Desenvolva a ultima a tempo (velocidade) só pouco a pouco, sem uso da ultima força dos musculos, e faça maior atenção para a boa sincronização das diversas funções da esquerda e direita.
4. O segundo professor é o espelho da parede. Use.

(Para uso dos alunos do E. F. M. da Policia Militar de Belo Horizonte)

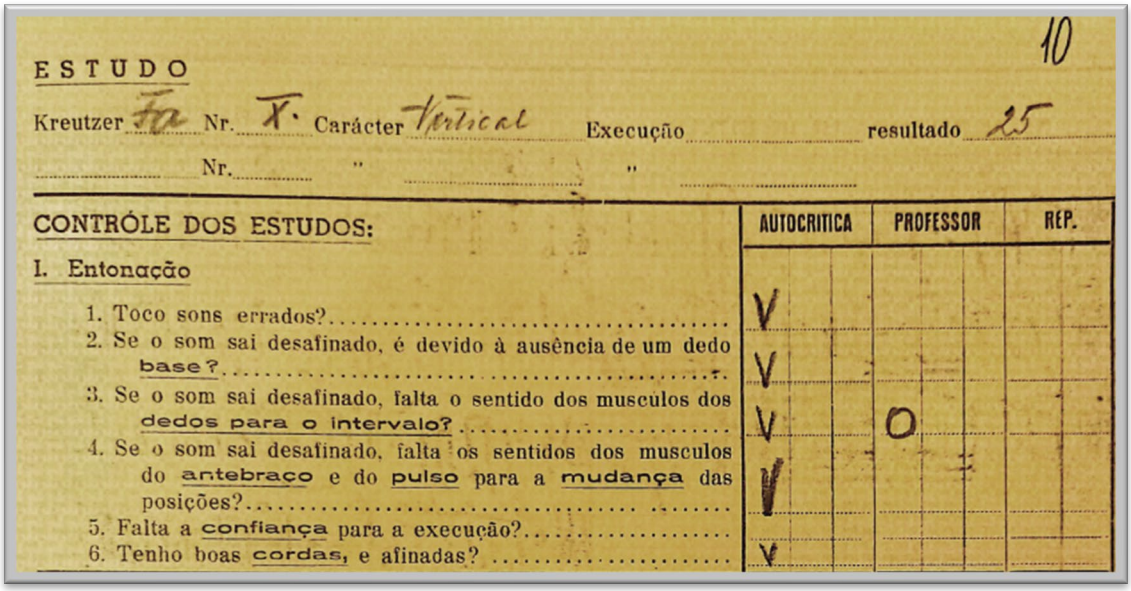
Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

O estudante era orientado a iniciar os estudos com uma leitura silenciosa e a analisar cuidadosamente aspectos como altura, intervalos, dedilhado e divisão do arco, o que permitia criar uma base sólida para a execução. Após essa etapa inicial de observação, sugeria-se um estudo lento, voltado para a identificação e correção de possíveis dificuldades, especialmente em relação a intervalos, ritmo e mudanças de cordas. Esse processo possivelmente tinha o objetivo de desenvolver uma técnica mais consciente e eficiente. O progresso deveria ocorrer gradualmente em velocidade, com ênfase na sincronização entre as mãos e na fluidez dos movimentos. O foco parecia estar em evitar a execução automática e corrigir erros antes que se tornassem hábitos. Além disso, recomendava-se atenção especial ao uso da força muscular, com a orientação de tocar de forma relaxada e evitar tensões desnecessárias.

O controle dos estudos era realizado por meio de uma tabela organizada por Buza em 1941, composta por quatro seções: Entonação, Mão Esquerda, Mão Direita e Efeito Musical. Cada seção tinha o propósito de orientar o aluno na autocrítica e no aperfeiçoamento técnico. Avaliavam-se aspectos como precisão tonal, confiança na execução, posição e preparação dos dedos para mudanças de posição e movimentos, controle e posição do arco, além da coordenação entre as mãos, com atenção especial ao efeito sonoro. A última seção abordava questões interpretativas, como

intensidade, andamento e equilíbrio do arco. A tabela também contava com um espaço reservado para observações do professor (Controle de Estudos 4).

Controle de Estudos 4 – Anotações manuscritas de Emmanuel



ESTUDO 10

Kreutzer 42 Nr. X. Carácter Vertical Execução ..... resultado 25

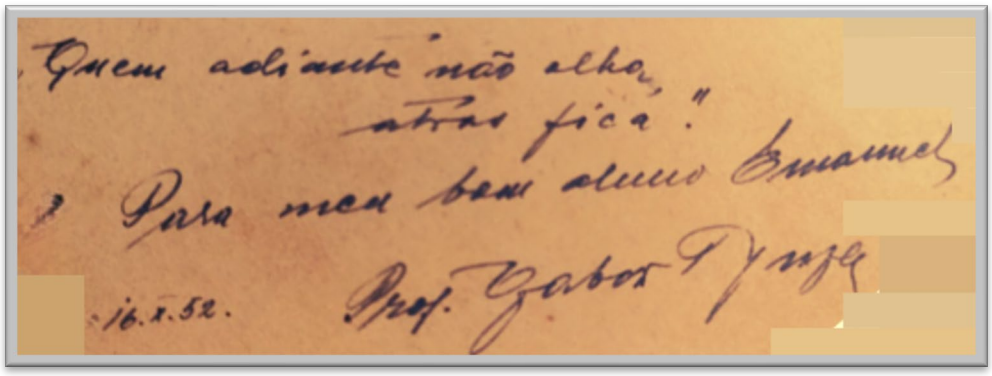
..... Nr. ..... " ..... " .....

CONTRÔLE DOS ESTUDOS:	AUTOCRITICA	PROFESSOR	REP.
I. Entonação			
1. Toco sons errados?	V		
2. Se o som sai desafinado, é devido à ausência de um dedo base?	V		
3. Se o som sai desafinado, falta o sentido dos musculos dos dedos para o intervalo?	V	O	
4. Se o som sai desafinado, falta os sentidos dos musculos do antebraço e do pulso para a mudança das posições?	V		
5. Falta a confiança para a execução?			
6. Tenho boas cordas, e afinadas?	V		

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

A relação entre Emmanuel e Buza revelava um vínculo caracterizado tanto pelo rigor nos estudos quanto por uma afeição mútua. Esse laço se manifestava nas frequentes menções do Musicista ao seu antigo professor. Além disso, a preservação, no acervo do Compositor, de um livro com uma dedicatória escrita por Buza (Dedicatória 2) sugere a importância desse relacionamento para ambos. Guardar um documento como esse transcende a simples preservação de uma memória.

Dedicatória 2 – Assinada por Gabor Buza



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.
Transcrição: Quem adiante não olha, atrás fica'. Para meu bom aluno Emanuel, 16.2.52. Prof. Gabor Buza.

O protagonista da pesquisa parece ter adotado o provérbio escrito por seu professor como um princípio norteador de sua vida profissional. Além disso, refletiu em sua prática pedagógica o tratamento atencioso e afetuoso que recebia de Buza, conforme apontado nas entrevistas que analisei. A *Coleção Saci-Pererê* [...] (1986) e a *Orquestra Mirim* [...] (1996), ambas idealizadas pelo Músico, ainda que bastante distintas do método de Buza, carregam em sua essência as experiências vividas pelo Maestro durante seu período como estudante na Escola de Formação Musical da Polícia Militar de Minas Gerais.

De acordo com Brandão e Azevedo (2019), em 1954, foi criada a Universidade Mineira de Arte (UMA), resultante da união de três instituições que promoviam a cultura na capital de Minas Gerais: Sociedade Coral de Belo Horizonte, Sociedade de Concertos Sinfônicos e Cultura Artística de Minas Gerais. Terminado o curso, o Musicista tornou-se assistente de Gabor Buza na UMA e regente da Orquestra de Câmara da instituição (Maciel, 2016). No Programa de Concerto 1, tem-se a capa e a contracapa do Primeiro Concerto Oficial da Orquestra de Cordas, vinculada à Classe de Violino do Professor Gábor Buza e regida por Emmanuel. O documento, datado de 8 de novembro de 1956, registrou a atuação do Violinista como assistente do professor.

Programa de Concerto 1 – Capa e contracapa concerto da Orquestra da UMA



CONFEITARIA E RESTAURANTE

BICO DE LACRE

Ponto de reunião das pessoas de fino gosto

BUFFET BICO

O serviço mais completo e mais fino para casamentos e festas em geral.

ORÇAMENTO SEM COMPROMISSO

RUA DOS CARIJÓS, 156

BELO HORIZONTE

MUSICA ETERNA

Primeiro Concerto oficial da Orquestra de Cordas da Universidade Mineira de Arte, da classe de violinos do Professor Gabor Buza, sob a regência de

Emanuel Coelho Maciel

Patrocinado pelo Grêmio Artistico e Literário Alberto Schweitzer.

A realizar-se no dia 8 de Novembro de 1956, quinta feira, às 19,30 horas, no auditório do

COLÉGIO IZABELA HENDRIX

Rua da Bahia n.º 2.020 — Belo Horizonte

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Concordo com Adriano de Castro Meyer a respeito da funcionalidade temporal dos programas de concertos, quando considerados apenas como fontes de informações públicas sobre uma determinada apresentação musical, e como esse valor primário e passageiro é transformado em um valor secundário mais abrangente por meio da oportunidade de uma investigação histórica, capaz de revelar "[...] valiosas informações históricas, sociológicas e culturais" (Meyer, 2023, p. 2).

Na contracapa do programa, encontra-se um anúncio publicitário que incluiu o nome, endereço e *slogan* dos estabelecimentos que apoiaram e/ou patrocinaram o concerto: “Confeitaria e Restaurante Bico de Lacre – Ponto de encontro das pessoas de fino gosto e Buffet Bico – O serviço mais completo e requintado para casamentos e festas em geral.”. Conforme observado por Meyer (2023), era comum nos programas de concertos antigos a presença de propagandas que promoviam produtos e locais destinados a práticas sociais associadas à elite, o que estabelecia uma conexão entre a música de concerto e esse público específico.

Bourdieu (1989), ao discorrer sobre o poder simbólico, argumentou que este é algo invisível, mas ao mesmo tempo reconhecido, e que conta com a cumplicidade tanto dos que o exercem quanto dos que estão sujeitos a ele. Nesse cenário, ao analisar o tipo de propaganda presente nos programas de concertos antigos, voltada à elite, Meyer destacou uma faceta do poder simbólico bourdiano. O autor ressaltou a relevância desse pensamento ao mencionar que

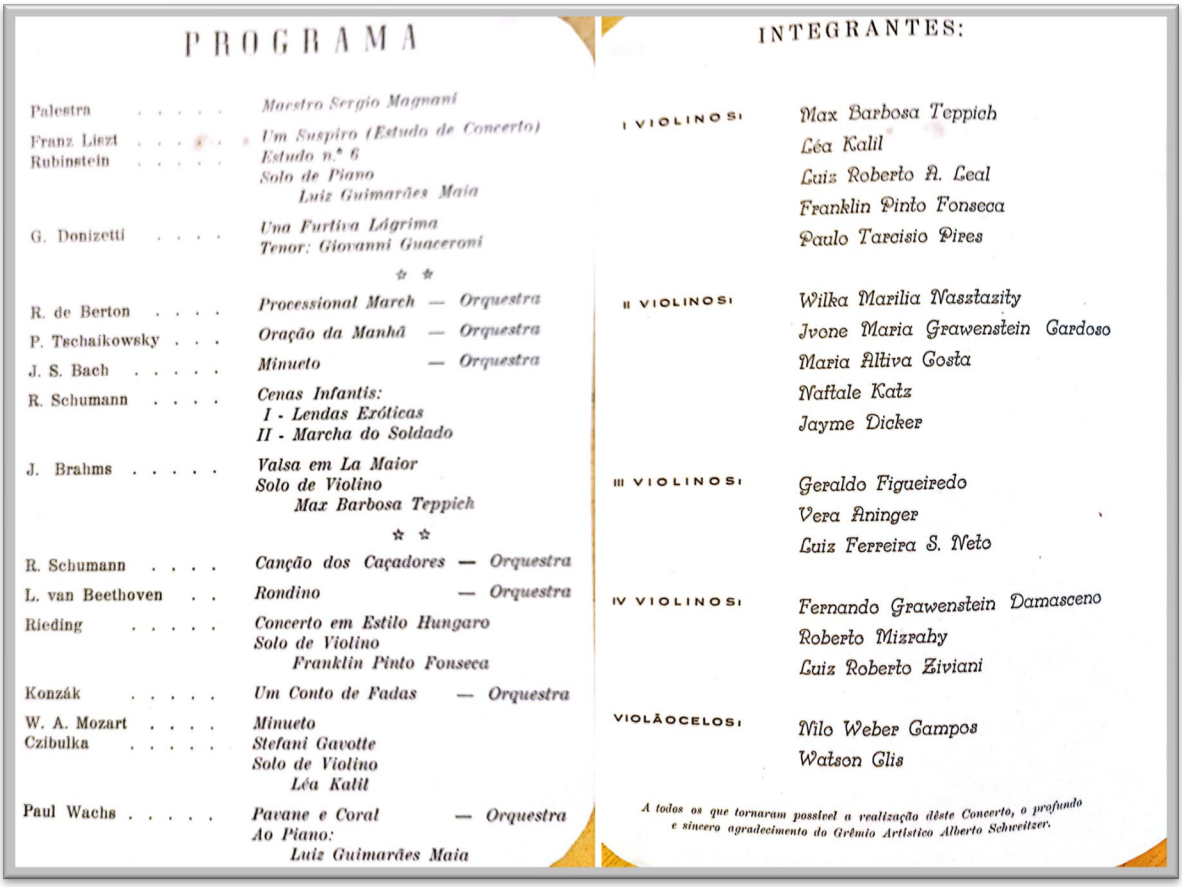
> As propagandas comerciais nos programas veiculam produtos e locais que devem ser freqüentados, apontando as “boas e corretas” práticas sociais, associando assim o ambiente da música de concerto ao mundo do “bom gosto”, à esfera da elite. O conceito de “poder simbólico” de Pierre Bourdieu mostra-se aqui bastante pertinente, apontando o capital adquirido pelo consumo de produtos da cultura como traço distintivo e indicador de pertencimento à camadas sociais específicas (Bourdieu, 1989, *apud* Meyer, 2023, p. 5)

É relevante refletir sobre os músicos que, embora compartilhem o mesmo ambiente e tenham seu capital simbólico reconhecido por sua habilidade artística, não pertencem à mesma classe social dos espectadores da elite que frequentam os concertos. Elias e Scotson (2000) contribuíram para essa análise ao afirmar que as interações sociais são atravessadas por interdependências estruturais e hierarquias, o que revela como diferentes grupos sociais podem coexistir em um mesmo espaço e, ainda que desempenhem papéis complementares, permanecer desiguais. No

panorama dos concertos, enquanto os profissionais da música exercem sua profissão e se expressam culturalmente por meio da arte, o público pagante preserva sua posição de poder por meio do consumo e do controle econômico.

O concerto teve início com uma palestra proferida pelo maestro Sergio Magnani (1914-2001), que, segundo Maria Lígia Oliveira (2008, p. 2), foi "[...] membro fundador de importantes instituições de ensino como a Universidade Mineira de Arte". No Programa de Concerto, a parte interna do material apresentou um repertório que, antes da participação da orquestra regida por Emmanuel, incluiu peças para piano solo – *Um Suspiro* (Franz Liszt) e *Estudo n. 6* (Rubinstein) – e para piano e voz – *Una Furtiva Lagrima* (Gaetano Donizetti), ária do último ato da ópera *L'elisir d'amore*.

Programa de Concerto 2 – Parte interna do programa da Orquestra da UMA



PROGRAMA

Palestra . . . . . Maestro Sergio Magnani

Franz Liszt . . . . . Um Suspiro (Estudo de Concerto)
Rubinstein . . . . . Estudo n.º 6
Solo de Piano
Luiz Guimarães Maia

G. Donizetti . . . . Una Furtiva Lágrima
Tenor: Giovanni Guaceroni

☆ ☆

R. de Berton . . . . Processional March — Orquestra
P. Tschaikowsky . . . Oração da Manhã — Orquestra
J. S. Bach . . . . . Minueto — Orquestra
R. Schumann . . . . Cenas Infantis:
I - Lendas Eróticas
II - Marcha do Soldado

J. Brahms . . . . . Valsa em La Maior
Solo de Violino
Max Barbosa Teppich

☆ ☆

R. Schumann . . . . Canção dos Caçadores — Orquestra
L. van Beethoven . . Rondino — Orquestra
Rieding . . . . . Concerto em Estilo Hungaro
Solo de Violino
Franklin Pinto Fonseca

Konzák . . . . . Um Conto de Fadas — Orquestra
W. A. Mozart . . . . Minueto
Czibulka . . . . . Stefani Gavotte
Solo de Violino
Léa Kalil

Paul Wachs . . . . . Pavane e Coral — Orquestra
Ao Piano:
Luiz Guimarães Maia

INTEGRANTES:

I VIOLINOS: Max Barbosa Teppich, Léa Kalil, Luiz Roberto A. Leal, Franklin Pinto Fonseca, Paulo Tarcisio Pires

II VIOLINOS: Wilka Marilia Nasztazity, Ivone Maria Grawenstein Gardoso, Maria Altiva Costa, Naftale Katz, Jayme Dicker

III VIOLINOS: Geraldo Figueiredo, Vera Aninger, Luiz Ferreira S. Neto

IV VIOLINOS: Fernando Grawenstein Damasceno, Roberto Mizrahy, Luiz Roberto Ziviani

VIOLÃOCELOS: Nilo Weber Campos, Watson Glis

A todos os que tornaram possivel a realização dêste Concerto, o profundo e sincero agradecimento do Grêmio Artistico Alberto Schweitzer.

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

O repertório do programa tem assinalado na frente das obras aquelas que foram executadas pela Orquestra, o que sugere que foram as regidas pelo Maestro, na seguinte ordem de apresentação: *Processional March* (R. de Berton), *Oração da Manhã* (P. Tchaikovsky), *Minueto* (J. S. Bach), *Canção do Caçadores* (R. Schumann),

Rondino (L. van Beethoven)*, Um Conto de Fadas* (Konzak) e *Pavane e Coral* (Paul Wachs).

Ao investigar a atuação de Gábor Buza como professor de violino no Brasil, deparei-me com autores que ressaltaram suas experiências musicais e pedagógicas. Luiza Lages (2008), Lacerda (2010) e Homem (2013) afirmaram que Buza possuía uma metodologia refinada e eficaz para o ensino do violino em grupo, além de priorizar um alto padrão de execução no instrumento. A partir desses autores, soube-se que o maestro húngaro realizou seus estudos no Conservatório Real de Budapeste e, posteriormente, em Berlim, sob a tutela de Carl Flesch. Após retornar a Budapeste, obteve o mestrado em Violino e Música Geral, além de graduar-se em Pedagogia. A atuação como solista, músico de câmara e professor em Debrecen, entre 1927 e 1941, destacou-se no cenário musical. O convite para ocupar a cátedra de violino no Conservatório Real dessa cidade surgiu logo após o recital de formatura como professor.

Como musicista, ouso afirmar que ser assistente de um professor com as credenciais de Gábor Buza representou não apenas um privilégio, mas também um desafio que exigiu do aluno um conjunto de competências muito específicas. Para ocupar essa posição, não bastava ter apenas domínio técnico do instrumento, mas também demonstrar habilidades pedagógicas e de liderança. Por isso, acredito que a experiência formativa ao lado de Buza foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho de Emmanuel nos anos subsequentes.

2.2.1.2 *Um especialista em Canto Orfeônico: a referência de Villa-Lobos na formação de Emmanuel Coêlho Maciel*

> Eu li no jornal que havia bolsas de estudos para estudar com Villa-Lobos do Rio de Janeiro. Logo eu apaixonei com isso, né? E me inscrevi e passei na prova. Lá fui eu para o Rio de Janeiro. [...] fiz o curso do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, uma instituição criada e idealizada pelo maestro Heitor Villa-Lobos, do qual inclusive ele era o diretor. Ele entrava na sala de aula normalmente assistia uma aula e perguntava ao professor como se fosse um aluno. Ah, o que é isso? Isso é o quê? Lourenço Fernandez[46]? [...] me explica, eu não entendi. E o professor então tinha que explicar para ele como se estivesse explicando para um aluno. Uma face fantástica dele, né? Ele

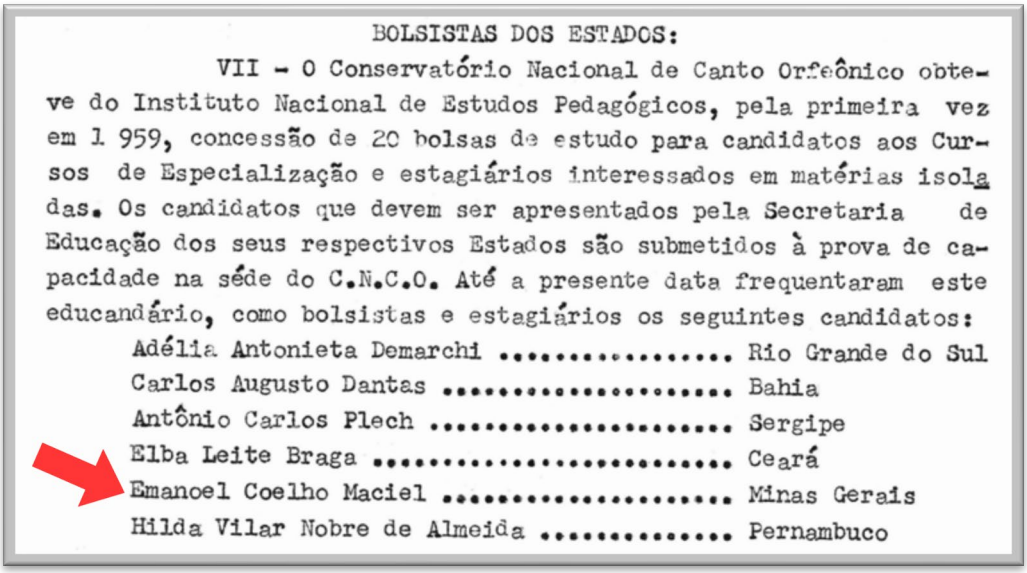
[46]Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) foi um compositor, professor e regente, considerado o principal expoente da segunda geração nacionalista da música brasileira. Atuou como superintendente no Distrito Federal, e como professor no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico a partir de 1942 (Lorenzo [...], 2024).

> entra na sala de aula e o professor... “Olha, chegou o nosso diretor!” Não. Ele entrava e sentava lá quietinho (Um Gentleman [...]).

Após concluir seus estudos em Belo Horizonte, o Maestro prosseguiu sua formação acadêmica no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO). Segundo Monti, o Conservatório oferecia três opções de programas: Curso de Férias, Curso de Emergência e Curso de Especialização. Para ingressar neste último, os candidatos precisavam passar por uma avaliação de conhecimentos específicos que abordava "[...] conhecimentos de Teoria Musical e Harmonia" (Monti, 2009, p. 57).

Apresento a seguir (Documento 5) um recorte de um documento do Diretor do CNCO, Octacílio de Souza Braga, endereçado ao então Ministro de Estado da Educação e Cultura, Darcy Ribeiro, datado de 20 de novembro de 1962. Entre outras informações, o item VII inclui a listagem dos bolsistas contemplados em 1959 para os Cursos de Especialização e para estágio em disciplinas específicas. O nome de Emmanuel consta na primeira parte da lista, e os outros nomes constam no documento completo, no Anexo C.

Documento 5 – Bolsistas CNCO de 1959



BOLSISTAS DOS ESTADOS:

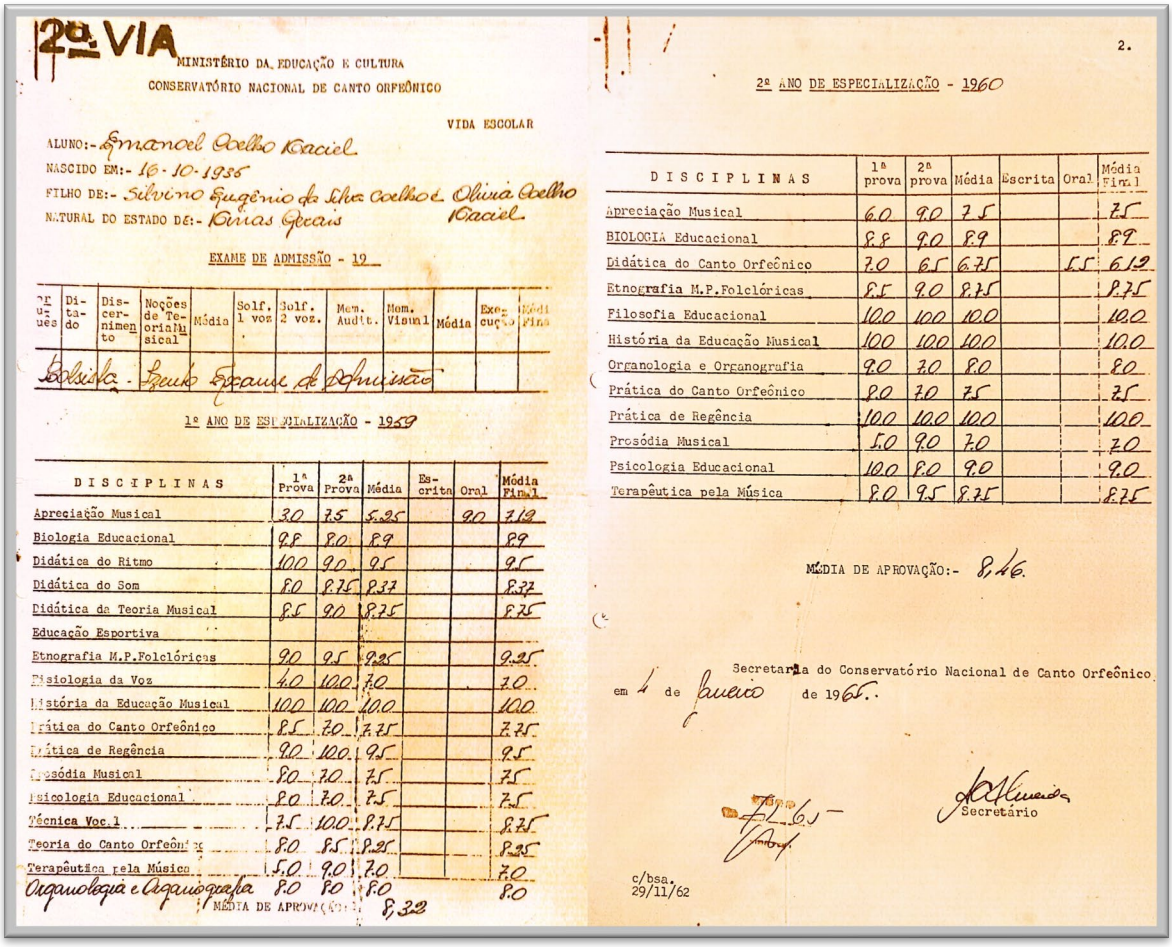
VII - O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico obteve do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, pela primeira vez em 1 959, concessão de 20 bolsas de estudo para candidatos aos Cursos de Especialização e estagiários interessados em matérias isoladas. Os candidatos que devem ser apresentados pela Secretaria de Educação dos seus respectivos Estados são submetidos à prova de capacidade na séde do C.N.C.O. Até a presente data frequentaram este educandário, como bolsistas e estagiários os seguintes candidatos:

Adélia Antonieta Demarchi ..... Rio Grande do Sul
Carlos Augusto Dantas ..... Bahia
Antônio Carlos Plech ..... Sergipe
Elba Leite Braga ..... Ceará
Emanoel Coelho Maciel ..... Minas Gerais
Hilda Vilar Nobre de Almeida ..... Pernambuco

Fonte: Arquivo Histórico do INEP (2020).

O Músico preservou o histórico escolar de seu período como aluno no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (Documento 6):

Documento 6 – Histórico Escolar de Emmanuel no CNCO – 1959-1960



2ª VIA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
CONSERVATÓRIO NACIONAL DE CANTO ORFEÔNICO

VIDA ESCOLAR

ALUNO:- Emmanoel Coelho Raciel
NASCIDO EM:- 16-10-1935
FILHO DE:- Silvino Eugênio da Silva Coelho e Olivia Coelho Raciel
NATURAL DO ESTADO DE:- Minas Gerais

EXAME DE ADMISSÃO - 19

Ordenações	Distado	Discernimento	Noções de Teoria Musical	Média	Solf. 1 voz	Solf. 2 voz.	Mem. Audit.	Mem. Visual	Média	Execução	Média Final
Solicita - Exame de admissão											

1º ANO DE ESPECIALIZAÇÃO - 1959

DISCIPLINAS	1ª Prova	2ª Prova	Média	Escrita	Oral	Média Final
Apreciação Musical	3.0	7.5	5.25		9.0	7.13
Biologia Educacional	9.8	8.0	8.9			8.9
Didática do Ritmo	10.0	9.0	9.5			9.5
Didática do Som	8.0	8.75	8.37			8.37
Didática da Teoria Musical	8.5	9.0	8.75			8.75
Educação Esportiva						
Etnografia M.P.Folclóricas	9.0	9.5	9.25			9.25
Fisiologia da Voz	4.0	10.0	7.0			7.0
História da Educação Musical	10.0	10.0	10.0			10.0
Prática do Canto Orfeônico	8.5	7.0	7.75			7.75
Prática de Regência	9.0	10.0	9.5			9.5
Prosódia Musical	8.0	7.0	7.5			7.5
Psicologia Educacional	8.0	7.0	7.5			7.5
Técnica Voc.l	7.5	10.0	8.75			8.75
Teoria do Canto Orfeônico	8.0	8.5	8.25			8.25
Terapêutica pela Música	5.0	9.0	7.0			7.0
Organologia e Arquiografia	8.0	8.0	8.0			8.0

MÉDIA DE APROVAÇÃO: 8,32

2.

2º ANO DE ESPECIALIZAÇÃO - 1960

DISCIPLINAS	1ª prova	2ª prova	Média	Escrita	Oral	Média Final
Apreciação Musical	6.0	9.0	7.5			7.5
BIOLOGIA Educacional	8.8	9.0	8.9			8.9
Didática do Canto Orfeônico	7.0	6.5	6.75		5.5	6.12
Etnografia M.P.Folclóricas	8.5	9.0	8.75			8.75
Filosofia Educacional	10.0	10.0	10.0			10.0
História da Educação Musical	10.0	10.0	10.0			10.0
Organologia e Organografia	9.0	7.0	8.0			8.0
Prática do Canto Orfeônico	8.0	7.0	7.5			7.5
Prática de Regência	10.0	10.0	10.0			10.0
Prosódia Musical	5.0	9.0	7.0			7.0
Psicologia Educacional	10.0	8.0	9.0			9.0
Terapêutica pela Música	8.0	9.5	8.75			8.75

MÉDIA DE APROVAÇÃO:- 8,16.

Secretaria do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico
em 1 de Janeiro de 1965.

Secretário

c/bsa.
29/11/62

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

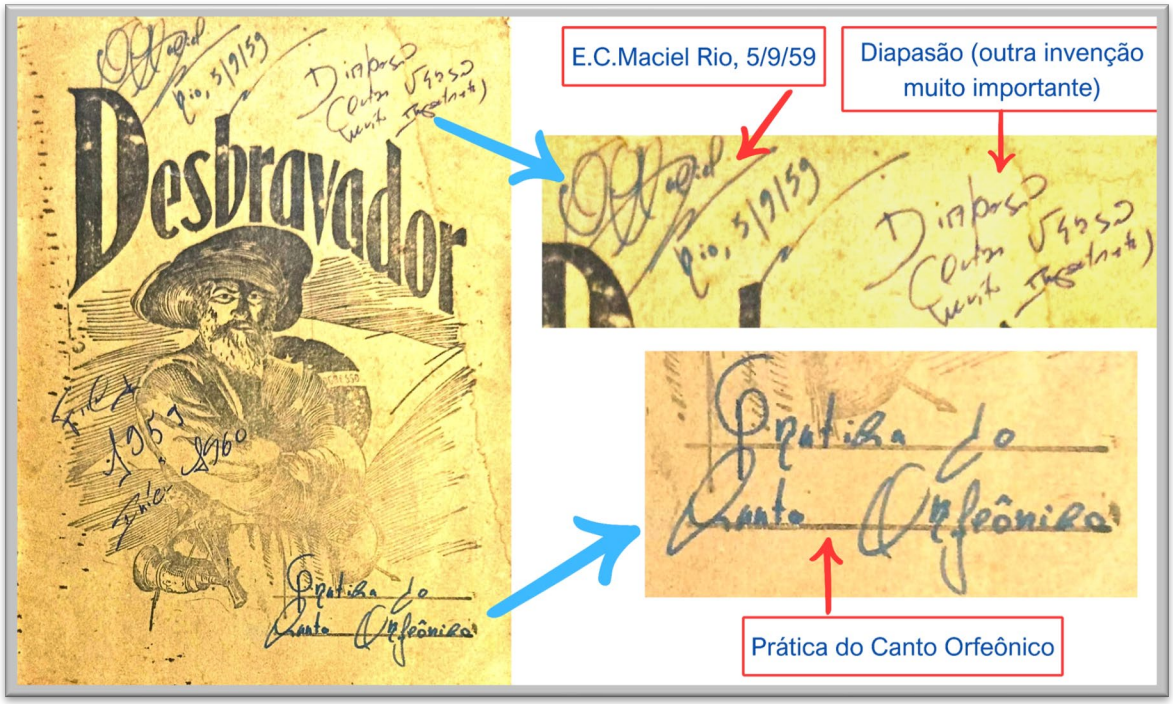
O histórico do Professor documentou as disciplinas cursadas, acompanhadas de suas respectivas notas e médias finais. Esse registro possibilitou uma análise de seu desempenho acadêmico nas diferentes matérias. As avaliações consistiam em duas provas anuais, e as disciplinas Apreciação Musical (1º Ano) e Didática do Canto Orfeônico (2º Ano) incluíam provas orais. O documento se insere na forma institucionalizada do capital cultural, conforme Bourdieu (2007b). Juntamente com o diploma, registra as realizações acadêmicas e atesta que o Musicista concluiu o curso com notas aprovativas, as quais representam as competências adquiridas ao longo da formação.

Entendo o capital cultural institucionalizado, sobretudo, como um acordo social que funciona como um passaporte para outros níveis de experiência. Um título de licenciado, especialista, mestre ou doutor, por si só, não assegura um desempenho profissional de excelência na área em que o indivíduo atua. No entanto, seu portador tem acesso a oportunidades em círculos sociais que permanecem inacessíveis a

quem não possui tais qualificações, como a possibilidade de disputar cargos por meio de concursos públicos na área docente.

O Violinista não abordou extensivamente essa experiência de aprendizagem em suas entrevistas ou artigos e apenas citou a presença de Villa-Lobos em sala de aula, conforme transcrito no início deste tópico. Entretanto, seus cadernos escolares da época, como o da disciplina Prática de Canto Orfeônico (Capa 2), forneceram dados que apontaram os temas trabalhados nas aulas e, adicionalmente, informações sobre as pessoas com quem o Maestro conviveu no CNCO:

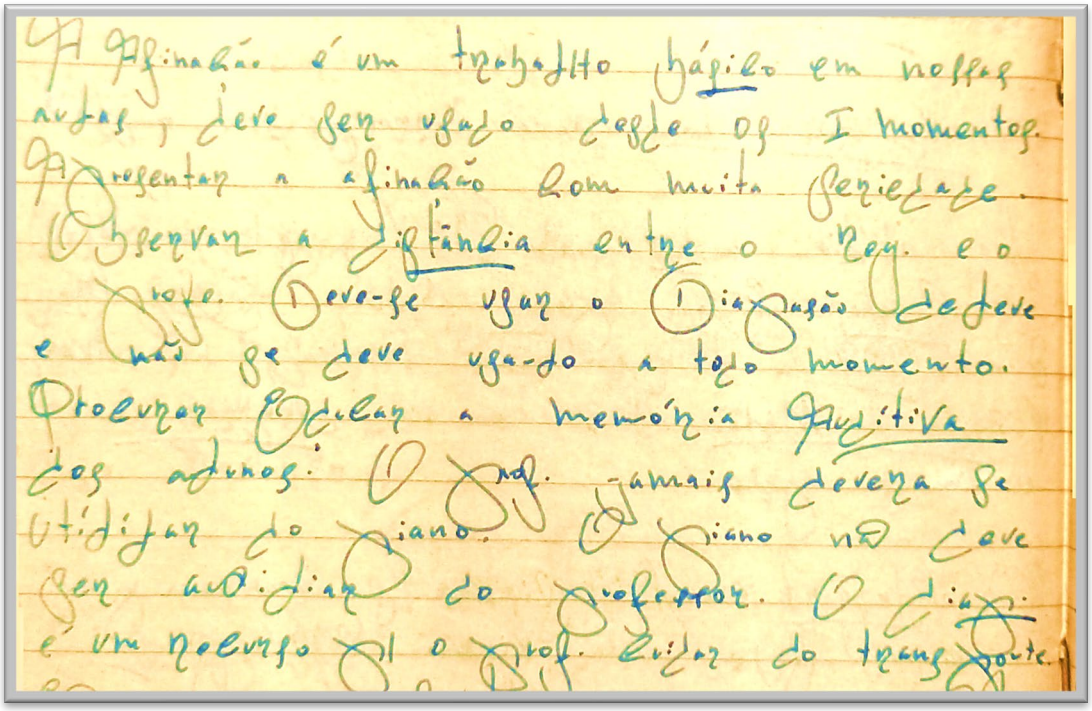
Capa 2 – Caderno Prática do Canto Orfeônico – 1959



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Na capa do caderno do Compositor (Capa 2), tem-se sua assinatura, a data 5 de setembro de 1959, uma anotação: Diapasão (outra invenção muito importante) e uma ilustração de um homem com barba longa e um chapéu de aba larga, vestindo roupas típicas de exploradores e bandeirantes, posicionado à frente de uma Bandeira Nacional, acompanhada do título Desbravador. O comentário escrito sobre o diapasão encontra respaldo no conteúdo da aula do dia 21 de março de 1960, na qual o Musicista registrou a relevância desse instrumento no trabalho de um professor de canto orfeônico (Manuscrito 1).

Manuscrito 1 – Anotação de Emmanuel sobre o uso do diapasão, 21.03.1960



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Transcrição: A afinação é um trabalho básico em nossas aulas, deve ser usado desde os I momentos. Apresentar a afinação com muita seriedade, observar a distância entre o regente e o professor. Deve-se usar o Diapasão de leve e não se deve usá-lo a todo momento. Procurar educar a memória auditiva do professor. O diapasão é um recurso para o professor cuidar do transporte.

Pelo conteúdo da anotação de Emmanuel, ficou clara a ênfase dada à afinação como um fundamento do ensino musical, que deveria ser trabalhado desde os primeiros contatos dos alunos com a prática de canto. A necessidade de manter a distância entre o regente e o professor sugeriu uma organização de papéis pedagógicos, na qual seria essencial atuar como professor em sala de aula e como regente nas apresentações. A memória auditiva do docente precisava ser treinada para evitar a dependência de uma referência externa de afinação, o que se tornava útil nas exibições públicas, momento em que assumia a função de regente e conquistava maior segurança para conduzir o “transporte”, ou seja, a mudança de tonalidade. O uso do piano nas aulas de canto orfeônico foi totalmente criticado como algo que jamais deveria ser feito.

Quanto à ilustração e ao título da capa do caderno, há uma referência ao explorador, representado pela figura central. Essa imagem pode ser associada à

pintura de Benedito Calixto[47], intitulada *O mestre de campo Domingos Jorge Velho e seu lugar-tenente Antônio Fernandes de Abreu* (Imagem 2).

Imagem 2 – Pintura de Benedito Calixto



Fonte: Jesus (1903).

Segundo Oliveira (2008), a tela de Benedito Calixto, de 1903, exaltou o mito bandeirante e atendeu aos interesses da elite paulista nas primeiras décadas da República. A pintura, pertencente ao acervo do Museu Paulista da USP, destaca-se pelo estilo acadêmico e pela opção do pintor em representar essas figuras históricas com um acento de nobreza e bravura. Ao retratar Domingos Jorge Velho, um dos responsáveis pela destruição do quilombo de Palmares, Calixto expressou uma visão positiva sobre a índole dos bandeirantes paulistas e contribuiu para a construção do imaginário histórico, o que fortaleceu a legitimação e a divulgação desse mito como algo heroico.

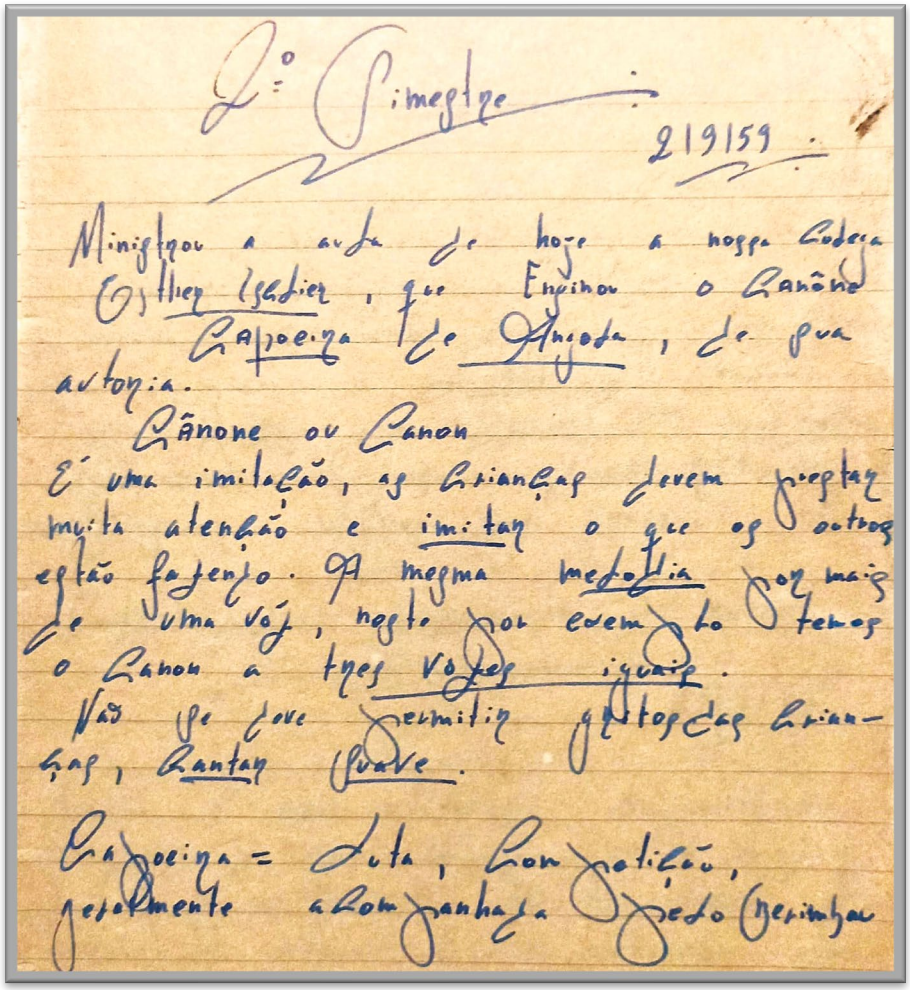
Na década de 1950, o Brasil passou por um período de expansão urbana e modernização, impulsionado por políticas desenvolvimentistas que tinham como objetivo a industrialização e a integração territorial. O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) implementou o plano "50 anos em 5", que acelerou o crescimento econômico e consolidou uma identidade nacional fundamentada no progresso e na

[47]Benedito Calixto (1853-1927) foi um pintor brasileiro de Itanhaém (SP), destacado por paisagens marinhas, cenas históricas e religiosas. Retratou monumentos e costumes do litoral paulista na passagem do século XIX para o XX (Benedito [...], 2023).

ocupação do território (Cedro, 2019). Conforme Mota (1977), o "bandeirantismo" foi revalorizado ao longo das décadas de 1930 a 1950 como um elemento legitimador dos projetos de integração nacional e de expansão territorial. Nesse processo, a imagem do bandeirante assumiu contornos heroicos, como uma representação de pioneirismo e de uma capacidade civilizadora atribuída à conquista do interior do país. Assim, a ilustração de cadernos como esse em 1959, reproduzia esse imaginário de progresso.

O Manuscrito 2 traz a imagem de uma página do caderno com o registro de uma aula de 2 de setembro de 1959, ministrada pela musicista Esther Scliar (1926-1978), que à época era sua colega de turma no conservatório.

Manuscrito 2 – Página do caderno de Emmanuel – 02.09.1959



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Nas anotações apresentadas, o Músico registrou que a colega Esther Scliar[48] (Fotografia 4), ensinou o *Cânone Capoeira de Angola*, de sua autoria. A seguir, parte da transcrição da página:

> Cânone ou Canon. É uma imitação, as crianças devem prestar muita atenção e imitar o que os outros estão fazendo. A mesma melodia, por meio de uma só voz, neste por exemplo, temos o Cânone a três vozes iguais. Não se deve permitir gritos desmedidos das crianças: cantar suave (Caderno – Prática do Canto Orfeônico)[49].

A utilização do cânone no canto orfeônico desempenhava um papel didático ao favorecer a participação de todos os alunos por meio de sua estrutura de repetição e imitação. Beatriz Couto (2020) afirmou que essa característica facilitava a inclusão de estudantes na prática musical, independentemente do nível de conhecimento prévio, além de aprimorar percepção rítmica e melódica. Já Vasco Mariz (2005) apontou que o canto orfeônico, além da formação musical, buscava promover a educação cívica, moral e artística, elevava o nível intelectual da população e incentivava o interesse pelas manifestações artísticas nacionais. Nesse cenário, a orientação para que as crianças cantassem suavemente, sem gritar, reforçava a disciplina e os valores sociais que fundamentavam essa abordagem educacional.

Fotografia 4 – Formandos da turma de 1960 do CNCO



Fonte: Ramalho (2016, p. 166).
Nota: De pé, Esther está à direita de Emmanuel. Em primeiro plano, Yêda Caddah é a quarta da esquerda para direita.

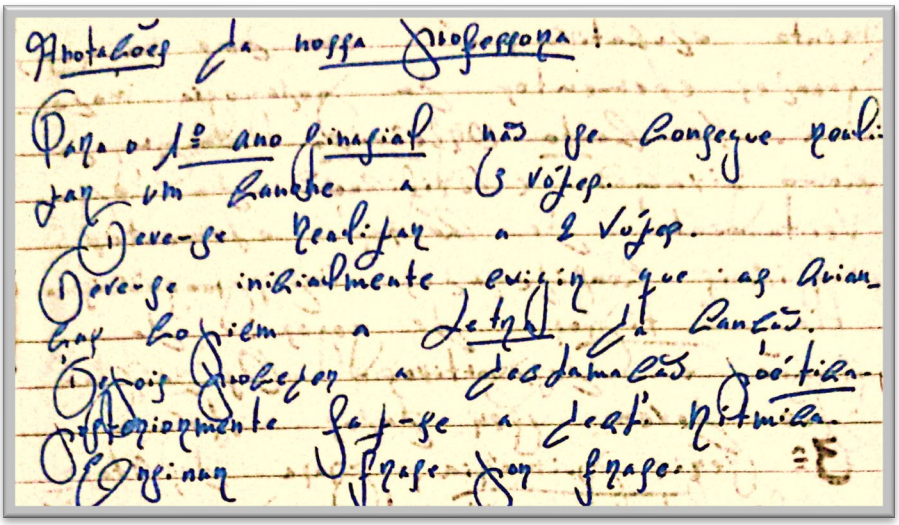
[48]Esther Scliar (1926-1978) estudou composição com Koelltreutter e foi pianista, maestrina e educadora (Ramalho, 2016).
[49]Transcrito a partir do que foi manuscrito no caderno original. Não há registro de publicação.

Segundo Elba Braga Ramalho (2016), Esther destacou-se no Conservatório não apenas por suas habilidades pedagógicas, mas também por seu compromisso com o aprimoramento acadêmico dos estudantes. Conforme relatou a autora, “com o intuito de melhorar o nível de informação dos colegas, a educadora criou grupo de estudos de aprofundamento para os interessados” (Ramalho, 2016, p. 167).

Se, por um lado, a iniciativa de Esther representou um esforço intencional para organizar e transmitir conhecimento, por outro, os registros escritos desse processo possivelmente apresentaram limitações. Viñao (2008) ressaltou que os cadernos escolares, apesar de serem uma importante fonte documental, não permitem a reconstrução integral do currículo real. O autor afirmou que o passado, na melhor das hipóteses, pode ser reconstituído de maneira parcial e condicionado a circunstâncias específicas, uma vez que “nem tudo está nos cadernos. Eles silenciam, não dizem nada sobre as intervenções orais ou gestuais do professor e dos alunos, [...] sobre o ambiente ou clima da sala de aula, sobre as atividades que não deixam pistas escritas [...]” (Viñao, 2008, p. 25).

Ao analisar as anotações de Emmanuel, deduzi inicialmente que elas haviam sido realizadas durante uma aula da disciplina Prática do Canto Orfeônico, com base no detalhe presente na capa do caderno do qual tirei as informações. Além disso, cogitei que o Maestro tivesse escrito seus apontamentos envolto em certa admiração, refletida no título que utilizou: Anotações da nossa professora (Manuscrito 3).

Manuscrito 3 – Anotações de Emmanuel na aula de Esther Scliar

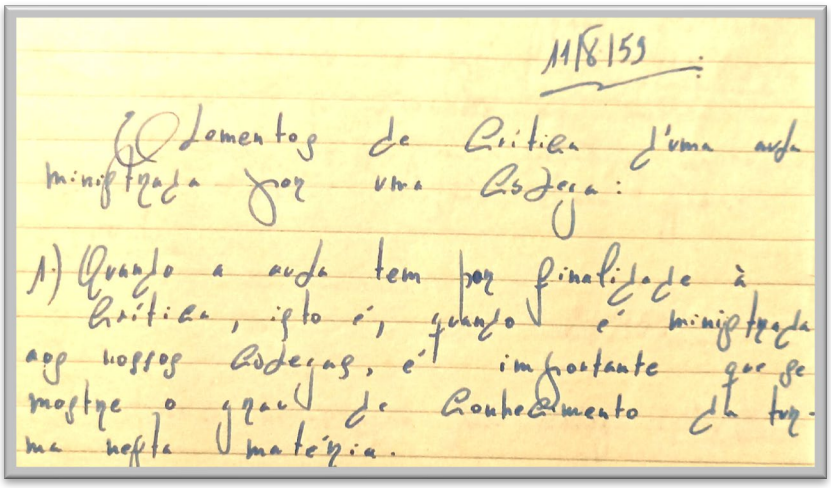


Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida

Nessa anotação, o Compositor copiou as orientações sobre a melhor forma de trabalhar o cânone para o 1º ano ginasial: trabalhar com 2 vozes e exigir inicialmente

que as crianças lessem a letra da canção, depois fazer declamações poéticas, depois a leitura rítmica e passar frase por frase. Ao analisar outro caderno do protagonista da pesquisa surgiu outra linha de reflexão sobre as anotações sobre a aula de Esther:

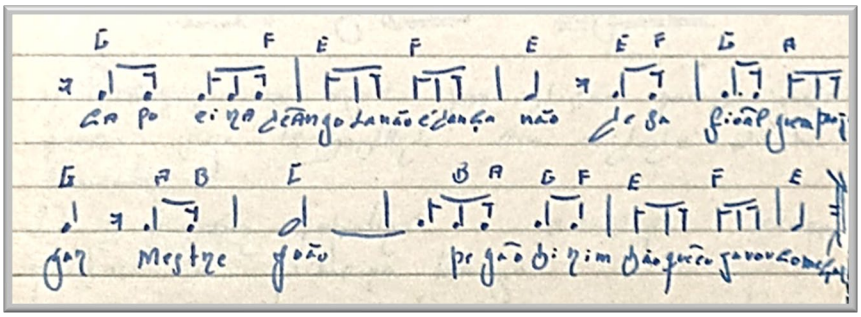
Manuscrito 4 – Anotações de Emmanuel em aula 11.08.1959



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.
Transcrição: Quando a aula tem por finalidade a crítica, isto é, quando é ministrada aos nossos colegas, é importante que se mostre o grau de conhecimento da turma nesta matéria.

Nesse ponto, surgiram novas possibilidades de reflexão: a aula de Esther pode ter sido parte de uma dinâmica dentro de uma das disciplinas, na qual os alunos participavam de algo semelhante ao que hoje se denomina metodologias ativas, em que cada um assumia a função de docente temporariamente com o propósito de realizar análises críticas. Sobre a aula de Scliar, na qual ensinou um cânone de sua autoria, o Compositor iniciou suas anotações com a transcrição da música (Manuscrito 5).

Manuscrito 5 – Canon de Esther Scliar



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Abaixo das figuras rítmicas com a letra, o Musicista registrou os seguintes comentários:

> Esta aula se conduziu mais para o lado da audição. Ora, devia se conduzir inicialmente pelo lado a Teoria Aplicada.
> Ela gastou todo tempo da aula nos ensinando a música. Neste caso deve-se iniciar com u'a música conhecida, para que logo se aplique a teoria. A Teoria Aplicada nasce d'uma música qualquer já conhecida (Caderno – Didática da Teoria Musical; não publicado).

A partir disso, concordei com Silvina Gvirtz e Marina Larrondo (2008, p. 38), quando afirmaram que os cadernos seriam "prova de uma verdade que está mais além". Essa perspectiva reforçou a ideia de que isso:

> [...] nos leva a refletir também sobre os limites da interpretação. Muitas vezes, na ânsia de interpretar, 'fazemos falar' nos documentos os sujeitos que cremos estar por trás deles. Mas isso não é possível. Em primeiro lugar, porque um caderno é uma pista; dificilmente poderemos sustentar que quem fala ali é determinada pessoa ou instituição. [...] O caderno não pode falar sobre o enunciador – que está ausente –, mas sobre o próprio enunciado (Gvirtz; Larrondo, 2008, p.44).

O que se pode concluir, a partir do exposto, é que os cadernos do Maestro ofereceram acesso aos conteúdos que registrou, os quais podem ser cópias do que foi escrito pelos professores, reflexões pessoais ou uma combinação de ambos. Contudo, o aspecto central não é a investigação detalhada do que aprendeu em cada aula, mas a compreensão de como essas anotações refletiram o processo de aprendizagem e a formação musical vivenciada. Esses cadernos constituíram um recurso documental essencial para ampliar o entendimento sobre a dinâmica do Curso de Especialização de Professor de Canto Orfeônico no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO).

Na dissertação intitulada *Canto Orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais da Era Vargas*, Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti entrevistou professores formados no CNCO. O maestro Ruy Wanderley[50] colaborou com o trabalho do autor, e seus depoimentos sobre a experiência na instituição me permitiram estabelecer alguns paralelos com os desdobramentos na trajetória de Emmanuel após o Curso. O

[50]"Ruy Carlos Bizarro Wanderley, muito conhecido do meio musical carioca como Ruy Wanderley. Natural da cidade de São Paulo, Especialista em Canto Orfeônico pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e Bacharel em Música Sacra pelo Centro Universitário Metodista Bennett do Rio de Janeiro" (Monti, 2009, p. 126).

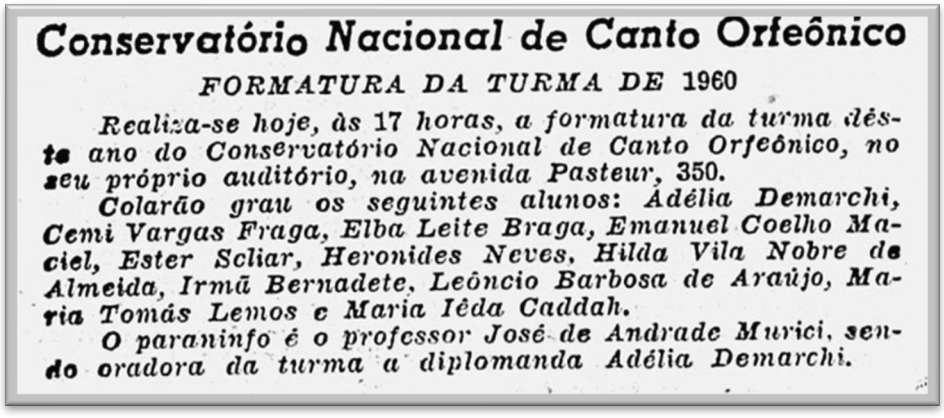
primeiro ponto que se destacou para mim foi o comentário de Wanderley sobre a disciplina Teoria do Canto Orfeônico:

> A Teoria de Canto Orfeônico era mais ou menos uma invenção de Villa-Lobos para justificar tudo que ele estava fazendo. Realmente, a função era essa, de doutrinar no sentido de que a necessidade do canto orfeônico era musicalizar esse país através de uma prática musical acessível a todos, que vinha de base da França [...]. A principal idéia é essa, todo mundo pode cantar, Villa-Lobos dizia, todo mundo é capaz de cantar, desde que se dê condições (Monti, 2009, p. 135)

Estabeleci uma correspondência entre o relato de Ruy e a trajetória subsequente do Violinista que desenvolveu em Teresina um projeto que analisado na última seção deste trabalho, denominado Coral das Mil Vozes. Em resumo, a atividade consistiu na formação de corais infantis nas escolas estaduais da capital, o que culminava em uma apresentação anual em um local central da cidade. Ao longo do ano letivo, professores de música, orientados pelo Maestro, ministravam aulas nas escolas públicas e tinham a responsabilidade de ensinar um repertório comum para o concerto natalino. Identifiquei nessa prática o ideal villalobiano de que todos poderiam cantar, desde que as condições adequadas fossem fornecidas.

No *Diário de Notícias* (RJ), do dia 3 de dezembro de 1960 (Recorte de Jornal 4), foi publicada uma nota sobre a formatura da turma de Emmanuel no CNCO.

Recorte de Jornal 4 – Formatura da turma de 1960 do CNCO



Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

FORMATURA DA TURMA DE 1960

Realiza-se hoje, às 17 horas, a formatura da turma dêste ano do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no seu próprio auditório, na avenida Pasteur, 350.

Colarão grau os seguintes alunos: Adélia Demarchi, Cemi Vargas Fraga, Elba Leite Braga, Emanuel Coelho Maciel, Ester Scliar, Heronides Neves, Hilda Vila Nobre de Almeida, Irmã Bernadete, Leôncio Barbosa de Araújo, Maria Tomás Lemos e Maria Iêda Caddah.

O paraninfo é o professor José de Andrade Murici, sendo oradora da turma a diplomanda Adélia Demarchi.

Fonte: Conservatório [...] (1960, p. 3).
Nota: Diário de Notícias (RJ), ano XXXI, n. 11.674.

Na lista de alunos da turma de 1960 do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, notou-se o nome de Maria Yeda Caddah, musicista piauiense. A musicista

foi o foco dos estudos doutorais de Rodrigo Alves de Melo, integrante do NEHEMus[51], um grupo vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Piauí, ao qual nós dois participamos. A pesquisa de Rodrigo Melo, visou investigar "[...] a trajetória de Maria Yeda como pianista e professora desse instrumento, bem como suas experiências de aprendizado por meio das viagens realizadas ao longo de sua carreira" (Melo; Monti, 2022, p. 3). Desta forma, por uma coincidência acadêmica, as trajetórias de Emmanuel e Yeda se entrelaçaram novamente, desta vez pela escrita de nossas teses, concluídas na mesma época.

É importante ressaltar que o Canto Orfeônico começava a entrar em declínio, como observado por Maria das Graças Gonçalves (2017, p. 18), "[...] ao final do Estado Novo a iniciativa já não tinha no Estado um defensor e, embora presente em algumas escolas, até a década de 1960, aos poucos foi diminuindo até se extinguir de fato [...]". A autora se referiu à morte de Villa-Lobos no ano de 1959, ao apontar a ausência de um defensor da proposta orfeônica. Embora a formatura da turma do Professor tenha ocorrido no ano de 1960, tal como informado na nota jornalística anterior, houve relatos de que a presença de Villa-Lobos no Conservatório ainda era notória nas memórias da instituição. Para corroborar essa afirmação, evoco mais uma vez a entrevista que Ruy Wanderley concedeu a Monti (2009, p.142):

> [...] eu vim para cá em 1960, não minto, 61, Villa-Lobos tinha morrido em 59, então eu não conheci Villa-Lobos, mas a vivência no Conservatório era como se ele ainda estivesse ali, vivo e presente. [...] Um dia me lembro, estava no Conservatório, aí sentei numa poltrona, me disseram, NÃO! Essa poltrona é do Villa. Eu levantei na hora sem graça. [...] Eles respiravam o Villa-Lobos, os funcionários, os faxineiros, os professores, alguns alunos que ainda estavam lá, era 1961, eles lembravam dele o tempo todo. A estante do Villa, a mesa do Villa, a cadeira do Villa, o Villa fazia isso, o Villa fazia aquilo, sabe, era muito nítida essa presença, realmente era como se ele estivesse lá e em todos os grandes concertos do Brasil.

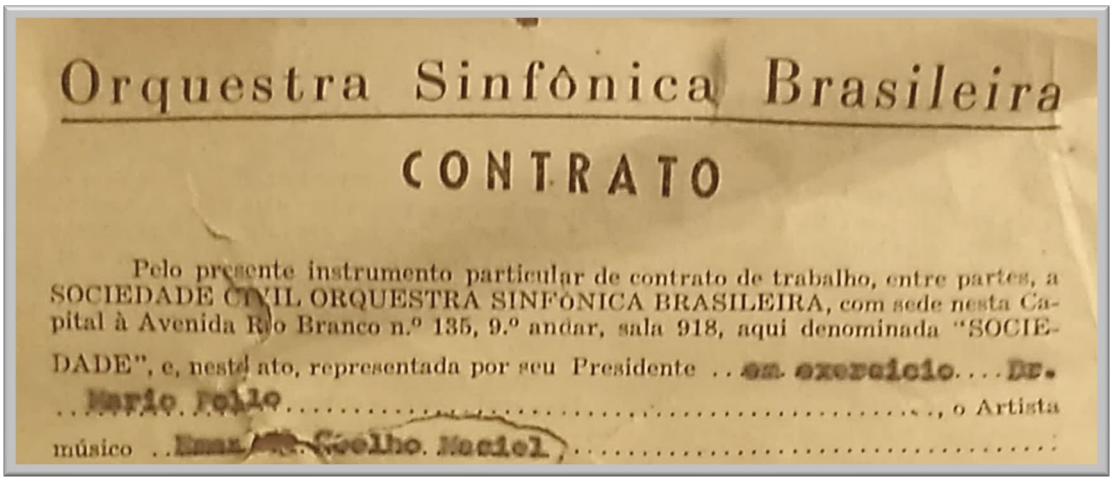
Monti (2009, p. 142) afirmou que nas entrevistas "a figura do Maestro Villa-Lobos aparece, como um mito [...]". Esse fenômeno também se repetiu na fala de

[51]O Núcleo de Pesquisa em Educação, História e Ensino de Música - NEHEMus realiza estudos no campo da Educação Musical, na perspectiva da História da Educação. É vinculado à Coordenação do Curso de Música e ao Programa de Pós-graduação em Educação, ambos da Universidade Federal do Piauí- UFPI. Conta com participação de docentes e discente de cursos de graduação e pós-graduação. Os trabalhos dos seus membros transitam em eventos científicos internacionais no Brasil, Estados Unidos, Espanha, Portugal, Canada, México, Argentina e Colômbia. Em 2019, o NEHEMus criou a Revista Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades. Endereço para acessar o espelho do grupo: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/5572059373833743 .

Emmanuel, como transcrito no início deste tópico. Embora o Violinista, assim como Ruy Wanderley, não tenha sido aluno de Villa-Lobos, isso se tornou um mero detalhe, pois o Conservatório parecia totalmente impregnado da presença e dos ideais villalobianos, mesmo após a sua morte. Isso reverberou no trabalho que o Músico desenvolveu muitos anos após sua passagem pelo Curso de Especialização de Professor de Canto Orfeônico.

Uma vez no Rio de Janeiro, Emmanuel buscou experiências adicionais além do curso no conservatório. Não se sabe ao certo se isso ocorreu por razões financeiras ou pelo desejo de ampliar suas vivências, mas assinou um contrato temporário (Documento 7) com a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) para atuar por sete meses, de 1º de junho a 31 de dezembro de 1960.

Documento 7 – Contrato de Emmanuel com a OSB



Orquestra Sinfônica Brasileira

CONTRATO

Pelo presente instrumento particular de contrato de trabalho, entre partes, a SOCIEDADE CIVIL ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA, com sede nesta Capital à Avenida Rio Branco n.º 135, 9.º andar, sala 918, aqui denominada "SOCIEDADE", e, neste ato, representada por seu Presidente .. em exercício .... Dr. .. Mario Pollo ....., o Artista músico .. Emmanuel Coelho Naciel .....

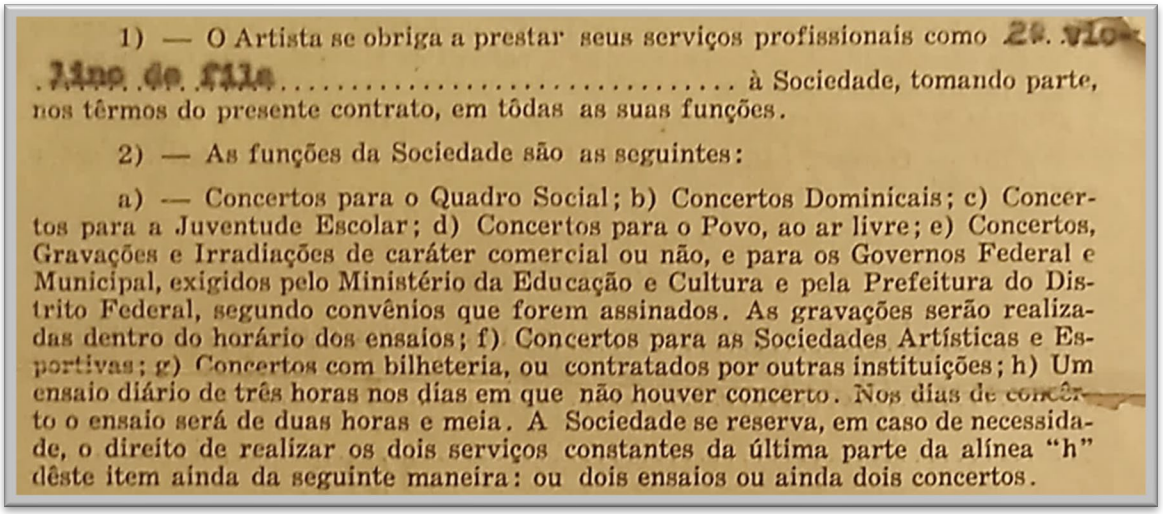
Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Um contrato de trabalho, quando analisado em uma pesquisa como esta, transcende sua função de documento formal e pode ser interpretado como uma expressão das relações culturais e das expectativas institucionais do período. De acordo com Minczuk (2014), a Orquestra Sinfônica Brasileira foi fundada em 1940 por iniciativa do maestro José Siqueira[52] (1907-1985), com o apoio de outros músicos e personalidades do Rio de Janeiro. Contudo, a contratação de instrumentistas sob o regime CLT só começou em 1943. No caso do Musicista, o contrato assumiu a forma

[52]José Siqueira (1907-1985) foi maestro, compositor e professor, nascido em Conceição (PB). Ao longo de sua carreira, desempenhou papel fundamental na formação de orquestras e corais, além de se destacar na música de concerto brasileira, tanto pela criação de obras quanto pela atuação em instituições musicais (José [...], 2023).

de uma prestação de serviços artísticos, sem estabelecer vínculo empregatício contínuo.

Documento 8 – Especificações do contrato de Emmanuel com a OSB



1) — O Artista se obriga a prestar seus serviços profissionais como 2º. violino de fila à Sociedade, tomando parte, nos têrmos do presente contrato, em tôdas as suas funções.

2) — As funções da Sociedade são as seguintes:

a) — Concertos para o Quadro Social; b) Concertos Dominicais; c) Concertos para a Juventude Escolar; d) Concertos para o Povo, ao ar livre; e) Concertos, Gravações e Irradiações de caráter comercial ou não, e para os Governos Federal e Municipal, exigidos pelo Ministério da Educação e Cultura e pela Prefeitura do Distrito Federal, segundo convênios que forem assinados. As gravações serão realizadas dentro do horário dos ensaios; f) Concertos para as Sociedades Artísticas e Esportivas; g) Concertos com bilheteria, ou contratados por outras instituições; h) Um ensaio diário de três horas nos dias em que não houver concerto. Nos dias de concêrto o ensaio será de duas horas e meia. A Sociedade se reserva, em caso de necessidade, o direito de realizar os dois serviços constantes da última parte da alínea "h" dêste item ainda da seguinte maneira: ou dois ensaios ou ainda dois concertos.

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

As obrigações e os direitos formalizados no contrato estão detalhados no Documento 8, que especificou que o artista se comprometeu a atuar em diferentes modalidades, o que incluiu concertos destinados a públicos variados (quadro social, juventude escolar, apresentações ao ar livre), além de gravações e transmissões, tanto de natureza comercial quanto institucional. O acordo também definiu a carga horária e estabeleceu a obrigatoriedade de ensaios diários, com ajustes conforme a programação dos concertos.

Conforme registrado no documento, Emmanuel foi designado como 2º violino de fila. Em uma orquestra, os instrumentos são organizados em naipes, que, por sua vez, se subdividem em grupos: cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), madeiras, metais e percussão. De acordo com Ângela Petrus e Eliza Echternacht (2004), a estrutura orquestral segue uma divisão de trabalho hierarquicamente organizada, com cargos e funções diferenciados, o que também define a remuneração.

Em termos gerais, ao maestro cabe a elaboração do cronograma de trabalho, e o *spalla* (primeiro violinista) o auxilia e orienta o naipe de violinos. Já o *concertino* (músico posicionado na primeira estante, ao lado do *spalla*) atua como assistente direto deste, e os chefes de naipe coordenam as atividades de seus respectivos

grupos. Os demais músicos, como no caso do Violinista, são designados como músicos de fila.

Isto posto, pode-se refletir sobre o universo desse tipo de agrupamento musical à luz do pensamento de Bourdieu (1996, p. 192), que afirmou: “A luta pelo monopólio da legitimidade contribui para o reforço da legitimidade em nome da qual ela é travada”. Esse processo competitivo e estruturado dentro de um campo cultural retrata essa luta pelo reconhecimento necessário para ser considerado um agente legítimo naquele espaço específico. Depreende-se que as instituições exercem o poder de conceder ou negar a validação dos indivíduos e decidem sua inclusão ou exclusão como integrantes. Ao selecionar músicos, a Orquestra Sinfônica Brasileira reafirmou seu papel como autoridade no campo cultural, e a contratação do Musicista, ainda que temporária, representou um reconhecimento simbólico de sua habilidade e competência.

Após concluir o curso de especialização, o Maestro retornou a São João del-Rei por razões contratuais e reassumiu sua posição como docente. É possível que esse compromisso tenha contribuído para que sua passagem pela Orquestra Sinfônica Brasileira fosse temporária, ao considerar que sua cadeira como professor no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier havia sido conquistada por concurso público. De volta a Minas Gerais, o Professor continuou a desempenhar suas funções na instituição até transferir-se para Brasília, posteriormente para Manaus e, mais tarde, retornar ao Distrito Federal. Essas experiências foram exploradas nas análises apresentadas nos próximos dois segmentos.

2.2.2 Um violino ressoou na Terra Onde os Sinos Tocam

Embora o recorte da pesquisa esteja direcionado principalmente ao período no qual Emmanuel vivenciou sua trajetória no estado do Piauí, considerei pertinente uma retrospectiva, para examinar suas experiências profissionais nas cidades onde residiu antes da mudança para Teresina. Isso se deveu ao entendimento de que aquilo que é levado para a sala de aula, o que é escrito e, apresentado no palco, é resultado da bagagem acumulada ao longo da carreira profissional. Isto posto, concordo com Nóvoa

> A reposta à questão, *Porque é que fazemos o que fazemos na sala de aula?*, obriga a evocar essa mistura de vontades, de gostos, de

> experiências, de acasos até, que foram consolidando gestos, rotinas, comportamentos com os quais nos identificamos com professores. [...] A maneira como cada um de nós ensina está diretamente dependente daquilo que somos como pessoa quando exercemos o ensino [...] (Nóvoa, 2013, p. 16, 17).

Compreendi que a estruturação do fazer docente resulta de uma complexa interação entre a identidade do educador, suas experiências passadas e presentes. É uma amalgama de aprendizados acumulados ao longo do tempo. Nesse sentido, recorro a Huberman (2013, p. 53) e compartilho da ideia de que "[...] o ator humano observa, estuda, planeja as sequências que percorre e, posteriormente, pode alterar ou determinar as características da fase seguinte". Portanto, concebi como essencial conhecer algumas das experiências profissionais do Compositor após sua formação acadêmica e antes de escolher Teresina como seu local de residência na última etapa de sua vida.

A cidade mineira de São João del-Rei é conhecida como a "terra onde os sinos falam" devido à preservação da tradição sineira trazida pelos portugueses no início do século XVIII. O toque dos sinos, reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN[53] desde 30 de dezembro de 2009, ocorre de três a quatro vezes por dia para marcar diferentes ocasiões. Esses toques são entendidos pelos moradores, e o conhecimento sobre sua identificação tem sido transmitido por gerações (Silva A., 2020).

Foi nessa cidade repleta de sons, que o Musicista teve sua primeira experiência docente conquistada por meio de concurso público, ao ser nomeado professor de violino no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier. Após um ano de atuação, partiu para o Rio de Janeiro, onde cursou a especialização em Canto Orfeônico no Conservatório Nacional. Dessa forma, viveu duas fases distintas em São João del-Rei: uma antes e outra após sua passagem pela Cidade Maravilhosa. Antes de sua chegada à cidade, o *Diário do Comércio*, na edição de 17 de novembro de 1957, publicou uma notícia que anunciou a previsão da sua nomeação como professor de violino e viola no Conservatório [...]. Na publicação, o Violinista foi citado como uma

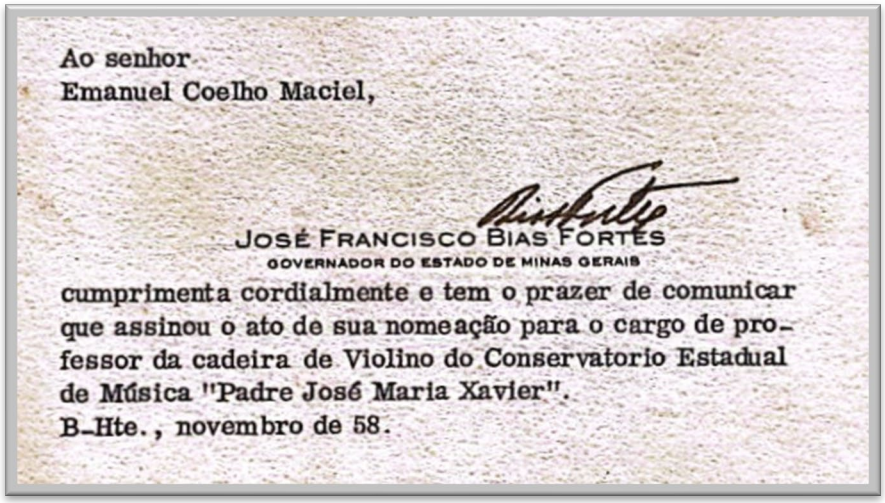
[53]O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) identificou e reconheceu o Toque dos Sinos em Minas Gerais, tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes (IPHAN, [2006?]).

figura proeminente nos meios artísticos de Minas Gerais, mencionado como *spalla* da Sociedade Sinfônica Mineira e regente da Sociedade Coral Belo-horizontina.

O texto destacou a formação musical do Maestro e sua dedicação à arte, além de atribuir-lhe a capacidade de suprir a lacuna existente no ensino musical da instituição. O articulista concluiu com a afirmação: “parabéns à Diretoria do Conservatório Pe. José Maria Xavier e à cidade por esta feliz e tão ansiada aquisição auspiciada desde já. O novo professor far-tar-se-á de bons discípulos do maravilhoso instrumento” (Uma notícia [...], 1957). A maneira como o Musicista foi apresentado na matéria conferiu-lhe uma legitimação social, sustentada pela menção às suas funções e associações institucionais anteriores. Essa apresentação remeteu ao conceito de capital simbólico desenvolvido por Pierre Bourdieu (2004, p. 166), descrito como “[...] um crédito, é o poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento.”

No caso de Emmanuel, essa imposição parece ter sido transmitida ao articulista por meio da forma como se apresentou: “durante a curta palestra que com êle mantivemos, uma sólida cultura musical e, sobretudo, apaixonado pela sua arte, tendo pelo seu instrumento verdadeira dedicação” (Uma notícia [...], 1957). Oficialmente, a contratação do Maestro ocorreu apenas um ano após a matéria publicada sobre sua futura chegada. Conforme indicado no fragmento apresentado a seguir (Documento 9), a nomeação para o cargo foi formalizada somente em 1958.

Documento 9 – Nomeação de Emmanuel no Conservatório de São João del-Rei



Ao senhor
Emanuel Coelho Maciel,

JOSÉ FRANCISCO BIAS FORTES
GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS

cumprimenta cordialmente e tem o prazer de comunicar que assinou o ato de sua nomeação para o cargo de professor da cadeira de Violino do Conservatorio Estadual de Música "Padre José Maria Xavier".
B.-Hte., novembro de 58.

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Ao considerar as reflexões apresentadas no tópico “Um Professor, um Violinista e um Compositor” sobre o período do protagonista da pesquisa em São João del-Rei, este segmento teve como objetivo examinar como as redes de sociabilidade construídas no Conservatório estimularam atividades fora do ambiente das aulas. Além disso, buscou-se analisar parte de suas produções musicais na cidade, com base em programas de recital, recortes jornalísticos e outras fontes arquivadas pelo Músico e preservadas por sua família. Para uma contextualização visual, segue a imagem da primeira instalação da instituição (Fotografia 5) que, na época, segundo Sales (2011), funcionava na Rua Marechal Deodoro, número 220:

Fotografia 5 – Primeira instalação do Conservatório Padre José Maria Xavier



Fonte: Sales (2011, p. 28).

Esse primeiro endereço foi o cenário das primeiras iniciativas pedagógicas do Violinista ao chegar à cidade. Nesse espaço, iniciou a trajetória como professor, contribuiu para a formação de músicos e fortaleceu o ensino musical na região. A atuação não se limitou às salas de aula, pois a habilidade de transitar entre diferentes grupos sociais e o envolvimento em projetos coletivos, tanto como violinista quanto como educador e maestro, consolidaram sua presença. Segundo as pessoas entrevistadas nesta pesquisa, Emmanuel se diferenciava pela simpatia, facilidade em estabelecer amizades e espírito solidário. Essas qualidades, analisadas à luz da reflexão de Claudia Alves (2019) sobre as redes de sociabilidade—construídas entre

“[...] simpatias e hostilidades, amizades e rancores, solidariedade e competição [...]”—, favoreceram sua aceitação nos círculos musicais e acadêmicos da época.

A chegada do Musicista em São João del-Rei, como discutido anteriormente no tópico sobre os seus vestígios autobiográficos na obra *500 Anos de Música Brasileira*, e evidenciado pelo documento de nomeação que abre esta seção, ocorreu por meio de concurso público. Uma vez instalado na cidade, participou de concertos com a orquestra local, como mencionado na referida obra. Ao citar sobre sua estadia no Conservatório, suas palavras foram as seguintes:

> Devo reafirmar que entre os anos de 1957 a 1961 tive a feliz oportunidade em participar da equipe de professores do referido Conservatório, em companhia do violoncelista Hélio Magalhães de Oliveira, meio-soprano Janice Mendonça de Almeida, das pianistas Mercês Bini Couto e Ismênia Castelli Panzera, e dos professores Emílio Viegas (flauta) e Sílvio Padilha (clarineta). Este último, no início dos anos de 1960, tornou-se Diretor do citado Conservatório (Maciel, 2014a, p. 36).

De acordo com Fernando Sales (2011) e Ana Maria Guimarães e Mauro Santos (2023), o Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier foi criado com o nome de Conservatório Mineiro de Música de São João del-Rei e teve como objetivo principal apoiar, com um ensino institucionalizado, as orquestras Lira Sanjoanese e Ribeiro Bastos. Sem auditório próprio, a aula inaugural ocorreu em 21 de março de 1953, nas dependências da Rádio ZYI-7, onde, anos depois, o Violinista realizou seu primeiro concerto na cidade, em 19 de março de 1958.

Nessa apresentação, exibiu suas credenciais musicais como solista, demonstrou técnica e sensibilidade interpretativa e reforçou sua conexão com o repertório erudito. A performance pode ter servido como uma estratégia para divulgar suas habilidades pedagógicas, atrair potenciais alunos e ampliar sua presença no meio musical local. Além do impacto artístico, o evento marcou sua inserção na comunidade musical de São João del-Rei e se tornou uma ponte entre sua trajetória anterior e o novo ciclo que iniciou como professor. O programa do recital (Programa de Concerto 3) registrou sua participação e confirmou sua chegada à cidade nesse novo papel, o que representou o primeiro passo de sua atuação educacional e artística na região.

Programa de Concerto 3 – Capa e contracapa do programa de 19.03.1958



Este concêrto marca em São João del-Rei, o início do lançamento da Escola Moderna do Violino que teve sua Gênesi Cronológicamente da seguinte forma:

JOACHIM Maestro de:

HUBAY
CARL FLESCH } professores de
GABOR BUZA,

professor de E. C. Maciel, que na qualidade de professor do Conservatório local, está iniciando neste estabelecimento o Curso de Violino, diferente e lógico sob todo ponto de vista.

PRIMEIRO CONCÊRTO

do VIOLINISTA

Emanuel Coelho Maciel

em São João del-Rei, patrocinado
— pela —
ZYI-7 RÁDIO SÃO JOÃO DEL-REI,
a realizar-se no dia
19 de Março de 1958, Quarta-feira,
às 21 horas, no
AUDITÓRIO DA ZYI-7

São João del-Rei - Minas

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Na contracapa, constava que o concerto marcou o lançamento da Escola Moderna de Violino em São João del-Rei, cuja linhagem pedagógica foi apresentada genealogicamente por Joseph Joachim[54] (1831–1907), Jenö Hubay[55] (1858–1937) e Carl Flesch, com a culminância em Gábor Buza, professor de Emmanuel, já mencionado anteriormente neste trabalho. O curso foi descrito como "diferente e lógico sob todo ponto de vista", o que sugeriu que o Violinista adotaria uma abordagem pedagógica[56] com características próprias. Ao considerar que o programa apresentou o Maestro como o novo professor de violino e destacou a linhagem da escola a que pertencia, identifiquei no documento uma manifestação dos três tipos de capital propostos por Bourdieu (2007b): o capital incorporado, ligado à técnica adquirida com seu professor; o capital objetivado, representado pelo violino, seu instrumento; e o

[54]Joseph Joachim Georg, foi um violinista e compositor húngaro-alemão, amplamente reconhecido por seu virtuosismo como intérprete (Soylent Communications, 2019).
[55]Jenö Gyula Hubay, violinista, compositor e professor de música húngaro, destacou-se por sua meticulosa metodologia no ensino do violino (Samuel, 2022).
[56]No subitem deste estudo dedicado à análise da Coleção Pererê, foram abordadas as concepções pedagógicas de Emmanuel como professor de violino.

capital institucionalizado, expresso no diploma que certificava sua formação, que, embora não citado diretamente, estava implícito.

Programa de Concerto 4 – Parte interna do programa de 19.03.1958



PROGRAMA

1.ª PARTE

A. Vivaldi — Konzert in A — Moll
op. 3 n. 6

I — Allegro
II — Largo
III — Presto

W. A. Mozart — Eine Kleine Nachtmuzik

I — Allegro
II — Romanze
III — Menuetto
IV — Rondó

2.ª PARTE

H. Wieniawski - Romance
J. Hubay - "Le Luthier de Crémone"
J. Sibelius - Valse triste
Granados-Kreisler - Spanicher Tanz
P. Castro - Meditação

Ao piano:
Prof. Mercês Bini Goulo

Notas musicais de E. C. Maciel

Lidas por Canaro

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Na parte interna do programa (Programa de Concerto 4), encontra-se o repertório, que despertou meu interesse para a análise das escolhas feitas pelo Violinista em sua estreia como solista na cidade. Dividida em duas partes, a seleção incluiu um compositor do período Barroco, Antonio Vivaldi (1678–1741), e outro do Clássico, Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). O *Concerto em Lá Menor, op. 3 n. 6*, de Vivaldi, integra a coleção *L'estro Armonico* (*A Inspiração Harmônica*), composta por 12 concertos para violino solo, cordas e contínuo, publicada em 1711. Essa obra exige um nível significativo de habilidade técnica, especialmente para a execução do movimento *Presto* (Araújo, 2016; Massin e Massin, 1997; Coelho, 2019).

Eine kleine Nachtmusik (K. 525), ou *Pequena Serenata Noturna*, é uma das peças mais conhecidas de Mozart, composta em 1787 e escrita para quarteto de cordas. Embora muitas das serenatas do compositor austríaco tenham sido feitas sob encomenda, não há registros sobre a ocasião específica para a qual essa peça foi solicitada (Grout; Palisca, 2007; Cueto Jr, 2017).

Na segunda parte, o Músico reuniu cinco compositores cujas obras percorrem o Romantismo, o Nacionalismo, o Romantismo Tardio, o Modernismo e uma peça do século XX. A intenção parece ter sido demonstrar seu domínio técnico e sua sensibilidade interpretativa por meio de um repertório que destacasse ambas as habilidades. No canto inferior direito do programa, há a anotação "Notas musicais de E. C. Maciel lidas por Canaro", o que sugere que o Maestro preparou comentários a serem lidos durante o concerto, possivelmente sobre as obras executadas, o que conferiu à apresentação um caráter didático.

Os periódicos da época registraram o acontecimento, e Emmanuel preservou três matérias: duas do *Diário do Comércio* – uma datada de 25 de março de 1958, assinada por Calderon de Labarca, e outra de 26 de março de 1958, sem assinatura. A terceira é de um jornal não identificado, sem data, assinada por José Bernardino Peixoto. Mesmo sem identificação, essa terceira notícia pôde ser associada ao mesmo período das outras duas pelas especificações sobre a apresentação. Como afirmou Le Goff (2003, p. 538), o documento é o resultado “[...] das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”. Diante disso, foi possível, a partir do que foi publicado, compreender a expectativa em torno da chegada do Violinista a São João del-Rei e as impressões deixadas por sua primeira apresentação.

As três matérias apresentaram um tom de celebração e reconhecimento ao talento do Musicista e ressaltaram sua habilidade técnica, estilo interpretativo e a expectativa positiva em relação à sua entrada na cena cultural da cidade. No entanto, cada texto trouxe uma abordagem distinta do evento e enfatizou diferentes aspectos. No Recorte de Jornal 5, a matéria de José Bernardino. não apresenta a indicação do periódico nem a data da publicação.

Recorte de Jornal 5 – Título da matéria de Bernadino Peixoto



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.
Nota: no recorte não havia indicação do periódico nem da data de publicação.

No início do texto, José Bernardino expressou-se da seguinte maneira:

> Tivemos a grata oportunidade de apreciar o recital de violino, do professor Emanuel Coelho Maciel, no dia adrede escolhido, 19 do corrente mês. Como estava anunciado, pelo rádio, por êste jornal, à hora certa, 21 horas, com a plateia não muito lotada, deu-se o início do programa. O professor Emanuel, como o seu próprio nome exprime: o enviado... sim; o enviado pelo ilustre João Cavalcanti, a' quem, esta cidade, bem como a sua obra musical muito devem. Ele prometeu arranjar para o C.M.P.J.M.X. um professor de violino; prometeu à Sociedade de Concertos Sinfônicos [...]. E ele veio, para aqui implantar aquilo de que há muito aspirávamos: o ensino de violino; êste instrumento maravilhoso que empolga e emociona o sentimento mais recôndito da nossa alma! (José Bernardino, 1958, [jornal não identificado]).

José Bernardino utilizou o significado bíblico do nome do Maestro e referiu-se a ele como um enviado. O autor o descreveu como alguém destinado a atender uma necessidade cultural e educacional da cidade e também ressaltou a promessa feita pelo ilustre João Cavalcanti[57] de trazer um professor de violino para São João del-Rei, o que destacou a importância do ensino do instrumento e da música erudita para a vida cultural local. Ao analisar a matéria de Bernardino, tracei um paralelo com as ideias de Roger Chartier (2002), que abordou as práticas culturais como uma configuração das representações sociais mediadas pelas interações entre produção, circulação e apropriação de textos. Nesse sentido, interpretei que o autor construiu narrativas que posicionaram o Compositor como um agente central no cenário artístico de São João del-Rei, fato que reforçou as percepções e valores culturais atribuídos à sua atuação.

A segunda matéria, assinada por Calderon de Labarca (possivelmente um pseudônimo), foi dedicada principalmente ao evento em si e à performance do Musicista, pois destacou sua técnica e a variedade de seu repertório. O autor também enfatizou o papel da rádio local ZYI-7, que transmitiu o recital ao vivo e permitiu que um público geograficamente disperso se conectasse simbolicamente à experiência cultural. Essa dinâmica pode ser compreendida à luz do conceito de comunidade imaginada, discutido por Benedict Anderson (2013), que abordou como os meios de comunicação criam uma sensação de pertencimento coletivo entre indivíduos que não

[57]João Cavalcante (1902–1985) foi maestro e compositor brasileiro, formado pelo Conservatório Mineiro de Música e aluno de Heitor Villa-Lobos no Rio de Janeiro, onde se especializou em canto coral. Fundou, em 1930, a Sociedade de Concertos Sinfônicos (Braga, 2016; Lisboa, 2005).

compartilham o mesmo espaço físico. Nesse panorama, o recital do Violinista transcendeu os limites do auditório e fortaleceu um sentimento de conexão cultural entre os cidadãos de São João del-Rei.

O terceiro texto, publicado no *Diário do Comércio* no dia seguinte ao evento, adotou uma abordagem crítica mais apurada sobre a execução musical. O autor destacou o estilo interpretativo de Emmanuel e fez referência até a seu mestre, Gabor Buza. Suas observações foram de caráter técnico, com comentários sobre a execução de peças específicas e a sugestão de que o talento do Maestro poderia ganhar ainda mais evidência com um instrumento de maior qualidade.

> A técnica violinística do prof. Emanuel está impregnada do brilhantismo do arco inerente à escola de seu grande mestre, o prof. Gabor Buza. [...], embora do programa não constassem peças de grande vulto violinístico sob o ponto de vista meramente técnico. Tôdas as peças foram executadas [...] com grande honestidade. [...]
> Em Wieniawsky observou-se tôda a melancolia daquele Romance que constitui o segundo movimento de seu concêrto. Aqui, Emanuel fez belíssimos portamentos, [...], tendo, ao nosso ver, faltado um pouco mais de paixão em certas frases [...]
> Em verdade, julgamos que bastante maior seria o êxito do recital se outro fôsse o violino do recitalista, e que êle precisa procurar um instrumento mais à altura de suas grandes possibilidades de artista (Constituiu [...], 1958).

Neste panorama, o conceito de distinção de Pierre Bourdieu (2007) é pertinente, pois a análise técnica detalhada denotou um capital cultural elevado e diferenciou o autor da crítica das demais notícias por meio de um discurso especializado. Esse enfoque permitiu ao leitor não apenas apreciar o talento do Musicista, mas também identificar-se como parte de uma audiência culturalmente sofisticada, o que legitimou seu pertencimento a uma esfera de gosto legítimo, associada à música clássica e ao virtuosismo violinístico.

Ao examinar os vestígios das relações do Professor com seus colegas docentes no Conservatório, identifiquei a formação de um trio no Conservatório [...] (Fotografia 6). Além da colaboração em atividades acadêmicas, a imagem indicava que estabeleceram uma parceria artística, o que sugeriu que a relação entre eles extrapolava o ambiente formal de trabalho e se configurava como um espaço de aprendizado mútuo e fortalecimento da identidade docente.

Fotografia 6[58] – Trio do Conservatório Padre José Maria Xavier



Fonte: Fundação José Elias Tajra (1992)
Legenda: Emmanuel (violino), Mercês Bini (piano) e Hélio Magalhães (violoncelo)

Participavam da formação o Maestro, o violoncelista Hélio Magalhães[59] e a pianista Mercês Bini Couto (1916-2010). Na foto, a atuação do grupo em 1961 permitiu uma análise alinhada ao pensamento de Burke (2017, p. 17), que refletiu que “[...] imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular”. Ressalta-se a presença da professora e pianista Mercês Bini Couto no trio, especialmente ao se considerar que, historicamente, o apagamento da participação feminina em narrativas centradas em protagonistas masculinos ainda é recorrente. Essa questão também se manifestou na ausência de compositoras no livro de *500 Anos de Música Brasileira*, um ponto abordado na análise dessa obra na subseção 3.3 deste trabalho.

Segundo Coelho (2014) e Braga (2015), Mercês foi concertista em São João del-Rei. Estreou no Teatro Municipal da cidade aos sete anos, em 1923, e, ao longo de sua carreira, realizou apresentações nos principais centros artísticos e culturais de Minas Gerais. A musicista teve uma valsa publicada na revista *Fon Fon* (1907-1945)

[58]Imagem digital restaurada por Marta Rajabally Restauradora em setembro de 2024.
[59]Segundo Homem (2013), Hélio Magalhães foi aluno da turma de 1954 da EFMPM de Minas Gerais. Atuou como violoncelista na Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais, na Orquestra Sinfônica de Brasília e na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

e chegou a presidir a Sociedade de Concertos Sinfônicos. Os programas de concerto da época, arquivados por Emmanuel, registraram sua atuação multifacetada como pianista, professora, ornamentadora e orquestradora.

Fon-Fon! foi um periódico inaugurado no Rio de Janeiro em 1907, que circulou semanalmente até 1958 e se apresentava como um "Semanario alegre, politico, critico e esfusiante" (Fon-Fon!, 1907, [p.5]). De acordo com Renata Franqui e Marcília Periotto (2016), durante os anos iniciais do Estado Novo (1937-1939), a revista desempenhou um papel significativo na formação da opinião pública e na educação das mulheres da elite carioca. Com conteúdos sobre política, moda, culinária, conselhos às mães e donas de casa, *Fon-Fon!* veiculava ideais de comportamento e cultura inspirados no modelo europeu, especialmente parisiense. Assim, tornou-se um importante artefato pedagógico-cultural, direcionado à formação subjetiva do público feminino e à promoção de valores morais e sociais desejados pela sociedade da época.

Com o intuito de conhecer os participantes do Trio, busquei informações on-line com os nomes de Mercês Bini Couto e Hélio Magalhães. Durante essa pesquisa, encontrei um blog intitulado *São João del-Rei*, que prestou homenagem ao 99º aniversário da professora Mercês. Foi então que descobri que a imagem retrata a 5ª Audição da C.A.S. – Corporação Artística Sanjoanense, um concerto realizado no Teatro Municipal de São João del-Rei em 10 de maio de 1961. Sobre o evento, Francisco José dos Santos Braga, autor da página, registrou:

> Naquela noite memorável foi apresentado ao público são-joanense o primeiro movimento (allegro con fuoco) do Trio em Sol menor op. 8 de Chopin, para violino, violoncelo e piano. Os outros dois integrantes do trio eram o violinista Emmanuel C. Maciel e o violoncelista Hélio Magalhães. [...] O programa [...] trazia as seguintes informações [...] *"A Corporação Artística Sanjoanense, ao ensêjo de sua quinta audição, em homenagem à Mãe Sanjoanense, houve por bem solicitar o concurso de artistas de renome nesta cidade, representados pelos "Jograis" e pelo Trio formado pelos professores Mercês Bini Couto, Emmanuel C. Maciel e Hélio Magalhães. [...] Quanto ao "Trio", os nomes de seus integrantes dispensam comentários, pois são todos expoentes da arte de Euterpe, já consagrados nos meios artístico-musicais de S. João del-Rei e outras cidades. Criado que foi o "Trio" no início do corrente ano, já fez algumas apresentações públicas, as quais merecidamente receberam os louvores do nosso culto povo. Entretanto, cumpre-nos esclarecer que o "Trio" ainda não têve sua estréia oficial, sendo que breve teremos a satisfação de apreciar um concêrto daquêles artistas, e podemos afirmar antecipadamente que será um espetáculo à altura do fino gôsto do sanjoanense."* (Braga, 2015).

A partir desta postagem, presumiu-se que o grupo tinha o objetivo de realizar um trabalho paralelo às atividades docentes no Conservatório. Na época do evento mencionado, já haviam realizado algumas apresentações, mas ainda não tinham feito uma estreia oficial. Conforme constou no programa daquela noite, ensaiavam havia alguns meses, pois os participantes se reuniram no início daquele ano, e a apresentação ocorreu em 8 de maio. Entrei em contato com Francisco Braga por e-mail na tentativa de obter alguns esclarecimentos, o que teve um resultado muito produtivo. Residente em São João del-Rei e também pesquisador, com grande gentileza, trouxe-me informações sobre o terceiro integrante da fotografia, o violoncelista Hélio Magalhães, sobre quem, até então, eu dispunha apenas de uma referência vaga. A seguir, a transcrição da comunicação[60]:

> Prezada Gislene Danielle,
> Boa noite!
> Hoje estive com o vice-diretor do Conservatório, Mauro André, e obtive os seguintes esclarecimentos:
> 1) o violoncelista Hélio Magalhães alguns anos após o concerto, tornou-se diretor do Conservatório local. Morreu recentemente em julho, três dias após a esposa, em Belo Horizonte. O casal deixou uma filha que você pode acionar, caso não fique satisfeita com nossas providências. Ele ainda teve uma grande decepção na vida que foi ter um dedo decepado pelo portão de sua garagem; a partir desse acidente, aposentou o violoncelo.
> [...]
> Cordialmente,
> Francisco Braga

A investigação sobre os indivíduos retratados na imagem possibilitou integrar essas experiências individuais a um panorama mais amplo de práticas musicais e culturais. Essa abordagem encontra eco na reflexão de Artières (1998, p. 32), que argumentou que “[...] a constituição pelo indivíduo de arquivos pessoais [...] é formidavelmente produtiva [...] Em suma, um dispositivo de resistência”. Nesse sentido, o esforço para trazer à luz essas memórias e compreendê-las a partir de suas conexões históricas e culturais atuou como uma forma de resistência ao apagamento de experiências e saberes individuais e lhes atribuiu novos sentidos no campo da história cultural.

Não foi possível determinar com precisão a duração do trabalho do Trio do Conservatório. Contudo, o fato do Violinista ter arquivado e posteriormente publicado

[60]Comunicação realizada por e-mail entre Francisco José dos Santos Braga e Gislene Danielle de Carvalho em 29 de agosto de 2024.

essa fotografia na *Revista Memória Piauiense* em 1992, aliado à pesquisa detalhada de Francisco Braga, reforçou o que Artières chamou de dispositivo de resistência. Assim, 63 anos após o concerto, a existência desse grupo, até então desconhecida por muitos, foi revelada a pessoas distantes no tempo e na geografia. Esse registro demonstrou que, no Conservatório Padre José Maria Xavier, na "terra onde os sinos falam", um violinista, uma pianista e um violoncelista tocaram juntos, e suas memórias foram preservadas.

Portanto, pode-se inferir que Emmanuel não se dedicou apenas à atividade docente durante sua estadia em São João del-Rei, mas também fez uso da mobilização de recursos sociais que o ajudaram a interagir com os colegas de profissão e a validar sua posição como músico na cidade. Nesse contexto, também é cabível trazer à baila o pensamento de Pierre Bourdieu sobre o capital social como sendo:

> [...] o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que são somente dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis. Essas ligações são irredutíveis às relações objetivas de proximidade no espaço físico (geográfico) ou no espaço econômico e social porque são fundadas em trocas inseparavelmente materiais e simbólicas cuja instauração e perpetuação supõem o re-conhecimento dessa proximidade[...] (Bourdieu, 2007, p. 65)

Identificou-se no Trio uma rede de relações institucionalizadas, pois os agentes compartilhavam um mesmo espaço físico, o Conservatório, e possuíam características em comum, como a habilidade de tocar seus instrumentos em um nível musical elevado, já que os três eram professores em suas respectivas áreas. Além da formação de um grupo de câmara, essas conexões também envolviam trocas materiais e simbólicas. Após essa experiência na instituição, o Maestro seguiu para novos desafios em Brasília e Manaus, cujas experiências analisei e apresento na subseção seguinte.

2.2.3 Entre a Capital da Esperança[61] e a Cidade da Floresta[62]: As Experiências do Maestro nos anos de 1963 a 1976

Neste segmento, analisei a trajetória de Emmanuel nas cidades de Brasília e Manaus, suas últimas residências antes de se estabelecer em Teresina. Em ambas, atuou no cenário musical, ampliou experiências e desenvolveu novas habilidades. Entendi que as vivências acumuladas nesses locais possibilitaram o exercício de diversas funções, além de fortalecerem sua capacidade de adaptação e versatilidade em diferentes áreas ligadas à sua formação musical. Com base nas informações extraídas das fontes autobiográficas já mencionadas neste trabalho, organizei as atividades profissionais exercidas nesses dois locais em três categorias principais, apresentadas no Quadro 5:

Quadro 5 – Funções Exercidas por Emmanuel em Brasília e Manaus

CATEGORIA	FUNÇÃO	BRASÍLIA	MANAUS
Musicista e educador	Violinista	X	X
	Violista	X	
	Professor	X	X
	Arranjador	X	X
	Compositor	X	X
Direção e criação artística	Regente	X	X
	Coordenador de apresentações musicais	X	
	Diretor musical de espetáculos teatrais	X	X
	Juri em festivais	X	X
	Produtor	X	
	Articulista		X
	Roteirista	X	
Gestão e criação de políticas	Participante de comissão para elaboração de programa de educação musical na escola básica		X
	Vice-diretor de escola de música	X	
	Autor de livro didático	X	

Fonte: elaborado pela própria autora.

Na atuação do protagonista deste estudo, as posições que ocupou no mercado de trabalho não se desenvolveram de forma isolada. Emmanuel mantinha sua

[61]Em seu discurso de 21 de abril de 1960, na inauguração de Brasília, Juscelino Kubitschek (1902-1976) usou a expressão para descrever a cidade, citando as palavras do francês André Malraux (1901-1976) (Motta, 2020).

[62]Manaus, fundada em 1669 por portugueses, tornou-se conhecida no início do século XX como a "Paris dos Trópicos" devido ao auge da borracha, que atraiu investimentos e imigrantes estrangeiros. Esse período de prosperidade também lhe conferiu as denominações de "Coração da Amazônia" e "Cidade da Floresta" (Fly, 2019).

identidade de Violinista, por exemplo, mesmo ao dar aulas, fazer arranjos ou elaborar scripts para gravações de programas culturais, atividades que também representavam uma extensão de sua prática artística. Sua trajetória exemplifica o pensamento de Ricardo Basbaum (2013), que observou que alguns artistas optam por não restringir sua atividade à produção individual; em vez disso, dedicam parte de seu tempo à atuação como agentes culturais, pois promovem e mediam novas produções. O Musicista, ao exercer funções como professor, arranjador, roteirista e regente, não apenas colaborou para o desenvolvimento musical de outros, mas também estimulou a criação e a apreciação da música em um contexto mais amplo. Operou como mediador cultural ao estabelecer conexões entre a prática musical e o público, além de promover a educação e o fortalecimento do envolvimento cultural em múltiplos âmbitos.

As ideias de Basbaum podem ser articuladas com o pensamento de Angela Gomes e Patrícia Hansen (2016), que reconheceram os intelectuais como sujeitos históricos e mediadores culturais em diversos grupos sociais, pois atuam como "agentes educadores encarregados da socialização de crianças e jovens em diversas situações" (Gomes; Hansen, 2016, p. 9). Percebo Emmanuel sob essa perspectiva, uma vez que, em Brasília, além de exercer várias funções também incentivou a formação cultural de seus alunos e da comunidade. Esse papel de mediador cultural, alinhado à visão de um intelectual voltado para a educação e a criação de espaços culturais, foi examinado ao longo deste tópico.

O Músico reuniu em seu acervo registros das cidades onde viveu, desde o início de seus estudos na Escola de Formação Musical da Polícia Militar de Minas Gerais até suas atividades em Teresina, após sua aposentadoria como docente na UFPI. Neste segmento, ao concentrar-me especificamente nas referências relacionadas a Brasília e Manaus, mobilizei um corpus documental composto por publicações da época: edições do jornal *A Crítica* e *A Notícia*, ambos de Manaus, preservadas fisicamente pelo Compositor, além de matérias do *Correio Braziliense* (DF) e do *Jornal do Commercio* (AM), disponíveis virtualmente na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Paralelamente, examinei programas de concerto relacionados às datas dos eventos mencionados nos periódicos e, quando pertinente, documentos autobiográficos.

A pesquisa hemerográfica possibilita uma análise detalhada do período e amplia a compreensão sobre a educação e a cultura da época, como destaca Jane Sousa (2020, p. 17):

> [...] por intermédio da imprensa, podem-se encontrar vários discursos educacionais de professores, diretores, alunos, membros da sociedade, governantes e estudiosos, e obter a leitura da educação de um período específico, com riqueza de detalhes, uma vez que é contada por pessoas que a vivenciaram em seus diversos aspectos.

Com essa premissa, procurei analisar como Emmanuel foi retratado nas páginas dos jornais e identificar as ocasiões em que sua voz foi destacada — ou seja, quando suas palavras foram diretamente citadas — e aquelas em que foi mencionado como protagonista ou participante das ações educacionais e musicais das quais fez parte. Ao consultar os programas de concertos e outros documentos preservados em seu acervo, reforço a perspectiva de Sousa (2020, p. 12), que ressaltou o avanço da história da educação por meio da articulação da análise de periódicos "[...] com outras fontes, não como mera validação, mas para compreender o contexto e suas relações com a sociedade [...]".

Nesta parte da tese, assim como em outras seções em que mobilizei fontes hemerográficas, a obra da Profa. Jane Bezerra de Sousa, *Instituições escolares no Piauí em páginas dos jornais (1961 a 1971)*, serviu como referência para a organização e análise dos periódicos. Ao adotar esse embasamento, além de fundamentar meu trabalho, expresso minha preocupação em valorizar as realizações de outras mulheres no meio acadêmico, especialmente daquelas que atuam no Nordeste do Brasil[63], pois considero essencial ampliar o reconhecimento de autoras e pesquisadoras. Percebo que, nas publicações acadêmicas mais recentes, há um movimento em direção à redução do apagamento histórico da relevância feminina em diversas áreas; ainda assim, ressalto a necessidade de fortalecer essa visibilidade continuamente.

O livro da Profa. Jane apresentou uma pesquisa histórica, bibliográfica e documental sobre instituições piauienses nas páginas de jornais entre 1961 e 1971. Embora nossos focos de investigação sejam distintos, ambos se fundamentam na

[63]A Profa. Jane Bezerra de Sousa atua como professora na Universidade Federal do Piauí, no Campus Ministro Petrônio Portela, em Teresina, PI, integrando o Centro de Ciências da Educação/Departamento de Fundamentos da Educação e o Programa de Pós-Graduação em Educação.

História Cultural. Com base na abrangência metodológica desenvolvida pela pesquisadora, analisei “[...] os discursos, as mensagens, as fotografias [...]” (Sousa, 2020, p. 16) nos quais houve menção a Emmanuel nas notícias do *Correio Braziliense* (DF), *Jornal do Commercio* (AM), *A Crítica* (AM) e *A Notícia* (AM), no período de 1964 a 1976. Para isso, investiguei a história desses periódicos, capturei imagens de cada publicação sobre o Violinista e categorizei as informações coletadas.

Conforme Isabel Lustosa (2003), houve um *Correio Braziliense* considerado o primeiro jornal brasileiro, fundado por Hipólito da Costa (1774-1823) e publicado pela primeira vez em 1º de junho de 1808, em Londres. Embora abordasse acontecimentos internacionais, o jornal tinha como público-alvo potencial o leitor brasileiro, a quem Hipólito buscava expor ideias liberais, por acreditar que o modelo ideal de governo seria a monarquia constitucional. Em 1820, passou a dialogar mais diretamente com os liberais brasileiros e a imprensa local e encerrou sua circulação na Inglaterra em novembro de 1822.

O atual *Correio Braziliense*, fundado em 1960 pelo empresário e jornalista Assis Chateaubriand[64] (1892-1968), é homônimo do jornal original criado por Hipólito da Costa em 1808. Segundo Ana Lúcia Morelli (2003), o lançamento desse novo *Correio* resultou de uma aposta entre Chateaubriand e o então presidente Juscelino Kubitschek: caso Brasília fosse inaugurada em 21 de abril de 1960, o jornal estaria pronto para cobrir os eventos da nova capital. Para honrar esse compromisso, Chateaubriand mobilizou recursos, acelerou a construção das instalações e providenciou o equipamento necessário, o que garantiu a publicação da primeira edição na data prevista e a criação de uma base jornalística na capital recém-inaugurada.

O *Jornal do Commercio* foi fundado em 2 de janeiro de 1904 por Joaquim Rocha dos Santos (1851-1905), um comerciante português radicado no Brasil desde 1862. Um ano após a fundação, Santos sofreu um infarto fulminante, o que interrompeu a circulação do jornal por alguns meses. Em 15 de abril de 1907, Vicente Torres da Silva Reis (1870-1947) adquiriu o jornal, o que marcou o início de uma nova fase. Posteriormente, em 1º de fevereiro de 1943, o periódico foi vendido aos Diários

[64]Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo foi um empresário de comunicação brasileiro, nascido em 1892, na Paraíba. Formado em Direito, ele fundou os *Diários Associados*, um conglomerado de mídia que controlava jornais, rádios e TVs, incluindo a TV Tupi, a primeira emissora da América Latina (Krause, 2016).

Associados. Quarenta anos depois, em dezembro de 1984, Guilherme Aluízio de Oliveira Silva (1937-2019) levou o periódico de volta ao Amazonas e restringiu seu escopo de notícias às áreas de política, economia e entretenimento (Carvalho, 2021).

O periódico *A Crítica*, criado em 1949 por Umberto Calderaro Filho (1927-1995), surgiu com o propósito de documentar e analisar questões sociais, políticas e econômicas do estado do Amazonas. Nos primeiros anos, operou com recursos limitados e adotou um horário de circulação alternativo, às 11 horas da manhã, o que lhe rendeu o apelido de "onzeorino". Com o tempo, o jornal expandiu seu escopo para tratar tanto de eventos regionais quanto nacionais e internacionais. Com um histórico de denúncia sobre problemas sociais e políticos, ampliou suas operações ao integrar-se à Rede Calderaro de Comunicação, que inclui rádio e televisão. Suas coberturas trataram de temas como políticas de preservação ambiental na Amazônia e o desenvolvimento econômico regional (COMSOCAM, 2018; MERCADIZAR, 2019; Waldick Junior, 2024).

Estabelecido em 1969 sob a liderança do comendador polonês Félix Fink, *A Notícia* foi concebido como uma plataforma para expressar questões de grupos marginalizados. Após o falecimento de Fink, a direção passou para seu genro, o deputado estadual Manuel José de Andrade Netto, que inicialmente apoiou o golpe militar de 1964 e, mais tarde, filiou-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB) para disputar uma vaga no Senado em 1965. Andrade Netto utilizou o periódico para fomentar debates de interesse público e abordar temas polêmicos, o que alinhou a publicação às pautas sociais e políticas da época. Ao longo dos anos, a empresa passou por diversas aquisições. Em 1983, foi comprada pelo grupo COENCIL e, em setembro do mesmo ano, adquirida pelo grupo Garcia. Apesar das mudanças de controle, o título *A Notícia* permaneceu até sua última edição, em 17 de junho de 1990, quando foi substituído pelo *Folha Popular*, que encerrou suas atividades em 1996 (Duarte, 2015; Santos, 2015).

Após buscar todas as matérias em que o Maestro foi citado, identifiquei possíveis categorias de análise, a partir da consideração das temáticas recorrentes em Brasília e Manaus. Refleti sobre a melhor maneira de organizar esses assuntos para explorar como suas experiências poderiam, posteriormente, ser conectadas ao período em Teresina e, assim, estabeleci a seguinte disposição:

Quadro 6 – Categorias de análise principais e secundárias

(continua)

CATEGORIAS		QUANTIDADE	
PRINCIPAL	**SECUNDÁRIA**	**BRASÍLIA**	**MANAUS**
Servidor Público – Rede Oficial de Ensino do Distrito Federal	Centro de Ensino Médio Ave Branca e Ginásio Industrial de Taguatinga • Coral de Taguatinga	3	
	Escola Parque • Orquestra infanto-juvenil	2	
	Ginásio do Guará • Conjunto de Violões e Coral do Complexo Escolar “A” do Guará.	5	
Contratos Temporários e Efetivados sem Concurso	Universidade Nacional de Brasília • Quarteto de Cordas • Orientador dos Concertos de Sábado • Concertino da Orquestra de Câmara	2	
	Universidade do Amazonas • Coral da Universidade do Amazonas • Orquestra do Teatro do Amazonas		10
	Escola de Música de Brasília (EMB) • Vice-Diretor • Concertos para Juventude • Orquestra de Câmara da EMB • Orquestra Mirim da EMB	8	
Trabalhos Eventuais	Atuação como Docente em Cursos de Curta Duração • Escola Brasiliense de Arte e Cultura • Academia de Música Alberto Nepomuceno	2	
	Atuação em Júris de Festivais e Competições Musicais • Programa “A Caminho da Grande Chance” – TV Brasília • III Festival Estudantil de Música Popular Brasileira do Amazonas Concursos de Marchinas de Carvanal (DF)	3	5
	Participação em Comissão para Elaboração de Programa de Educação Musical (AM)		2
	Direção Musical • Peça “O Natal na Praça” (DF)	1	
Trabalhos Eventuais	Composição de Trilha Sonora para Espetáculo Teatral • Peça “Quebra-Cabeças” de Diniz Filho (DF) • Espetáculo “Sol de Feira” – poemas de Luiz Bacelar	1	1

(conclusão)

CATEGORIAS		QUANTIDADE	
PRINCIPAL	**SECUNDÁRIA**	**BRASÍLIA**	**MANAUS**
Concertos – Duo (Violino e Piano)	Recitais com a pianista Jerusa Mustafá • Promovido pela Fundação Cultural do Amazonas • Evento Supermercado de Arte (AM)		7
Participação em Grupos Musicais Independentes	Orquestra Brasilense de Salão (DF) Conjunto de Câmara Orpheus (AM)	1	1
Participação em Evento de Compositores	I Encontro Nacional de Compositores de Brasília (DF)	2	
Entrevista	Caderno Jovem – Jornal do Commercio (AM)		1
Colunistas Fixos	Colunas Sociais • Sociais de Brasília – Katucha (DF) • Convivência Social – Nogar (AM)	2	5
	Colunas Especializadas • Ensino e Cultura (DF) • Teatro e TV – Wagner Melo (DF) • Mesa da Cidade (DF) • Música – Claver Filho (DF)	31	
Articulistas Convidados	Idelfonso Pinheiro (AM)		1
	Anibal Beça (AM)		1
	Regina Stelzer (DF)	1	

Fonte: elaborado pela própria autora.

A análise das matérias para estabelecer a divisão por categorias exigiu várias leituras e releituras, devido ao entrecruzamento de informações nos textos. Foi necessário compreender a perspectiva dos autores em cada nota, notícia, reportagem ou comentário sobre o Violinista para definir uma organização coerente. Alguns aspectos foram inicialmente considerados como possíveis categorias, mas posteriormente descartados, pois, embora apresentassem um panorama cultural relevante da época, não se alinhavam ao escopo principal deste trabalho.

2.2.3.1 *Atuação no serviço público: educação e cultura na Rede Oficial de Ensino do Distrito Federal*

A primeira citação do Musicista no Correio Braziliense ocorreu em 16 de maio de 1964, quando foi mencionado como professor, arranjador e regente em um projeto realizado em Taguatinga, voltado à promoção cultural na escola e na comunidade local. A seguir, a matéria (Recorte de Jornal 6):

Recorte de Jornal 6 – Correio Braziliense – 16.05.1964



CONCÊRTO DE MÚSICA CLÁSSICA SERÁ LEVADO HOJE EM TAGUATINGA

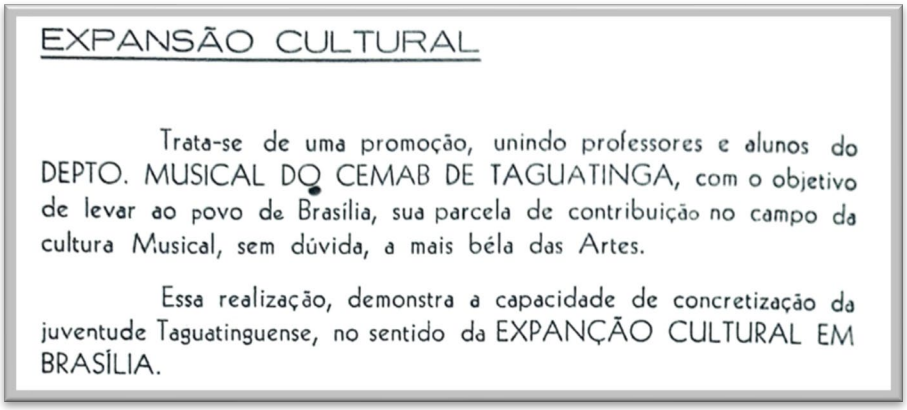
Dando início à programação de Expansão Cultural em Taguatinga, o Departamento Musical do CEMAB, com o objetivo de levar ao povo desta Cidade sua parcela de contribuição ao desenvolvimento e interêsse pela música fará realizar hoje, sábado, no auditório do Colégio de Taguatinga, às 20 horas, um programa com a participação do Coral de Taguatinga, do soprano professôra Eunice S. Lima, Camerata Maria de Andrade, Quarteto Mário de Andrade, prof. Emanuel C. Maciel, violinista, prof. Mário Catini, violinista, prof. Jurandir P. Maurício e prof. Hélio N. de Oliveira, violoncelista. Os arranjos para o quarteto de cordas estão a cargo do prof. Coelho Maciel.

O já famoso coral de Taguatinga interpretará na oportunidade, Et Incarnatus, Vitória, Azulão de Ovalle Maciel, Mineirinha de C. A. P. Fonseca e Rosa Amarela de H. Vila Lobos. O soprano prof. Eunice S. Lima, interpretará de Carlos Gomes, Quem Sabe? e de Francisco Mignone Improviso, sob a regência de Coêlho Maciel, tendo como acompanhante CAMERATA «Mário de Andrade». Já na segunda parte do programa a cargo do Quartetó «Mário de Andrade», êste interpretará de F. Kreyler — Medieval Canzoneta, de F. Suppe — Song From Bocacio, T. Elliost — A Toi, de A. Czibulka — Liebestrauw Hach Dem Balle e de E. Waldeteufel — The Skaters (VALSA). É grande o interêsse que reina na cidade em tôrno da primeira apresentação do movimento de expansão cultural, promovido por professôres e alunos do Centro de Educação Média Arvore Branca, prevendo-se uma assistência bem grande para o acontecimento.

Fonte: Concerto [...] (1960, p .3).
Nota: ano CLIII, n. 1.220.

O texto, de autoria não identificada, informou o início do movimento de Expansão Cultural em Taguatinga, promovido pelo Departamento Musical do Centro de Ensino Médio Ave Branca, com o propósito de fomentar o interesse e o desenvolvimento musical na comunidade local. O evento ocorreu no auditório do colégio e incluiu apresentações do Coral de Taguatinga, da soprano professora Eunice S. Lima, da Camerata e do Quarteto Mário de Andrade, sob a regência de Emmanuel, que também elaborou os arranjos para o quarteto de cordas. No programa do concerto, datado de 16 de maio de 1964, encontra-se uma explicação sobre essa iniciativa (Programa de Concerto 5):

Programa de Concerto 5 – Expansão Cultural



EXPANSÃO CULTURAL

Trata-se de uma promoção, unindo professores e alunos do DEPTO. MUSICAL DO CEMAB DE TAGUATINGA, com o objetivo de levar ao povo de Brasília, sua parcela de contribuição no campo da cultura Musical, sem dúvida, a mais béla das Artes.

Essa realização, demonstra a capacidade de concretização da juventude Taguatinguense, no sentido da EXPANÇÃO CULTURAL EM BRASÍLIA.

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Pode-se identificar a intenção didática do projeto, voltada tanto para os alunos participantes quanto para a comunidade local. No programa apresentado pelo coral, destacaram-se peças como o moteto *Et incarnatus est*, de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), além de duas obras brasileiras: *Azulão*, com arranjo do Compositor, e *Rosa Amarela*, de Villa-Lobos. A atuação da professora Eunice figurou como um interlúdio em que a música erudita nacional esteve representada. Na parte instrumental, executada pelos professores, predominou o repertório europeu, que abrangeu composições do final do século XIX e início do XX, com destaque para autores austríacos e franceses.

O Coral de Taguatinga teve mais duas menções no *Correio Braziliense* durante os anos de 1965 e 1966. Uma delas referiu-se à apresentação realizada no Teatro Nacional em 24 de dezembro de 1965, previamente anunciada na edição nº 1706, de 21 de dezembro de 1965. A matéria ressaltou que o evento, sob a direção de Emmanuel, incluiria um repertório variado, com peças da Renascença, do Barroco e do Romantismo. A outra referência ao coral já foi abordada no item 2.1.3, durante a análise da reportagem intitulada “Coral de Taguatinga quer levar música ao meio estudantil”.

Nas experiências do Músico como docente na Rede [...], a atuação como professor e regente de uma orquestra infantojuvenil na Escola Parque foi reconhecida. Nesse contexto, é relevante ressaltar que, segundo Souza (2015), Anísio Teixeira introduziu em Brasília o modelo das Escolas Parque, inspirado na experiência do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, na Bahia. Essas escolas, concebidas como parte do plano educacional da nova capital, começaram a ser implementadas em 1960

com o propósito de oferecer uma educação integral. Localizadas em quadras arborizadas, dispunham de estruturas que incluíam bibliotecas, salas de música, oficinas de trabalho manual, teatro, refeitórios e áreas esportivas.

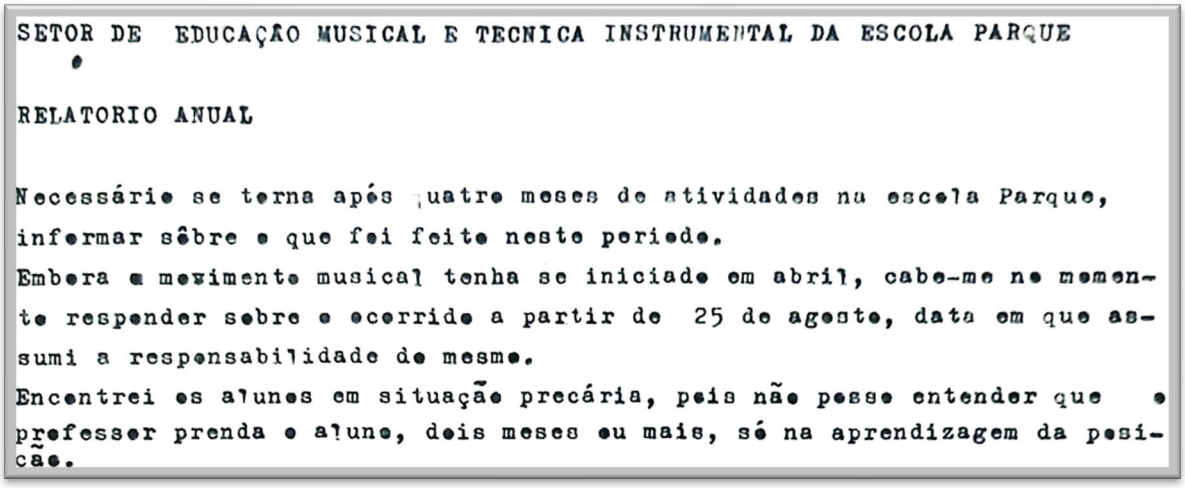
No texto de Nayde Abreu[65] (1925-2018), publicado em 6 de julho de 1969, há informações sobre o trabalho do Professor nesse que, possivelmente, foi um dos primeiros projetos de orquestra infantojuvenil da capital brasileira. Na reportagem intitulada "Uma Orquestra de Garotos", foram descritos os esforços da Escola Parque para formar uma orquestra infantojuvenil, denominada Orquestra dos Pequenos de Brasília. O texto destacou as dificuldades enfrentadas para assegurar a continuidade do ensino musical aos alunos, que demonstravam aptidão para instrumentos, mas lidavam com limitações, como a escassez de recursos e a insuficiência de equipamentos disponíveis. Com o apoio conjunto de pais, professores e estudantes, a orquestra foi estabelecida em 1968 e, apesar dessas restrições, realizou uma apresentação no encerramento do semestre, conforme registrado por Nayde:

> Durante o encerramento dos trabalhos deste semestre, ela se apresentou em 23 números. Seus componentes, revezando-se no uso dos instrumentos (porque a luta de falta de recursos continua) executaram peças folclóricas nacionais e estrangeiras, além de trechos de Mozart, Czerny, Gurlitt e do maestro Emanuel Coelho, cujo ensino de violino se baseia em método especial, através do estudo de peças com temas do folclore nacional (Abreu, 1969, p. 1)

Entre os documentos do seu acervo pessoal, destacou-se uma possível cópia de um Relatório Anual elaborado por Emmanuel em 5 de dezembro de 1968, sem assinatura. O documento apresentou reflexões detalhadas sobre a situação da Escola Parque naquele ano, abordou aspectos organizacionais, metodológicos e pedagógicos da instituição. Além disso, trouxe considerações sobre desafios enfrentados no período, bem como sugestões para aprimoramento do ensino. Essa análise permitiu compreender melhor o contexto educacional da época e a forma como o Professor percebia o desenvolvimento da escola. O início do texto pode ser visto no Documento 10.

[65]Nayde Abreu foi jornalista e professora, uma das primeiras colunistas femininas do *Correio Braziliense*, com atuação especializada em educação. Formada em letras e posteriormente em jornalismo pela UnB, conciliou sua experiência no magistério com a cobertura jornalística e tornou-se referência na editoria educacional do jornal (Manhatys, 2018).

Documento 10 – Fragmento do Relatório Anual da Escola Parque



SETOR DE EDUCAÇÃO MUSICAL E TECNICA INSTRUMENTAL DA ESCOLA PARQUE

RELATORIO ANUAL

Necessário se torna após quatro meses de atividades na escola Parque, informar sôbre o que foi feito neste periodo.
Embora o movimento musical tenha se iniciado em abril, cabe-me no momento responder sobre o ocorrido a partir de 25 de agosto, data em que assumi a responsabilidade do mesmo.
Encontrei os alunos em situação precária, pois não posso entender que o professor prenda o aluno, dois meses ou mais, só na aprendizagem da posição.

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Nesse trecho inicial do relatório, o Professor adotou uma postura crítica e direta ao analisar as condições do ensino musical na Escola Parque, a partir de sua chegada em 25 de agosto de 1968. Iniciou com a explicação da necessidade de relatar as atividades realizadas nos últimos quatro meses e, em seguida, apresentou uma observação incisiva sobre a condição dos alunos, classificada como precária. Sua crítica concentrou-se no método de ensino aplicado, que considerou inadequado, especialmente por manter os alunos presos à repetição prolongada de um aspecto básico — a posição —, o que, em sua visão, comprometia o progresso no aprendizado musical. No restante do documento, Emmanuel enfatizou a urgência de um ensino musical mais estruturado e progressivo, que proporcionasse aos alunos um desenvolvimento pleno e integrado de suas habilidades, além de apontar que a escassez de instrumentos dificultava o progresso musical dos estudantes e comprometia a qualidade das aulas.

Para o ano de 1969, o Violinista sugeriu a construção de seis cabines à prova de som para prática individual, a aquisição de mais instrumentos (dois violinos, dois clarinetes, dois trombones, duas trompas, dois trompetes e dois saxofones) e o aumento da frequência no contato entre professores e alunos, por meio da realização de aulas regulares para os mesmos grupos e da presença diária dos docentes na escola. Não foi possível determinar, a partir da matéria de Nayde, se o relatório resultou diretamente na aquisição de instrumentos. No entanto, a jornalista relatou as condições enfrentadas na época e mencionou as campanhas realizadas com o objetivo de melhorar a situação:

> No ano passado começaram a trabalhar com 3 trompetes, 1 trompa, 2 violinos, 1 violoncelo, 3 clarinetas e 1 oboé, emprestados do Ensino Médio, e mais 3 violinos que a própria Escola Parque conseguiu comprar. Este ano, com a ajuda do comércio local, de campanhas patrocinadas por pais e executadas por mestres e alunos, conseguiram comprar mais 1 bombardino, 1 trompa e 1 violoncelo. O Touring Club patrocinou uma manhã de 'blitz' e a importância arrecadada deu para pagar uma parte da trompa. [...] Uma orquestra com um mínimo de instrumental deveria ter 10 violinos, 2 trompas, 4 trompetes, 2 flautas, 4 clarinetas, 3 violoncelos, 1 contrabaixo e outros que algumas composições exigiriam de preferência. Para conseguir este mínimo, continua a luta [...] (Abreu, 1969, p. 1).

Outra menção sobre a atuação do Maestro na Rede […] no *Correio Braziliense* foi publicada em 30 de novembro de 1969, em um texto-legenda acompanhado de uma fotografia. A matéria (Recorte de Jornal 7) relatou um espetáculo promovido pela Escola Parque na noite anterior, que marcou o encerramento do ano letivo, com apresentações de professores e alunos.

Recorte de Jornal 7 – Texto-legenda com fotografia – 30.11.1969



NOITE DE MÚSICA

A Escola-Parque promoveu na noite de ontem em seu auditório, um espetáculo de música com a participação de professôres e alunos, em comemoração ao encerramento das atividades do ano letivo de 1969. Na oportunidade o "CORREIO BRAZILIENSE" foi agraciado com uma medalha de prata, como reconhecimento do trabalho desenvolvido por êste órgão em defesa daquela Escola. O instrumental Orfi, regido pela professôra Maria Lúcia Hebert, executou Cantiga por Luciana, sendo bastante aplaudido pelo público presente. A orquestra infantil (foto), regida pelo professor Emanuel Coelho deu sequência ao espetáculo, apresentando alguns números eruditos com grande categoria

Fonte: Noite [...] (1969, p. 15).
Nota: Correio Braziliense, n. 3058, Caderno 1, p. 15.

O registro sublinhou tanto a performance do instrumental Orff, sob a regência da professora Maria Lúcia Hebert, quanto a participação da orquestra infantil, conduzida por Emanuel Coelho. Entretanto, a fotografia anexada à legenda não apresentou o Músico, mas sim uma mulher à frente de crianças que tocavam flauta doce. Essa divergência sugere que a imagem retrate Maria Lúcia Hebert à frente do instrumental Orff, enquanto a regência da orquestra infantil ficou restrita à descrição textual.

Após esse período, o trabalho do Violinista na Rede Oficial de Ensino só voltou a ser mencionado no *Correio Braziliense* alguns anos depois, em cinco novas publicações, agora relacionadas à sua atuação como regente no Ginásio do Complexo Avançado do Guará. A primeira referência ocorreu em 15.11.1974, no contexto do VII Encontro de Corais. As demais são de 1975: em 11.11 e 19.11, ambas sobre o Concerto em Comemoração ao Dia do Músico, e em 29.11 e 21.12, relacionadas ao VIII Encontro de Corais. Entre os documentos preservados pelo Compositor, encontra-se uma fotografia do Coral do Guará, registrada como Fotografia 7.

Fotografia 7 – Coral do Guará



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Embora não haja anotações que possibilitem a identificação, a data ou o contexto da captura, a imagem permitiu a análise da composição do grupo, da disposição dos integrantes e do ambiente retratado. A preservação desse material indicou a importância atribuída ao grupo pelo Maestro e ressaltou o papel do coral na cena musical e na memória cultural.

Ao analisar os documentos preservados por Emmanuel, identifiquei um intitulado Histórico do Músico, do Regente e do Professor. Não foi possível determinar com exatidão o propósito de sua elaboração, embora seja provável que não tenha sido destinado à publicação. O conteúdo apresentou um relato cronológico das atividades e eventos que marcaram a trajetória profissional do Musicista entre os anos de 1954 e 1979. Sobre o Ginásio do Guará, em agosto de 1974, o Violinista deu início ao que chamou de uma nova experiência em Educação Musical, centrada na criatividade dos alunos e na vivência de múltiplas expressões artísticas.

Essa iniciativa englobava práticas como canto coral, jogral, expressão corporal, composição, arranjos e técnica instrumental com violão, flauta doce e instrumentos de percussão. Emmanuel denominou essa abordagem como "Educação Musical, Globalização e Síntese". O programa do VIII Encontro de Corais, realizado no ano seguinte, apresentou parte das propostas desenvolvidas nessa experiência (Programa de Concerto 6):

Programa de Concerto 6 – VIII Encontro de Corais – Brasília DF



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

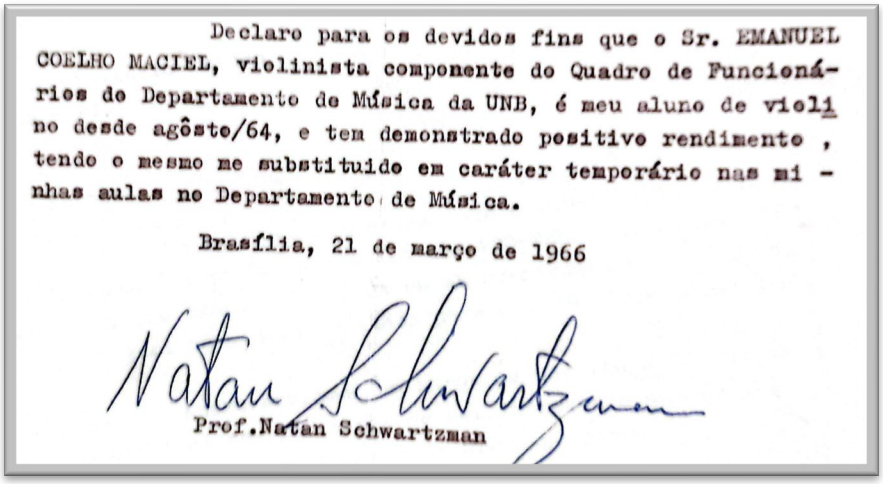
A trajetória do Professor na Rede Oficial de Ensino do Distrito Federal revelou os desafios de implementar projetos culturais em um sistema educacional com pouca estrutura e apoio contínuo. A proposta das Escolas Parque de oferecer uma educação

integral se enfraqueceu diante da escassez de recursos e da falta de políticas de longo prazo. Apesar do empenho em expandir a cultura musical por meio de eventos em Taguatinga e da formação da orquestra infantojuvenil na Escola Parque, a fragilidade do suporte institucional limitou a continuidade dessas ações. Seus registros de reivindicações por instrumentos e espaços adequados mostram que a permanência do ensino musical dependia mais do esforço individual dos educadores do que de um compromisso sólido das instituições.

2.2.3.2 *Contratos temporários: expansão da experiência profissional no ensino e performance*

Neste tópico, apresento as experiências profissionais de Emmanuel que não estavam diretamente ligadas à sua atuação como professor na Rede de Ensino. Entre Brasília e Manaus, três instituições se destacaram: a Universidade Nacional de Brasília (UnB), a Universidade do Amazonas[66] (UA) e a Escola de Música de Brasília (EMB). Atuou na Orquestra de Câmara da UnB, coordenou os Concertos de Sábado no Instituto Central de Artes e integrou o Quarteto de Cordas (Maciel, 2016). Nathan Schwartzman, emitiu uma declaração sobre a passagem do Violinista pela UnB (Documento 11):

Documento 11 – Declaração de Natan Schwarzman



Declaro para os devidos fins que o Sr. EMANUEL COELHO MACIEL, violinista componente do Quadro de Funcionários do Departamento de Música da UNB, é meu aluno de violino desde agôsto/64, e tem demonstrado positivo rendimento, tendo o mesmo me substituido em caráter temporário nas minhas aulas no Departamento de Música.

Brasília, 21 de março de 1966

Natan Schwartzman

Prof. Natan Schwartzman

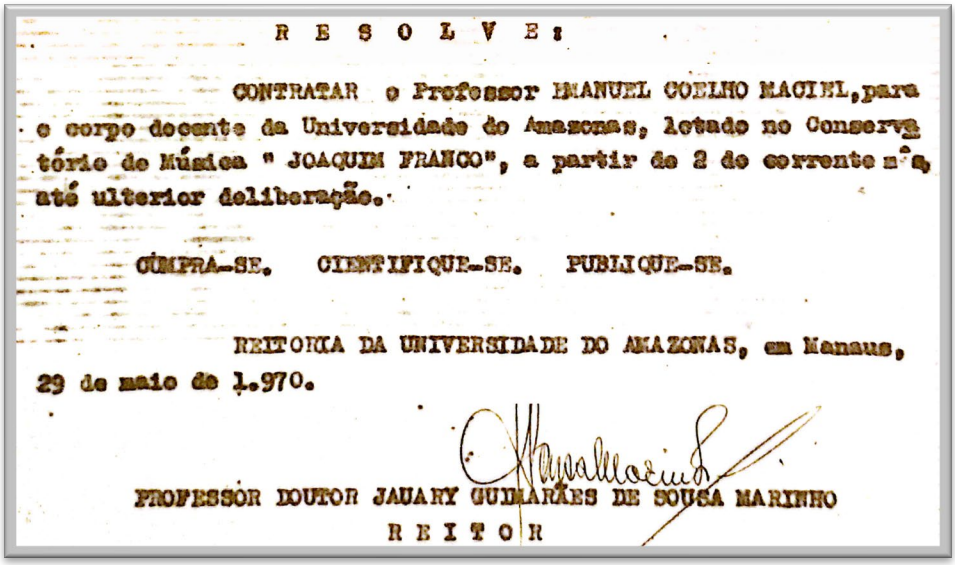
Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

[66]Em 20 de junho de 2002, a Universidade do Amazonas (UA) passou a ser denominada Universidade Federal do Amazonas (UFAM), conforme a Lei Federal n.º 10.468 (Vaz; Silva; Vaz, 2022).

Regina Marteleto e Antonio Silva (2004) refletiram sobre o conceito de capital social e a construção de redes sociais, que se mostra pertinente nesta conjuntura. Os autores explicaram que o capital social se forma dentro de grupos sociais por meio do compartilhamento de relacionamentos baseados em normas e valores comuns. Além disso, destacaram que a interação entre, no mínimo, dois indivíduos é essencial para sua constituição. Nesse sentido, a estrutura de uma rede de relações viabiliza a aquisição desse capital, que, por sua vez, é condicionado por "fatores culturais, políticos e sociais" (Marteleto; Silva, 2004, p. 44).

Nos documentos autobiográficos do Maestro, não há menção explícita sobre como suas relações sociais se desenvolveram. No entanto, com base na declaração de Natan Schwartzman e em outros documentos já citados nesta tese, foi possível considerar que sua formação e habilidade, tenha favorecido sua capacidade de transitar por diferentes meios nas cidades onde viveu. Essa circulação também parece ter sido facilitada por traços de sua personalidade, como a gentileza e o compromisso com o trabalho, ambos mencionados pelos colaboradores nas entrevistas desta pesquisa. Esses aspectos foram explorados com mais objetividade no tópico que tratou da análise desses depoimentos.

Documento 12 – Portaria nº 420/70 da Universidade do Amazonas



R E S O L V E :

CONTRATAR o Professor EMANUEL COELHO MACIEL, para o corpo docente da Universidade do Amazonas, lotado no Conservatório de Música " JOAQUIM FRANCO", a partir de 2 do corrente mês, até ulterior deliberação.

CUMPRA-SE. CIENTIFIQUE-SE. PUBLIQUE-SE.

REITORIA DA UNIVERSIDADE DO AMAZONAS, em Manaus, 29 de maio de 1.970.

PROFESSOR DOUTOR JAUARY GUIMARÃES DE SOUSA MARINHO
R E I T O R

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

A Portaria nº 420/70 (Documento 12), emitida no dia 29 de maio de 1970 pelo gabinete do reitor da Universidade do Amazonas, Prof. Dr. Jauary Guimarães de Sousa Marinho, formalizou a contratação de Emmanuel como integrante do corpo

docente da instituição e sua designação para o Conservatório de Música Joaquim Franco:

A passagem do Violinista pela Cidade da Floresta foi breve, mas recebeu ampla cobertura nos periódicos locais. O jornal *A Crítica* registrou o início dessa trajetória com o anúncio de sua contratação, publicado em 1º de junho de 1970 (Recorte de Jornal 8):

Recorte de Jornal 8 – Manchete “Conservatório musical faz reforma e concerto”


CONSERVATORIO MUSICAL
FAZ REFORMA E CONCERTO

Fonte: Conservatorio [...], (1970, p. 15).
Nota: jornal A Crítica, 1º de junho de 1970.

Pelas páginas do jornal que circulou em 1º de junho de 1970, as obras de reforma do Conservatório Nacional Joaquim Franco, vinculado à Universidade do Amazonas, estavam previstas para serem concluídas em 15 dias. Posteriormente, seriam definidas as datas para o início dos cursos livres de música, com a previsão de oferta de cursos preparatórios para o vestibular e, futuramente, um curso superior em música. O Professor, juntamente com outros profissionais, foi convidado por Dirson Costa[67] (1923-2001) para integrar o corpo docente do Conservatório. O Maestro foi mencionado como autor de um método para violinistas iniciantes. Além disso, foi divulgado um concerto próximo em que se apresentaria ao lado de dois músicos amazonenses. Seu histórico profissional foi descrito nos seguintes termos:

> Prêmio Revelação Artística de Minas Gerais, primeiro lugar no Concurso para violino Spala, da Sociedade Mineira de Orquestra Sinfônica, professor concursado nas cadeiras de violino e canto coral, no Conservatório Estadual de Música (São João Del Rey), ex-componente da Orquestra Brasileira de Câmara Pró-Arte da Guanabara, são alguns dos títulos de Maciel que já trabalhou ao lado dos irmãos Duprat (Rogério e Regis) e do maestro Natan Schwartzman (Conservatorio [...], 1970, p. 15).

Emmanuel foi citado em cinco matérias relacionadas ao Coral da Universidade do Amazonas. Três delas abordaram a estreia do grupo, veiculadas nas edições

[67]Dirson Félix Costa (1923-2001) foi maestro, compositor e empreendedor artístico-cultural, nascido na cidade de Floriano (PI). Especializou-se no CNCO no Rio de Janeiro e depois fixou residência em Manaus (Dirson [...]. 2020).

20.580, 20.582 e 20.586 do *Jornal do Comércio*, ano LXVI. As outras duas trataram dos preparativos para o evento, uma divulgada em *A Crítica* (13.11.1970) e outra na edição 20.576 do *Jornal do Comércio* (15.12.1970). Optei por analisar apenas esta última, pois as demais apresentaram informações mais objetivas, com menor margem para discussão. Nessa publicação, o articulista Walfran Soares descreveu sua percepção sobre o Maestro e o trabalho desenvolvido, com base em um ensaio do grupo que acompanhou. Na Recorte de Jornal 9, o título da matéria:

Recorte de Jornal 9 – Vamos à escola aprender música?


Reportagem de Walfran Soares
Fotos de Nonato
caderno2
Coral Universitário
Vamos à escola aprender música?

Fonte: Soares (1970, p. 1).
Nota: Jornal do Commercio (AM), ano LXVI, n. 20.576, 15 dez. 1970.

A matéria escrita por Walfran Soares abordou, o trabalho realizado pelo Coral Universitário do Amazonas e ressaltou sua trajetória de mais de cinco meses de ensaios na preparação para uma apresentação no Teatro Amazonas. Emmanuel Coêlho e Dirson Costa foram citados pelo esforço conjunto para superar desafios e formar um grupo coeso, composto por estudantes de diferentes regiões. Além disso, a reportagem descreveu a estrutura e o ambiente do Conservatório de Música. O texto também incluiu algumas imagens, entre elas uma fotografia do Maestro (Fotografia 8) acompanhada de informações sobre suas credenciais musicais.

Fotografia 8 – Emmanuel na matéria do Jornal do Commercio em 15.12.1970



Fonte: Soares (1970, p. 1).

Como nas outras matérias apresentadas até aqui, foram feitos elogios à competência e habilidade profissional do Violinista. Além desses aspectos, considerei relevante analisar outras partes da reportagem que não estavam diretamente relacionadas a Emmanuel, pois, com base em Jane Sousa (2020, p. 18), acreditei que seria possível "[...] apontar aspectos da história da educação por meio de jornais e discursos e, dessa maneira, preencher lacunas [...] além de trazer à cena agentes sociais antes desconhecidos".

Isto posto, o articulista iniciou com: "O coral universitário do Amazonas vai se apresentar ao público, no próximo dia 21 no Teatro Amazonas. 50 vozes com bastante harmonia, vão mostrar como o trabalho de equipe funciona" (Soares, 1970, p. 1). A abordagem do coral como uma atividade fundamentada na cooperação dialoga com o pensamento de Becker (2010, p.37) sobre a divisão do trabalho na arte, segundo o qual "a produção do objeto ou do espetáculo assenta no exercício de certas atividades, realizadas por determinadas pessoas no momento desejado". Embora o trabalho em equipe envolva a distribuição de funções, cabe à liderança assegurar a coesão do grupo e manter a motivação e a produtividade dos integrantes—um desafio ainda maior em uma formação com esse número de cantores.

Walfran, ao observar o andamento do ensaio (Fotografia 9), registrou: "O maestro, sem a batuta e sem casaca, apenas de mangas de camisa e o suor escorrendo pelo rosto e as mãos a gesticular, às vezes ri dos erros e por vezes se irrita" (Soares, 1970, p. 1). Esse trecho ofereceu uma perspectiva sobre a atuação de Emmanuel, realçada pelo jornalista como uma condução do coral que envolvia não apenas técnica, mas também emoção.

Fotografia 9 – Emmanuel regendo – Jornal do Commercio – 15.12.1970



Fonte: Soares (1970, p.1).

A matéria, ao ocupar uma página inteira, incluiu imagens que complementaram o texto e reforçaram a intenção de valorizar o coral e o trabalho desenvolvido pelo conservatório. Essa combinação de narrativa e recursos visuais sugeriu um possível caráter promocional. O ensaio foi descrito com riqueza de detalhes e acompanhado por comentários do jornalista, que reforçaram uma imagem positiva da iniciativa. Além disso, Walfran abordou o espaço físico da instituição:

> O local de onde foram tiradas as fotos que ilustram esta reportagem é o Conservatório de Música — localizado à avenida Joaquim Nabuco. Seu aspecto externo não representa grande coisa. [...]. É um prédio velho. No entanto, quem se der ao pequeno trabalho de subir uns poucos degraus e penetrar na sua parte interna, ficará surpreso [...] verá que as paredes do prédio são revestidas e as tonalidades de cores se modificam em cada ambiente, em cada sala. [...] O assoalho é forrado por uma capa plástica que serve de silenciador. Os passos são abafados. Tudo é calmo e só se ouve música (Soares,1970, p. 1).

Um último aspecto da reportagem digno de análise foi a menção do articulista ao papel feminino no grupo: “17 horas. Vão começar os ensaios do coral universitário. Muita gente vai chegando. Moças e rapazes. [...] O barulho está crescendo. [...] As meninas, como sempre, falam muito e até gritam — é natural das mulheres. Não fossem elas, os ensaios seriam super monótonos. É uma verdadeira festa” (Soares, 1970, p. 1). A Fotografia 10, publicada na matéria, mostra um grupo de coralistas, majoritariamente composto por mulheres, mas sem indicar visualmente a interação descrita pelo jornalista.

Fotografia 10 – Ensaio do coral universitário do Amazonas



Fonte: Soares (1970, p. 1).

O autor apresentou uma percepção social da presença feminina ao associá-la a um componente de diversão e a um comportamento estereotipado. Ao afirmar que seria "natural das mulheres" falar demais, expressou uma visão carregada de reprovação implícita, o que reforça ideias preconceituosas sobre o papel e o comportamento feminino na sociedade. Michelle Perrot (2005, p. 268) ofereceu uma reflexão pertinente a esse respeito:

> O que fazer diante de tal força das mulheres? Ouçamos o Parsifal de Wagner: "A salvação consiste em exorcizar a ameaça que a mulher representa para que uma ordem dos homens triunfe". Duas soluções: impor silêncio às mulheres; ou bem torná-las cúmplices dos homens exaltando a Mulher. "A Mulher é uma escrava que é preciso frequentemente colocar no trono" (Balzac). Convém limitar seus poderes, sua ascendência; conter sua influência; mas também usar o imenso potencial que elas representam, não somente no domínio doméstico; mas cada vez mais no social [...].

Findo o período do Violinista em Manaus, o jornal *A Notícia* publicou, em 8 de agosto de 1971, uma crônica assinada por Nelson R. Porto, na qual o autor elogiou a técnica de Emmanuel e seu desempenho como compositor, ao mesmo tempo em que criticou o fato de seu retorno a Brasília: "[...] tivemos a despedida desse mestre já que, nos quer parecer, não conseguiu apoio da Universidade para seus planos. [...] Não compreendemos porque Emanuel Coelho se foi – voltando a seu elevado cargo de professor da Universidade de Brasília [...]" (Porto, 1971). O Compositor não deixou esclarecido em seus escritos autobiográficos o motivo de sua saída de Manaus. Há, no entanto, o registro de que, ao retornar a Brasília, assumiu o cargo de vice-diretor da Escola de Música por cinco períodos consecutivos, até maio de 1976, ano em que deixou a posição para iniciar, em junho, as atividades como professor na Universidade Federal do Piauí – função que analisei na última seção deste trabalho.

2.3 Um mineiro de Belo Horizonte que espalhou música pelo Brasil

2.3.1 O lado santo de um homem e seu violino

Na subseção 2.1.1, intitulada "Um Mestre e sua Jornada", discutiu-se o lançamento, em 1992, da coleção *Memória Piauiense* pela Fundação José Elias Tajra. A publicação incluiu textos autobiográficos, previamente analisados na seção mencionada, e outras contribuições de letrados piauienses convidados, que

abordaram suas concepções sobre o Maestro. O objetivo, nesta etapa, foi compreender o reconhecimento desses autores em relação a Emmanuel como um agente atuante no desenvolvimento cultural do estado do Piauí.

Conforme expresso pelo pensamento de Gramsci (1982, p. 3), "[...] cada grupo social, [...] cria para si, [...] uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função [...]". Nesse cenário, percebi que a seleção dos colaboradores para aquela edição foi baseada na construção de uma imagem que os posicionava como parte de uma elite intelectual, capaz de avaliar culturalmente o Musicista. Além disso, tomei como referência as reflexões de Halbwachs (2004) para ponderar sobre o valor dos pontos de contato entre as memórias individuais na construção da História. Dessa forma, para que os depoimentos de um determinado grupo adquiram significado histórico, é fundamental que os sujeitos compartilhem uma identidade comum. Assim, considerei que a edição da *Revista Memória Piauiense* em homenagem ao Violinista se qualificou como uma contribuição histórica.

O primeiro texto sobre o homenageado foi escrito por José Elias Tajra, presidente da Fundação Elias Tajra[68], e serviu como prefácio. O segundo artigo foi elaborado por José de Arimathéa Tito Filho[69] (1924-1992), seguido pelo terceiro, de José Eduardo Pereira[70] (1929-1993), e o quarto, por Nerina Castelo Branco[71](1935-). Tajra iniciou suas considerações com elogios ao Músico, referiu-se a ele como um piauiense ilustre e, em seguida, mencionou que o Compositor escolheu o estado como lar e ressaltou sua origem migratória: “Na constelação de astros da música piauiense, Emmanuel Coêlho Maciel brilha intensa e fulgurantemente. Nasceu em outras terras, mas adotou esta terra como sua” (Tajra, 1992, p. 5).

O fato do Professor ter nascido em outra região do Brasil antes de migrar para o Piauí foi mencionado em todos os artigos. No entanto, é relevante destacar que os autores que o homenagearam enfatizaram suas contribuições laborais no estado.

[68]Fundação idealizadora e executora do projeto *Revista Memória Piauiense*.

[69]José de Arimathéa Tito Filho (1924-1992) foi um advogado, magistrado, jornalista, jurista, professor e poeta piauiense. Membro da Academia Piauiense de Letras – ocupou a cadeira 29 (Miriam, 2011).

[70]José Eduardo Pereira foi professor universitário, advogado, jornalista e membro da Academia Piauiense de Letras – ocupou a cadeira n° 27 (Silva; Hélio Junior, 2016).

[71]Maria Nerina Pessoa Castelo Branco (1935-), poetisa, contista, cronista e professora teresinense. Bacharela em Direito e Licenciada em Filosofia. Ocupa a cadeira nº 35 da Academia Piauiense de Letras (Bezerra, 2018).

José Elias Tajra buscou sintetizar a o que chamou de contribuição supimpa do Musicista, traçou brevemente sua trajetória formativa, abordou sua atuação na Universidade Federal do Piauí e realçou sua habilidade como compositor:

> Aqui no Piauí, Emmanuel Maciel encontrou campo fértil para inspiradas composições de cunho folclórico [...]. Parece que a paisagem, o clima, os usos e costumes do Piauí deram ao compositor a inspiração ideal para a realização de trabalhos notáveis. Nele, a inspiração para compor funde-se com o virtuosismo para a regência (Tajra, 1992, p. 5).

Da mesma forma que Tajra, Arimathéa Tito Filho também enalteceu as qualidades de Emmanuel. No entanto, o escritor primeiro fez considerações sobre a importância da publicação da Fundação Tajra para a divulgação da cultura piauiense:

> A Fundação José Elias Tajra tem como um dos importantes objetivos do seu trabalho a divulgação da cultura piauiense, para conscientizar o corpo coletivo, do mais humilde ao mais importante cidadão. [...] esta aplaudida série fixadora de nomes cujo talento merece admiração e afetuoso respeito, conjunto que revela, num segundo exemplar, com este volume – “Vida e Obra de Emmanuel Coêlho Maciel”, nascido noutras terras, mas estudioso do folclore piauiense, compositor, profundo conhecedor da arte musical, clássica como popular, e que tem dado contribuição das mais notáveis aos moços universitários e ao teatro do Piauí (Tito Filho, 1992, p. 6).

Nas palavras do magistrado, notou-se uma validação, por parte do grupo de intelectuais do estado piauiense, representado por Arimathéa Tito Filho, do trabalho do Musicista na região. Entretanto, não deixou de sublinhar que o homenageado havia nascido noutras terras. Outro ponto relevante foi a referência à colaboração do Compositor para o teatro, o folclore e a universidade no Piauí.

José Eduardo Pereira ressaltou a capacidade do Violinista de não se restringir à erudição musical e de transitar com segurança por outros domínios. Esse pensamento foi registrado no seguinte trecho:

> Com o mesmo enlevo com que ouve um Noturno de Chopin ou uma Sinfonia de Mozart, é capaz de se deleitar com uma página romântica do cancioneiro americano ou um samba gostoso de botequim carioca. [...] Emmanuel, que cultiva ardorosamente a arte musical, e nela se encontra, seja como compositor de temperamento romântico mas de estilo mais comprometido com a escola moderna, seja como apreciável instrumentista para quem o violino esconde apenas muitos poucos segredos, ou, afinal, como regente, cuja batuta tem conduzido excelentes conjuntos e orquestras e professor de muita capacitação, do que dá prova o seu apreciado magistério na nossa Universidade Federal, Emmanuel – repito – parece ter apenas um anseio, uma paixão, um ideal: a música (Pereira, 1992, p.8).

Nessa análise, observou-se um cuidado especial com os aspectos estilísticos das composições de Emmanuel – "[...] temperamento romântico, mas de estilo mais comprometido com a escola moderna" (Pereira, 1992, p. 8). Além disso, o autor ressaltou o trabalho do Musicista como professor na UFPI. Nerina Castelo Branco, no título de seu artigo “O Homem e seu Violino”, associou o instrumento à identidade do homenageado. Em suas palavras iniciais, percebeu-se um tom de nostalgia: "Lembro-me bem dos idos [...] bons tempos do velho campus da Ininga[72] [...] a figura simpática de um bom mineiro de sorriso amplo, afável e de muita cordialidade" (Branco, 1992, p. 9). No entanto, assim como os autores anteriores, reforçou o fato do Maestro ser um migrante: "[...] E o Piauí ganhava de Minas um homem e seu violino" (p. 8).

Outro aspecto destacado por Nerina foi a posição ocupada pelo Compositor na Universidade. Diferente dos que a antecederam nas homenagens, mencionou-o como um dos fundadores do Setor de Artes da UFPI. Em suas considerações, enfatizou que, à época, era reconhecido não apenas como um dos melhores mestres, mas também como um artista dedicado. Entre todas as honrarias, sua escrita se destacou por um tom mais poético:

> Como uma amante apaixonada, o homem Emmanuel não se separa do seu instrumento de inspiração e glória: o violino, cujo manuseio de artista emérito, o faz gemer e chorar de beleza. Com o tempo – e o tempo é o “artista supremo”, nosso mineiro foi perdendo o jeito de ser “homem das montanhas” e passou a beber nossa água límpida e saborosa, nossa carne-de-sol, a fazer amigos e a encantar a sociedade com seu violino em ocasiões as mais diversas” (Branco, 1992, p. 9).

Diante do exposto, é apropriado recorrer a Pierre Bourdieu (1996, 2006) e sua concepção de ilusão biográfica, bem como ao seu pensamento sobre o campo do poder, além das reflexões de Elias e Scotson (2000) sobre a relação entre estabelecidos e outsiders. De acordo com Bourdieu (1996, p. 244), o "[...] campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)". Nesse cenário, foi possível situar os personagens deste estudo, agora reconhecidos como agentes, dentro da disputa entre campos — o campo do poder intelectual (relacionado aos escritores) e o campo cultural (relativo ao homenageado).

[72]Campus da Universidade Federal do Piauí no qual a autora conheceu Emmanuel.

Apesar dos elogios simpáticos ao Músico por parte desses agentes — entre os quais três ocupavam cadeiras na Academia Piauiense de Letras (Arimathéa Tito Filho, José Eduardo Pereira e Nerina Castelo Branco) —, nenhum dos colaboradores deixou de mencionar que o Professor não havia nascido no Piauí. Essa ênfase constante em sua origem, ainda que não comprometesse a estima demonstrada a Emmanuel, revelou um limite sutil: a identidade regional como fator de pertencimento. Quando a revista foi lançada, em 1992, o Maestro já residia em Teresina havia dezesseis anos, desde sua chegada em 1976. Sua mudança definitiva para o estado era um fato consolidado. Por que, então, a recorrência dessa lembrança sobre sua origem?

Denise Lima (2010, p. 16) analisou o conceito bourdiano de campo de poder e destacou que “[...] é o espaço de relações entre os diferentes tipos de capital ou entre os agentes providos de um dos diferentes tipos de capital para poderem dominar o campo.” Com base nesse pensamento, é plausível sugerir que, embora os autores reconhecessem e validassem o trabalho de Emmanuel, ainda assim consideraram oportuno, nessa disputa de campo — possivelmente conduzida de forma inconsciente —, reforçar em seus textos que o Violinista não era natural do Piauí, pois o percebiam, ainda que com respeito, como um filho adotivo do estado.

Outra perspectiva analítica dessa situação pode ser abordada a partir da concepção de Elias e Scotson (2000), segundo a qual, entre dois grupos distintos, as relações de poder se definem pela sobreposição de um (estabelecidos) sobre o outro (outsiders). No contexto deste estudo, foi possível inferir que os intelectuais piauienses, apesar de reconhecerem o trabalho de Emmanuel, alinharam-se, em certa medida, a um discurso típico dos estabelecidos ao enfatizar repetidamente o fato dele ser um migrante.

Outra teoria do sociólogo francês pode ser inserida nesta discussão: a da Legitimidade Cultural. Anne Jordain e Sidonie Naulin, baseadas nas ideias de Bourdieu, afirmaram que “[...] as classes superiores, que correspondem às classes dominantes, dispõem do poder de definir as obras e as práticas culturais legítimas. A cultura legítima (assemelhada à cultura erudita) nada mais é do que a cultura da classe dominante [...]” (Jordain; Naulin, 2017, p. 98). Nesse sentido, os intelectuais que prestaram homenagem ao Professor conferiram-lhe credenciais como representante da cultura legítima.

O reconhecimento do Violinista pelos colaboradores da revista foi percebido por meio da abordagem encomiástica: ““profundo conhecedor da arte musical”[73], “virtuosismo para a regência”[74], “parece ter apenas um anseio [...] a música”[75], “artista que se dedica de corpo e alma”[76]. O Maestro parecia não ter defeitos, sendo descrito até como alguém que possuía um “lado santo”[77]. Essa construção pode ser analisada à luz da teoria bourdiana sobre a Ilusão Biográfica:

> O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, à maneira de uma história bem construída [...], dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu (Bourdieu, 2006, p. 186).

O Compositor foi uma figura de grande relevância para o estado e para aqueles que aqui vivem, razão pela qual se tornou o foco desta pesquisa de doutoramento. No entanto, essa centralidade exige um olhar crítico e fundamentado, que vá além das narrativas laudatórias. Assim, o exercício do discernimento científico, aliado à exploração de teorias que ampliam o horizonte investigativo, torna-se imprescindível para compreender sua trajetória de forma mais aprofundada e contextualizada.

2.3.2 Testemunhos e memórias: perspectivas dos entrevistados sobre o Maestro

O Maestro teve uma trajetória profícua no estado do Piauí. Entretanto, embora minha atuação profissional também envolva a prática e a docência musical na mesma região, nossos caminhos não se cruzaram no cenário artístico local. Ao iniciar este estudo sobre suas ações e produções, percebi que, diante da escassez de trabalhos acadêmicos sobre o tema, os depoimentos de pessoas que conviveram com o Músico poderiam contribuir para compreender como foi conhecido e reconhecido ao longo de sua trajetória no estado.

O trabalho de mestrado de João Valter Ferreira Filho, já citado anteriormente, embora forneça informações sobre o protagonista desta investigação, adotou uma abordagem mais ampla ao tratar da evolução da Educação Musical no Piauí, desde

---

[73]Tajra (1992, p. 5).
[74]*Ibidem.*
[75]Pereira (1992, p.8).
[76]Branco (1992, p.9).
[77]Pereira (1992, p. 8).

suas primeiras iniciativas até o nível universitário, com a abordagem de diversos outros agentes além de Emmanuel, que foi apresentado por meio de um relato que abordou sua formação, atuação em outros estados brasileiros e contribuição para a fundação do curso de Música na UFPI. A pesquisa de Ferreira Filho (2009), assim como sua generosidade ao compartilhar comigo as fontes digitais reunidas, foi fundamental para o desenvolvimento deste estudo. Com o apoio desse material, ampliei o escopo inicial da sua investigação e aprofundei a análise das realizações do Compositor.

A abordagem metodológica por meio da História Oral exige a colaboração de pessoas dispostas a fornecer depoimentos que possam ser registrados e analisados pelo pesquisador. Nesse contexto, o comitê de ética tem a função de assegurar que os direitos e a dignidade dos participantes sejam respeitados. Sua responsabilidade inclui verificar a conformidade com princípios éticos, como a obtenção da permissão declarada, o que assegura aos colaboradores o devido esclarecimento sobre os objetivos do estudo, os procedimentos envolvidos e suas prerrogativas, além da possibilidade de desistência sem qualquer prejuízo.

O comitê de ética da Universidade Federal do Piauí analisou e aprovou o projeto desta pesquisa, com ênfase na importância do consentimento informado e no respeito aos participantes. A comissão avaliou que os riscos envolvidos eram mínimos, pois se limitavam a possíveis desconfortos ou constrangimentos durante as entrevistas. O estudo recebeu aprovação sob o parecer de número 5.086.173.

Procurei refletir, por meio das memórias compartilhadas, como o Violinista foi percebido, conhecido e reconhecido por cada entrevistado. Para isso, atribuí importância às suas palavras e pontos de vista na construção coletiva do perfil do Maestro. As colaborações não seguiram uma ordem específica de citação, e alguns depoimentos foram referenciados também ou exclusivamente em outras seções do texto. Dessa forma, busquei ampliar as possibilidades de interpretação e baseei minha abordagem na reflexão de Verena Alberti (2013, p. 19) sobre a:

> [...] riqueza inesgotável do depoimento oral em si mesmo, como fonte não apenas informativa, mas, sobretudo, como instrumento de compreensão mais ampla e globalizante do significado da ação humana; de suas relações com a sociedade organizada, com as redes de sociabilidade, com o poder e o contrapoder existentes; e com os processos macroculturais que constituem o ambiente dentro do qual se movem os atores e os personagens deste grande drama ininterrupto – sempre mal decifrado – que é a história humana.

No final, é disso que se trata: da história humana. As teorias mobilizadas nas reflexões sobre História Cultural, História da Educação e História da Educação Musical no Piauí têm como eixo a trajetória de Emmanuel e compõem a narrativa de como um homem experienciou sua humanidade por meio da música. Essa existência inspirou outras vidas e, ao mesmo tempo, transformou a sua. O registro desse percurso nesta pesquisa, a partir das minhas reflexões sobre as entrevistas, sustentadas no pensamento dos autores consultados, nas interações com meu orientador e com nosso núcleo de pesquisa, representa mais um movimento dessa sinfonia ininterrupta da qual todos fazemos parte.

Ferreira Filho (2009) relatou que a admissão na primeira turma da Licenciatura Curta em Música da UFPI (LCM) – o primeiro curso da área na instituição – ocorreu por meio de vestibular, no ano de 1976. Marly Godim, uma das alunas dessa turma, concluiu sua formação no primeiro semestre de 1981. Ao responder às minhas perguntas sobre suas memórias daquela época, afirmou que as primeiras impressões que teve do Professor “foram as melhores possíveis, pois ele era um profissional competente” (informação verbal).

A ex-aluna explicou que o contato com o Musicista contribuiu para sua trajetória como professora de música. Embora tenha ingressado na LCM após concluir uma formação técnica em piano pela Escola de Música Lorenzo Fernandes, no Rio de Janeiro, aprofundou seus conhecimentos em música popular e folclore brasileiro sob sua orientação. Odailton Aragão, outro entrevistado e ex-aluno da UFPI, cursou Educação Artística com Habilitação em Música e concluiu a graduação em 1992. Após a conclusão do curso, seguiu carreira acadêmica e, atualmente, é docente efetivo do Curso de Artes Visuais da instituição. Em suas palavras:

> Eu fui aluno do professor Emmanuel na disciplina Oficina de Música. Fazíamos composições, e ele nos incentivava a produzir música. Íamos para o piano compor, e ele sentava ao nosso lado. [...] Ele era uma pessoa extremamente humana, educada, uma pessoa maravilhosa que fazia com que nos sentíssemos bem em ser seus alunos, além das histórias que contava, porque foi aluno de Villa-Lobos. Isso era muito interessante. [...] O professor Emmanuel não tinha medo de compartilhar o que sabia. Tudo o que pedíamos, ele nos ensinava, e ainda oferecia mais, caso se a gente pedisse (informação verbal)[78].

[78]Entrevista concedida à Gislene Danielle de Carvalho em 17 de janeiro de 2024.

Além das experiências universitárias, apresento as vivências de Maria da Cruz Araújo e Pedro Furtado. Ambos conheceram o Maestro na infância, ao participarem do Projeto Coral das Mil Vozes. Posteriormente, seguiram caminhos convergentes: graduaram-se na Licenciatura em Música pela UFPI e, atualmente, exercem a docência em Canto na Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz. Inicio com o depoimento de Maria da Cruz, que compartilhou, que participou do Coral das Mil Vozes em 2004, quando tinha 11 anos e estudava na escola Sigefredo Pacheco.

Em uma das edições do Projeto [...] a artista relembrou o processo que resultou em sua seleção como uma das solistas da noite:

> Um dia, estavam selecionando os solistas durante o ensaio, e várias crianças entraram em fila [para cantar]. Quando chegou a minha vez, eu cantei a nota no tom certo e consegui sustentar a nota aguda que outras crianças estavam tendo dificuldade para executar. Aí o regente falou: “É elaaa?”. E todos responderam: “Siiiim!”. Então se levantaram e começaram a aplaudir. Quando vi tudo aquilo, pensei: É isso que eu quero fazer pelo resto da minha vida; quero ser cantora (informação verbal)[79].

A seguir, na Fotografia 11, a participação de Maria da Cruz na sua primeira experiência como solista:

Fotografia 11 – Maria da Cruz Araújo, como solista no Coral das Mil Vozes



Fonte: acervo pessoal de Maria da Cruz Araújo.

Esse momento despertou em Maria da Cruz o interesse pelo canto coral e teve um papel essencial na consolidação da sua futura escolha profissional. A relação com

[79]Entrevista concedida à Gislene Danielle de Carvalho em 10 de maio de 2023.

Emmanuel, iniciada na infância, continuou a inspirá-la durante sua formação na UFPI. A cantora também recordou o reencontro com o Músico nos corredores da instituição, já como aluna do curso de Música, quando a reconheceu e afirmou: “Fico tão feliz com você aqui no curso de música! Você ainda vai brilhar muito!” (Informação verbal).

Pedro Furtado conheceu o Projeto Coral das Mil Vozes em 1998, na Escola Eurípides de Aguiar. O coral escolar, no qual cantava, ensaiava no turno da tarde e era conduzido pelo professor e violonista Pedro de Alcântara. Em um dia típico de ensaio, os cantores receberam a notícia de que teriam uma visita. Em determinado momento, o Maestro entrou no local tocando seu violino para o coral. Pedro assim recordou em entrevista concedida no dia 15 de junho de 2024:

> Fiquei encantado com aquele instrumento [...]. O motivo da visita do maestro Emmanuel ao coral, foi nos convidar a integrar, junto às outras escolas públicas, municipais e estaduais, um grande coro, composto de mil vozes juvenis, a se apresentar com a orquestra que ele regia, durante o período natalino, na escadaria da igreja São Benedito. [...] O maestro Emmanuel era sempre prestativo, educado e gentil. Sua postura era sempre muito profissional, regia os ensaios de maneira eficiente e não cansativa, sempre com o sorriso no rosto, disposto a ajudar para resolução das dúvidas relativas ao ensaio (informação verbal).

Após essa experiência, Pedro seguiu o caminho da música profissionalmente. Fui sua colega de turma no curso de Licenciatura em Música na UFPI (2013-2017), período em que já demonstrava habilidade como cantor. Hoje, exerce as funções de barítono solista, regente de corais e professor de canto em Teresina. Em 2017, participou de um evento dedicado à obra de Emmanuel, no qual foram apresentadas algumas composições do Maestro. Na ocasião, interpretou canções da *Suíte Sol de Feira*, uma coletânea de rondeis com letra das poesias de Luiz Bacelar[80](1928-2012), escritas durante a residência do Musicista em Manaus. Algumas dessas músicas permanecem inéditas, e seus manuscritos originais encontram-se no acervo pessoal do Compositor. Na Imagem 3, apresento um registro do barítono interpretando o *Rondel do Maracujá* ao lado do pianista Luciano Azevedo. Disponibilizo, também, um QR Code para o vídeo dessa apresentação.

[80]Luiz Franco de Sá Bacellar foi um poeta amazonense considerado como um dos mais expressivos da literatura regional, estreou com a obra *Frauta de Barro* (1963), que lhe rendeu o Prêmio Olavo Bilac da Prefeitura do Rio de Janeiro em 1959 (Luiz [...], 2017).

Imagem 3 – Pedro Furtado (voz) e Luciano Azevedo (piano)



Fonte: Rondel (2017).

Luciano Azevedo, em entrevista concedida no dia 19 de novembro de 2024, compartilhou suas impressões sobre a escrita de Emmanuel para o piano. Em suas palavras:

> Achei muito interessante a forma como ele escreveu para o piano, particularmente porque, por não ser um pianista, chama a atenção o fato de escrever uma obra que se adapta bem à minha mão como pianista. [...]
> Ele também faz um bom trabalho com a mão direita. Ele evita aquela prática de dobrar a nota como cantor, o que é, também, um recurso muito interessante. Ou seja, ele realmente cria uma personalidade para o piano e outra para o cantor ou cantora que interpreta sua obra. Isso é muito característico de bons compositores de música de câmara para voz e piano (informação verbal).
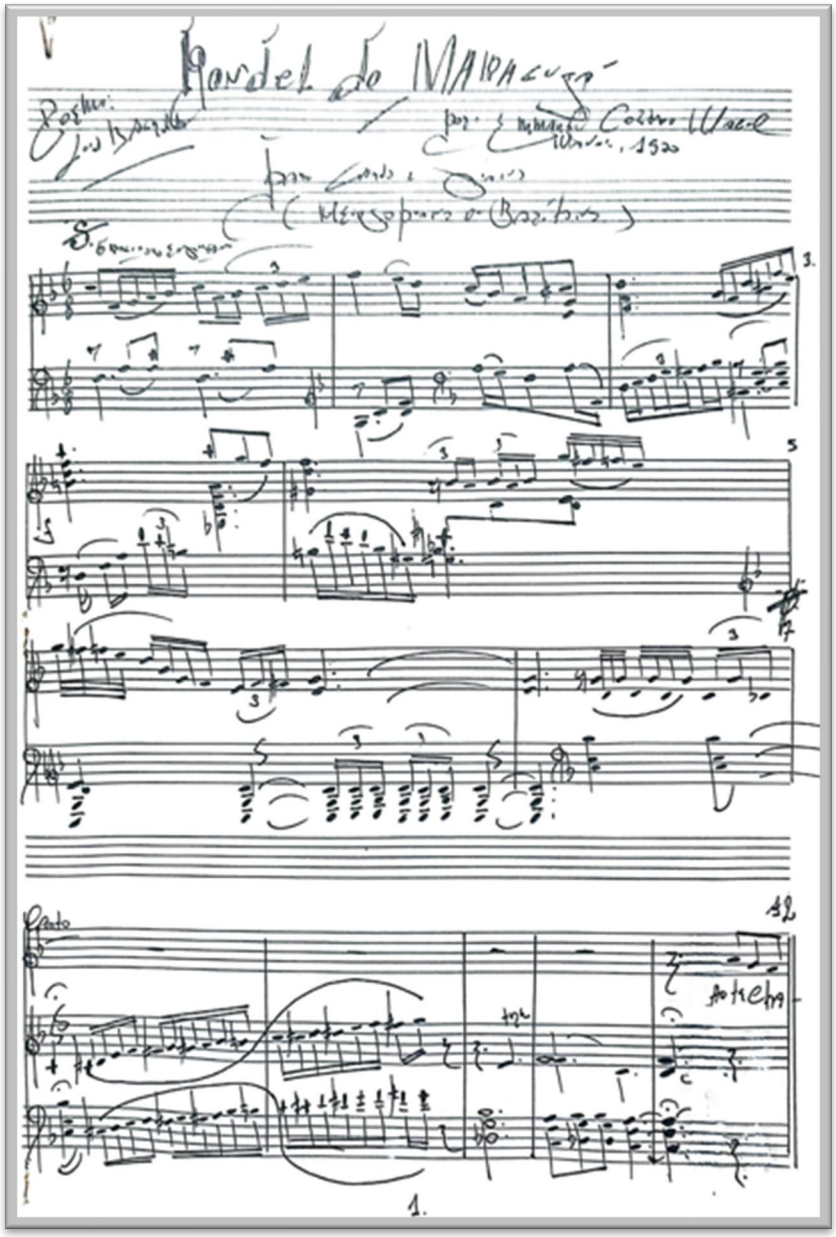
A seguir a letra do poema:

> Ao te chamarmos flor da paixão
> Teus frágeis ramos deitas ao chão
> Por te vergarem pesos sagrados
> Cruz, Lança, Espinho
> Porque a hora da remissão não passará
> És passiflora, flor da paixão, maracujá (Rondel do Maracujá)[81].

Na Partitura 1, apresento a imagem da primeira página do manuscrito original do *Rondel do Maracujá*:

[81]Letra extraída da partitura original encontrada no acervo pessoal do Maestro.

Partitura 1 – Primeira página de Rondel do Maracujá



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Ao dar continuidade à análise das entrevistas, trago as memórias compartilhadas por Elenilce Mourão, que ressaltou a atuação de Emmanuel como regente de um coro adulto com vozes mistas:

> Cantei sob a regência do prof. Emmanuel no Coral Texto e Música por volta do ano de 2008, 2009. [...] Era um regente bem-humorado, elegante, assíduo e pontual. [...] Ele fazia a leitura da partitura inicialmente, passava cada naipe e depois nos separávamos para ensaiar por naipe. Ele utilizava a serafina, o violino ou violão nos

> ensaios, para passar a música. Achava-o gentil e responsável. Ele levava a música muito a sério. Era a sua vida (informação verbal)[82].

As lembranças de Elenilce ofereceram um panorama detalhado da metodologia de ensino do Músico, ao reunir aspectos técnicos e traços pessoais que marcaram sua atuação como regente. O relato sobre a dinâmica dos ensaios destacou o rigor e a organização que estruturavam seu trabalho. Além disso, a ex-coralista ressaltou sua pontualidade, elegância e dedicação, características que demonstravam o compromisso com a música e com seus alunos.

Fotografia 12 – Coral Texto e Música



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.
Nota: Elenilce está no primeiro plano, a segunda da esquerda para direita.

Na Fotografia 12 o Maestro, ao centro e à direita, parece que no momento recebia aplausos, posicionado junto à estante de partituras, com seu violino praticamente inseparável que repousava sobre uma cadeira próxima. A lembrança de Elenilce, ao integrar aspectos técnicos e traços pessoais do Professor, revelou que sua postura profissional ia além de transmitir conhecimento musical: inspirava respeito e admiração.

Depois das memórias compartilhadas por Elenilce, que destacaram a atuação do protagonista como regente e sua postura profissional, trago o relato de Wilker Marques, cuja vivência com o Violinista remontou à adolescência. O encontro ocorreu

[82]Entrevista concedida a Gislene Danielle de Carvalho em 11 de novembro de 2024.

por meio de seu tio, Antônio Marques, clarinetista formado em Música pela UFPI e colaborador direto do Músico em grupos da instituição. Durante uma apresentação no Teatro 4 de Setembro, Wilker o conheceu, ocasião que permaneceu em sua memória com especial apreço.

> Quando tive meu primeiro contato com o professor Emmanuel Coelho Maciel era ainda um adolescente, encantado com as descobertas da música. [...] O professor me tratou com simpatia e atenção. E me disse “beba dessa fonte”, apontando em direção a meu tio. Achei aquele o homem mais educado do mundo. Continuei achando isso por muito tempo. O professor Emmanuel sempre tratava as pessoas com respeito e gentileza. Pouco tempo depois desse episódio, eu já estava tocando com ele. Mas a minha admiração não cederia com a convivência. Ele se tornaria para mim uma referência de conhecimento musical e postura pessoal (informação verbal)[83].

Wilker escolheu o clarinete como instrumento, assim como seu tio, Antônio Marques. Essa decisão lhe abriu a oportunidade de substituí-lo em formações camerísticas sob a regência de Emmanuel. Nesse contexto, suas lembranças se concentraram especialmente em aspectos técnicos:

> A escrita musical do professor na partitura me enchia de emoção, porque eu via sabedoria em cada frase. Ele parecia compreender muito bem a linguagem de cada instrumento: as frases da clarineta, por exemplo, percorriam as regiões do instrumento com muito brilho, mostrando as suas características mais vibrantes. Há algumas frases de seus arranjos ou composições que moram na minha cabeça até hoje e repito quando estou tocando livremente a clarineta (informação verbal)[84].

O depoimento de Wilker sobre a escrita do Compositor para a clarineta complementou o testemunho do pianista Luciano Azevedo, mencionado anteriormente. Ambos ressaltaram o conhecimento do Musicista sobre as particularidades de seus instrumentos, o que demonstrou sua sensibilidade ao explorar suas potencialidades sonoras. Com o passar dos anos, o clarinetista recebeu o convite do Músico para integrar a Orquestra de Câmara de Teresina. Na Fotografia 13, o instrumentista foi registrado enquanto executava um solo em frente ao Palácio de Karnak, sede do governo do estado do Piauí, durante uma apresentação natalina em Teresina.

---

[83] Entrevista concedida a Gislene Danielle de Carvalho em 1º de julho de 2024.
[84] *Ibid.*

Fotografia 13 – Apresentação da OCT e Coral Infantil



Fonte: acervo pessoal de Marta Magalhães de Almeida.
Legenda: Wilker é o clarinetista que está de pé em primeiro plano à direita.

Wilker ressaltou que o Violinista possuía como marca o respeito e a gentileza no trato com as pessoas, qualidades que sustentaram sua admiração ao longo da convivência. Para o instrumentista, o Maestro tornou-se uma referência, tanto pelo conhecimento musical quanto pela conduta no âmbito pessoal. Ao analisar esse e outros depoimentos, percebi como suas atitudes permaneceram vivas na lembrança daqueles que com ele conviveram. Nesse sentido, recorri aos apontamentos de Pierre Nora (1993, p. 9) sobre a memória:

> A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberto à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, [...] suceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.

Nos relatos provenientes das entrevistas realizadas para este trabalho, observei que o legado e a personalidade do Professor permaneceram na memória das pessoas que compartilharam comigo suas lembranças. Essas recordações, embora sujeitas a lapsos e possíveis distorções inconscientes, ao serem revigoradas no ato de rememorar, possibilitaram a construção de uma percepção sobre quem foi esse Músico para esse grupo. A cada narrativa, parecia que eu estava presente nas cenas que se formavam e ganhavam vida à medida que eram evocadas por meio de suas memórias.

Ao encerrar as análises deste segmento, apresento os depoimentos de Lorena Maciel e Marta Magalhães, cujas perspectivas se diferenciaram das demais por conviverem com Emmanuel como esposo e pai. Ambas compartilharam a experiência de acompanhá-lo até os últimos momentos de sua jornada terrena. Inicio com Lorena, sua filha, que, na entrevista concedida em 18 de outubro de 2024, começou relembrando as memórias da infância:

> Eu cresci ouvindo meu pai tocar violino, ensaiando em casa e escutando grandes compositores, como Mozart, Bach, Beethoven, Chiquinha Gonzaga, Villa-Lobos, entre outros. [...]
> Ele contava muitas histórias de quando era jovem e dos trabalhos que realizou em outros estados do país. Eu gostava de ouvir, pois isso me aproximava da vida dele em outras fases.
> [...] Quando adulta, me vi diante de um pai com grande potencial para produzir ainda mais, mas com as limitações de saúde que começaram a ditar a quantidade de trabalho em que ele conseguia se envolver. Contudo, em nenhum momento esses problemas de saúde o impediram de tentar realizar trabalhos musicais em Teresina. [...]
> No momento da sua última internação hospitalar, vi nele um lutador, com uma vontade imensa de vencer a doença. Levei para o hospital um fone de ouvido para que ele pudesse ouvir música instrumental, e comecei a perceber que, ao ouvir a música, ele demonstrava uma calmaria perceptível (informação verbal).

As memórias de Lorena podem ser analisadas à luz dos apontamentos de Ecléa Bosi (1987) sobre lembranças de família. A autora destacou a relevância da memória afetiva e das relações familiares na preservação da identidade e do legado cultural, ao demonstrar como as recordações compartilhadas fortalecem os vínculos entre gerações. Ao rememorar a convivência com o pai e suas contribuições musicais, Lorena não apenas resgatou aspectos marcantes de sua trajetória pessoal, mas também revelou a relação entre sua experiência familiar e a construção de narrativas culturais sobre Emmanuel. Assim, suas lembranças extrapolaram o âmbito individual e contribuíram para a valorização e a perpetuação de uma herança musical que se inscreveu na memória coletiva.

Na Fotografia 14, um registro de Lorena em um momento familiar de grande significado: a celebração do último réveillon ao lado da mãe e do pai. No ano seguinte, em maio, o Maestro se despediu desta existência a imagem, portanto, adquire um valor ainda maior, porque preservou um momento de afeto e conexão

Fotografia 14 – Marta, Lorena e Emmanuel



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

No contexto familiar, a fotografia vai além de um registro estático, pois permite a revisitação de experiências que despertam sentimentos de pertencimento e continuidade. O sorriso de Lorena e de sua mãe, em contraste com a presença serena do Músico, expressa não apenas a celebração de uma data especial, mas também a força de um vínculo afetivo consolidado ao longo dos anos. Além disso, a imagem revelou o enfrentamento coletivo do núcleo familiar diante da delicada situação imposta pela doença do Maestro.

O pensamento de Ana Maria Andrade (1990, p. 319) é pertinente neste contexto ao afirmar que "a fotografia materializa uma imagem que se foi, preserva um olhar, um sorriso, um jeito de ser, um amor, uma lembrança, um passado, enfim, toda uma história vivida de fato". Esse registro emerge como um artefato de memória afetiva, que conecta a família e aqueles que o contemplaram posteriormente a um tempo e espaço já distantes. O sorriso, o olhar e a postura preservados na imagem carregam histórias e emoções que transcendem o instante da captura. Assim materializado, o momento tornou-se uma expressão de resistência da existência frente à inevitável passagem do tempo.

Após abordar as recordações de Lorena, apresento o depoimento de Marta Magalhães, concedido em entrevista no dia 28 de agosto de 2024. Companheira de Emmanuel por quase vinte e cinco anos:

> Ele se dedicava de corpo e alma. Não tinha horário para trabalhar. [...] A questão humanística, para ele, era fundamental: a preocupação com a questão social, a preocupação em dar oportunidade para os jovens. [...] Ele passou por vários problemas de saúde: tinha asma, enfrentou um câncer e uma doença séria chamada miastenia grave, que acabou sendo o motivo do seu falecimento. Mas, mesmo diante de tantas adversidades, ele seguia em frente.
> Eu me lembro de quantas vezes fiquei com ele no hospital, acamado, e ele pedia um papel e uma caneta para escrever ou compor alguma coisa.
> [...] Com a nossa filha, ele tentou passar essa educação musical, sempre estimulando-a a ouvir músicas que lhe proporcionassem um aprendizado em que ela conseguisse identificar o que era qualidade (informação verbal).

Quando estive em sua casa, em Petrolina, Marta compartilhou comigo os desafios enfrentados pelo Musicista em decorrência da miastenia e o impacto dessa condição sobre seu corpo. Descreveu como a doença enfraquecia os músculos e afetava especialmente aqueles responsáveis por movimentos repetitivos ou delicados, como os olhos, pálpebras, expressão facial, mastigação, fala, pescoço e membros. Atividades simples, como levantar objetos ou caminhar, tornavam-se difíceis. No entanto, essa limitação física não afastou o Violinista de seus pensamentos sobre a música. Pelo contrário, sua preocupação voltou-se para quem poderia dar continuidade aos planos que ainda nutria. Sobre isso, afirmou:

> Apesar de saber que estava doente e que, a qualquer momento, algo poderia afastá-lo totalmente do trabalho, ele frequentemente demonstrava essa preocupação: quem iria substituí-lo nessa missão? Como poderia deixar essa contribuição de forma que não se diluísse com o tempo, que não desaparecesse? [...]
> Essa era uma grande preocupação, mesmo nos momentos em que ele se sentia mal. Apesar de enfrentar os problemas da doença, as limitações e os sofrimentos, ele não deixava de pensar na música e na missão que queria deixar para que outras pessoas pudessem dar continuidade. Algumas lágrimas corriam pelo seu rosto quando ele refletia sobre essa possibilidade (informação verbal).

Estruturei este tópico com o propósito de traçar uma linha narrativa baseada nos depoimentos e apresentar a imagem de Emmanuel a partir das memórias compartilhadas pelos colaboradores desta pesquisa. O percurso começou com os relatos de ex-alunos da UFPI, seguiu pelas lembranças de ex-cantores do Coral das Mil Vozes e de integrantes de dois grupos em que o Professor atuou após sua aposentadoria na universidade, e culminou nas reflexões de duas familiares que o acompanharam nos momentos finais de sua trajetória. Desta forma, propus uma reflexão ancorada no conceito de memória coletiva de Halbwachs (1990), com o

entendimento de que as lembranças individuais se formam e se transformam dentro do contexto dos grupos sociais, como família, instituições educativas e comunidades. Com base nisso, compreendi que os grupos sociais estabelecem quais memórias são preservadas, quais são esquecidas e de que maneira são interpretadas na construção de uma narrativa.

Para este segmento, optei por selecionar indivíduos que tiveram convivência direta com o Violinista em diferentes momentos e contextos. O objetivo principal foi identificar os aspectos comuns dessas memórias, analisar como o Maestro foi percebido em cada grupo, como sua presença foi reconhecida e quais características os colaboradores consideraram mais relevantes ao descrevê-lo. As percepções dos entrevistados convergiram ao apresentar Emmanuel como um profissional comprometido com a música, além de um homem gentil e atencioso, que aliava afeto e competência técnica em sua prática docente. O Compositor foi lembrado como alguém que defendeu a importância do acesso universal aos bens culturais musicais e assumiu essa tarefa como uma missão a ser cumprida.

2.4 Últimas notícias: as homenagens póstumas

O falecimento do Maestro Emmanuel, em 29 de maio de 2015, repercutiu na comunidade cultural, educacional e artística do Piauí. Sua trajetória foi relembrada em homenagens póstumas promovidas por instituições, alunos e colegas. Neste segmento, analisei como as manifestações de pesar e os tributos póstumos refletiram o reconhecimento e a valorização que recebeu em vida. Além disso, apoiei-me na reflexão de Evelyn Orlando (2014) sobre os obituários como fontes históricas e sua contribuição para ampliar a compreensão do percurso e do legado da pessoa investigada.

As matérias impressas e on-line analisadas convergiram ao ressaltar a contribuição do Professor na fundação de instituições musicais, como o curso de Música da Universidade Federal do Piauí (UFPI), a Escola de Música de Teresina e a Orquestra Sinfônica de Teresina, originalmente estruturada como uma orquestra de câmara. Sua atuação foi reconhecida por meio de homenagens simbólicas. Entre elas, destacou-se o recital realizado pelos alunos do curso de Música da UFPI na Associação dos Docentes da Universidade Federal do Piauí (ADUFPI), local onde ocorreu seu velório (Fotografia 15).

Fotografia 15 – Apresentação musical no velório do Maestro Emmanuel



Fonte: Carvalho, (2015).

O recital realizado no dia de seu velório reuniu estudantes que interpretaram peças em sua memória, o que transformou o luto em uma celebração de sua trajetória. Esse tipo de homenagem pode ser analisado sob a perspectiva dos "lugares de memória", conceito desenvolvido por Pierre Nora (1993, p. 13), que os define como marcos vinculados a figuras ou eventos significativos, responsáveis por preservar identidades coletivas. O historiador destacou que esses lugares “[...] nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos [...] organizar celebrações [...] porque essas operações não são naturais”.

No periódico impresso *O Dia*, a matéria (Recorte de Jornal 10), assinada por Yuri Ribeiro, abordou o falecimento do Violinista e ressaltou sua posição como um dos maiores expoentes da música erudita no Piauí. A matéria reuniu depoimentos, como o do maestro Aurélio Melo, que ressaltou a relevância pedagógica, cultural e social de Emmanuel, além dos ensinamentos que deixou aos músicos que formou. Também relatou as homenagens prestadas durante o velório na ADUFPI, entre elas o já citado concerto realizado por seus alunos, assim como o luto oficial decretado pela Casa da Cultura de Teresina, que suspendeu sua programação em sinal de respeito à memória do Músico (Ribeiro, 2015).

Recorte de Jornal 10 – Manchete de O Dia sobre a morte de Emmanuel



Fonte: Ribeiro, (2015, p. 1).

O falecimento do Maestro foi abordado por Thauana Cavalcante no *Diário do Povo* (Recorte de Jornal 11), que ressaltou sua importância para a música no Piauí e no cenário nacional. Os entrevistados foram Paulo Dantas, então coordenador da Escola de Música, Helbert Maciel, filho do maestro, que relembrou seu legado na pesquisa da música piauiense e do folclore de Amarante, Luís Sá, do projeto Música Para Todos, que enfatizou sua dedicação à formação musical, e Aurélio Melo, que reconheceu sua excelência como músico e professor (Cavalcante, 2015).

Recorte de Jornal 11 – Manchete de Diário do Povo sobre a morte de Emmanuel



Fonte: Cavalcante, (2015, Galeria, p.1).
Nota: ano XXVIII, n. 10.413, 30 de maio de 2015.

A reportagem de Liliane Pedrosa, publicada no jornal *Meio Norte* (Recorte de Jornal 12), destacou o legado do Musicista e apontou que sua trajetória marcou profundamente a cultura musical de Teresina. O texto abordou a atuação do Músico como idealizador do Coral das Mil Vozes e do curso de Música na UFPI, além de suas contribuições para pesquisas musicológicas e projetos orquestrais. Antônio Noronha ressaltou sua generosidade e a permanência de seu legado. Aurélio Melo relembrou a relevância de Emmanuel em sua formação e na de muitos outros músicos. A publicação também valorizou sua obra acadêmica, como o livro *500 Anos de Música*

Brasileira, ao destacar sua dedicação à preservação e difusão da história musical brasileira (Pedrosa, 2015).

Recorte de Jornal 12 – Manchete de Meio Norte sobre a morte de Emmanuel



Fonte: Pedrosa, (2015, C/1).

Com base em Jonhathan Semmler e Sônia Daros (2018), classifiquei as matérias sobre o falecimento do Compositor como pertencentes ao gênero perfil, caracterizadas por um texto biográfico breve, no qual a informação sobre sua morte foi apresentada em conjunto com aspectos de sua trajetória e a repercussão desse evento no cenário musical. Sob outra perspectiva, essas notícias podem ser associadas à ideia de ilusão biográfica, conforme o pensamento de Bourdieu (2006), à medida que construíram narrativas pautadas por um propósito de continuidade, ao evitar possíveis rupturas e retratar o Violinista como uma figura transformadora, com um legado idealizado e sem falhas. Para ampliar essa análise, no Quadro 7 apresento um levantamento das publicações em plataformas on-line feitas por ocasião de seu falecimento.

Quadro 7 – Publicações on-line sobre o falecimento de Emmanuel

(continua)

FONTE	TÍTULO DA MATÉRIA/NOTA	RESUMO
Acesse Piauí	Morre em Teresina, aos 80 anos, o maestro Emmanuel Coelho Maciel	Nota sobre o falecimento. Apontou como principais ações a docência na UFPI e a implantação do curso de Música, a fundação da OST e do Coral das 1000 Vozes (Morre [...], 2015).

(conclusão)

FONTE	TÍTULO DA MATÉRIA/NOTA	RESUMO
cidadeverde.com	Maestro Emmanuel Coelho morre de parada cardiorrespiratória aos 79 anos	A matéria do portal Cidade Verde fez uma breve biografia e como destaque no Piauí apontou-o como fundador da OST e do curso de Música da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Também citou passagens por diversas orquestras brasileiras e sua chegada a Teresina em 1976 para trabalhar na UFPI (Sena; Pereira e Magalhães, 2015).
cidadeverde.com	Em nota, prefeitura de Teresina lamenta morte do maestro Emmanuel	Informe sobre nota de pesar emitida pela Prefeitura de Teresina. (Oliveira, 2015)
Gp1	Morre em Teresina o maestro Emmanuel Coelho Maciel	O portal GP1 noticiou o, citou o seu trabalho como pesquisador e música folclórica e compositor das obras "Quarteto para Flautas Transversais" e "Estudo Fugato". Comentou que a Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves emitiu nota de pesar, ressaltando sua contribuição para a música erudita no Piauí (Rodrigues, 2015).
Portal O Dia	Morre, aos 80 anos, o Maestro Emmanuel Coelho em Teresina	A notícia destacou o papel de Emmanuel Coelho Maciel como figura central no cenário cultural nacional e no desenvolvimento musical do Piauí, ressaltando sua atuação como fundador do curso de música da Universidade Federal do Piauí (UFPI), criador da Escola de Música de Teresina e da Orquestra de Câmara de Teresina, que se tornou a Orquestra Sinfônica. O texto informou ainda os detalhes do velório, que seria realizado na Associação dos Docentes da UFPI (ADUFPI), e do enterro no Cemitério São Judas Tadeu, além da declaração de luto de três dias pela Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, em homenagem ao maestro (Felizardo, 2015).
Universidade Federal do Piauí (UFPI)	Nota de Pesar: Prof. Emmanuel Coelho Maciel	Divulgou uma nota de pesar, com ênfase na implantação do curso de Música na instituição e a criação da Escola de Música de Teresina (UFPI, 2015).

Fonte: elaborado pela própria autora.

As matérias e notas on-line foram concisas e seguiram um padrão semelhante, e destacaram as mesmas atividades de Emmanuel, com exceção do GP1, que mencionou nominalmente três de suas composições. Ressaltaram sua atuação como educador, pesquisador e maestro, além de suas realizações na formação musical na UFPI e na criação de projetos culturais. Com o objetivo de informar o público, esses textos foram publicados no mesmo dia de seu falecimento.

A edição 113, ano 5, de 14 de junho de 2015, da *Revista Cidade Verde*, dedicou a seção “Retratos da Vida” a uma homenagem póstuma ao Maestro. Assinada pela chefe de redação, Arlinda Monteiro, a matéria apresentou um histórico do que a articulista chamou de "os grandes feitos" (Monteiro, 2013, p. 76) atribuídos a ele, como o Projeto Coral das Mil Vozes, a criação do Departamento de Educação Artística da UFPI e a fundação da Escola de Música de Teresina, da Orquestra de Câmara e da Orquestra Sinfônica. Em seguida, a jornalista citou as instituições e orquestras nas quais o Professor atuou antes de se estabelecer em Teresina, além de sua pesquisa sobre Possidônio Queiroz e os prêmios concedidos pela FUNARTE. O diferencial dessa publicação foi a inclusão de fotografias (Imagem 4), que registraram diferentes momentos da vida do Compositor. No Anexo D as páginas foram exibidas na íntegra.

Imagem 4 – Páginas da Revista Cidade Verdade – 14.06.2015



Fonte: Monteiro (2015, p. 76-79)

As imagens apresentadas incluem a carteira de sócio do Clube dos Subtenentes do Corpo de Bombeiros de Emmanuel, registros de sua atuação profissional — como violinista em eventos, à frente do Coral das Mil Vozes e em atividades com alunos de música —, além de uma fotografia de rosto tirada na juventude, momentos de lazer e cenas do cotidiano. No documento *Um Gentleman Incansável* [...] (2013), Lilian Maciel, filha do Músico, comentou em entrevista que o pai, em alguns momentos, manifestava pesar e admitia sentir tristeza ao pensar que

talvez só fosse plenamente reconhecido após sua morte, com seu nome destinado a batizar uma rua — uma homenagem que, segundo ele, não desejava.

As homenagens póstumas, os obituários e os registros jornalísticos analisados reafirmaram a relevância do Violinista para a educação musical e a cultura do Piauí. O reconhecimento de sua trajetória não se limitou às manifestações imediatas de pesar, mas consolidou sua memória como um referencial para músicos, educadores e pesquisadores. Para compreender plenamente essa dimensão, tornou-se essencial examinar sua produção intelectual, que não apenas documentou sua experiência e pesquisa, mas também ampliou as reflexões sobre a educação musical e a história da música brasileira e piauiense.

3 UM VIOLINISTA QUE HARMONIZOU MELODIAS E PALAVRAS

A escrita, para se desenvolver plenamente, exige leituras e vivências. Certos textos ampliam nossa compreensão do mundo. Foi essa experiência que tive ao entrar em contato com a reflexão de Maria do Amparo Ferro (2010) sobre o pensamento de Roger Chartier a respeito das representações sociais. A autora contribuiu para que eu compreendesse a importância de “pensar o texto como condição de refiguração da experiência” (Ferro, 2010, p. 29). Com esse embasamento, percebi que os textos de Emmanuel podem ser interpretados como uma mediação entre o mundo material e a maneira como o percebeu, interpretou e compartilhou.

Nesta seção, propus a análise da produção literária do Maestro, cujo legado se preservou em artigos e livros nos quais expressou seu conhecimento musical e erudito, além de sua visão crítica sobre temas específicos. O Professor demonstrou um compromisso com a disseminação de suas ideias sobre a relevância da apreciação e do estudo da música erudita e folclórica, além de destacar a responsabilidade do estado na criação de uma orquestra sinfônica no Piauí.

Inicialmente, apresentei trajetória de aprendizagem do Músico a partir das credenciais que elegeu como as mais apropriadas para atestá-lo como profissional da música. Emmanuel utilizou seu capital cultural como um símbolo de prestígio dentro dos campos sociais nos quais transitou ao longo de sua trajetória. Conforme observado por Bourdieu (1983, p. 106), "[...] os agentes [...] estão em luta, com forças diferentes e segundo as regras constituídas [...] para se apropriar dos lucros específicos que estão em jogo [...]". Para o Violinista, os diplomas e os êxitos em concursos representavam não apenas conquistas pessoais, mas também oportunidades de exibição desses reconhecimentos e de seu uso estratégico em situações que considerava relevantes.

Nesta fase do estudo, o ponto de partida foi uma reflexão sobre a trajetória do Compositor e as características que alguns autores associam àqueles que merecem o título de intelectual. Além dos estudos práticos e teóricos musicais, o Musicista trilhou um caminho no campo da pesquisa e na divulgação de suas ideias por meio da escrita. A base documental mobilizada para esta etapa incluiu seis documentos publicados em períodos distintos, quando o Violinista já residia no Piauí. Os textos examinados datam dos anos de 1984 a 2014.

No primeiro documento, datado de 1984, Emmanuel participou como articulista na *Revista Presença*, um periódico voltado à promoção da cultura piauiense e distribuído como órgão oficial da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, que circulou entre 1974 e 2011. Sob o título "De um universo musical que não deve ser o real", o texto expressou a visão crítica do Maestro sobre os gêneros musicais amplamente difundidos pela indústria fonográfica da época e sobre o sistema educacional, que, em sua percepção, restringiam os horizontes juvenis e dificultavam uma apreciação musical mais abrangente e culturalmente diversificada.

Avancei na análise de artigos publicados em jornais de circulação diária entre 1986 e 1990. Neles, o Professor manteve a coerência ao defender a necessidade de formar músicos instrumentistas para atuação em orquestras no Piauí. Examinou o cenário da música erudita em cada período e propôs medidas que, em sua visão, poderiam fortalecer essa formação. Em 2010, concebeu um texto intitulado *Música no Piauí*, que não chegou a ser publicado, e em 2014 lançou *500 Anos de Música Brasileira*, obra na qual explorou, ao longo de sessenta e um capítulos, eventos históricos e reflexões sobre compositores eruditos nacionais. O livro abordou a produção musical em Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Pernambuco, Paraíba, Bahia e Piauí, entre 1552 e 2005. O foco desta análise recaiu sobre as escolhas do Musicista e os aspectos que considerou mais relevantes na obra de cada compositor selecionado.

Para analisar as produções intelectuais do protagonista, articulei diferentes perspectivas a fim de compreender sua atuação como educador, músico e pesquisador. Jean-François Sirinelli destacou que os intelectuais formam um grupo social de contornos imprecisos e sugeriu uma definição "geometricamente variável, mas baseada em invariantes" (Sirinelli, 2003, p. 242). Propôs duas abordagens: uma ampla, que incluiu criadores e mediadores culturais, e outra mais específica, centrada no engajamento comunitário. Além disso, ressaltou a importância da análise dos textos e das redes de sociabilidade para compreender seu papel social. Sob essa ótica, identifiquei Emmanuel como criador, mediador cultural e agente engajado. Revelou criatividade e conhecimento ao publicar um livro sobre a história da música no Brasil, expôs propostas para a Educação Musical no Piauí em artigos de periódicos e colaborou para o debate público sobre o tema.

Juntamente com Antonio Gramsci, ao refletir sobre a natureza do ser intelectual, Emmanuel pode ser prontamente reconhecido como tal. O filósofo italiano destacou que:

> [...] todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gôsto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (Gramsci, 1968, p. 7,8).

Acredito que o Maestro exemplificou esse papel ao transformar concepções sobre a música no Piauí. A relevância de sua atuação pode ser percebida no relato de Pedro Júlio Santos de Oliveira, que analisou sua contribuição para o cenário artístico local:

> O professor Emmanuel foi fundamental para o desenvolvimento artístico musical do cenário piauiense. [...] ele trouxe [...] todas as oportunidades para que todas as pessoas na época, que tinham desejo de estudar, pudessem estudar e se desenvolver no campo musical. Então eu acho que ele é uma das figuras mais importantes mesmo. [...] Inclusive as escolas de música que a gente tem, o canto coral da cidade, música instrumental, a música erudita, a música popular [...] A obra que ele deixou, o legado artístico é fundamental pro cenário e para o amadurecimento desse cenário musical piauiense (Informação verbal)[85].

Para Norberto Bobbio (1997), as características do grupo dos intelectuais não estão relacionadas ao tipo de trabalho exercido, mas à função desempenhada. Desde a invenção da imprensa, a figura típica do intelectual passou a ser associada àqueles que escrevem livros, artigos para jornais e revistas ou outros textos de caráter público. Nesse contexto, o autor concluiu que "[...] a característica principal da moderna camada de intelectuais está associada à formação de uma opinião pública cada vez mais ampla por meio da imprensa [...]" (Bobbio, 1997, p. 121). Henry Giroux, por sua vez, introduziu a ideia do intelectual transformador e analisou como a escola pode ser um espaço para adquirir habilidades e conhecimentos com o objetivo de construir o que denominou como uma democracia autêntica. Segundo o pensador:

> [...] os professores precisam atuarem mais especificamente como intelectuais transformadores. Enquanto intelectuais, combinarão reflexão e ação no interesse de fortalecerem os estudantes com as

[85]Entrevista concedida por Pedro Júlio Santos de Oliveira a Gislene Danielle de Carvalho, em 26 de dezembro de 2023.

> habilidades e conhecimento necessários para abordarem as injustiças e de serem atuantes críticos comprometidos com o desenvolvimento de um mundo livre da opressão e da exploração (Giroux, 1997, p. 29).

Emmanuel sustentou que a educação musical nas escolas poderia ampliar os horizontes dos estudantes, que, de outra forma, permaneceriam limitados a uma exposição musical restrita e massificada pela indústria cultural. Alterar essa realidade exigia uma ação intencional por parte dos professores. Com base na análise fundamentada nos autores citados, o Violinista pode ser considerado um intelectual, pois refletiu, escreveu e divulgou seus pensamentos em jornais, revistas e livros. Além disso, manteve-se atento à difusão da música erudita sem negligenciar a pesquisa folclórica.

A análise sobre a trajetória do Violinista como intelectual foi orientada por um diálogo entre diferentes vertentes do pensamento sobre os intelectuais. A partir da historiografia francesa, com Jean-François Sirinelli, adotei uma abordagem sociológica que valoriza a inserção do intelectual nas redes de sociabilidade e o papel dos mediadores culturais. De Antonio Gramsci, incorporei a perspectiva marxista, que entende a atividade intelectual como difusa e presente em todos os sujeitos que produzem concepções de mundo, sendo Emmanuel analisado como agente de transformação cultural. Norberto Bobbio contribuiu com uma leitura liberal, que associa o intelectual moderno à produção escrita voltada à formação da opinião pública, o que se confirmou nas publicações e intervenções públicas do Maestro. Por fim, a pedagogia crítica de Henry Giroux permitiu reconhecer o Maestro como um intelectual transformador, cuja atuação na educação visou emancipar sujeitos por meio da ampliação do repertório musical e da valorização da cultura local. A escolha por articular essas diferentes matrizes teóricas foi deliberada: em vez de buscar uma definição única, optei por uma construção analítica capaz de reconhecer a complexidade do percurso e das práticas do sujeito pesquisado.

A compreensão de como o Compositor utilizou seu capital cultural para expressar em seus textos uma visão comprometida com a transformação da realidade na qual estava inserido foi o foco da análise desta seção. Para isso, iniciei as reflexões com base nos autores citados, ancorando-me no pensamento de Bourdieu (2006), que afirmou:

> [...] não podemos compreender uma trajetória [..] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o

> agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis (Bourdieu, 2006, p. 185).

Nas subseções seguintes apresento as reflexões que concebi durante a análise da produção intelectual do Músico e a forma como articulou o domínio técnico musical e a visão crítica sobre a cultura e a educação. Seus textos incitaram políticas culturais e educacionais, para exercer o papel que lhes cabia nesse contexto de transformação. Para o Violinista, a música não deveria ser apenas um elemento estético ou um conhecimento reservado a círculos especializados, mas um componente essencial da formação cultural de uma sociedade.

3.1 A presença de Emmanuel Coêlho Maciel em um universo musical que não deve ser o real

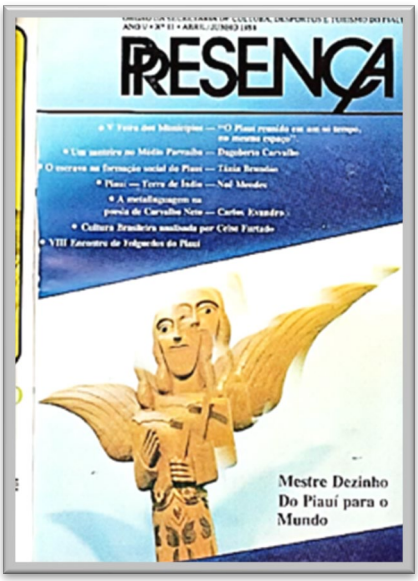
No ano de 1984, Emmanuel publicou um artigo na *Revista Presença* (ano V, nº 11, abril/junho), intitulado “De um universo musical que não deve ser o real”. Nesse texto, expressou sua visão sobre o papel do sistema educacional na formação do gosto musical e na ampliação do repertório cultural dos estudantes. Para compreender melhor essa publicação, é relevante contextualizar a trajetória da revista. Lançada em 1974, *Presença* surgiu como um periódico semestral vinculado ao Conselho Estadual de Cultura do Piauí. Sua primeira edição resultou de uma iniciativa do governo estadual e contou com um editorial assinado pelo então governador Alberto Silva[86], que, ao se despedir do mandato, ressaltou a satisfação de contribuir para o fortalecimento da cultura piauiense e para a valorização das produções intelectuais e artísticas locais.

> Não sairei do Governo, ao fim do meu mandato sem a satisfação de haver contribuído para a preservação da cultura piauiense.[...]
> “Presença” é antes de tudo iniciativa que visa a preservar o patrimônio cultural do Piauí, a animar o seu desenvolvimento e a divulgá-lo em caráter permanente.
> Manifesto, aqui, não só o meu endosso a esta realização do Secretário da Cultura, mas, também, o meu aplauso – *et pour cause* – o Piauí precisa deste veículo de divulgação cultural (Silva, 1974, p. 3).

[86]Alberto Tavares Silva (1918–2009) foi um engenheiro e político piauiense. Atuou como prefeito de Parnaíba, governador do Piauí em dois mandatos (1971-1975 e 1987-1991), e também foi senador e deputado federal (Alberto [...], 2025).

Segundo Negreiros e Pinheiro (2012), a *Revista Presença* tinha como objetivo a divulgação e preservação da cultura piauiense, tanto em suas formas materiais quanto imateriais. Foi possível localizar on-line[87] diversas edições publicadas entre 1974 e 2011, totalizando 35 exemplares. Os artigos seguiram normas acadêmicas, com citações e referências bibliográficas, e foram escritos majoritariamente por intelectuais do estado ou por figuras de renome em diferentes linguagens artísticas. A partir da edição número 7, o periódico passou a incluir uma seção dedicada ao espaço do leitor, o que permitiu identificar os estados[88] onde os exemplares circularam a partir de 1983. No exemplar que contou com a participação do Professor como articulista trouxe na capa (Capa 3) uma arte feita com uma imagem do artista santeiro piauiense Mestre Dezinho[89]:

Capa 3 – Revista Presença nº 11



Fonte: Revista Presença (1984).

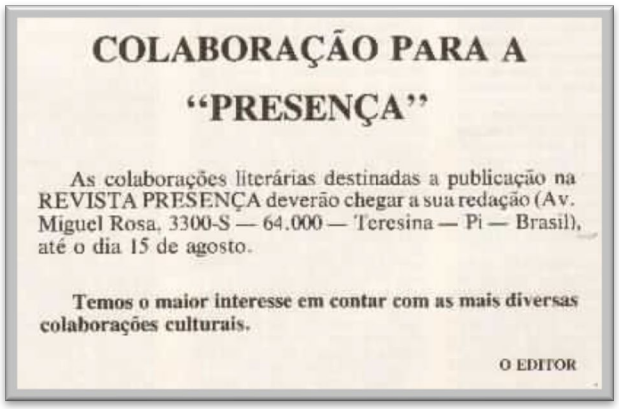
[87]Disponível em http://www.cec.pi.gov.br/revistas.php, acesso 03 set 2023.

[88]Alagoas, Amazonas. Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo. Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Rio de janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Rondônia, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe, Tocantis e Porto (Portugal).

[89]José Alves de Oliveira (1916-2000), considerado o precursor da arte santeira no estado do Piauí, de acordo com a Lei nº 7832, de 28 de junho de 2022. As suas obras tiveram reconhecimento nacional e internacional (Governo do Estado do Piauí, 2022).

O artigo do Maestro citado neste estudo não constou na capa da revista, mas seu nome figurou com os dos outros articulistas[90] na seção Colaboradores contida no Editorial. Nessa edição houve apenas duas matérias sobre música – uma sobre chorinho, intitulada “Memórias da Música”, escrita por José Lopes dos Santos, representante da Ordem dos Músicos do Brasil, e a outra a do Músico. A partir deste exemplar um convite (Imagem 5) à colaboração com a revista começou a ser divulgado.

Imagem 5 – Quadro convite – Presença



COLABORAÇÃO PARA A

“PRESENÇA”

As colaborações literárias destinadas a publicação na REVISTA PRESENÇA deverão chegar a sua redação (Av. Miguel Rosa, 3300-S — 64.000 — Teresina — Pi — Brasil), até o dia 15 de agosto.

Temos o maior interesse em contar com as mais diversas colaborações culturais.

O EDITOR

Fonte: Revista Presença (1986, 39).

Não foi possível identificar se o artigo do Compositor foi feito a convite do editor ou se foi uma iniciativa do próprio Musicista, mas como se tratava de um órgão de divulgação da Secretaria de Cultura do estado, possivelmente uma boa relação com a equipe editorial e com o governo tenha sido importante para ter um espaço nas páginas da *Revista Presença.* O Professor abriu o texto com uma crítica dupla – à indústria cultural de gravações e ao sistema educacional:

> Hoje em dia a tendência da indústria cultural de gravações é ser dirigida por um menor número de pessoas que controlam abusivamente, direta ou indiretamente, o gosto e o comportamento de milhares de pessoas numa faixa etária entre a adolescência e a idade adulta. E se até a adolescência a pessoa segue o gosto musical da família, bastante discutível, aliás, em nosso país, aprisionando-se, daí em diante, à moda que lhe é imposta, dependerá muito dele próprio uma modificação de comportamento, uma vez que o nosso sistema

[90]Aci Campelo, Carlos Evandro Martins Eulálio, Celso Furtado, Dagoberto Carvalho Jr., Elmar Carvalho, Emmanuel Coelho Maciel, Hardi Filho, Herculano Moraes, José Lopes dos Santos, José Pereira Bezerra, Juscelino Reis, Lili Castelo Branco, Marcos Caroca, Maria Gomes Figueiredo dos Reis, Maria do Socorro Borges Chaves, Nelson Nunes, Noé Mendes, Paulo Moura, Pe. Matusalem Sousa, Renato Castelo Branco, Roberivam do Nascimento, Rutemberg, Tânia Brandão Barbosa Gayoso e Walda Neiva Leite.

> educacional, falho em sua essência, não lhe permitirá abertura de horizontes. (Maciel, 1984, p.48).

O texto foi composto por dezesseis parágrafos nos quais Emmanuel refletiu sobre a influência dos avanços tecnológicos na música. Argumentou que esses recursos oferecem uma forma prática de atender à necessidade musical do ser humano, pois um aparelho de som possibilita a reprodução dos "[...] melhores conjuntos ou orquestras, cantores e/ou instrumentistas [...]" (Maciel, 1984, p. 48) a qualquer hora e lugar. No entanto, o Maestro destacou que o maior problema musical do homem daquele século não estava na modernização em si, mas na forma como era utilizada para difundir um repertório excessivamente banal. Em continuidade ao raciocínio, o Músico afirmou que os consumidores de música popular, mesmo aqueles pertencentes à elite cultural universitária, desconheciam um universo musical mais amplo. Ao me deparar com essa afirmação, busquei compreender quais estilos eram predominantes entre os universitários em 1984 e, nessa investigação, encontrei a publicação *Memórias Estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias*, de Maria Paula Araújo, na qual a autora explicou que [...]

> Na década de 1980 explodiu, no mercado fonográfico brasileiro, o rock nacional. [...] Os roqueiros de então pagam seu tributo aos precursores: o "Tremendão" Erasmo Carlos, da Jovem Guarda dos anos 1960, e Raul Seixas e Rita Lee, da década de 1970. Mas, nos anos 1980, surgiram e multiplicaram-se as bandas de rock nacional: a Legião Urbana, liderada por Renato Russo, lançou seu primeiro álbum em 1981; o Barão Vermelho lançou o primeiro LP com o vocalista Cazuza em 1982, e em 1983 os Paralamas do Sucesso lançaram seu primeiro disco (Araujo, 2007, p. 258).

A partir da análise de Maria Paula, interpretei que, embora o Violinista não tenha citado diretamente, gêneros como o rock nacional se enquadravam em suas críticas, pois, ao ocupar um espaço significativo na indústria fonográfica e no gosto dos universitários, esses estilos limitavam, em sua visão, a ampliação dos horizontes necessários para a apreciação da música erudita, como concertos e óperas. Para Emmanuel, essa restrição de repertório não resultava apenas das preferências individuais, mas também de um sistema educacional que negligenciava uma formação musical diversificada.

Além disso, o Maestro observou que muitos de seus colegas docentes e intelectuais da comunidade universitária acreditavam que a música erudita era exclusiva das elites privilegiadas, ideia que considerava equivocada. Argumentou que

essa percepção reforçava uma barreira artificial entre os gêneros musicais e dificultava o acesso de novos ouvintes a obras clássicas e folclóricas. Para fortalecer sua posição, citou um trecho de um artigo publicado por outro maestro, Bruno Kiefer (1923-1987), na *Folha de São Paulo* um mês antes, no qual o autor também refletia sobre os desafios da difusão da música de concerto no Brasil.

> Muita gente não se dá conta do que está acontecendo. Criaram-se desde a infância dentro desta constelação. Certamente jurariam que as músicas que costumam ouvir é a MÚSICA. [...] A proposta é abrir horizontes, é mostrar, é estabelecer contrastes. Conhecer para amar, amar para conhecer. É preciso romper em algum ponto este círculo vicioso e integrar nele cada vez mais pessoas. De resto: no momento em que o ser humano deixa de buscar o alargamento de seus horizontes, está começando a morrer espiritualmente (Maciel, 1984, p. 49).

Na época da escrita do artigo do Professor, a Escola de Música de Teresina tinha sido recém-criada em 1981, e como essa seria uma informação conhecida do público da revista, considerou que existiria um impasse:

> [...] De um lado, o grande público, o povão, massificado, alienado, à mercê da sorte. Do outro, os educadores, conscientes de que a única saída é a Educação Musical nas Escolas de 1º e 2º Graus, fundamentada na vivência musical do aluno, a partir da prática coral e instrumental, criadora de público ouvinte. Simultaneamente, o aproveitamento dos mais vocacionados na Escola de Música, onde o estudo sério da teoria musical, do solfejo, da harmonia e do instrumento escolhido se realize num fazer musical esmerado, de grupos camerísticos, orquestra ou banda, em nível de crescimento técnico e responsabilidade profissional (Maciel, 1994, p. 49).

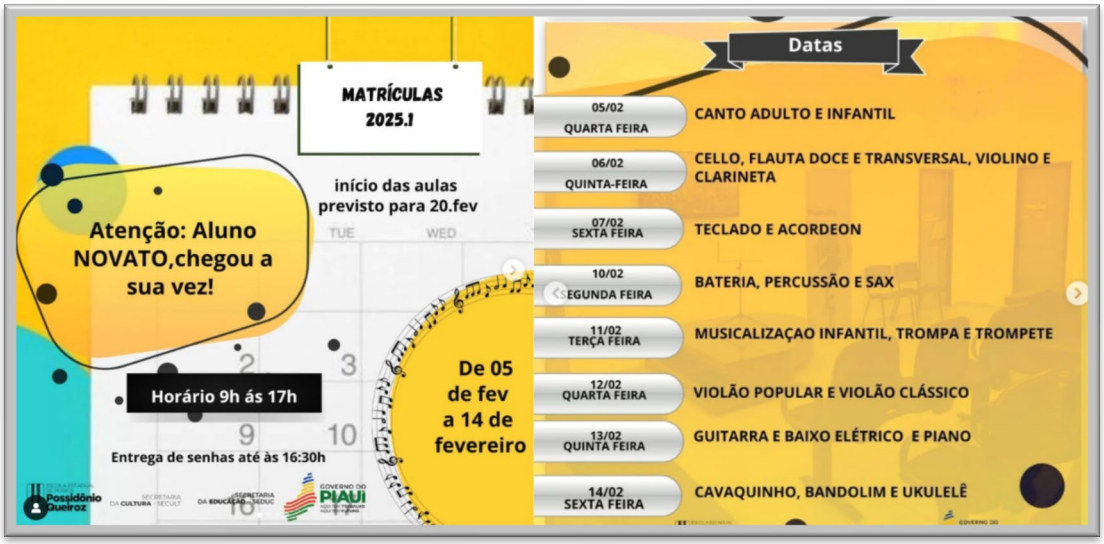
O Musicista realçou a importância do Departamento de Arte da Universidade Federal do Piauí no processo de arte-educação do estado e concluiu o texto com provocações à Secretaria de Educação do Estado do Piauí para que aproveitasse plenamente os profissionais formados no curso. No entanto, o Maestro afirmou que a maior esperança para a profissionalização musical no estado seria a Escola de Música.

> [...] a Escola de Música de Teresina (EMT), a exemplo de outras existentes no Brasil, representa a grande esperança e o sonho de inúmeros jovens, todos ávidos de um ensino musical profissionalizante. Pela sua peculiaridade piauiense (a única escola, na especialidade em todo o Estado), representa oportunidade de contato real com a arte musical, onde as crianças, os jovens e os adultos se irmanam no delicioso fazer musical: cantam em coro, participam de conjuntos de flautas-doce, estudam teoria, harmonia etc. (Maciel, 1984, p. 49).

Como mencionado anteriormente, o NEHEMus, o grupo de pesquisa ao qual estou vinculada, tem impulsionado a pesquisa historiográfica sobre a Educação Musical no Piauí. Juniel Silva (2020), outro pesquisador membro do grupo, elaborou sua dissertação sobre os primeiros dez anos da Escola de Música de Teresina, na qual descreveu alguns cursos oferecidos, como flauta doce, violão, piano, clarinete, musicalização, flauta transversal, violoncelo e musicografia. Atualmente, a escola é conhecida como Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz (EEMP) e permanece ativa.

Na Imagem 6, apresento informações sobre a EEMP, referentes aos cursos oferecidos pela instituição em 2025, com o propósito de refletir sobre as observações feitas por Emmanuel em 1984 acerca do futuro da instituição e como suas projeções se concretizaram ao longo dos anos. Compartilho da interpretação de Jacques Le Goff (2003, p. 24) sobre Marc Bloch, ao afirmar que “[...] a história não só deve permitir compreender o ‘presente pelo passado’ – atitude tradicional – mas também, compreender o ‘passado pelo presente [...]”. Ademais, alinho-me à perspectiva de Scocuglia (2007, p. 28), que defendeu que “[...] a história da educação do tempo presente não é só importante em si mesma, mas é também determinante do conhecimento do passado”.

Imagem 6 – Informações sobre a matrícula da EEMP em 2025



Fonte: Escola [...] (2025).

Diante disso, interpretei que, no texto elaborado para a *Revista Presença*, a preocupação do Músico foi discutir de que maneira a educação musical poderia

ampliar o acesso dos jovens à música erudita e transformá-la em parte de sua experiência cultural. Emmanuel almejava que os adolescentes tivessem contato com um repertório que não estivesse condicionado às imposições da indústria fonográfica da época. Sua argumentação reforçou a necessidade de uma formação musical que permitisse aos estudantes explorar outras possibilidades sonoras além das mais difundidas no mercado. Outro trecho do texto chamou minha atenção e mereceu destaque, conforme transcrevo a seguir:

> [...] aqui, cabe, por certo, uma observação útil. Todo este esforço em prol da EMT corre o risco de se perder. O ensino musical é muito mais amplo. Não é suficiente somente, o canto coral, a participação em pequenos conjuntos de flauta doce e o estudo de matérias teóricas. E nem num país como o nosso ou num Estado como o nosso é justo a elitização de uma Escola de Música, permitindo-se que se perca um enorme potencial musical oriundo de famílias menos favorecidas. Muito menos, do ponto de vista da formação musical (pois é negativo ao ensino), o incentivo ao cultivo empedernido do piano, muito mais questão de afirmação de "status" social dos pais, do que algo a serviço da verdadeira educação musical. É preciso que se dê alguns anos de descanso ao piano, permitindo-se que ele seja apenas para conhecimento do teclado, como instrumento complementar, ou então, para os alunos altamente vocacionados (Maciel, 1984, p. 49).

Embora também seja musicista e compreenda os desafios do estudo pianístico, inicialmente questionei se Emmanuel insinuara que algumas pessoas deveriam estudar piano e outras não. Em seguida, refleti sobre uma possível contradição, pois, no mesmo parágrafo em que mencionou a abertura da Escola de Música para famílias menos abastadas, criticou a escolha desse instrumento. Por fim, cheguei à interpretação de que sua intenção poderia ser a de manter a escola acessível a esses alunos e, ao disponibilizar uma variedade de instrumentos orquestrais, contribuir gradativamente para a transformação do cenário musical do estado.

Sobre a crítica que o Violinista fez ao que chamou de "cultivo empedernido do piano" (Maciel, 1984, p. 49), encontrei uma possível explicação na dissertação de João Valter Ferreira Filho. Na época do artigo, funcionava em Teresina uma filial da Academia Loreno Fernandez[91], que recebia suporte do Governo do Estado. Esse

[91]Fundada no Rio de Janeiro no ano de 1953, a Academia Lorenzo Fernandes foi uma das principais instituições de ensino superior e técnico de piano do país até a década de 1980. Na década de 1970, sob a direção da professora Ecléa Ribeiro, esta escola iniciou um notável processo de expansão em suas atividades, que resultou na instalação de várias filiais, chamadas de Departamentos, em diversas cidades do Brasil. (Ferreira Filho, 2009, p. 126).

apoio incluía o custeio de parte das despesas da instituição e o patrocínio da vinda anual de pianistas de fora do estado para concertos no Teatro 4 de Setembro (Ferreira Filho, 2009, p. 130). Ao final do texto, o Professor apresentou o que acreditava ser uma possível solução para as fragilidades apontadas ao longo do artigo:

> O primeiro passo então seria a FUFPI contratar um quinteto de cordas e um de sopro, compostos de músicos do mais alto gabarito profissional, recrutados dos grandes centros nacionais ou estrangeiros, para lecionarem na EMT e realizarem temporadas anuais de concertos públicos. Em pouco tempo teríamos público ouvinte despertado para um outro universo da música e uma orquestra de professores e alunos. [...] A nossa crença pois, e a nossa esperança no porvir melhor para a arte musical em nosso Estado, está depositada nas mãos dos que nos dirigem. Quiçá possamos, em breve, relembrar os dias de hoje e com um amplo sorriso estampado na face, dizer, valeu a pena o esforço (Maciel, 1984, p. 49).

Embora os desdobramentos dos eventos posteriores ao artigo do Músico não tenham ocorrido exatamente como sugeriu, creio que o esforço empreendido trouxe resultados. Fui aluna da Escola de Música de Teresina e, posteriormente, professora da instituição. A minha graduação em Licenciatura Plena em Música ocorreu na Universidade Federal do Piauí, e alcançar o nível de doutoramento foi possível também em alguma medida por contribuições e reivindicações de educadores como Emmanuel, que se mantiveram em seu propósito de desvendar o universo musical que acreditavam ser o verdadeiro.

3.2 Sinfonia Negligenciada (parte I): análises de Emmanuel sobre os desafios da formação de músicos eruditos no Piauí (textos publicados)

Segundo Seibil (2022), os jornais de circulação diária são fontes úteis para extrair dados sobre como determinados assuntos eram debatidos na época de sua publicação, e oferecem uma possibilidades para a compreensão da formação da opinião pública. Os textos examinados nesta seção foram extraídos de artigos escritos pelo Musicista e publicados em jornais de circulação diária em Teresina nos anos de 1986, 1989 e 1990, mas não abrangem sua produção completa em periódicos diários. A seleção considerou a consistência argumentativa dos artigos escolhidos, nos quais defendeu, de forma contínua, o desenvolvimento da música erudita no Piauí.

A leitura que o Maestro fez da gestão política e da sociedade da época revelou uma constância em sua percepção de descaso em relação à promoção de uma educação musical acessível, especialmente para os jovens. Vale ressaltar que seus argumentos não eram vazios; para cada pensamento exposto, o Professor fez contextualizações e criticou a situação descrita, fosse uma denúncia ou um desejo de mudança no panorama em que estava inserido.

3.3.1 Produção, divulgação e consumo de música erudita brasileira contemporânea (1986) – Jornal do Piauí

Recorte de Jornal 13 – Título de matéria no Jornal do Piauí – 1986


Teresina dom/2ª-feira, 23/24 de Fevereiro de 1986 JORNAL DO PIAUI 4a PAGINA

—JP— Cultura Editor: Ramsés Ramos

Produção, divulgação e consumo de música erudita brasileira contemporânea

Emmanuel Coêlho Maciel

Fonte: acervo de João Valter Ferreira Filho.

Nesse artigo (Recorte de Jornal 13), conforme explicou o Maestro, o objetivo foi avaliar a situação da produção, divulgação e consumo da música erudita contemporânea brasileira na década de 1980, além de analisar as dificuldades enfrentadas pelos compositores para se manterem no país. No entanto, o Compositor não tratou essa questão de maneira unidimensional, pois considerava que a solução do problema exigia uma série de iniciativas, entre elas a formação de plateias e o apoio financeiro do governo para a capacitação de instrumentistas. Um dos seus anseios era que os professores e críticos musicais exercessem influência sobre os jovens:

> [...] denunciando a sedução exercida pela mediocridade dos epígonos ou a desenfreada ânsia de originalidade a qualquer preço. [...] Do mesmo modo, há de se afastar os ‘modismos’ e a servidão a tudo o que vem de fora, como também os horríveis manifestos castradores de verdades universais, cheio de dogmas ditatoriais. A nossa música terá que ser feita por nós que aqui vivemos e trabalhamos. Terá que ser uma espécie de retrato psicológico de nossas contradições, otimismos e pessimismos, angústias e esperanças, certezas e incertezas, sonhos e ilusões (Maciel, 1986, p. 4).

O Musicista apresentou ao leitor sua interpretação da produção musical à qual os jovens estavam expostos na época, descreu-a como medíocre, carente de originalidade e influenciada por modismos estrangeiros. Em seguida, enfatizou a necessidade de uma música com identidade nacional, que fosse "feita por nós que aqui vivemos e trabalhamos" (Maciel, 1986, p. 4). Temos em Barros (2014) uma colaboração para a compreensão do que seria o Nacionalismo Musical, que pode ser inferido das palavras do Violinista. Esse conceito refere-se a uma música que se baseia na inspiração no folclore, na música popular ou na proposição de uma linguagem singular e característica dos brasileiros.

É oportuno recordar que o Maestro se especializou como docente no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Logo, a conexão entre sua formação e sua visão sobre a música brasileira revelou o impacto das metodologias educacionais em sua concepção cultural e artística. Monti (2014b) ressaltou a repercussão das metodologias nacionalistas na formação dos educadores desse conservatório ao demonstrar a relação entre música e educação como uma estratégia de construção social. Neste contexto, associei o pensamento do Compositor sobre a música que deveria ser produzida no Brasil como um “[...] retrato psicológico de nossas contradições, otimismos e pessimismo, angústia e esperanças, certezas e incertezas, sonhos e ilusões” (Maciel, 1986, p. 4) à reflexão de Stuart Hall (2006, p. 50), que afirmou que “[...] uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que orienta e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Ao refletir sobre as perspectivas de Emmanuel e Hall, surgiu uma questão: para que uma pessoa se considere legitimamente brasileira, seria necessário identificar-se com todas as expressões musicais nacionais? Encontrei uma resposta para essa inquietação nas palavras de Benedict Anderson (2013), que propôs que a noção de nação foi construída e moldada pela criação de produtos culturais que evoluíram sob influências históricas desde o final do século XVIII. Essa perspectiva dialogou com a reflexão de Lilia Schwarcz (2024, p. 273), ao ter afirmado que “[...] todos os nacionalismos são inventados, no sentido de coletarem, na cultura, na história e nos costumes, valores que possam dizer respeito a todo um território político e, sobretudo, às populações que nele habitam.” Dessa forma, compreendi que a música brasileira, assim como a identidade nacional, resulta de um pacto cultural histórico que não contou com a anuência de todos os envolvidos.

O Maestro enfatizou que os meios de comunicação de massa apenas divulgavam a música erudita durante a Semana Santa, no Dia de Finados ou quando uma personalidade ilustre falecia. Essa circunstância levava o grande público a associá-la à música fúnebre. Além disso, mesmo nessas ocasiões, as obras executadas não pertenciam a compositores brasileiros, mas a um repertório erudito do passado, que abarcava os períodos barroco, clássico e romântico. O desafio enfrentado pelos compositores brasileiros de vanguarda na divulgação de suas obras estava diretamente ligado a um obstáculo imposto pelas instituições de comunicação, pelos estabelecimentos de ensino musical, entre eles as universidades, e pelas orquestras. Estas, em sua maioria, concentravam seus esforços na preservação e interpretação de obras clássicas do passado e destinavam um espaço restrito às composições contemporâneas, tanto nacionais quanto estrangeiras, dentro do cenário da música erudita.

O Professor defendeu que a expansão da presença da música erudita contemporânea nos meios de comunicação exigia uma ação coordenada entre o sistema educacional, que deveria fornecer informações apropriadas aos estudantes para favorecer a formação de plateias, e o financiamento de projetos artísticos por grandes empresas em parceria com o governo, com o propósito de formar músicos.

Na conclusão da análise deste primeiro artigo, constatou-se que Emmanuel utilizou as oportunidades de publicação na imprensa para advogar em favor de suas ideias sobre a necessidade de investimento na formação de músicos eruditos no Piauí. Embora tenha discutido a música erudita contemporânea brasileira, também denunciou a ausência de iniciativas públicas para viabilizar a criação de uma orquestra no estado. O Musicista reconhecia que, em 1986, esse objetivo ainda parecia distante, mas isso não o impediu de persistir nessa causa. Suas palavras expressaram seu comprometimento e dedicação à valorização da música erudita no Piauí.

3.3.2 Uma música universal e eterna (1989) – O Dia

O documento que examinei nesta subseção consistiu em uma entrevista concedida pelo Musicista em 1989 a Pandora Dourado no dia 18 de junho de 1989 para o jornal *O Dia* (Recorte de Jornal 14). O que foi determinante para a inclusão da análise dessa entrevista neste estudo foi a habilidade do Professor em direcionar suas respostas para os pontos que considerava cruciais sobre a problemática da Educação

Musical no Piauí e seu posicionamento crítico diante da falta de apoio do governo para esse fim. O Musicista, da mesma forma que no artigo escrito no ano de 1986, aproveitou o espaço para reafirmar seu parecer sobre a indústria fonográfica e elucidar didaticamente seu pensamento sobre as relações entre a música erudita e a popular.

Recorte de Jornal 14 – Artigo feito por Emmanuel jornal O Dia – 18.06.1989



Uma música universal e eterna

Pandora Dourado

Foto: Paulo Barros

"A música erudita leva o ouvinte a outras épocas, estilos, momentos históricos. Quando se ouve uma música barroca, se consegue visualizar aquelas paredes, aqueles arcos..."

O DIA - Você faz parte de um grupo de Música de Câmara. O que é que caracteriza esse tipo de música?

EMMANUEL: Esse é um tipo de música realizada por um pequeno número de instrumentistas, para um público também pequeno em locais fechados, não muito grandes. A origem da música de câmara está na nobreza dos séculos passados. Era uma música muito intimista, realizada num pequeno espaço. Daí o próprio nome. Mas as palavras com o tempo vão mudando de sentido e, apesar de a música de câmara ser inicialmente para um pequeno número de pessoas, como os recursos eletrônicos que temos hoje podemos colocar esses mesmos poucos músicos para tocar em um grande ambiente, num estádio por exemplo. Agora tem um detalhe: o repertório para música de câmara é um repertório específico porque você tem que dar ênfase a cada um dos instrumentos.

Não é pegar cinco pessoas e começar a tocar aleatoriamente. Essa música requer um treinamento, uma atenção dobrada. Então, do ponto de vista estilístico a música de Câmara tem seus requintes, suas peculiaridades.

O DIA: E como fica aqui a questão do que é erudito e popular?

EMMANUEL: Bem, o que é popular? É tudo que vem do povo. Uma música popular qualquer um consegue, ao ouví-la, assobiar. Por-

o no piano, entrou a Cristina Lepa. Tem também o Raimundo Pereira, o Barítono, que canta com a gente. Essa é a formação atual. Quando essas pessoas entraram para o grupo, deu uma coisa muito boa: o Valdemar Rodrigues, presidente da ADUFPI, veio e resolveu apoiar a gente e deu uma bolsa para os componentes do grupo. Isso foi bom porque foi ajudando a profissionalizar a coisa. Em seguida a reitoria resolveu seguir a Adufpi e nos apoiar através da CAC, Coordenação de Assuntos Culturais da Universidade. A partir daí o grupo passou a receber um cachê por cada apresentação. Isso já deu ao grupo condições de trabalhar mais e melhor.

Esse apoio da universidade, da Adufpi, nos deu uma certa tranquilidade de trabalho. Em troca, nós fazemos um concerto por mês na sede da Adufpi. Através deles também já fomos a Picos e a Floriano apresentar o trabalho nosso.

O DIA: Você fala que o grupo tem também uma proposta didática. Em que ela se baseia?

EMMANUEL: Eu acho que um grupo que se propõe a fazer um trabalho desse tipo, em praça pública, correndo o risco de ser até vaiado, tem que ter uma proposta didática. Então, quando a gente apresenta a música, a gente sempre tenta localizar o ouvinte. Falar um pouco de que compôs a peça, em que época isso aconteceu, como estava o mundo nesse tempo. Apresentar um programa e comentar esse programa. Tentar levar ao público uma mensagem, dizendo a ele que este mundo musical que ele está vendo, embora não seja aquele ao qual ele está acostumado, é também um mundo musical bonito e que para ele sentir isso basta ter o coração aberto

Fonte: Dourado (1989, p.5).

Abaixo da fotografia do Músico, centralizada na página do jornal, encontra-se o seguinte conteúdo:

> Há 53 anos, um mineiro de Belo Horizonte espalha música pelo Brasil, de maneiras diferentes. Emmanuel Coelho Maciel é professor da UFPI, maestro, arranjador, violonista e pesquisador de música. Ele estudou ainda em Minas Gerais e completou seus estudos no Rio de Janeiro em companhia nada menos que de Villa Lobos. Lá também tocou na Orquestra Sinfônica Brasileira e na Orquestra de Câmera da Pró-Arte. Chegou a televisão ao Brasil e ele estava lá. Tocou nas orquestras da TV Tupi e da TV Rio. [...]
> De volta a Minas, Emmanuel lecionou no conservatório de São João Del Rey. [...]
> Com a inauguração de Brasília, o maestro, no clima da "marcha para o oeste" partiu para a nova capital. Foi professor da rede oficial de ensino e na UnB. Ajudou a fundar a Escola de Música de Brasília, da qual foi depois vice-diretor e conheceu de perto o tropicalismo [...].
> Mas a vontade de depositar sementinhas em terras áridas fez com que ele mais uma vez partisse. Manaus fora a escolhida. [...]
> Emmanuel voltou depois para Brasília onde recebeu o convite para vir ao Piauí, participar da criação do núcleo de artes da Universidade. Eram terras áridas de novo. Ele não pensou duas vezes. Chegou aqui

> em 1976 e ficou. [...] Em entrevista exclusiva a O DIA, Emmanuel fala de sua vida e de suas ideias sobre música[...] (Dourado, 1989, p. 5).

Apesar do engano quanto ao instrumento – Emmanuel era violinista e não violonista – a jornalista o apresentou com a intenção de realçar a sua formação musical e as experiências que o levaram a mudar de residência em busca de estudos e oportunidades profissionais. O colóquio teve como foco principal o Grupo Ars Tupiniquim, liderado pelo protagonista do estudo, mas outras questões foram levantadas como a diferença entre erudito e popular e a possibilidade da montagem de uma futura orquestra sinfônica do estado.

Uma das perguntas dirigidas ao Violinista abordou a relação entre a educação e o gosto musical do brasileiro, um questionamento que, nas entrelinhas, sugeria a percepção da interlocutora de que havia algo a ser aprimorado. O Maestro respondeu de forma categórica:

> [...] O que pode fazer um povo que só ouve aquilo que as gravadoras obrigam, no seu rádio, na sua TV? O que pode fazer um povo que quando ouve uma música erudita no seu rádio pergunta logo: quem morreu hoje? As emissoras fazem com que a música erudita fique cheirando a defunto. Que culpa tem um povo que não tem espaço para ouvir na sua casa um pouquinho que seja de música erudita? Aí chega um secretário da Cultura e investe em um circo de forró. Meu Deus, será que esse Estado precisa que o governo invista em forró? O povo já come e bebe forró nas periferias. Eu não sou contra forró mas eu acho que o povo não precisa do estado pra gostar do forró. Então eu pergunto: Cadê a política cultural dos órgãos públicos? Se o povo [...] gosta de forró, então taca forró nele? Se ele gosta de panelada deixa ele comendo só panelada? Ele não tem direito de ser apresentado a uma boa lasanha?" (Dourado, 1989, p. 5).

Notou-se que o Compositor não hesitava em exigir políticas públicas favoráveis à educação musical no estado do Piauí e afirmou que o povo apreciava o forró sem a necessidade de incentivo do governo e criticou a alocação de recursos financeiros da Secretaria de Cultura do estado para o que denominou circo de forró, uma clara alusão à política do pão e circo herdada da antiga Roma. Em uma contrapartida didática entre música erudita e popular, para responder uma outra pergunta durante a entrevista, o Musicista afirmou que a música popular seria aquela que vem do povo, e que qualquer um consegue, ao ouvi-la, assobiar. A música erudita, por sua vez, já traria outros detalhes, permitindo até que se assobie uma Bachiana, mas apenas um pequeno trecho. Com essa declaração, apontou a diferença que existia na complexidade

estrutural entre as duas categorias musicais. Em outro ponto da resposta, afirmou que a música erudita:

> [...] requer conhecimento do ouvinte. A música erudita leva o ouvinte à questões de época, de estilo, de momento histórico. Quando você ouve uma música barroca, você até consegue ver aqueles elementos por exemplo da arquitetura barroca, aqueles arcos... Então ela leva você a uma problemática histórico-social. Coisa que a música popular não faz porque ela é de consumo, ela é amarrada à indústria cultural. Ela é passageira, é como a moda. A música erudita não. Ela é sempre atual. A sua verdade é universal, transcendente (Dourado, 1989, p. 5).

Trago a esta discussão os pensamentos de Aldo Bizzocchi, que ressaltou que a cultura popular foi a maior beneficiada com a consolidação dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, o que a fez assumir o papel de "representante legítima da nossa cultura" (Bizzocchi, 1999, p. 74). No texto, Aldo também apontou que:

> A emergência da cultura de massa provocou acirrada polêmica nos meios intelectuais, formados basicamente por membros da burguesia acostumados à cultura acadêmica e erudita. É nesse contexto que os pensadores da Escola de Frankfurt – dentre os quais Marcuse, Horkheimer e Adorno – vão delinear uma concepção estética de arte frontalmente contrária à cultura de massa, numa atitude abertamente conservadora, que denuncia a cultura das massas e a indústria cultural como alienantes.

Bizzocchi argumentou que a cultura popular representava a verdadeira expressão da cultura nacional e trouxe à baila uma polêmica intelectual que passou a fundamentar a distinção do erudito como uma concepção estética de maior valor em detrimento da cultura de massa. Emmanuel, embora não sugerisse que a música popular fosse alienante, como defenderam os frankfurtianos, parecia concordar com a existência de uma hierarquia natural. Ao responder à indagação "Os tropicalistas, ao tentar colocar na melodia sons que se referissem à sociedade da época, podem ser vistos como uma tentativa de criar uma música ao mesmo tempo popular e erudita?" (Dourado, 1989, p. 5), nos levou a crer que a impressão deixada na pergunta anterior pode ter sido equivocada, pois afirmou:

> [...] A rigor, toda música é igual. Um toque de macumba, um boi, o Milton, o Bach, todas são músicas. Essas diferenças que preocupam as pessoas são apenas diferenças formais, que decorrem da falta de conhecimento do nosso povo.
> Mas a música clássica, o folclore, pra mim é tudo música, não existe diferença entre um e outro. O que falta é um ensino que coloque isso

> de forma clara para as pessoas sentirem isso tudo que faz parte do gênio criador da humanidade.

Ao responder dessa maneira, o protagonista mais uma vez expressou sua inquietação quanto à carência de educação musical no ensino formal, ao mesmo tempo em que buscou dissipar uma possível imagem elitista que poderia lhe ser atribuída. Seu pensamento alinhou-se com o de Napolitano (2013), que ressaltou a importância de superar as dicotomias e hierarquias musicais tradicionalmente estabelecidas, como a divisão entre música erudita e popular, com o propósito de analisar as estratégias e dinâmicas que determinam a configuração de cada uma dessas categorias.

Ao afirmar que a música popular é algo que "qualquer um consegue [...] assobiar" (Dourado, 1989, p. 5), infere-se que o Compositor buscou enfatizar a acessibilidade desse gênero. Além disso, merece destaque o ponto em que o Professor mencionou que a música popular seria passageira como a moda, o que demanda uma análise mais aprofundada. Ao declarar que a música popular seria efêmera, provavelmente expressou a ideia de que esse tipo de música não alcançaria a longevidade de certas composições eruditas preservadas ao longo dos séculos. No entanto, é relevante considerar que nem toda música erudita, por mais sofisticada que seja, mantém presença constante no cenário artístico, especialmente em repertórios de concertos. Como argumentou Adorno, essa seleção não está necessariamente atrelada à qualidade intrínseca da obra.

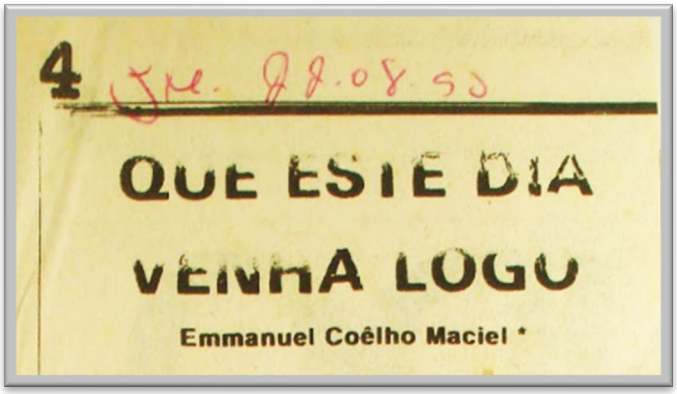
> As próprias produções já começam a assumir esta denominação [...] best sellers. Os programas vão-se encolhendo, e este processo de encolhimento vai separando não somente o que é medianamente bom, o bom como termo médio de qualidade, mas os próprios clássicos comumente aceitos são submetidos a uma seleção que nada tem a ver com a qualidade. [...] Esta seleção perpetua-se e termina num círculo vicioso fatal: o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido. (Adorno, 1996, p. 179).

Não tive a intenção de discordar das reflexões de Emmanuel ao responder àquela entrevista em 1989. A leitura de suas respostas suscitou uma série de questionamentos, e esse é o ponto central. Trinta e seis anos após a publicação da matéria “Uma música universal e eterna”, ainda se podem extrair ideias dignas de menção, e há muito mais a ser explorado além dos aspectos abordados neste estudo.

Dessa forma, é possível que o próprio Violinista tenha conseguido deixar informações capazes de desafiar o tempo e, quem sabe, tornar-se eterno.

3.3.3 Que este dia venha logo (1990) – O Dia

Recorte de Jornal 15 – Título do artigo de em O Dia



Fonte: Maciel (1990).

No início da década de 1990, o Compositor publicou um artigo no jornal *O Dia* (Recorte de Jornal 15) voltado para divulgar as suas reflexões acerca da identidade do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Música, que nessa época tinha 14 anos de existência:

> E lá se foram 14 anos de curso regular de música na FUFPI, inúteis quase, porque se limitaram a formar professores de 1º e 2º Graus, absorvidos pelo mercado de trabalho local, numa consequência amarga de míseros abonos (cruzados novos, cruzeiros) pagos pelo governo estadual ou, da desventura de um espaço inexistente na escola particular (Maciel, 1990, p. 4).

Conforme Estevão Grezeli e Cristina Wollfenbüttel (2021), na época do artigo, o cenário educacional em relação ao ensino de música na escola básica era delineado da seguinte maneira: ainda estava em vigor a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n.º 5.692, de 1971, que determinava que, no currículo escolar, a disciplina Educação Musical – que havia substituído o Canto Orfeônico por meio da Lei de Diretrizes e Bases da Educação n° 4.024, de 1961 – seria substituída pela Educação Artística. Quanto à formação dos professores para ministrar essa disciplina polivalente, somente em 1973 foi criada a Licenciatura destinada a preparar os futuros profissionais.

A frustração manifestada pelo Maestro, segundo sua avaliação, refletia um sentimento que provavelmente era compartilhado por outros profissionais, diante dos desdobramentos no curso e do panorama educacional brasileiro. Além disso, ao abordar a relação entre educação e política, suas palavras revelaram uma crítica contundente às condições estruturais e culturais que, em sua perspectiva, comprometiam o desenvolvimento do ensino e da sensibilidade artística no país, como destacado no segundo parágrafo.

> Neste decorrer de tempo aqueles professores que participaram do fascínio inicial resultante da implantação da Habilitação de Curta Duração em Música na UFPI (1976), viram, de um lado, os seus sonhos se desmoronarem como castelos de areia, em função das crises econômicas que colocaram a educação brasileira no nível em que se encontra hoje, e do outro, em virtude do embotamento cultural que veste, de corpo e alma, o nosso político, apesar da boa aparência que sempre mantém quando investido de alguma autoridade, quer na Universidade ou no Estado, porém cheia de insensibilidade artística e cultural. A situação é tão desoladora que chega-se a pensar que estes homens nunca tiveram acesso a bens culturais mais elevados: desconhecem Roma, o Monte Olímpico na Grécia e o próprio Estado natal ou país de origem (Maciel, 1990, p.4).

Embora o Professor demonstrasse certo desânimo diante dos desafios para transformar a realidade cultural do Piauí, sobretudo no que se referia ao apoio político, sua escrita não assumiu um tom derrotista. Em seguida, expôs dois argumentos frequentemente utilizados para justificar a ausência de uma orquestra no estado. O primeiro apontava a falta de interesse na carreira de músico erudito no Brasil, enquanto o segundo alegava a inexistência de profissionais especializados no Piauí para a formação de novos músicos.

Para contestar o primeiro ponto, Emmanuel argumentou que a profissão de músico instrumentista em orquestra era uma das menos suscetíveis ao desemprego. Além disso, ressaltou que as formações orquestrais brasileiras recorriam frequentemente a instrumentistas de corda e sopro de diferentes nacionalidades, uma consequência da insuficiência de escolas de música capazes de preparar profissionais qualificados. Quanto à alegada escassez de músicos no estado, o Maestro sugeriu que o governo poderia adotar estratégias já empregadas em outras regiões do país, contratando especialistas para suprir essa demanda e criar oportunidades para os jovens.

Na finalização do texto, o Violinista apresentou o que acreditava ser a solução para o problema e manteve o posicionamento de cobrança em relação ao poder

público para a viabilização da mudança, porém, não eximiu a responsabilidade da Universidade Federal Piauí na tarefa

> [...] Todos nós sabemos que cabe ao Estado o encargo da educação e da cultura. Assim como outras formas de ensino recebem, no 1º, 2º e 3º graus, o imprescindível apoio do Estado, a despeito dos cortes de verbas para a educação, o ensino musical está a reclamar, por questão de equidade até, o mesmo atendimento. É necessário que, no Piauí, a UFPI encampe esta tarefa e contrate para o seu Corpo Docente um mínimo de professores especializados em determinados instrumentos musicais. Esperamos que, algum dia, o poder público piauiense se sensibilize com o fazer musical de nossa juventude... E que este dia não tarde muito a chegar (Maciel, 1990, p. 4).

Sobre a necessidade de a UFPI contratar um corpo docente com um mínimo de professores especializados em determinados instrumentos musicais, o Violinista não especificou, em seu texto, quais seriam esses instrumentos. No entanto, conforme a pesquisa de Ferreira Filho (2009), as disciplinas ministradas na época do artigo incluíam: Técnica Instrumental em Violino e Viola, Práticas de Conjunto, Percepção Musical, Técnica Instrumental em Piano, Musicografia, Técnica Instrumental em Violino, Técnicas de Expressão Vocal, Canto Coral e Prosódia, Regência Coral, Evolução das Formas Musicais e Linguagem e Estruturação Musical.

Em sua conclusão, o Músico manteve-se firme em sua posição ao afirmar que o estado e a UFPI deveriam assumir a responsabilidade de promover a educação musical juvenil. Reforçou a necessidade de contratar profissionais qualificados e garantir apoio financeiro do governo para outras ações pertinentes. A crônica foi encerrada com a expectativa de que o tão aguardado dia da transformação não demorasse a chegar. Três anos após essa reflexão, o Maestro concretizou um avanço considerável com a criação da Orquestra de Câmara de Teresina, trabalho analisado na última seção desta tese.

3.3 Sinfonia Negligenciada (parte II): A música no Piauí (texto não publicado)

Nesta subseção, a análise concentrou-se em um texto inédito de Emmanuel, encontrado em seu acervo pessoal e intitulado *A Música no Piauí* (2010). No prefácio, esclareceu que a obra representava uma tentativa de ampliar os estudos existentes sobre a historiografia musical do Piauí, com o propósito de suprir lacunas na documentação sobre a produção musical do estado. Além disso, apresentou a proposta como uma continuidade das obras *Notas Fora da Pauta* (1988), de Moura

Rego, *Manifestações Musicais do Piauí: contribuição à História da Música* (1990), de Claudio de Albuquerque Bastos, e a apostila *Sobre a Música Piauiense* (1977), de Raimundo Rosa de Sá (Música no Piauí, 2010, documento inédito). Ao referenciar esses trabalhos, Emmanuel demonstrou preocupação em dialogar com as pesquisas anteriores e em expandir o conhecimento sobre a música piauiense, ao incorporar novas fontes e perspectivas ao tema.

O protagonista esclareceu que os dados registrados foram coletados por meio de entrevistas realizadas com familiares dos compositores mencionados ou extraídos de reportagens jornalísticas antigas, o que reforçou o caráter documental e investigativo da obra. A estrutura do manuscrito foi organizada em catorze capítulos breves, com o início voltado para os antecedentes da música ocidental, a presença dos jesuítas no processo de colonização do Brasil e o impacto da música sacra nesse contexto. Na sequência, o texto apresentou reflexões sobre a música popular brasileira e suas relações com as tradições locais. Posteriormente, voltou-se para os compositores e compositoras piauienses, com ênfase no espaço ocupado pelas mulheres na pesquisa. As últimas seções trataram do papel da Universidade Federal do Piauí na formação e disseminação da música erudita no estado, além da relevância dos grupos folclóricos de Teresina na preservação das manifestações culturais (Música no Piauí, 2010, documento inédito).

Entre as musicistas citadas na obra, Adalgisa Paiva recebeu atenção especial e foi reconhecida como regente, compositora, arranjadora e produtora de eventos. Além de apresentar sua biografia, o Compositor reuniu depoimentos de mulheres que a conheceram em diferentes momentos de suas vidas. Entre as convidadas estavam ex-alunas, como Osmarina Sampaio e Iracema Portella Nunes, além de contemporâneas que conviveram na infância ou na fase adulta, como Maria Yeda Caddah, Nerina Castello Branco, Orlânia Maria Monteiro Freire e Genu Morais. O Professor também citou Bibi Ferreira, que gravou, no Rio de Janeiro, uma composição de Adalgisa ao lado do pianista Luiz Paiva, neto da compositora (Música no Piauí, 2010, documento inédito).

Em *A Música no Piauí*, identificaram-se sujeitos de pesquisa vinculados ao NEHEMus, como Maria Yeda Caddah, já mencionada em outro segmento. Além dela, tem-se o Mestre Agenor de Abreu, investigado por Camila Ropke em sua tese *Agenor Abreu: um mestre da cultura piauiense entre palcos, aulas de música e pesquisas*, defendida em 2023, e Eloisa Francisca dos Anjos Santos (1926-2008), foco da

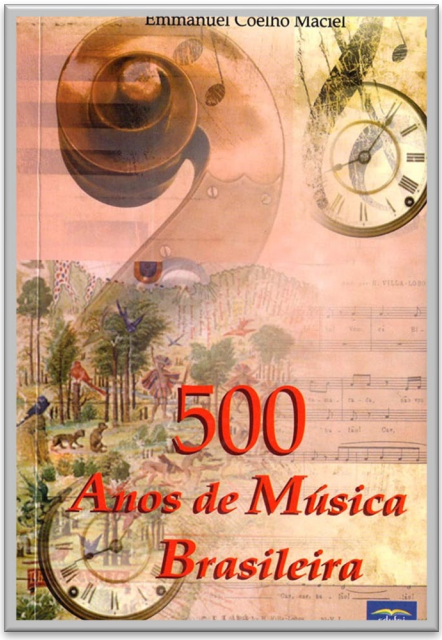
pesquisa em andamento de Elenilce Mourão, doutoranda. Ambos os trabalhos estão sob a orientação do Prof. Dr. Edinardo Monteiro Gonzaga do Monti.

Na conclusão do manuscrito, o Violinista afirmou que, com raras exceções, a despeito das limitações impostas pela falta de condições materiais e pela posição política de diversas administrações da UFPI, não havia uma só banda de música de bairro que não contasse com um mestre-regente ou auxiliar formado pelo Departamento de Arte da UFPI (A Música no Piauí, 2010, documento inédito). Por se tratar de um texto não publicado, é plausível que o Maestro ainda estivesse na fase de organização das informações para uma versão definitiva. Contudo, a importância desse material reside no esforço de registrar e valorizar as práticas musicais locais e na tentativa de ampliar a memória coletiva sobre a história da música no estado. A obra refletiu seu compromisso com a preservação da memória musical piauiense e reafirmou seu papel como pesquisador.

3.4 Sinfonia Quincentenária: a história da música erudita brasileira sob o olhar de Emmanuel Coêlho Maciel

Em 2014, Emmanuel publicou a obra *500 Anos de Música Brasileira*, o livro foi editado pela Universidade Federal do Piauí e dedicado "[...] aos jovens estudantes de música e aos admiradores da Arte Musical [...]" (Maciel, 2014a, p. 9).

Capa 4 – 500 Anos de Música Brasileira (2014)



Fonte: acervo da autora.

A capa (Capa 5) do livro apresenta uma ilustração, realizada por meio da técnica de colagem digital pela Profa. Dra. Pollyanna Jericó Pinto Coêlho[92]. No terço superior da imagem, destaca-se a voluta[93] do violino. Além disso, no canto inferior esquerdo, percebe-se uma porção da imagem contida no Atlas Miller[94] – um fragmento da iluminura *Terra Brasillis* feita por António de Holanda em 1519. No segundo terço inferior, à direita, encontra-se uma partitura de Villa-Lobos da música "Cae, cae, balão*"*. Nos extremos diametralmente opostos, há a representação de um relógio duplicado; o posicionado na parte superior está inserido dentro de uma Clave de Sol. Abaixo do título no canto inferior direito, encontra-se a logo da EDUFPI[95]. Para compreender melhor essa proposta artística, entrevistei a responsável pela ilustração, a Profa. Pollyana Coêlho no dia 26 de outubro de 2024. Em suas palavras:

> Na capa do livro, eu tentei trazer os elementos [...] música, com violino, com aquela coisa do raiz de Brasil. Então, eu tentei trazer todas as palavras; eu escrevia as palavras em um papelzinho, porque tudo que eu faço, eu desenho antes. E aí, eu tentei trazer todas as minhas memórias, todas as minhas lembranças do que era que ele tinha [...]. E aí, eu tentei juntar tudo isso em um lugar só, da maneira mais suave possível, porque era isso que ele suscitava em mim: essa coisa da suavidade. Ele sempre era uma pessoa, um diplomata, um gentleman. Eu achava que ele era muito delicado na hora de falar com a gente (informação verbal).

Na introdução de *500 Anos de Música Brasileira*, o Violinista esclareceu que o título se referia à "[...] música executada neste país, de Cabral aos nossos dias, e não àquela, produto de 'três raças tristes' (nos dizeres de Bilac), marca indelével de nossa nacionalidade" (Maciel, 2014a, p. 19). Ao citar Olavo Bilac (1865-1918), estabeleceu uma conexão com o poema "Música Brazileira," publicado em 1919. Segue a transcrição:

---

[92]Professora Associada II da Universidade Federal do Piauí. Graduada em Licenciatura Plena Em Educação Artística (1990) e em Engenharia Agronômica pela Universidade Federal do Piauí (1985), Mestra em Educação pela Universidade Federal do Piauí (2003) e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2008) (Coêlho, 2023).

[93]Voluta é o nome dado ao ornamento de madeira em formato espiral ou pergaminho que decora uma das extremidades do violino (A Anatomia [...], 2023).

[94]O Atlas Miller é um compêndio geográfico manuscrito produzido em Lisboa em 1519. Ele abriga dez cartas marítimas elaboradas pelos cartógrafos Pedro e Jorge Reinel (pai e filho), pelo cosmógrafo Lopo Homem e pelo miniaturista António da Holanda (Governo de España, 2016).

[95]A EDUFPI, editora da UFPI, é um "[...] órgão vinculado a Superintendência de Comunicação Social (SCS), criado pela Resolução nº 041192 [...] publicando obras de interesse para a comunidade acadêmica e de [...] valor cultural, histórico e artístico" (UFPI, 2021).

MUSICA BRAZILEIRA

Tens, às vezes o fogo soberano
Do amor, encerras na cadencia, accesa
Em requebros e encantos de impureza
Todo o feitiço do peccado humano.
Mas, sobre essa volupia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Barbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portugueza.
E's samba e jongo, chiba e fado, cujos
Acordes são desejos e ofandades
De selvagens, captivos e marujos:
E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de trez saudades,
Flor amorosa de trez raças tristes (Bilac, 1919, p.18-19).

Olavo Bilac, embora pareça reconhecer que a diversidade cultural e racial do Brasil está enraizada em dores históricas, como sugeriu na linha "[...] Flor amorosa de três raças tristes" (Bilac, 1919, p. 19), não explorou isso criticamente em seu poema. Ao colocar colonizadores e colonizados no mesmo patamar, alinhou-se ao pensamento de Gilberto Freyre, que argumentou que a "[...] miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala" (Freyre, 2003, p. 33).

Na contramão do pensamento de Freyre, há o entendimento de que a democracia racial brasileira é uma falácia, já que profundas desigualdades raciais e o racismo persistem e nunca foram superados. Concordo com Florestan Fernandes, que afirmou que "[...] a chamada 'democracia racial' não tem nenhuma consistência e [...] constitui um mito cruel" (Fernandes, 1972, p. 29), e com Abdias Nascimento, que declarou ser um dever:

> [...] compreender 'democracia racial' como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro [...] eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, político e cultural da sociedade do país (Nascimento, 1978, p. 93).

Ao afirmar que o livro se referia à música brasileira executada desde a colonização portuguesa, mas que não seria produto de "[...] 'três raças tristes'[...] marca indelével de nossa nacionalidade[...]" (Maciel, 2014a, p. 19), o Professor pareceu posicionar-se contra o mito da democracia racial, ao mesmo tempo que

revelou um viés nacionalista. No parágrafo seguinte, refletiu sobre a possibilidade de sua obra ser interpretada como um exagero narcisista, pois se propôs a analisar meio milênio de história musical, ainda que reconhecesse a existência, na época, de alguns bons livros sobre o tema.

Para responder à sua indagação, o Musicista explicou que um dos motivos que o estimularam a se lançar nessa tarefa foi a preocupação em contribuir com a Educação Musical pois a produção musical erudita brasileira encontrava-se "[...] escondida nos baús familiares, acobertada por ácaros, fungos e cupins, com páginas amarelecidas pelo tempo" (Maciel, 2014a*,* p. 19). Com foco no âmbito educativo, o Violinista se propôs a uma escrita didática e explicativa sobre as temáticas apresentadas no livro.

Alinhei-me com a perspectiva de Giselle Venâncio (2015, p. 11), que destacou que os "[...] impressos ganharam espaço nas análises historiográficas como objetos essenciais a serem investigados [...]". O estudo da produção escrita pode se revelar uma ferramenta útil para compreender o posicionamento dos autores em relação ao conteúdo que escolheram abordar. Um exemplo disso é a investigação dos vestígios autobiográficos deixados pelo Maestro na obra, conforme discutido no segmento “Um Professor, um Violinista e um Compositor”, que ofereceu oportunidades de análise sobre como o Músico desejava ser reconhecido na história da música brasileira.

500 Anos de Música Brasileira teve como prefaciador Herculano Moraes[96], que direcionou sua atenção para o empenho de Emmanuel na educação do povo piauiense, que até então “[...] não estava habituada a concertos populares” (Moraes, 2014, p. 15). Segundo o autor, os eventos mencionados apresentavam, em sua maioria, composições retiradas do “[...] cancioneiro piauiense, destacando-se as criações vinculadas às lendas e ao folclore local” (p. 15). Conforme abordado por Herculano, o Músico não se limitou apenas a compositores conhecidos e consagrados

> De São João del-Rei ao Rio de Janeiro, das filarmônicas municipais às grandes orquestras internacionais, do maracatu ao balé clássico, Emmanuel Coêlho Maciel expõe, com segurança e conhecimento, as entranhas da criação musical.
> Demonstrando conhecer a produção e os estilos regionais, o autor nos mostra os ritmos do Maranhão, Pará, Minas Gerais, Paraná, São Paulo, até chegar ao trabalho que vem sendo desenvolvido no Piauí

[96]Herculano Moraes da Silva Filho (1945-2018), foi um poeta, ensaísta, cronista, contista, romancista e crítico literário piauiense (Nunes, 2018). Na época em que prefaciou o livro, Herculano era o Presidente da Academia de Ciências do Piauí.

> por um grupo de competentes músicos da Universidade Federal. Antes, porém, nos oferece um diagnóstico seguro das tendências musicais consolidadas na Europa, tendo Portugal como um dos centros de referência em todo o mundo (Moraes, 2014, p. 15).

Herculano, em seu texto, ressaltou a habilidade do autor ao tratar de uma ampla variedade de contextos musicais e culturais e enfatizou que o Maestro não apenas explorou ritmos regionais brasileiros, mas também documentou iniciativas inovadoras no Piauí com músicos da Universidade Federal (p. 6). Na introdução, consta a informação de que os textos da obra foram extraídos de programas de concertos, jornais e revistas especializadas. O livro é composto por 61 capítulos, a maioria com extensão entre uma e três páginas, organizados em quatro partes, intituladas da seguinte forma: "Do Descobrimento à Proclamação da República" (capítulos 1 a 18), "A Primeira Metade do Século XX" (capítulos 19 a 34), "A Segunda Metade do Século XX" (capítulos 35 a 49) e "O Limiar do Século XXI" (capítulos 50 a 61).

No primeiro capítulo do livro, foi explorada a contribuição dos jesuítas à música no Brasil: “[...] a primeira manifestação musical em terras brasileiras registrada pelos colonizadores ocorreu durante a primeira missa [...]” (Maciel, 2014, p. 25). É relevante observar que as culturas indígenas já possuíam suas próprias tradições musicais, mas ao começar sua obra dessa forma, o Musicista assumiu uma postura eurocêntrica, que não reconhece a existência e importância da música indígena como parte da história musical do país.

Em seguida, detalhou como os Benditos e Ladainhas eram utilizados nos cultos religiosos e como os Autos eram encenados durante momentos de lazer, e serviu como veículos para a disseminação dos ensinamentos religiosos. De maneira didática, incluiu informações conceituais desses termos (bendito, ladainha e auto) em notas explicativas, uma prática que se estendeu por outras seções do livro. Este método faz parte de uma discussão mais ampla sobre o papel das notas de rodapé na literatura acadêmica, como analisado por Leopoldo Waizbort (1997, p. 183), que discutiu o “'estatuto da nota de rodapé e seu destino”.

> A nota de rodapé é um procedimento composicional afeito à polifonia, à pluralidade das vozes. Se há uma voz principal, ela é acompanhada pelas vozes secundárias, e não só o texto como um todo é o resultado do andamento conjunto das várias vozes, como muitas vezes vozes secundárias assumem o tema principal, relegando-o a um plano secundário. Ocorre, sobretudo, que a complexidade do tecido textual mimetiza a complexidade do objeto.
> [...]

> A hierarquia da nota de rodapé é por vezes enganadora. A nota é astuciosa e possui ardil próprio. Só ao primeiro olhar o que ela diz está subordinado ao que vem no corpo do texto, como algo secundário, de leitura facultativa, dependendo da boa vontade do leitor. Na verdade, ela inverte as coisas.

Com isso em mente, considerei pertinente analisar quais informações Emmanuel considerou essenciais para incluir nas notas de rodapé e procurei identificar as vozes secundárias mencionadas por Waizbort que ressoaram ao lado do texto principal do Maestro. No total, foram 35 notas que abrangeram conceitos especificamente musicais, explicações, contextos históricos, biografias, fontes que fundamentam sua pesquisa e referências a eventos na carreira do próprio Violinista.

Encontram-se no livro sessenta compositores provenientes de treze estados brasileiros, conforme exposto no Quadro 8, a estrutura típica dos capítulos biográficos incluiu uma introdução concisa de cada músico, seguida por comentários que combinaram elogios e análises técnicas.

Quadro 8 – Compositores citados no livro 500 Anos de Música Brasileira

(continua)

REGIÃO	COMPOSITOR	CAPÍTULO
Alagoas	Leopoldo Heckel Tavares da Costa (1896-1969)*	27
Bahia	Eusébio de Matos e Guerra (1629-1692)	1
	Keller Rêgo (1954-)	47
	Lindemberg Rocha Cardoso (1940-1989)*	58
	Paulo Costa Lima (1954-)	60
Ceará	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	18
	Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro (?-1834)	7
Manaus	Cláudio Franco de Sá Santoro (1919-1989)*	40
Maranhão	Antonio Luiz Miró (1815-1853)	7
	Elpídio Pereira (1872-1961)	7
	João Pedro Ziegler (?-?)	7
Minas Gerais	Edmundo Villani-Côrtes (1930-)	55
	Francisco Gomes da Rocha (1745-1808)	3
	Gabriel Fernandes da Trindade (1799-1854)	5
	Inácio Pereira Neves (1730-1793)	3
	João dos Reis Pereira (1782-1853)	5
	José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita (1746-1805)	3
	Marcos Coelho Neto (1740-1806)	3
Paraíba	Reginaldo Villar de Carvalho (1932-2013)*	45
	José de Lima Siqueira (1907-1985)*	30
Paraná	Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913)	18
Pernambuco	Francisco Libânio Colás (1830-1885)	7
	Inácio Ribeiro Nóia (1688-1773)	7
	Luís Álvares Pinto (1719-1789)	7
	Marlos Nobre de Almeida (1939-2024)*	43
	Willy Corrêa de Oliveira (1936-)*	56

(conclusão)

REGIÃO	COMPOSITOR	CAPÍTULO
Rio de Janeiro	Antônio Francisco Braga (1868-1945)*	26
	Artur Napoleão dos Santos (1843-1925)	18
	César Guerra Peixe (1914-1993)*	41
	Francisco Manoel da Silva (1795-1865)*	11
	Glauco Velasquez (1883-1914)*	23
	Heitor Villa-Lobos (1887-1959)*	34
	Henrique Oswald (1852-1931)*	22
	Joaquim Antônio Barrozo Netto (1881-1941)*	25
	Jorge de Freitas Antunes (1942-)*	46
	José Guerra Vicente (1906-1976)*	52
	José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)*	10
	Leopoldo Américo Miguez (1850-1902)	18
	Louis Moreau Gottchalk (1829-1869)*	17
	Luciano Gallet (1893-1931)*	24
	Luiz Augusto Rescala (1961-)	47
	Marcos Antonio da Fonseca Portugal (1762-1830)	9
	Nestor Hollanda Cavalcanti (1949-)	47
	Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948)*	28
	Pedro de Alcântara Francisco António João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Cipriano Serafim de Bragança e Bourbon (1798-1834)*	12
	Ricardo Tacuchian (1939-)*	57
	Segismund Von Neukomm (1718-1858)	8
Rio Grande do Sul	Armando Amorim Albuquerque (1901-1986)*	51
	Radamés Gnattali (1906-1988)*	31
	Walter Schultz Portoalegre (1907-1957)*	53
Santa Catarina	Edno Kriegger (1928-2022)*	42
São Paulo	Alexandre Levy (1864-1892)	18
	André da Silva Gomes (1752-1844)	7
	Antônio Carlos Gomes (1839-1896)*	14
	Aylton Escobar Silva (1943-)*	59
	Eduardo Seincman (1955-)	47
	Francisco Mignone (1897-1986)*	29
	José Antônio de Almeida Prado (1943-2010)*	44
	Mauro Muszkat (1959-)	47
	Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)*	32
	Osvaldo Costa de Lacerda (1927-2011)*	54
*** Compositores que receberam capítulos inteiros dedicados a eles.**		

Fonte: elaborado pela própria autora.

Villa-Lobos recebeu vinte páginas dedicadas à sua biografia e obra. Emmanuel discutiu a formação do compositor, enfatizou seu caráter autodidata, e explorou suas interações com outros músicos, como o pianista polonês Arthur Rubinstein. Além disso, abordou como essas relações foram relevantes na sua jornada até a Europa.

> [...] o pianista Arthur Rubinstein [...] interferiu junto ao Industrial Carlos Guinle no sentido de custear a ida do maestro à Europa para editar suas partituras e divulgar o Brasil. Assim, em 1923, no navio francês Groix, Villa Lobos, pela primeira vez, desembarcou em Paris: "Não Vim Para Estudar", como ele mesmo dizia "mas para mostrar ao mundo a música brasileira". Embora oriundo de ambiente tão atrasado como o nosso, nenhum outro compositor de país semelhante ao Brasil daquela época teve tanto êxito como Villa Lobos. (Maciel, 2014a, p. 141).

A crítica ao "ambiente tão atrasado como o nosso" (Maciel, 2014a, p. 141) parece ter sido colocada nesse parágrafo para enaltecer a ideia de que Villa teria obtido sucesso para além do oceano Atlântico: "nenhum outro compositor de país semelhante [...] teve tanto êxito" (p. 141). A escrita do Professor sobre Villa seguiu comprometida em apontar as qualidades do "gênio" (p. 144), como, por exemplo, no item "Villa-Lobos, o Pesquisador", no qual foram apresentadas hipóteses que procuraram responder à possível incredulidade de que Villa "[...] percorreu o país de ponta a ponta, no começo do século XX, para pesquisar o rico folclore musical brasileiro [...]" (p. 143).

Em outro momento do texto, o Músico apresentou elogios sobre Villa Lobos como educador

> Como professor Villa Lobos foi notável pela capacidade de aglutinar as atenções dos alunos. Notável porque, mesmo não sendo daqueles mestres que se dedicam com afinco em cumprir determinada carga horária, nos surpreendia ao participara inesperadamente das aulas como se fosse um simples aluno, fazendo indagações e reflexões sobre o conteúdo dado, ou como mestre que era, enriquecendo as aulas com os seus apartes, colaborando com o professor que se sentia honrado com a sua presença na classe (p. 144).

Em *500 Anos de Música Brasileira*, ao analisar o que considerou as principais obras de Villa-Lobos — os Choros nº 1 ao nº 14 —, Emmanuel ressaltou as texturas instrumentais e enfatizou como o compositor explorou a música brasileira, apresentando-o como versátil, capaz de criar desde solos introspectivos, como é o caso do Choro nº 1 para violão, até grandes composições orquestrais, como o Choro nº 12. A escrita do Maestro nessa parte do livro variou entre comentários técnicos, como: "O Choro nº 11 é [...] possui uma difícil cadência, [...], que desafia os pianistas [...]" (Maciel, 2014a, p. 145); e observações subjetivas: "O Choro nº 4 [...] realça o temperamento irônico do carioca [...]" (p. 145); "O Choro nº 5 [...] é muito seresteiro;" (p. 145); ou ainda: "O Choro nº 8 [...]. É extraordinariamente carnavalesco;" (p. 145).

As descrições evocaram imagens e ambientes específicos, o que realçou a narrativa e a atmosfera das peças. Além disso, o texto ressaltou a complexidade composicional de Villa-Lobos, sua sofisticação técnica e o reconhecimento internacional de seu trabalho. Ao abordar os concertos para piano, observou que "[...] tais peças não obtiveram o êxito que mereciam, ou por serem muito difíceis para os solistas ou por falta de tempo adequado por parte dos intérpretes para a preparação técnica da obra" (Maciel, 2014a, p. 149). O Maestro também discutiu as sinfonias, bailados, poemas sinfônicos, música de câmara, composições para violão, óperas e música coral do compositor carioca.

500 Anos de Música Brasileira não incluiu compositores originários do Piauí, contudo, isso não representou uma omissão completa dessa região do Nordeste na obra. A presença do estado foi reconhecida pela citação da tese de doutorado do Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho, utilizada como fonte no capítulo 7, intitulado "Músicas em outras províncias do império". Além disso, Reginaldo Carvalho, músico paraibano que, assim como o Compositor, fez de Teresina sua residência, foi mencionado em três ocasiões antes de receber um capítulo dedicado a ele.

A primeira aparição de Reginaldo no livro, se deu no capítulo 38, “Música de Vanguarda e suas variantes”, no qual foi citada a sua explicação sobre a diferença entre Música Eletrônica e a música tocada apenas por instrumentos eletrônicos.

> [...] O importante é não confundir “Música Eletrônica” com a música tradicional tocada apenas por instrumentos eletrônicos! Quem nos esclarece com precisão a respeito é o Maestro Reginaldo Carvalho, quando diz: “Com a adoção do termo ‘música eletrônica’, como fusão das músicas concreta e eletrônica, a referida expressão passou para o âmbito da música popular, que não tem nada a ver com a técnica do termo original (música eletrônica), sendo produzida por instrumental e computador, para os clubes noturnos de dança, repetitiva à exaustão e a todo volume para “tirar as pessoas de si mesmas, enlouquecendo-as” (Maciel, 2014a, p. 172).

Na segunda menção, ainda no capítulo 38, o Violonista o apresentou como pioneiro da Música Eletroacústica no Brasil, no início dos anos 1950:

> Para ele a “Música-eletroacústica é uma técnica composicional nova em vários sentidos, pois se fundamenta na utilização consciente dos múltiplos parâmetros novos procurando outra linguagem musical diversa da música tradicional instrumental de outrora com base principalmente no parâmetro altura.” Formado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO) do Rio de Janeiro, Instituição criada e dirigida por Heitor Villa-Lobos, obteve bolsa de estudos para estudar em Paris com Paul Le Flem (1881-1984), ocasião em que entrou em contato com a mais recente técnica de composição musical

> da época, “Música Experimental, Concreta”. Retornando ao Brasil organizou seu próprio estúdio de experiências musicais, criando as suas primeiras composições no Rio de Janeiro.
> Em 1964, morando em Brasília, obteve bolsa do governo francês, retornando a Paris onde estagiou no Center Bourdan da Organization Rádio-Television Française (ORTF), passando a estudar desta vez sob orientação de Pierre Schaeffer. De regresso ao Brasil após esta nova temporada na França, tornou-se Diretor do Instituto Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, transformando num Centro apropriado à Música Experimental (Maciel, 2014a, p. 174, 175).

A terceira menção a Carvalho ocorreu no capítulo 39, “Iniciativas Musicais no Planalto Central”, no qual foi citado como organizador e coordenador da equipe de professores pioneira no ensino musical nas escolas da rede pública de Brasília no início de 1961. O capítulo 45 foi inteiramente dedicado a Reginaldo e compreendeu quatro páginas, nas quais foi apresentado como “[...] compositor, educador, arranjador e intelectual [...]” (Maciel, 2014a, p. 199). Além de informações biográficas, formação acadêmica, principais obras musicais e trajetória profissional, Maciel narrou sua chegada a Teresina em 1972.

Nenhuma compositora foi incluída na narrativa de *500 Anos* [...]. O apagamento das mulheres ao longo da história constitui um fenômeno recorrente e persistente em diversas áreas do conhecimento. Embora esta tese destaque um protagonista masculino, é pertinente observar que o Musicista poderia ter ampliado a representatividade em sua obra ao incluir compositoras. Essa reflexão encontra respaldo nos escritos de Eliana Silva (2017), que demonstrou a existência de pesquisas sobre a presença feminina na composição musical desde 1976. Ana Carolina Murgel (2016) reforçou essa perspectiva ao destacar Nilcéia Cleide da Silva Baroncelli, que, nos anos 1980, organizou o livro *Mulheres compositoras: elenco e repertório*, no qual catalogou 2.400 criadoras de diferentes partes do mundo e incluiu 180 brasileiras, tanto da música erudita quanto da popular.

Com base na leitura do conteúdo dessa subseção, é possível sustentar que *500 Anos de Música Brasileira* apresenta um viés positivista, ainda que com nuances. O positivismo, especialmente na historiografia e na musicologia, caracteriza-se por uma abordagem linear do progresso histórico, uma ênfase na documentação factual e uma tendência a considerar determinados aspectos culturais como superiores a outros, muitas vezes alinhados a uma visão eurocêntrica. A obra de Emmanuel privilegiou personagens, instituições e repertórios, sem incluir compositoras, bem como práticas musicais indígenas e populares não institucionalizadas. Apesar dessas

limitações, ao articular a análise técnica com o panorama histórico, o Compositor registrou aspectos da diversidade e da complexidade da música brasileira, o que permitiu a ampliação do conhecimento sobre parte relevante desse legado.

3.5 As valsas de Possidônio Queiroz embaladas pelas palavras e arranjos de Emmanuel Coêlho Maciel

Um dos resultados do trabalho investigativo de Emmanuel no campo musical do estado pode ser encontrado na *Revista Memória Piauiense: Possidônio Queiroz*, que trouxe um estudo sobre esse flautista, compositor e advogado oeirense nascido em 1904 e falecido em 1996. O artigo foi lançado em 1995 e representou uma oportunidade para o Musicista apresentar suas reflexões. Antes do texto tem-se uma introdução assinada por Helbert Maciel[97], filho do Violinista, que ressaltou a importância do estudo:

> A monografia “A Obra Musical de Possidônio Queiroz” e os arranjos musicais para piano, de autoria do Prof. Emmanuel Coêlho Maciel, agora editada pela Fundação Cultural JET – Memória Piauiense, representa um esforço incomum de pesquisa musical no Piauí, pois resgata a produção musical do flautista e compositor oeirense, P.N.Q. [...] Emmanuel, depois de garimpar o que lhe vem às mãos, de nítido sabor cultural brasileiro, põe o material recolhido e artisticamente trabalhado por ele (folclórico ou popular) em função de agrupamentos musicais diversificados [...] (Maciel, H., 1995, p. 17).

O Professor esclareceu no início do trabalho que harmonizou e arranjou um total de 15 obras, de Possidônio, pois este “escrevia somente as melodias de suas composições” (Maciel, 1995, p. 19). Além disso, afirmou que seu estudo não se tratava de uma biografia, mas sim de uma monografia sobre as valsas do oeirense. As fontes mobilizadas na pesquisa incluíram uma entrevista, algumas cartas e as partituras fornecidas pelo próprio compositor. O interesse pelo tema surgiu a partir da oportunidade de arranjar e interpretar, inicialmente, duas valsas com o Grupo de Música de Câmara Ars Tupiniquim, no qual atuava como violinista e arranjador (Maciel, E., 1995).

O relato do Maestro sobre as fontes utilizadas para escrever sua monografia permitiu identificá-lo como um pesquisador que adotou a metodologia da pesquisa

[97]Helbert Maciel é advogado, nasceu no Rio de Janeiro e fixou residência em Teresina. Recebeu o título de cidadão teresinense em 2019 (Magalhães, 2019).

qualitativa. Segundo Yin (2016), os métodos de coleta de dados nesse tipo de investigação incluem entrevistas, conversas e a análise de documentos pessoais e outros materiais impressos. O Musicista apresentou Possidônio como: “figura ímpar no cenário musical piauiense. Nasceu [...], na cidade de Oeiras, [...] músico por vocação, com naturalidade dos grandes mestres.” (Maciel, E., 1995, p. 21). Mais uma vez, o Músico recorreu ao termo "vocação" em sua escrita. A primeira aparição dessa ideia nos documentos analisados ocorreu no artigo para a *Revista Presença*, quando mencionou os “altamente vocacionados” (Maciel, 1984, p. 49) para o estudo do piano.

De acordo com Julia Simões (2011), a visão do músico como um indivíduo com vocação inata é uma herança do Romantismo. Pauline Adenot (2010) afirmou que esse conceito permanece enraizado nas artes, especialmente na música, uma vez que a biografia de muitos profissionais da música frequentemente explora essa noção como uma característica essencial do artista, que, sob essa perspectiva, responderia a um chamado para se dedicar à arte. O Professor prosseguiu no texto com narrativas sobre a vida de Possidônio que reforçaram essa da predisposição natural. Comentou, por exemplo, que, aos quatro anos de idade, o flautista já se encantava com os tocadores de pífano ambulantes que encontrava em Oeiras e que, ainda na infância, fabricou sua primeira flauta de bambu (Maciel, E., 1995).

Emmanuel reservou espaços para críticas em seu texto, como à ausência, na época da escrita da monografia, de professores de técnica instrumental de cordas ou sopros no Piauí que fossem capazes de "[...] levar o aluno ao domínio completo do instrumento" (Maciel, E., 1995, p. 21), e à relação entre o processo de colonização e a formação do público consumidor de arte no estado:

> O Piauí passou por um processo de colonização estranho ao da maioria dos estados brasileiros. Aqui ocorreu seguindo caminhos opostos, do interior para o litoral, do interior para o litoral, ou seja, do Sul do Estado para o Norte do Piauí. [...] Não havia no Piauí minas de ouro ou diamantes que produzissem riquezas espetaculares [...]. O piauiense, naquela época, em suas cidades e vilarejos, nunca presenciara espetáculos cênico-musicais de ópera ou opereta, ou assistira a concerto de orquestra. Em suas igrejas, despojadas do esplendor dos santos barrocos cobertos de ouros e diamantes, jamais se celebrou missas ou rituais da Semana Santa e Natal com grande Coral e Orquestra, [...]. Nos outros estados além das pedras preciosas ou semipreciosas, havia a cultura de cana-de-açúcar, café e cacau, ou a riqueza gerada pela extração da borracha no Estado do Amazonas. Daí, o florescer das Artes nesses estados. (Maciel, E., 1995, p. 24)

Percebeu-se que o Violinista possuía um repertório erudito que ia além da música, pois seu texto está repleto de exemplos históricos que refletem um conhecimento construído por meio de leituras e reflexões ao longo de sua formação. Vale lembrar que nasceu em Minas Gerais e cresceu em meio aos patrimônios materiais da herança barroca, especialmente nas construções religiosas. Além disso, ao chegar a Teresina, já trazia consigo um acúmulo de experiências adquiridas em suas viagens – o estado do Amazonas, foi sua morada entre 1969 e 1971.

Outra informação histórica presente na monografia feita pelo Músico abordou as cidades de Oeiras e Parnaíba, que, no passado, destoaram da tendência geral do estado em relação ao estudo da música. Nesses locais, houve pessoas que "[...] dedicaram-se com afinco ao estudo criterioso do violino, violoncelo, flauta transversal etc., organizando-se em pequenas orquestras com violões, bandolins, trompetes, trombones e clarinetas" (Maciel, E., 1995, p. 24). Fiquei inquieta para compreender como essa prática se consolidou em Parnaíba e Oeiras, enquanto outras regiões permaneceram à margem desse desenvolvimento. Ao buscar informações sobre o tema, não encontrei registros sobre a primeira capital do Piauí[98]. No entanto, em relação à capital do Delta[99], a tese de Junia Rego (2010) revelou que, no final do século XIX, existiu uma orquestra formada por pessoas escravizadas em Parnaíba.

O caso foi explicado com a existência de um português, que se estabeleceu em Parnaíba em 1768, teria acumulado sólida fortuna e tido um filho, a quem educou na Europa. Esse herdeiro, chamado Simplício Dias, ampliou a riqueza herdada pelo pai e se tornou famoso por promover grandes festas animadas por uma orquestra composta por pessoas escravizadas. Alguns desses músicos teriam sido enviados a Lisboa ou ao Rio de Janeiro para estudar. A autora afirmou que, no inventário da família, estavam listadas quatro caixas com os instrumentos utilizados nessas ocasiões (Rego, 2010).

O Musicista retomou sua crítica à indústria cultural em seu trabalho sobre Possidônio, como já havia feito anteriormente no texto da *Revista Presença*. Na monografia, analisou a importância das bandas de música como principal centro de formação musical nas cidades do interior do Piauí no passado. Essa formação

[98]Oeiras em 1758 foi designada capital do Piauí e em 1761 foi elevada à cidade. Em 1852 a sede do governo foi transferida para Teresina. (IPHAN, 2014).

[99]A cidade de Parnaíba é chamada de Capital do Delta por ser o portal de entrada para a vista ao Delta do Parnaíba. (Prefeitura Municipal de Parnaíba, 2023).

resultou na produção de dobrados militares, marchas carnavalescas, valsas e fantasias pelos jovens que participaram desses grupos musicais. Ao refletir sobre a realidade vigente na época, posicionou-se da seguinte forma:

> Atualmente, em decorrência do poder exercido pela indústria cultural, através das gravadoras de discos, estações de rádio e televisão, que envolve milhões de dólares anuais, vê-se com facilidade uma produção musical influenciada pelas diversas tendências da MPB, do Rock ou da música "Pop" internacional e de cunhos regionalistas, ou as falsas regionalistas tais como a música sertaneja. Os jovens fissurados por essa cultura de massa, [...] com raríssimas exceções, seguem uma tradição musical ágrafa, na base da decodificação de cifras. Há toda uma literatura disponível nas bancas de jornais, fenômeno [...] nacional (Fundação José Elias Tajra, 1995, p. 24,25).

Em relação à literatura disponível nas bancas de jornais que alimentava os jovens com essa tradição musical ágrafa, o Compositor mencionou as revistas de cifra, como as ilustradas a seguir (Capa 5):

Capa 5 – Revistas de cifras



Fonte: Revista [...] (2023).

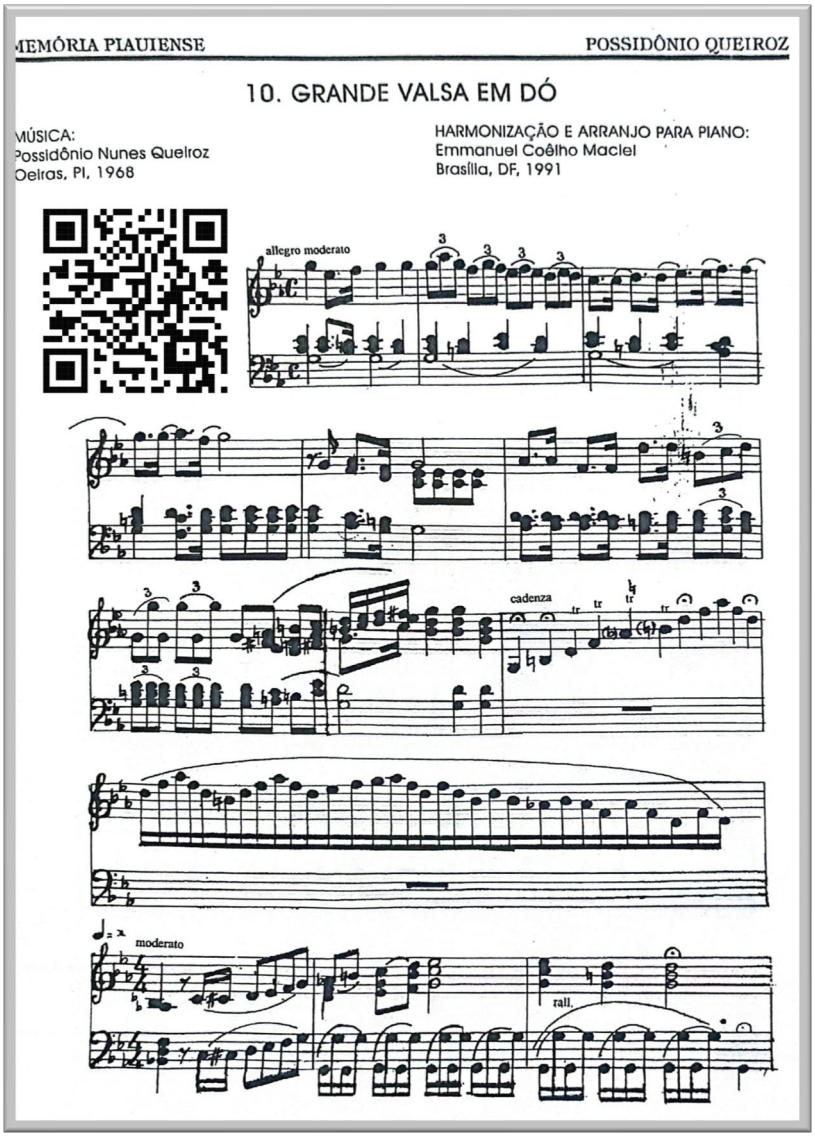
A observação do Maestro sobre a tradição brasileira da leitura por cifras, encontra ressonância na tese de Luan Souza:

> Se observamos os relatos da maioria das pessoas que começaram a tocar violão, as revistas de cifras foram as grandes protagonistas. Se consideramos que as cifras também são formas de escrita musical, observamos que o paradigma da leitura está enraizado na estrutura da aprendizagem do violão no Brasil, principalmente nas tradições musicais urbanas (Souza, 2019, p. 158,159).

Dando seguimento ao texto, o Professor afirmou: "Possidônio é fruto de uma geração de ouro, nascida no começo do século XX, que tanto contribuiu com as artes no Brasil. Nascido em Oeiras e de lá nunca saíra, exceto para vir a Teresina, em raras ocasiões" (Maciel, E., 1995, p. 25). Além disso, mencionou que sua obra representava

um testemunho da cultura piauiense e do Brasil interiorano. Para a publicação na monografia, fez o arranjo de onze valsas, "[...] em sua maioria para piano solo, além de dois hinos para canto e piano, acompanhados da versão para coral a quatro vozes mistas, a cappella" (p. 19). A seguir, são apresentados os primeiros 13 compassos da *Grande Valsa em Dó* (Partitura 2):

Partitura 2 – Grande Valsa em Dó



Fonte: Maciel, E. (1995, p. 87).

Emmanuel realizou uma análise do estilo de composição do oeirense e observou elementos que diferenciam suas valsas dentro do repertório musical da época:

> Existe algo de curioso em algumas valsas de Possidônio. Em primeiro lugar, os andamentos rápidos, de salão, das valsas europeia, segundo

> lugar, a existência de Introdução onde se destacam solos de cunho virtuosísticos, feitos por algum instrumento, que buscam aumentar o interesse do ouvinte e, em terceiro lugar, uma pequena sequência de valsas semelhantes ao esquema formal das valsas vienenses incluindo uma coda de estilo grandioso. As valsas Nº9 ou "Pagã", Sagração, Grande Valsa em Si*b* e Grande Valsa em Dó, fazem parte desse processo (Maciel, E., 1995, p. 26, 27).

A *Grande Valsa em Dó* foi composta para a celebração das Bodas de Prata da ordenação sacerdotal do Bispo de Oeiras. Possidônio era presença habitual nas festividades da cidade e parte suas composições foram para homenagens. O Músico finalizou o texto com a afirmação: "[...] Possidônio fez uma obra de ótima qualidade, a nível dos grandes mestres de valsas da Europa, dando a cada uma um sotaque brasileiro de ternura e encantamento" (Maciel, E., 1995, p. 29). Embora laudatório, Emmanuel manteve-se fiel às suas críticas à indústria cultural, e ofereceu reflexões pertinentes sobre a história da música no Piauí.

O lançamento de *Revista Piauiense: Possidônio Queiroz em Oeiras* ocorreu em junho de 1995. No periódico *O Dia*, de 21 de junho daquele ano, Gutemberg Rocha publicou um texto intitulado "Lágrimas de um Titã", no qual compartilhou suas impressões sobre a homenagem prestada ao flautista oeirense durante o evento. De acordo com Rocha (1995), o momento mais importante da noite foi a apresentação da Orquestra de Câmara de Teresina, que interpretou algumas das valsas compostas pelo homenageado, com os arranjos realizados pelo Musicista para a formação camerística.

Na época do evento, Possidônio já tinha 91 anos de idade e enfrentava a cegueira e a surdez, o que exigiu adaptações para que pudesse usufruir da ocasião:

> Enquanto a orquestra executava algumas das suas valsas, o homenageado, 91 anos de idade, cego e surdo, sentado entre duas flautas, [...], ouvia precariamente, com a ajuda de aparelho [...].
> O pranto lhe veio aos olhos [...]. Não era o pranto dos medrosos [...]. Era o pranto dos fortes. [...] (Rocha, 1995)

O relato de Rocha denotou a carga simbólica desse momento, no qual a música serviu como elo entre o compositor e sua obra, para além das limitações impostas pelo tempo. A descrição da emoção expressa pelas lágrimas, sugeriu um reencontro com sua própria criação, e o reconhecimento público de sua trajetória. A seguir, na Fotografia 16, observa-se o momento mencionado por Gutemberg Rocha, em que

Possidônio Queiroz, sentado entre os músicos, acompanhou a apresentação da Orquestra de Câmara de Teresina.

Fotografia 16 – Possidônio Queiroz entre os músicos no lançamento do livro



Fonte: Carvalho (2019).

No registro fotográfico, aparecem Possidônio e os seguintes músicos: Vladimir Alexandro Pereira Silva e José Rodrigues, ambos na flauta transversal; Antonio Marques, no clarinete; Eudes Farias, no teclado; Rubens Silva e Antonio do Desterro, no contrabaixo; e Victor Maciel, no violoncelo. A mesma formação, com a participação de alguns dos integrantes desse concerto, foi utilizada na gravação do CD *Valsas Piauienses* em 1997. Na subseção seguinte, apresento como esse processo ocorreu, com base nas informações divulgadas nos jornais, nos relatos dos participantes e no encarte do álbum.

3.5.1 O CD Valsas Piauienses

No jornal *O Dia*, de 26 de abril de 1996, foi publicada uma matéria (Recorte de Jornal 16) com informações sobre o andamento dos preparativos para a gravação do CD *Valsas Piauienses*. Segundo a reportagem, o orçamento estimado para a

gravação era de R$ 13.300, que foi financiado com recursos próprios da Orquestra e patrocínio da Fundação Cultural Monsenhor Chaves. O lançamento estava previsto para julho daquele ano (Uma música [...], 1996).

Recorte de Jornal 16 – Matéria de O Dia – 26.04.1996



UMA MÚSICA OUVIDA AO LONGE

As delicadas construções melódicas do compositor oeirense Possidônio Queiroz já começaram a ser gravadas pela Orquestra de Câmara de Teresina, que desde o ano passado executa o repertório. O CD, que está sendo gravado em Teresina, deverá constar de apenas onze músicas, compostas por Possidônio entre 1921 e 1949. O resgate das composições, que apodreciam nos arquivos pessoais do compositor, marcaram a revisitação inédita a um período fértil da música clássica piauiense. Apaixonado pela valsas vienenses, em especial, as assinadas por Strauss, Possidônio inseriu em suas composições, o mesmo gosto pela longa duração dos compassos e pelo romantismo. Mas, ao longo dessa devoção ao estilo europeu, Possidônio estabeleceu também seus vínculos com o modo de composição brasileiro.

O CD deve chamar-se "Valsas Piauienses", constando, em seu repertório a "Grande Valsa em Si Bemol", "Grande Valsa em Dó", "Valsa nº 9 (Pagã), "Valsa Serenata", "Valsa do Poeta", "Horas de Melancolia", "Pensando em Ti", "Cecy Carlo", "Lilásia", "Para Alice" e a "Valsa da Sagração". "São valsas bem européis, mas tem outras no estilo valsa seresteira, com um sabor bem brasileiro", explica Victor Maciel, produtor do CD e violoncelista da Orquestra de Câmara.

Orçado em R$ 13.300, o CD está sendo gravado com recursos próprios da Orquestra e através do patrocínio da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, que aproveita o disco para marcar as comemorações de seus 10 anos. "Esse é a nossa primeira experiência em disco e está sendo boa. Estamos gravando num estúdio com áudio digitalizado", conta Victor Maciel.

O lançamento de "As Valsas Piauienses" está previsto para julho. Inicialmente a Orquestra deverá fazer o lançamento em Oeiras, terra natal de Possidônio, e, posteriormente, no Theatro 4 de Setembro, previsto para ser reinaugurado somente em setembro. Victor Maciel garante que como o CD está sendo patrocinado por uma instituição pública, o preço para comercialização será módico. "Isso, também, para a gente poder vender e tirar os investimentos", revela. Para ele, assim não será tão difícil esgotar as cópias.

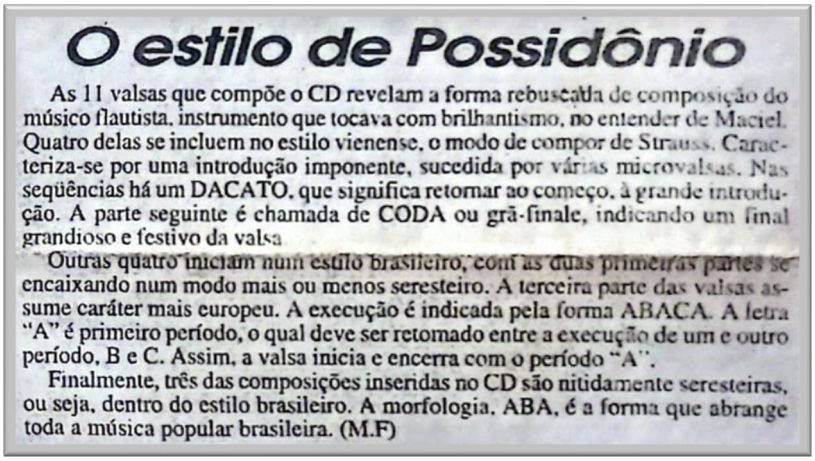
Orquestra de Câmara prepara estréia em CD

Fonte: Uma música [...], (1996, p. 17).
Nota: ano XLV, n. 11.147.

Segundo a publicação, o CD reuniria onze peças compostas entre 1921 e 1949, preservadas em arquivos pessoais do compositor. Entre as obras selecionadas estavam *Grande Valsa em Si Bemol*, *Grande Valsa em Dó*, *Valsa nº 9 (Pagã)*, *Valsa Serenata*, *Valsa do Poeta*, *Horas de Melancolia*, *Pensando em Ti*, *Cecy Carlo*, *Lílian*, *Para Alice* e *Valsa da Sagração*. O projeto também marcaria a primeira experiência da Orquestra de Câmara com áudio digitalizado. Embora a reportagem demonstrasse otimismo, o CD foi lançado apenas no ano seguinte, conforme informado em matéria assinada por Marlene Freitas e publicada no *Diário do Povo* em 22 de fevereiro de 1997 (Recorte de Jornal 17). O lançamento estava programado para ocorrer em

Oeiras, por ocasião do 95º aniversário de Possidônio Queiroz. No texto jornalístico, foi inserido um quadro com informações técnicas sobre as composições.

Recorte de Jornal 17 – Diário do Povo – 22.12.1997



O estilo de Possidônio

As 11 valsas que compõe o CD revelam a forma rebuscada de composição do músico flautista, instrumento que tocava com brilhantismo, no entender de Maciel. Quatro delas se incluem no estilo vienense, o modo de compor de Strauss. Caracteriza-se por uma introdução imponente, sucedida por várias microvalsas. Nas seqüências há um DACATO, que significa retomar ao começo, à grande introdução. A parte seguinte é chamada de CODA ou grã-finale, indicando um final grandioso e festivo da valsa.

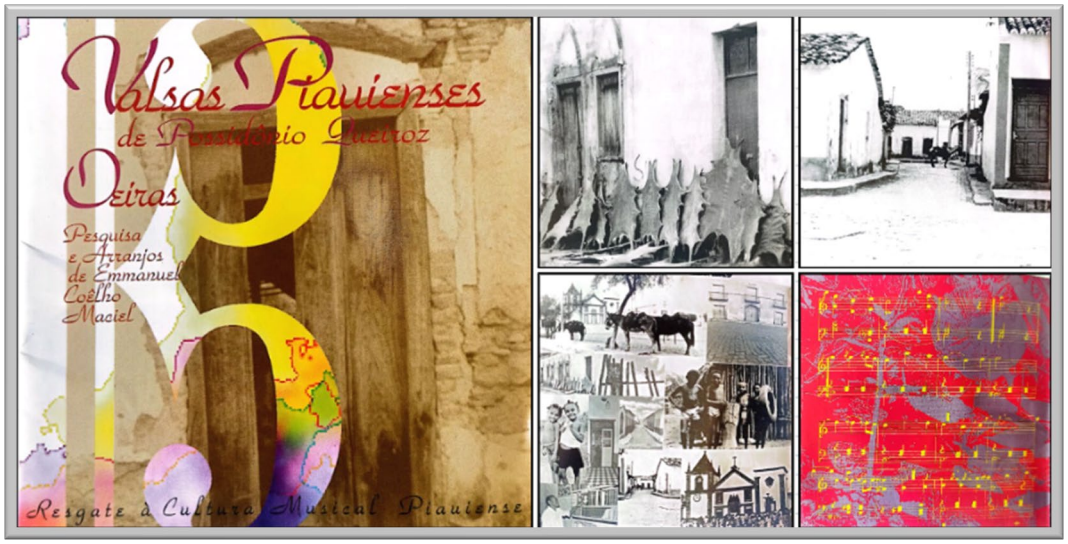
Outras quatro iniciam num estilo brasileiro, com as duas primeiras partes se encaixando num modo mais ou menos seresteiro. A terceira parte das valsas assume caráter mais europeu. A execução é indicada pela forma ABACA. A letra "A" é primeiro período, o qual deve ser retomado entre a execução de um e outro período, B e C. Assim, a valsa inicia e encerra com o período "A".

Finalmente, três das composições inseridas no CD são nitidamente seresteiras, ou seja, dentro do estilo brasileiro. A morfologia, ABA, é a forma que abrange toda a música popular brasileira. (M.F)

Fonte: Freitas (1997).

Com um projeto gráfico assinado por Antônio Amaral e fotografias de Rogério Newton e Paulo Gutemberg, o encarte do CD (Imagem 7) traz imagens da cidade de Oeiras e de seus habitantes. Em determinadas páginas, os textos de Emmanuel e Helbert Maciel foram sobrepostos às fotografias, o que gerou uma composição visual que integrou elementos textuais e imagéticos.

Imagem 7 – Recorte do encarte do CD Valsas Piauienses



Fonte: adaptação da autora a partir do encarte do CD.

No texto assinado por Emmanuel, há um histórico sobre o gênero valsa, observações sobre como Possidônio incorporou esse estilo em suas composições,

além de considerações sobre os desafios enfrentados na gravação e informações técnicas sobre o resultado.

> Alguns defeitos técnico-musicais de interpretação das valsas, tais como mudanças de andamentos, fermatas, ataques precisos ou cortes, só poderiam ser melhorados se gravados em forma de recital (ao vivo) ou no estúdio, se todos os músicos gravassem juntos, obedecendo a interpretação do regente.
> Além disso, tivemos que nos curvar à necessidade brutal de acomodar 11 valsas, cada uma com seu andamento expressivo próprio (lento ou rápido) em um único CD. Resultado: alguns andamentos não deveriam ser tão rápidos, e outros, deveriam ser mais lentos. [...] Por isso é que nos obrigamos a reduzir o efetivo da Orquestra [...] para um sexteto. Moldamo-nos às condições técnicas de gravação existentes em Teresina (Maciel, 1997).

Sobre a experiência da gravação, Hilson Costa, em entrevista concedida no dia 18 de julho de 2024, relatou as dificuldades enfrentadas e as soluções adotadas para viabilizar o registro das composições no CD. A respeito disso, declarou:

> Quando já estava no final das gravações, que foi feito em um estúdio pequeno, sem tantos recursos, porque eles queriam economizar e talvez ficaram sem dinheiro, não sei. A produção foi do Vitor, filho dele. Ficou faltando uma parte do dinheiro, e ainda faltava todas as partes do baixo, do cello, (o celista não conseguiu afinar), e, naquela época, não tinha afinação digital. E faltava ainda alguns trechos de piano, porque o Eudes, que estava gravando essa parte, tinha se mudado para Fortaleza e deixou algumas partes faltando. E a flauta também faltava uns trechozinhos que parece que ou esqueceu ou apagou na hora lá. Enfim, estava faltando tudo isso ainda.
> Aí ele me chamou para ver se eu socorria. Tudo foi feito com esse tecladinho aqui: cordas, flautas e o piano que faltava. Super brega (risos), mas é impressionante como, quando juntou, ficou bonito (informação verbal).

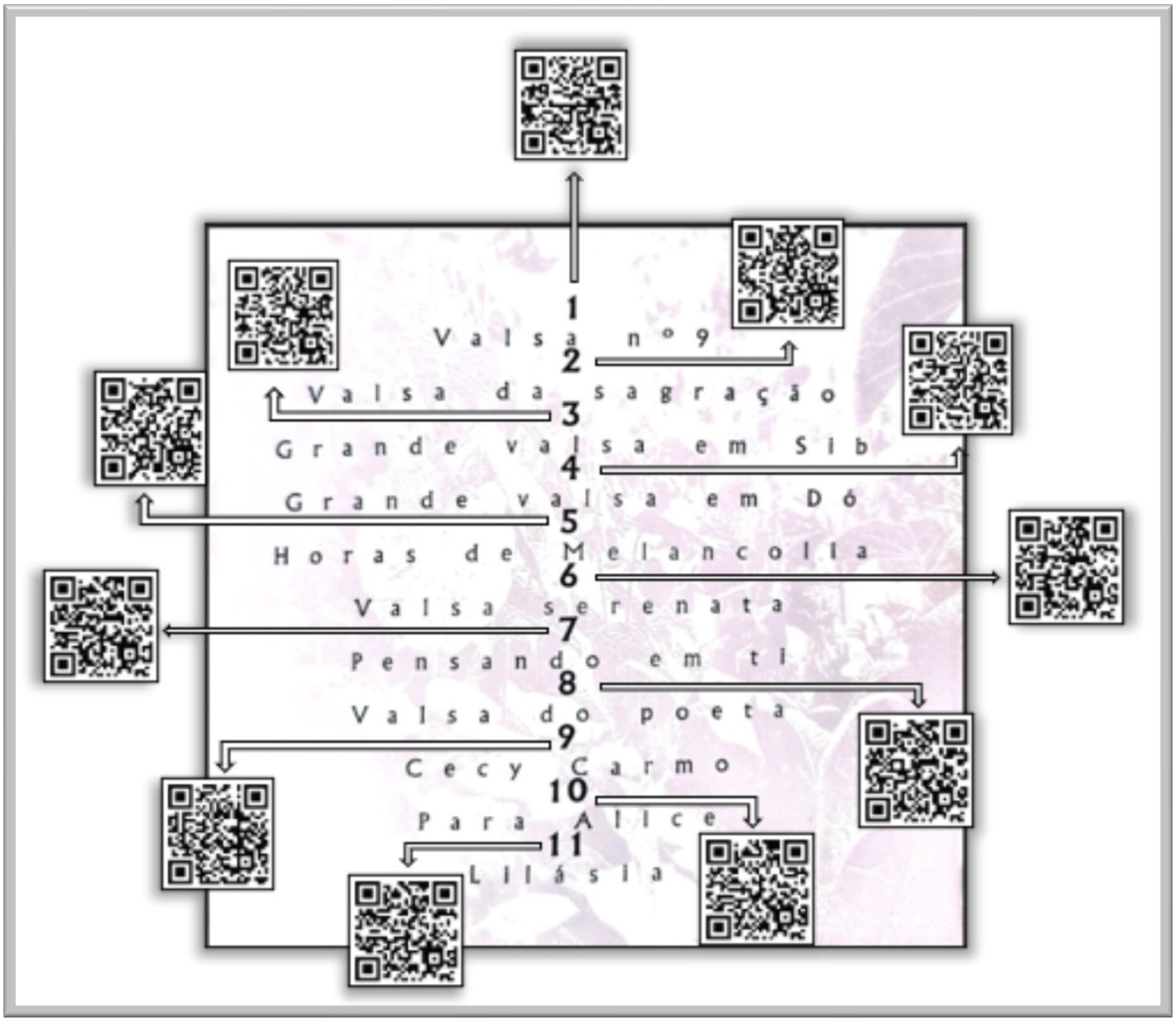
Imagem 8 – Teclado utilizado na gravação do CD



Fonte: acervo da autora.

O desempenho do teclado (Imagem 8) na imitação dos sons mencionados por Hilson pode ser conferido, assim como as performances dos músicos envolvidos. Destaca-se a participação de Emmanuel ao violino, disponível junto às demais interpretações nos QR codes apresentados na Imagem 9, que permitem acesso a todas as faixas do CD *Valsas Piauienses*[100].

Imagem 9 – Encarte do CD Valsa Piauienses com QR codes



Fonte: adaptação da autora a partir do encarte do CD.

O lançamento do CD *Valsas Piauienses* em Teresina ocorreu na Casa da Cultura, mas não foi possível determinar a data exata. Um vídeo do evento, disponibilizado no canal Carlos Rubem no YouTube, revelou que a ocasião também marcou o lançamento do livro *Coleção Orquestra Mirim: repertório básico para orquestra de câmara*. O evento contou com discursos de Cecília Mendes, presidente

[100]Todas as faixas do CD estão disponíveis no link: https://piauicult.com.br/?p=album&id=148. Acesso em: 16 dez. 2024.

da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, Pedro Férrer, presidente do Instituto Histórico de Oeiras, e Francisco Queiroz, filho de Possidônio Queiroz. O Maestro também fez considerações sobre o trabalho. A jornalista Simone Castro atuou como mestre de cerimônias.

Na audiência, esteve presente o prefeito de Teresina, Firmino Filho. A Orquestra de Câmara apresentou-se com sua formação completa na noite do lançamento, contando com a participação de alguns dos colaboradores deste trabalho, que também integraram a apresentação musical. As imagens desses colaboradores estão na Imagem 10, enquanto a Imagem 11 corresponde ao acesso ao vídeo.

Imagem 10 – Músicos participantes da OCT que colaboraram com este trabalho



Fonte: adaptação da autora a partir das imagens do vídeo.
Legenda: da esquerda para direita: Hilson Costa (teclado), Edivaldo Sampaio (violino) e Antonio Desterro (contrabaixo).

Imagem 11 – Recorte do vídeo de lançamento do CD Valsas Piauienses



Fonte: Lançamento [...] (2019).

A gravação das valsas de Possidônio Queiroz representou um dos trabalhos do protagonista como pesquisador, no qual mobilizou ferramentas que identifiquei como similares às utilizadas na história oral e cultural. O Músico realizou entrevistas, trocou correspondências, analisou a obra do sujeito de sua pesquisa e apresentou como

produtos a publicação de um texto na *Revista Memória Piauiense* [...] e, posteriormente, a gravação da obra em um CD.

Contudo, a atuação do Musicista no campo investigativo não se restringiu a essa experiência. Por essa razão, na próxima seção, apresento o resultado das minhas análises de como o Professor utilizou canções do folclore brasileiro na metodologia que propôs para três finalidades: a composição da *Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros*, o ensino na educação musical por meio de um método para violino e outro para grupo de câmara composto por cordas friccionadas. Examinei, ainda, de que maneira sua formação no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico lhe proporcionou fundamentação teórica para a elaboração desses materiais.

4 UM PROFESSOR QUE ENSINAVA PELO FOLCLORE

Nesta seção, examinei como a experiência de Emmanuel no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO) ressaltou a importância de sua formação no Curso de Especialização de Professor de Canto Orfeônico para sua atuação pedagógica e artística, especialmente no uso do folclore. Com base nas anotações feitas pelo Maestro durante as aulas da disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas, entre 1959 e 1960, refleti sobre a forma como o conteúdo dessas aulas contribuiu para o desenvolvimento de seu trabalho composicional e fundamentou a criação de sua metodologia de ensino, que integrou o folclore brasileiro ao aprendizado musical na iniciação ao violino, bem como ao repertório coral e orquestral.

Em seguida, apresentei os materiais didáticos nos quais o Professor aplicou o folclore como ferramenta metodológica: os livros *Coleção Saci-Pererê: Iniciação ao Violino com Base no Folclore Musical Brasileiro* (1986), destinado a alunos iniciantes de violino, e *Coleção Orquestra Mirim: Repertório Básico Orquestra de Câmara de Teresina* (1996), desenvolvido para a prática de conjunto por alunos de cordas friccionadas. Na composição deste segmento, apoiei-me em Francisco Vilanova (2024, p. 197), para quem “as memórias de professores têm se revelado um campo fértil que possibilita visitar aspectos do cotidiano e da vida escolar em tempos não muito distantes e lugares diversos”, e em Maria Solange Silva (2024, p. 14), que afirmou que:

> A memória constitui-se como uma importante fonte para compreender aspectos particulares do passado. O que foi vivido no cotidiano da escola e da sala de aula, as percepções de professores e alunos só pode ser conhecidos por meio das lembranças dos sujeitos que vivenciaram determinadas situações escolares.

Ao articular essas reflexões, busquei compreender de que maneira a trajetória acadêmica e profissional do Músico, associada à sua apropriação do folclore como recurso didático, contribuiu para a consolidação de um método de ensino voltado à realidade brasileira. A análise dos materiais que produziu e das memórias preservadas em seus registros possibilitou um olhar mais aprofundado sobre as escolhas pedagógicas que nortearam sua atuação, assim como sobre a forma como estabeleceu diálogo com as tradições musicais ao longo de sua carreira.

4.1 Sobre a disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas

As anotações realizadas por Emmanuel durante as aulas da disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas, ministradas entre 1959 e 1960, foram preservadas em cadernos que integram seu acervo pessoal. Esses registros proporcionaram acesso ao conteúdo dos encontros e permitiram delinear um panorama de como a matéria foi apresentada no CNCO. A cadeira era conduzida por Brasílio Itiberê da Cunha Luz (1896-1967). Para compreender como se deu sua formação na área da disciplina que lecionava, iniciei uma investigação sobre o docente. Durante essa pesquisa, localizei um artigo publicado no *Correio da Manhã* (Recorte de Jornal 18), datado de 15 de junho de 1951, no qual o próprio professor narrou seu encontro com o Folclore, desde a infância vivida no Paraná até a adolescência e maturidade no Rio de Janeiro.

Recorte de Jornal 18 – Título do artigo de Brasílio Itiberê – 15.06.1951


CINQUENTA ANOS
COM O FOLCLORE
Brasílio Itiberê

Fonte: Itiberê (1951, p. 5).
Nota: Correio da Manhã (RJ), ano LI, n. 17.864.

Itiberê organizou seu texto em três partes. Na primeira, relatou as vivências da infância no estado do Paraná, onde afirmou que predominavam correntes colonizadoras germânica e eslava, com uma presença limitada de elementos afro-brasileiros no folclore local. O folclorista argumentou que essa realidade teria resultado na ausência de uma experiência que ele definiu como caracteristicamente nacional. Na casa em que foi criado, recordou-se de melodias rutenas e canções polonesas entoadas pelos empregados de sua família, mas não conseguiu rememorar nenhuma canção de roda (Itiberê, 1951, p. 5).

O espaço em que Brasílio viveu, por sua vez, teria, segundo o professor, salvado sua infância no que diz respeito a tendências e hábitos folclóricos:

> O que me salvou foi o ambiente de família, folclórico nos seus hábitos e nas suas tendências — e algumas remanescências de escravatura que custaram a se desgarrar dos antigos senhores.
> Nossa casa era assim uma espécie de Casa-grande, em que os filhos de escravos eram recebidos como hóspedes e comiam na mesa comum. De vez em quando me anunciavam a visita de tia Úrsula, africana pura, escrava de meu avô [...].
> Tia Úrsula me punha no colo, acendia o cachimbo e cantava melopéias africanas em língua do Congo, batendo num purungo à guisa de atabaque (Itiberê, 1951, p. 5).

Algumas questões merecem atenção na primeira parte do artigo de Itiberê. Nascido em 1896, as memórias narradas sobre sua infância referiram-se a um período de, no mínimo, dezesseis anos após a promulgação da Lei Áurea. Para mim, ficou incerto se o autor buscou destacar, com as expressões utilizadas no texto, as remanescências da escravidão que identificou na casa onde viveu, ou se os termos refletiam posicionamentos racistas arraigados em sua educação. Destaco o uso da expressão casa-grande e a descrição da convivência com os filhos dos escravizados e com a senhora Úrsula.

Brasílio, ao mencionar que aquelas crianças eram tratadas como hóspedes e comiam na mesa comum, assim como ao descrever a senhora Úrsula como uma africana pura e escrava que o colocava no colo para cantar-lhe melopéias na língua utilizada no Congo, apresentou descrições que podem ser interpretadas como uma tentativa condescendente de humanizar uma convivência que, na realidade, era estruturada de forma desigual. Apoiada em Almeida, classifiquei esses posicionamentos como racistas, pois, conforme o autor, “[...] racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam [...] privilégios para indivíduos, a depender do [seu] grupo racial” (Almeida, 2019, p. 22).

Na segunda parte do texto, o folclorista narrou sua mudança para o Rio de Janeiro, durante a adolescência, e o contato com manifestações culturais que forneceram subsídios para o aprofundamento na temática abordada nas aulas da disciplina frequentada por Emmanuel. No carnaval carioca, Itiberê presenciou

Ranchos[101], Cordões[102] e Cucumbis[103] e, ao explorar a cidade enquanto crescia, ouviu os Choros da Cidade Nova[104], o trombone de Candinho[105], o oficleide[106] de Irineu[107] e a flauta de Patápio[108], entre outras manifestações (Itiberê, 1951).

O professor de Etnografia e Pesquisas Folclóricas na continuidade da sua narrativa relatou que apreciou maxixes na interpretação de Porfírio da Alfândega[109] e outros pianeiros, e descreveu Ernesto Nazareth[110] (1863-1934) como um gênio popular urbano. Brasílio também narrou ter assistido Pastorinhas na Ilha do Governador e presenciado macumbas na Gávea. Depois de formado em engenharia, o folclorista relembrou viagens pelo Brasil, durante as quais escutou o aboio gaúcho, dançou fandango em Morretes e ouviu catiras[111] em Palmas (Itiberê, 1951).

Itiberê, na prossecução de seu texto, mencionou diversas vivências, como a roda de samba nas favelas cariocas, a capoeira, os côcos, as emboladas, os frevos, os maracatus e a presença de Xangô nos terreiros de candomblé. Contudo, foi na

---

[101]Associações carnavalescas que realizavam cortejos com o rei a rainha ao som de marcha-rancho, utilizando instrumentos de sopro e corda (Rancho [...], 2020).

[102]Cortejo ou grupo carnavalesco formado por mascarados liderados por um mestre que utilizava um apito para comandar. O conjunto instrumental era composto por instrumentos de percussão (Cordão [...], 2021).

[103]Expressão cultural que incorporava referências africanas reelaboradas no carnaval, desfilando no mesmo espaço de outras sociedades e levando às ruas figuras como rei, rainha, príncipes e princesas. Essas representações estavam alinhadas, ao longo da década de 1880, com o movimento abolicionista (Brasil, 2014).

[104]Bairro do Rio de Janeiro, conhecido também como Pequena África, que abrigou muitos músicos de choro (Quero [...], 2024).

[105]Candinho Pereira da Silva (1879-1960) foi um chorão, compositor, trombonista, violinista e maestro carioca, autor de mais de 475 composições, a maioria nunca publicada. Destacou-se pela precisão na escrita de suas partituras (Candinho [...], 2024).

[106]Instrumento de sopro de sonoridade grave, pertencente à família dos metais e semelhante à tuba. Amplamente utilizado no choro, desempenhava um papel de contraponto em relação aos cavaquinhos e violões (Oficleide [...], 2022).

[107]Irineu de Almeida (1863-1916) foi trombonista, tubista e tocador de oficleide, além de um dos primeiros professores de Pixinguinha. Destacou-se por sua habilidade em realizar contrapontos no último instrumento citado (Irineu [...], [2024]).

[108]Patápio Silva (1880-1907) foi compositor e flautista virtuoso. Estudou no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro e gravou diversos discos para a Casa Edson (Patápio [...], [2024]).

[109]Porfírio da Alfândega (1870-1930), pianista carioca atuante entre o final do século XIX e o início do XX no Rio de Janeiro, esteve presente em diversos tipos de celebrações, desde bailes até aniversários (Porfírio [...], 2021).

[110]Ernesto Júlio de Nazareth foi compositor, professor e pianista carioca, cuja obra foi avaliada por alguns críticos como situada entre a música erudita e a música popular (Ernesto [...], [2024]).

[111]Também conhecida como cateretê, é uma dança tradicionalmente presente nas Folias de Reis e Festas do Divino. O catireiro, músico repentista, conduz a apresentação, que combina movimentos de sapateado com o som de palmas, violão e instrumentos como caixa e pandeiro (Catira, [2024]).

terceira parte de seu relato que identifiquei concepções empregadas pelo professor nas aulas, em particular no que diz respeito à contribuição do folclore para a formação da música erudita brasileira, sua função estética e o uso potencial das pesquisas nessa área nas criações de compositores nacionais.

No subtítulo “Maturidade”, o paranaense afirmou que sua formação como músico profissional foi sedimentada pelo “[...] trabalho de compositor, a cátedra de Folclore, a pesquisa e o respeito pela criação popular” (Itiberê, 1951, p. 5). Além disso, declarou que seu ponto de vista sobre a contribuição do Folclore para a formação da música erudita brasileira já era antigo, mas permanecia consistente. Transcrevi, a seguir, as palavras de Brasílio:

> [...] a mais eficiente contribuição do Folclore reside menos na cessão fragmentária de fatores materiais do que propriamente na sua incorporação, quase imponderável à arte erudita, por um fenômeno de impregnação ou por um processo de fecundação ou de catálise. [...]
> Se perguntassem minha opinião sobre a função estética do Folclore, eu responderia, parafraseando Mestre Paul Dukas, que o Folclore omnipresente deve ser integrado ao subconsciente do compositor e totalmente esquecido no ato da criação.
> Essas aquisições oriundas do Folclore deverão aflorar espontaneamente, já cristalizadas, no decurso da composição. [...]
> E se me perguntassem, finalmente, qual teria sido a verdadeira contribuição do Folclore na formação da música brasileira, eu ficaria perplexo e impossibilitado de formular uma resposta definitiva. Parece-me prematura, por enquanto, qualquer tentativa nesse sentido. Seria necessário, antes de tudo, que os técnicos especializados realizassem um trabalho de pesquisa folclórica compreendendo a colheita, a transcrição de fonogramas, a classificação, a análise das melodias e a fixação das suas constâncias (Itiberê, 1951, p. 5).

Nos apontamentos de Emmanuel, as concepções de Itiberê publicadas em 1951, reapareceram praticamente intactas em sua essência, acompanhadas de outras questões desenvolvidas ao longo do curso. Esse material demonstrou o interesse do Maestro em registrar os debates e reflexões ocorridos durante as atividades acadêmicas, bem como sua preocupação em preservar o conteúdo discutido para futuras análises.

As anotações abrangeram sete datas, mas não é possível determinar se representam a totalidade das sessões realizadas, pois podem ter existido outros registros que não foram preservados ou não estavam acessíveis para esta pesquisa. Ainda assim, os apontamentos disponíveis forneceram indícios sobre a estrutura do curso, os temas abordados e a forma como os conteúdos foram transmitidos aos alunos. Com base nessas informações, apresento no Quadro 9 uma síntese do

conteúdo estudado pelos alunos à época, com os principais tópicos registrados pelo Maestro e sua relevância dentro do contexto da formação musical.

Quadro 9 – Datas e assuntos da disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas

DATAS	ASSUNTOS
10.04.1959	Conceitos de Folclore e Folclore Musical.
15.05.1959	Conceitos de Música Popular, Música Popularesca e Música Urbana.
23.03.1960	Roteiro para pesquisas folclóricas de caráter científico.
11.08.1960	Análise dos elementos constitutivos de melodias.
25.08.1960	O caráter instrumental do Choro.
08.09.1960	Formação estética da Música Erudita Brasileira.
13/10/1960	A formação da Música Erudita Brasileira.

Fonte: elaborado pela própria autora.

De acordo com Monti (2015), o CNCO foi criado com o objetivo de habilitar legalmente os professores que ministrariam aulas de Canto Orfeônico nas escolas brasileiras e Villa-Lobos, seu idealizador, tinha preocupações artístico-musicais juntamente com a formação patriótica. O Decreto-Lei nº 4993, de 26 de novembro de 1942, que regulamentou o funcionamento da instituição, estabeleceu, nas alíneas c e d do artigo 2º, as seguintes atribuições:

> c) Realizar pesquisas visando à restauração ou revivescência das obras de música patriótica que hajam sido no passado expressões legítimas de arte brasileira e bem assim ao recolhimento das formas puras e expressivas de cantos populares do país, no passado e no presente;
> d) Promover, com a cooperação técnica do Instituto Nacional de Cinema Educativo, a gravação em discos do canto orfeônico do Hino Nacional, do Hino da Independência, do Hino da Proclamação da República, do Hino à Bandeira Nacional e bem assim das músicas patrióticas e populares que devam ser cantadas nos estabelecimentos de ensino do país (Brasil, 1942).

No âmbito político, Gustavo Capanema (1900-1985), então Ministro da Educação e Saúde, entendia que a finalidade do CNCO deveria ser voltada para a formação de professores capazes de compreender seu papel no ensino de cantos patrióticos e populares, com o objetivo de educar civicamente as crianças e jovens do país (Monti, 2015). Nesse sentido, a disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas parece ter sido concebida como uma ferramenta para capacitar os futuros professores a atenderem, ao mesmo tempo, às demandas artísticas e políticas. Algumas anotações do Compositor, transcritas a seguir, feitas quando assistiu à primeira aula no dia 10 de abril de 1959, corroboraram esse pensamento.

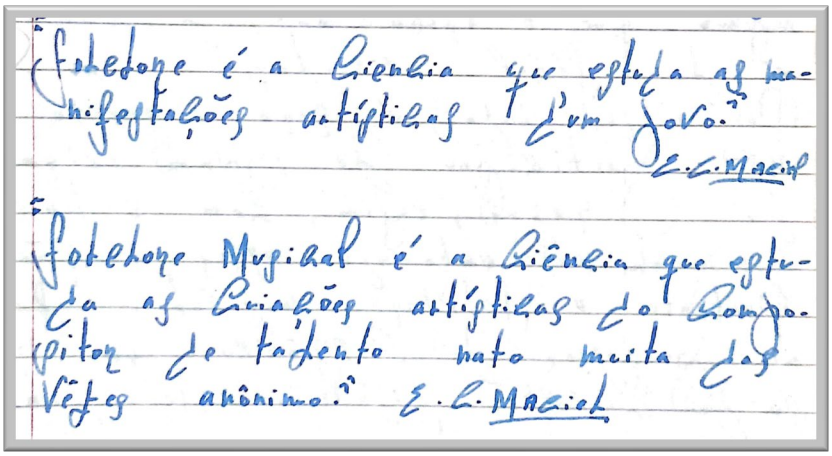
> Encaramos o estudo do folclore sob dois aspectos principais, o didático e o patriótico.
>
> a) Didático: [...] ao iniciarmos o nosso trabalho com crianças, teremos que procurar um lado mais prático e simples. Lançaremos mão evidentemente do rico folclore pátrio, pois todo ele é por demais conhecido. [...] As melodias são [...] simples, pois mesmo que o aluno não a conheça, é de fácil assimilação. [...] é raro o garoto que não participou de brincadeiras de roda [...].
> b) Patriótico: aí está uma questão de honra Nacionalista. E todo ele (o folclore musical brasileiro) de uma beleza ímpar. Cantando as belezas de nossa terra, aviva em nós o amor e o respeito por elas (anotação da aula de 14/4/1959 – não publicado).

Os argumentos em favor do didatismo das canções folclóricas baseavam-se na facilidade melódica e na experiência prévia das crianças ao entoá-las em suas brincadeiras de roda. No entanto, ao se destacar o aspecto patriótico, a questão adquire uma dimensão de honra nacionalista, o que reflete uma concordância com o que Monti (2009, p. 136) afirmou sobre a formação docente no Conservatório:

> Era enfatizada [...] uma cultura nacionalista pela supervalorização da ordem, do trabalho, da educação cívica e da disciplina pela imagem do músico como um profissional. [...] constata-se que o docente/músico formado pela CNCO tinha uma identidade peculiar, ele era comprometido com as questões educacionais e com o civismo por meio de um instrumento democrático, a voz.

Quanto aos conceitos de folclore anotados pelo Musicista nessa primeira aula, observou-se uma distinção entre Folclore e Folclore Musical (Manuscrito 6). Destacou-se, a assinatura do Violinista nas duas citações manuscritas, o que pode indicar o cumprimento de uma orientação do professor Brasílio para que os alunos elaborassem seus próprios conceitos ou uma iniciativa de Emmanuel em registrar seu entendimento pessoal sobre a temática.

Manuscrito 6 – Anotações feitas por Emmanuel na aula de 10/4/1959 no CNCO



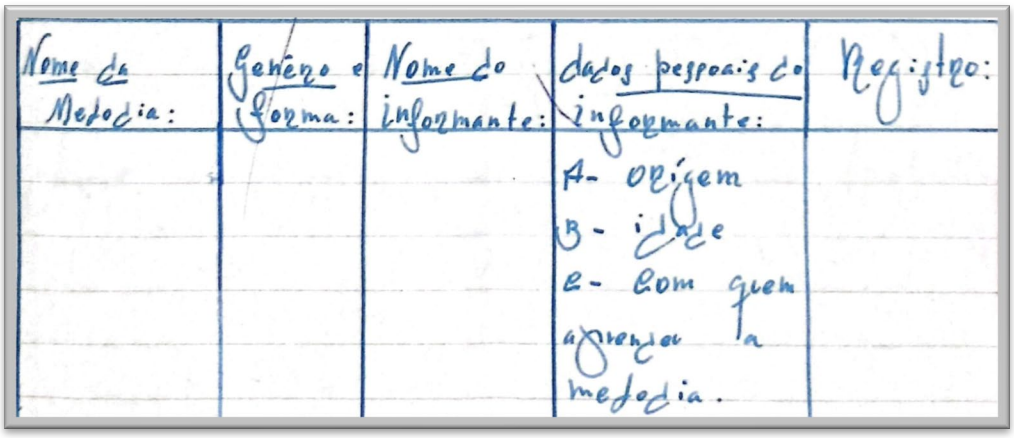
Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

O Músico registrou que o Folclore seria uma ciência voltada para as manifestações artísticas de um povo, sem delimitação quanto aos tipos de expressões analisadas; e que o Folclore Musical seria responsável por estudar “as criações artísticas do compositor de talento nato, muitas vezes anônimo” (Emmanuel Coêlho Maciel). O que denominou talento nato parece estar relacionado à ausência de formação acadêmica em composição.

A aula do dia 15 de maio de 1959 abordou as distinções entre Música Popular, Música Popularesca e Música Popular Urbana. Nessa perspectiva, a Música Popular foi descrita como uma representação da psicologia popular, caracterizada por maior autenticidade, enquanto a Música Popularesca foi associada a uma finalidade comercial. O Maestro escreveu: “em música tudo é sutil [...] e por essa razão essas duas categorias [...] limitam-se e mesmo confundem-se às vezes [...]. Mas com lucidez e boa vontade pode-se separar o joio do trigo” (anotação da aula de 15/5/1959). Ao referir-se à música comercial como joio, já se observa o posicionamento que viria a sustentar ao longo de sua trajetória, conforme analisei na subseção 3.2.

Os alunos de Brasílio Itiberê receberam, na aula do dia 24 de março de 1960, um Roteiro de Pesquisas Folclóricas de Caráter Científico. Conforme as anotações do Compositor, o folclorista deveria respeitar três etapas. Na primeira, o pesquisador realizaria um trabalho de campo, registrando as melodias por meio dos “processos mecânicos mais modernos e eficazes” (anotação da aula de 24/4/1960). A segunda etapa envolvia a transcrição das gravações realizadas, e, na terceira, seriam organizados fichários que deveriam incluir um número específico de itens (Manuscrito 7).

Manuscrito 7 – Ficha para registro de pesquisa folclórica



Fonte: elaborado pela própria autora.

Na ficha, deveriam ser registradas as seguintes informações relacionadas à melodia: nome, gênero e forma; e, quanto ao informante: origem, idade e com quem havia aprendido a melodia. Na última coluna, ocorreria o registro. Após o cumprimento dessas etapas, conforme os apontamentos do Musicista, seria viabilizada a catalogação por gêneros e formas, seguida de um estudo e análise das canções. Concluídas essas fases, chegava-se ao momento de elaborar um trabalho de Cartografia Musical, definido como a "organização de um mapa com a distribuição geográfica e a localização dos diferentes gêneros e formas da música popular distribuídas pelas diversas regiões do país" (anotação da aula do dia 24/3/1960).

No dia 8 de setembro de 1960, a aula tratou da Formação Estética da Música Erudita Brasileira. A seguir, transcrevo dois pontos que serão pertinentes para a análise apresentada no item seguinte (4.1.1) e que, simultaneamente, refletiram os pensamentos que Brasílio expôs no artigo analisado no início desta subseção:

> Quanto à função estética do folclore, o que representa para nós este folclore como meio de formação da nossa música erudita?
> A mais alta, a mais nobre função estética do folclore reside na seção de elementos materiais visíveis e quase palpáveis à música erudita do que propriamente um trabalho de sugestão, ao artista, impregnação ou de catálise.
> Se por exemplo temos em mira uma Suíte Nordestina, ao invés de fazermos uma pesquisa folclórica e depois utilizarmos estes temas exatamente, nós ao contrário, viajamos e procuramos sentir todos estes fenômenos e só depois então poderemos escrever sem a escravatura ao ritmo e à harmonização original.
> Esta função estética para ser mais alta tem que possuir essa impregnação, mas também não podemos deixar de valorizar o trabalho fotográfico, isto é, o trabalho em que o compositor apresenta o material folclórico musical, exatamente, nos mínimos detalhes de ritmo e melodia" (anotação da aula do dia 8/9/1960).

Observou-se que Itiberê defendia um processo criativo composicional no qual o tema folclórico utilizado não fosse simplesmente reproduzido de forma idêntica ao recolhido no trabalho de campo, mas que, por outro lado, mantivesse seus detalhes melódicos e rítmicos reconhecíveis. Uma das obras de Emmanuel que exemplifica como os ensinamentos obtidos nas aulas de Brasílio Itiberê foram aplicados pelo Maestro na prática é a *Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros*. Esta peça, pelas peculiaridades de sua concepção e pelas revisitações realizadas pelo Compositor para acréscimos e adaptações em duas versões posteriores à original, será analisada em tópico específico a seguir.

4.1.1 Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros

Cantata é um gênero musical que, em seu significado literal, designa uma peça destinada a ser cantada. Inicialmente, o termo foi empregado para diferentes tipos de composições, mas, ao longo do tempo, passou a estar associado a obras vocais compostas por várias partes para uma ou mais vozes, frequentemente com coro e acompanhamento orquestral. Florença é reconhecida como o berço dessa forma musical, que na Alemanha se integrou ao culto luterano entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII, com Johann Sebastian Bach (1685-1750) como um de seus mais destacados compositores. Originada no período Barroco, a cantata continuou a evoluir nos períodos Clássico e Romântico (Grout; Palisca, 2007; J. Massim; B. Massim, 1997).

Nesta subseção, concentrei a análise em como o Compositor desenvolveu o gênero na composição *Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros*. Apoio-me em Ana Chrystina Mignot (2002), que apontou que acervos pessoais frequentemente mapeiam a trajetória de seus titulares, além de refletirem processos de criação, construção e desvios. No acervo pessoal do Maestro, localizei documentos dos anos de 1975[112], 1981[113], 1983[114] e 1991[115], referentes à obra, que corroboram as reflexões da autora. Esses registros, em conjunto com uma busca on-line em fontes complementares, possibilitaram compreender as circunstâncias em que a peça foi concebida, as parcerias estabelecidas pelo Maestro e a conexão desse trabalho com os estudos realizados na disciplina Etnografia e Pesquisas Folclóricas no CNCO, entre 1959 e 1960.

[112]Programa de concerto realizado em Brasília, em 4 de maio de 1975, no Teatro Martins Pena. "Cantata para voz solista feminina, coral, percussão e orquestra, baseada em temas folclóricos religiosos brasileiros", com versão musical, arranjos e direção geral de Emmanuel, e solo de Carmen Costa.

[113]Partitura original, escrita por Emmanuel, da peça *A Ti Grande Deus*.

[114]Cópia feita em papel vegetal por Aurélio Melo, da música *Com Minha Mãe Estarei*.

[115]Programa de concerto realizado em Teresina, em 27 de março de 1991, no Teatro 4 de Setembro, no qual a Cantata foi reapresentada com alterações no repertório, que incluíram a retirada de algumas músicas e a ampliação da pesquisa folclórica.

A gênese da *Cantata* [...], de maneira singular, precede a própria concepção da obra pelo Violinista, pois remonta às experiências da infância de Carmen Costa[116] (1920-2007), cantora que, apenas na fase adulta, viria a colaborar com o Músico e apresentar algumas das melodias que seriam integradas à sua obra. Parte dessas canções foi aprendida pela artista com Dona Adelina, sua mãe, que, apesar de não letrada, costumava cantar para a filha músicas do cancioneiro popular católico (Carmem [...], 1973).

Em 1973, embora a artista fosse reconhecida como cantora profissional de samba e outros estilos, a artista apresentou, na Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro, um recital composto exclusivamente por benditos, hinos e ladainhas inspirada pelas memórias da convivência com a mãe. A apresentação contou com arranjos e regência de Paulo Moura[117] (1932-2010) e foi patrocinada pela gravadora RCA-Victor (*A Música [...]*, 1973). O concerto foi registrado ao vivo e, posteriormente, transformado em um LP[118] (Capa 6), lançado em 1983 pelo selo Alvorada/Continental.

Capa 6 – LP Benditos, Hinos e Ladainhas de Carmem Costa



Fonte: Paulo [...] (2024).

[116]Carmelita Madriaga, conhecida como Carmen Costa, foi compositora, cantora e percussionista carioca, destacando-se como uma das primeiras mulheres negras a integrar o núcleo de artistas da era de ouro do rádio. Atuou em filmes brasileiros e realizou turnês internacionais. Sua discografia inclui gravações de sambas e outros estilos, além de um álbum com benditos, hinos e ladainhas (Fenske, 2021).

[117]Paulo Gonçalves Moura foi saxofonista, compositor, arranjador e maestro. Nascido em São José do Rio Preto, em uma família de músicos, mudou-se ainda adolescente para o Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Nacional de Música. Ao longo de 50 anos de carreira, gravou 32 álbuns e colaborou com diversos músicos contemporâneos (Mattos, 2024).

[118]O áudio completo pode ser acessado pelo Youtube no link: https://bit.ly/3Whifnt.

O repertório gravado no LP, a partir do áudio captado no concerto, incluiu as seguintes músicas, na ordem de apresentação: *Bendito São Sebastião*, *Coração Santo*, *Barca Nova*, *Bendito Seja Louvado*, *Bendito das 5 Chagas*, *Pai Nosso-Ave Maria*, *Com Minha Mãe Estarei*, *Queremos Deus/O Meu Coração é Só de Jesus*, *Primeira, Segunda e Terceira Incelenças/Ofício da Imaculada Conceição* e *Oh Maria Concebida Sem Pecado Original* (composição de Lamartine Babo[119]). Todas as melodias, exceto a de Babo, foram recolhidas e adaptadas por Arthur Laranjeiras, Antônio Chrysósthomo e pela própria Carmen (Paulo [...], 2024).

Uma matéria intitulada “A música sacra de Carmem Costa foi publicada no *Jornal do Brasil* em 20 de maio de 1973. O texto revelou detalhes sobre o recital realizado na Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Embora a reportagem não tenha assinatura, está explícito em seu introito que as informações nela contidas foram fornecidas por Antonio Chrysóstomo, responsável pelo roteiro e direção da apresentação. O diretor explicou que benditos, hinos e ladainhas eram orações cantadas pelas chamadas rezadeiras e transmitidas por tradição oral no interior do Brasil. Quanto às escolhas realizadas para a execução do repertório, Chrysóstomo afirmou que as músicas foram alteradas em sua estrutura harmônica e melódica em um trabalho de recriação, visando uma abordagem contemporânea. O “Ofício da Imaculada Conceição”, por exemplo, teria suas estrofes intercaladas com incelenças[120], transformando o bendito em uma espécie de blues (A música [...], 1973).

Embora a reportagem não tenha assinatura, está explícito em seu introito que as informações nela contidas foram fornecidas por Antonio Chrysóstomo, responsável pelo roteiro e direção da apresentação. O diretor explicou que benditos, hinos e ladainhas eram orações cantadas pelas chamadas rezadeiras e transmitidas por tradição oral no interior do Brasil. Quanto às escolhas realizadas para a execução do repertório, Chrysóstomo afirmou que as músicas foram alteradas em sua estrutura harmônica e melódica em um trabalho de recriação, visando uma abordagem

[119]Lamartine de Azevedo Babo foi um compositor carioca que atuou em diversos gêneros musicais, como valsa, opereta, samba-canção e hino, alcançando maior projeção com marchinhas carnavalescas. Entre elas, destaca-se *O Teu Cabelo Não Nega*, uma das mais conhecidas, embora marcada por uma letra racista e sexista, na qual Lamartine foi coautor ao lado dos compositores pernambucanos João e Raul Valença (Lamartine [...], 2024).

[120]Cantos de encomendação das almas realizados em velórios, com a função de invocação, ocasionalmente associados ao Ofício de Nossa Senhora (Sá Junior, 2009).

contemporânea. O *Ofício da Imaculada Conceição*, por exemplo, teria suas estrofes intercaladas com incelenças[121], transformando o bendito em uma espécie de blues (A música [...], 1973).

O ponto de interseção entre o concerto realizado no Rio de Janeiro em 1973 e o trabalho de Emmanuel em Brasília ocorreu em 1975, quando Carmen Costa passou uma temporada no Distrito Federal, ocasião em que o Maestro colaborou em uma performance da cantora, com a utilização do mesmo repertório daquela realizada dois anos antes. O programa dessa apresentação, datada de 4 de maio de 1975, foi preservado pelo Violinista. O evento aconteceu no Teatro Martins Pena, como parte do projeto Concerto para Juventude, vinculado à Escola de Música de Brasília e sob a coordenação geral de Levino Ferreira de Alcântara. O documento incluía informações a respeito da solista e da obra apresentada. O nome do Maestro foi destacado como responsável pela versão musical, arranjos e direção geral.

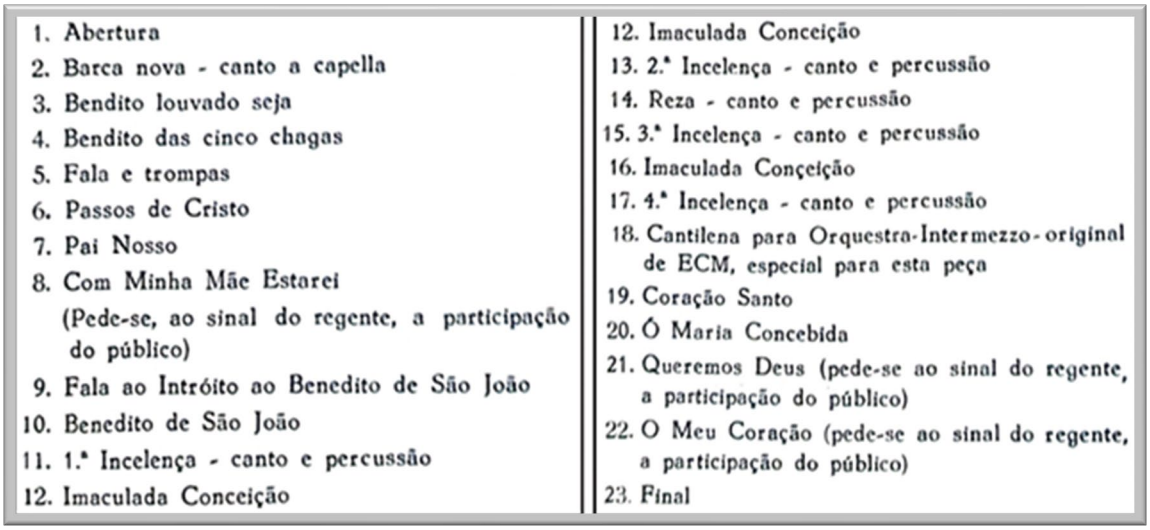
Na parte interna do programa, constava um texto sem assinatura intitulado "Informes sobre o Programa", que trazia um histórico comparativo entre aquele concerto e outro realizado anteriormente no Rio de Janeiro:

> [...] aqui em Brasília [...] apresentamos [...] modificações substanciais na estrutura do arranjo: orquestra de 25 músicos [...], um coral, em contraposição ao noneto que o levou no Rio (órgão, duas flautas, três trompas, guitarra sax e trompete), dando assim um toque menos popular (no sentido de conjunto de dança e de boate), porém, sem despersonalização do material étnico-musical. É música brasileira do princípio ao fim, sem “blues” ou qualquer pincelada de música “pop” (Informes sobre o Programa).

Não foi possível afirmar, mas pelo tom da escrita e pelas informações contidas, que destacam o cuidado com o material étnico-musical e a ênfase em ressaltar a música brasileira sem elementos de blues, identifiquei similitudes com outros textos de Emmanuel, que apresentam uma postura semelhante em defesa de um nacionalismo musical. Ao observar o repertório (Programa de Concerto 7), descrito no documento, além das diferenças nos arranjos, constatei que a ordem das músicas foi alterada e que uma *Cantilena para Orquestra*, um intermezzo composto pelo Maestro especialmente para a ocasião, foi incluída.

[121]Cantos de encomendação das almas realizados em velórios, com a função de invocação, ocasionalmente associados ao Ofício de Nossa Senhora (Sá Junior, 2009).

Programa de Concerto 7 – Repertório da Cantata Religiosa com Carmem Costa



1. Abertura
2. Barca nova - canto a capella
3. Bendito louvado seja
4. Bendito das cinco chagas
5. Fala e trompas
6. Passos de Cristo
7. Pai Nosso
8. Com Minha Mãe Estarei
   (Pede-se, ao sinal do regente, a participação do público)
9. Fala ao Intróito ao Benedito de São João
10. Benedito de São João
11. 1.ª Incelença - canto e percussão
12. Imaculada Conceição
12. Imaculada Conceição
13. 2.ª Incelença - canto e percussão
14. Reza - canto e percussão
15. 3.ª Incelença - canto e percussão
16. Imaculada Conceição
17. 4.ª Incelença - canto e percussão
18. Cantilena para Orquestra-Intermezzo - original de ECM, especial para esta peça
19. Coração Santo
20. Ó Maria Concebida
21. Queremos Deus (pede-se ao sinal do regente, a participação do público)
22. O Meu Coração (pede-se ao sinal do regente, a participação do público)
23. Final

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

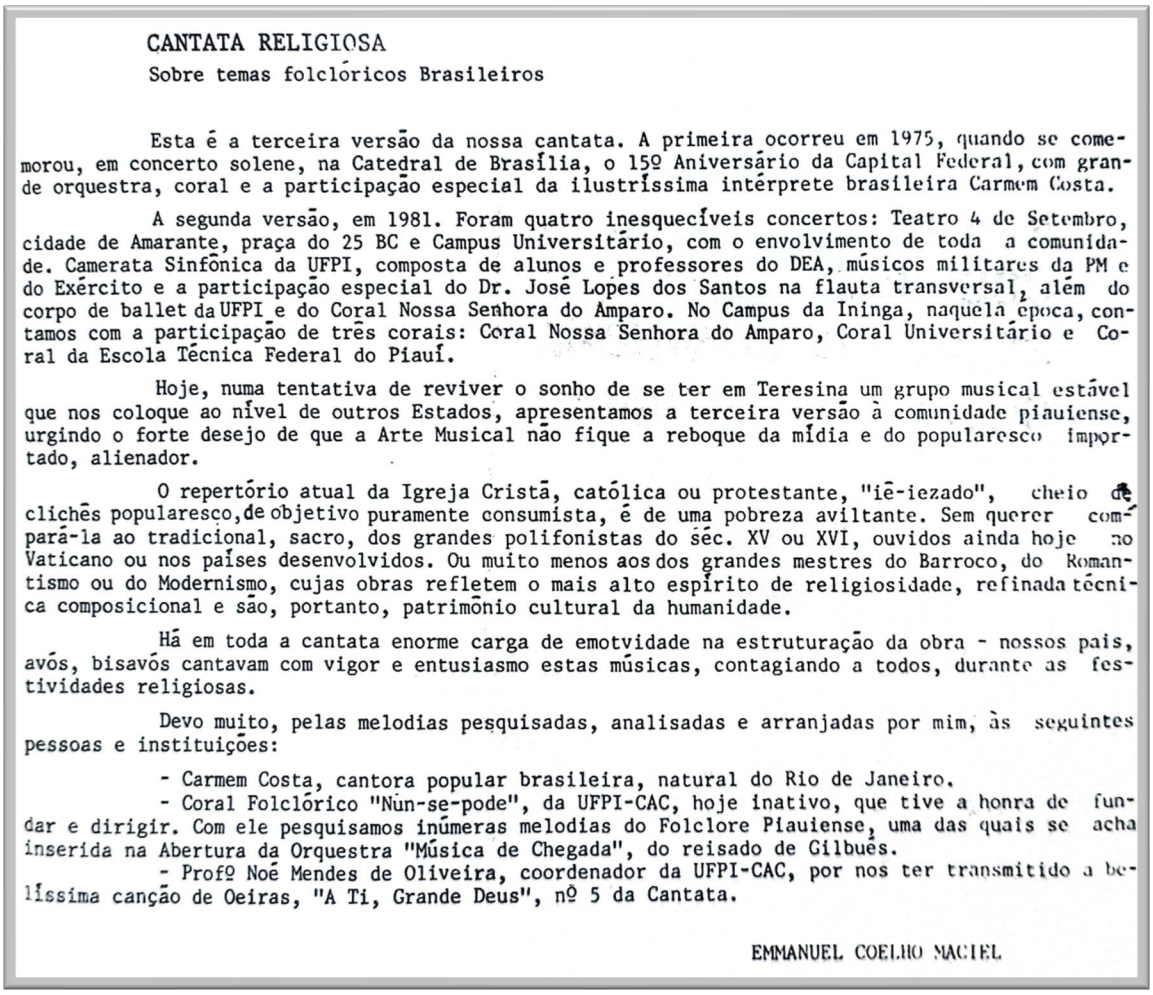
Considerei que a análise dos programas de concerto da época poderia ser útil para elucidar a investigação sobre a *Cantata* [...], e apoiei-me em Campos (2007, p. 71), que afirmou que a música é uma:

> [...] das mais abstractas formas de expressão artística [...] [de] natureza eventual, indissoluvelmente ligada ao tempo, e incorpórea [...] [isso] explicará algumas dificuldades da sua abordagem e o carácter menos sistemático do seu estudo [...]. Dificuldades que se fazem particularmente sentir quando se perspectiva a actividade musical pelo lado da criação, da produção de práticas e objectos musicais [...].

Os programas, enquanto registros textuais que acompanham apresentações musicais, oferecem subsídios para superar as dificuldades apontadas por Campos, pois podem fornecer informações contextuais, históricas e interpretativas que auxiliam na decodificação de elementos implícitos na obra. Esse pensamento também é partilhado por Medeiros (2018), que considera esses documentos relevantes para a compreensão do processo de disseminação musical, além de indicarem a constituição de determinado repertório no cenário social.

Isto posto, apresento um texto publicado por Emmanuel em um programa de uma das apresentações da *Cantata* [...], realizadas em Teresina (Programa de Concerto 8). Na ocasião, em 1991, o Compositor explicou que a obra teve três versões, expôs suas impressões sobre o repertório da Igreja Cristã daquela época e ofereceu esclarecimentos acerca das melodias folclóricas reunidas no trabalho.

Programa de Concerto 8 – Cantata Religiosa – Texto de Emmanuel



CANTATA RELIGIOSA

Sobre temas folclóricos Brasileiros

Esta é a terceira versão da nossa cantata. A primeira ocorreu em 1975, quando se comemorou, em concerto solene, na Catedral de Brasília, o 15º Aniversário da Capital Federal, com grande orquestra, coral e a participação especial da ilustríssima intérprete brasileira Carmem Costa.

A segunda versão, em 1981. Foram quatro inesquecíveis concertos: Teatro 4 de Setembro, cidade de Amarante, praça do 25 BC e Campus Universitário, com o envolvimento de toda a comunidade. Camerata Sinfônica da UFPI, composta de alunos e professores do DEA, músicos militares da PM e do Exército e a participação especial do Dr. José Lopes dos Santos na flauta transversal, além do corpo de ballet da UFPI e do Coral Nossa Senhora do Amparo. No Campus da Ininga, naquela época, contamos com a participação de três corais: Coral Nossa Senhora do Amparo, Coral Universitário e Coral da Escola Técnica Federal do Piauí.

Hoje, numa tentativa de reviver o sonho de se ter em Teresina um grupo musical estável que nos coloque ao nível de outros Estados, apresentamos a terceira versão à comunidade piauiense, urgindo o forte desejo de que a Arte Musical não fique a reboque da mídia e do popularesco importado, alienador.

O repertório atual da Igreja Cristã, católica ou protestante, "ié-iezado", cheio de clichês popularesco, de objetivo puramente consumista, é de uma pobreza aviltante. Sem querer compará-la ao tradicional, sacro, dos grandes polifonistas do séc. XV ou XVI, ouvidos ainda hoje no Vaticano ou nos países desenvolvidos. Ou muito menos aos dos grandes mestres do Barroco, do Romantismo ou do Modernismo, cujas obras refletem o mais alto espírito de religiosidade, refinada técnica composicional e são, portanto, patrimônio cultural da humanidade.

Há em toda a cantata enorme carga de emotvidade na estruturação da obra - nossos pais, avós, bisavós cantavam com vigor e entusiasmo estas músicas, contagiando a todos, durante as festividades religiosas.

Devo muito, pelas melodias pesquisadas, analisadas e arranjadas por mim, às seguintes pessoas e instituições:

- Carmem Costa, cantora popular brasileira, natural do Rio de Janeiro.
- Coral Folclórico "Nún-se-pode", da UFPI-CAC, hoje inativo, que tive a honra de fundar e dirigir. Com ele pesquisamos inúmeras melodias do Folclore Piauiense, uma das quais se acha inserida na Abertura da Orquestra "Música de Chegada", do reisado de Gilbués.
- Profº Noé Mendes de Oliveira, coordenador da UFPI-CAC, por nos ter transmitido a belíssima canção de Oeiras, "A Ti, Grande Deus", nº 5 da Cantata.

EMMANUEL COELHO MACIEL

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida

O Musicista mencionou as três versões realizadas da *Cantata* [...]. A primeira execução ocorreu em 1975, durante as comemorações do 15º aniversário da capital federal, na Catedral de Brasília. A segunda, apresentada em 1981, em Teresina, contou com a colaboração de instituições e comunidades locais, com a participação de estudantes e professores universitários, músicos militares, corais e um corpo de balé. A terceira foi descrita como parte de um esforço para consolidar um grupo musical estável na cidade.

O Violinista apresentou uma crítica à música cristã de sua época, descrevendo-a como orientada por um objetivo meramente consumista, desprovida de profundidade estética e espiritual. O pensamento de Emmanuel, registrado em 1991, sobre a situação da música nas igrejas cristãs, reflete um período que Magali Cunha (2004) denominou de "explosão gospel". A autora explicou que, no início dos anos 1990, o termo, já popular nos Estados Unidos, foi transplantado para o Brasil como sinônimo

de um gênero musical que mesclava elementos da música popular com o religioso cristão. Nesse contexto, as bandas “[...] além do uso do rock e suas variações [...] inauguravam uma nova linha de desenvolvimento da música evangélica, com novos estilos de apresentação [...] e elaboração de letras ‘irreverentes’” (Cunha, 2004, p. 137).

No tocante à Igreja Católica, a década de 1990 também foi marcada pela expansão da Renovação Carismática Católica (RCC) no Brasil. Esse movimento desempenhou um papel relevante em um cenário em que muitos fiéis estavam migrando progressivamente para as igrejas evangélicas. Uma das estratégias adotadas pela RCC foi a incorporação de músicas originárias da tradição protestante (Scherer, 2013; Tavares, 2015). Nesse contexto, as críticas do Maestro ao repertório que ele descreveu como “ie-iezados” nas igrejas cristãs encontram ressonância nas transformações que estavam ocorrendo no âmbito religioso naquele período. Essa perspectiva indica que o Violinista mantinha-se atento às dinâmicas musicais mais amplas, demonstrando uma postura crítica e reflexiva sobre sua inserção e relevância no panorama cultural de sua época, além de observar os desdobramentos específicos da música no cenário religioso.

Com base na análise do programa do concerto realizado em Teresina, observa-se que o Compositor incorporou à sua *Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros* nove melodias apresentadas por Carmen Costa nos recitais de 1973 e 1975. No entanto, as três incelenças e o *Ofício de Nossa Senhora* não foram incluídos. Em contrapartida, o Maestro adicionou as peças *Música de Chegada* e *A Ti Grande Deus*, extraídas do folclore piauiense, além de *O Terço*, recolhida por Mário de Andrade, e a *Folia do Divino*.

Emmanuel arquivou partituras da obra, que foram classificadas por mim em três formatos distintos: original, manuscrito e edição computadorizada. A análise desses documentos revelou que o Maestro adaptou as versões para diferentes formações musicais, conforme apresentado no Quadro 10.

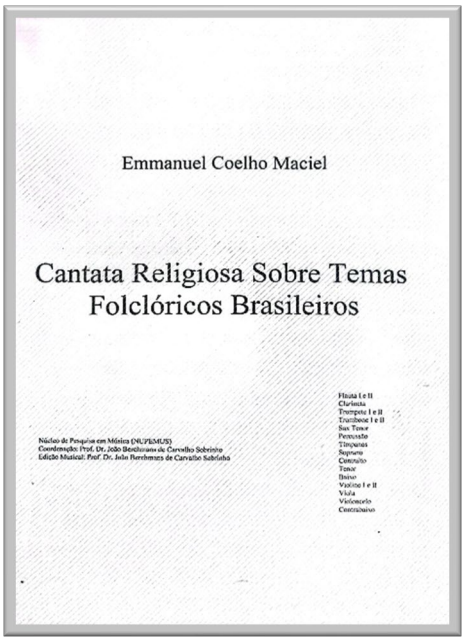
Quadro 10 – Partituras da Cantata Religiosa Sobre Temas Folclóricos Brasileiros

TIPO	MÚSICA	INDICAÇÃO	ANO
Original	*A Ti Grande Deus*	Coro misto e piano.	1981
Cópia Manuscrita em Papel Sulfite	*Com Minha Mãe Estarei*	Voz solista, órgão, flauta e coro misto a quatro vozes.	1975
	Pai Nosso e Ave Maria	Solo não especificado.	Não especificado.
	Barca Nova	Solo masculino e coro masculino uníssono.	
	Dois Benditos	Solo feminino e coro feminino uníssono.	
	O Meu Coração	Coro misto 4 vozes *a capella.*	
	A Ti Grande Deus	Coro misto a 4 vozes.	
	Com Minha Mãe Estarei		
	Queremos Deus		
Cópia Manuscrita em Papel Vegetal	*Com Minha Mãe Estarei*	Coro misto a 4 vozes.	1983
Edição Realizada com Software de Partituras	*Abertura Instrumental* *Música de Chegada* *Dois Benditos* *Seguindo os Passos de Cristo* *A Ti Grande Deus* *O Terço* *Pai Nosso e Ave Maria* *Coração Santo* *O Meu Coração* *Com Minha Mãe Estarei* *Queremos Deus* *Encerramento Instrumental*	Vozes solistas, flauta, clarineta, trompete, trombone, saxofone tenor, percussão, tímpanos, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e coro misto a quatro vozes.	Não especificado.

Fonte: elaborado pela própria autora.

A partitura com editoração computadorizada corresponde à grade completa para regência, apresentada em formato A4, com encadernação em espiral plástica e capa protetora translúcida. Essa cópia, preservada no acervo pessoal do Compositor, apresenta em algumas páginas correções manuscritas feitas com caneta vermelha, o que pode indicar que foi destinada à conferência ou revisão pelo autor. A capa informa que a edição foi realizada pelo Núcleo de Pesquisa em Música (NUPEMUS), da UFPI, sob a coordenação do Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho, e traz o nome de todos os instrumentos para os quais a obra foi escrita, dispostos na ordem da orquestração: Flauta I e II, Clarineta, Trompete I e II, Trombone I e II, Sax Tenor, Percussão, Tímpanos, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Violino I e II, Viola, Violoncelo e Contrabaixo. Não há qualquer alusão à data da impressão (Capa 7).

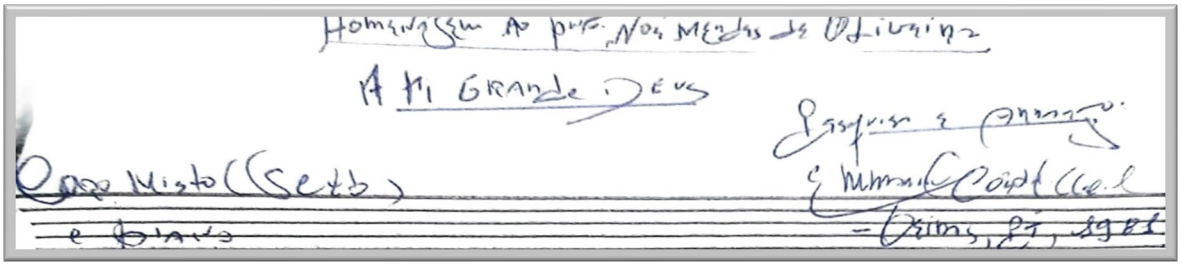
Capa 7 – Cantata Religiosa [...]



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Das partituras encontradas no acervo pessoal de Emmanuel, apenas algumas possuem indicação do ano de sua elaboração. A peça *A Ti Grande Deus* (Partitura 3) é a única que conta com um original manuscrito e assinado pelo Maestro, além de outras duas variações: uma cópia manuscrita em papel sulfite, também assinada pelo Compositor, e outra compondo parte da edição feita na UFPI.

Partitura 3 – Título de *A Ti Grande Deus*, com assinatura de Emmanuel (1981)
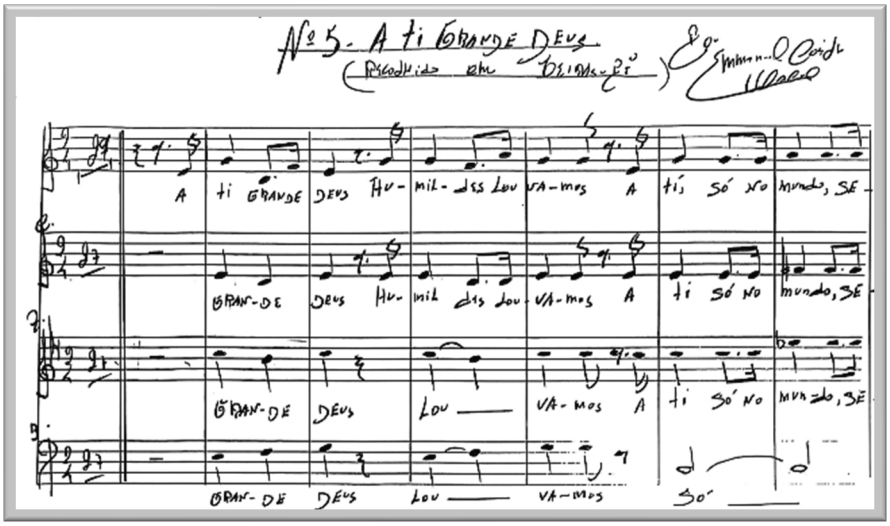


Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida

No manuscrito original, o Violinista elaborou a peça para piano e coro misto a quatro vozes. O cabeçalho da partitura, além do título, apresenta as seguintes

informações: “Homenagem ao Prof. Noé Mendes de Oliveira[122]” e “Pesquisa e arranjo: Emmanuel Coêlho Maciel, Oeiras, PI, 1981” (Manuscrito original da partitura de *A Ti Grande Deus*). Na cópia manuscrita em papel sulfite, consta apenas a parte do coro misto, sem qualquer indicação da parte instrumental, embora o número 27 (Partitura 4) escrito no primeiro compasso sugira a existência de uma introdução anterior ao coro. Já na partitura com editoração computadorizada, o Maestro incorporou todos os instrumentos mencionados no Quadro 11, compondo a orquestração completa.

Partitura 4 – A Ti Grande Deus (primeiro sistema)



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

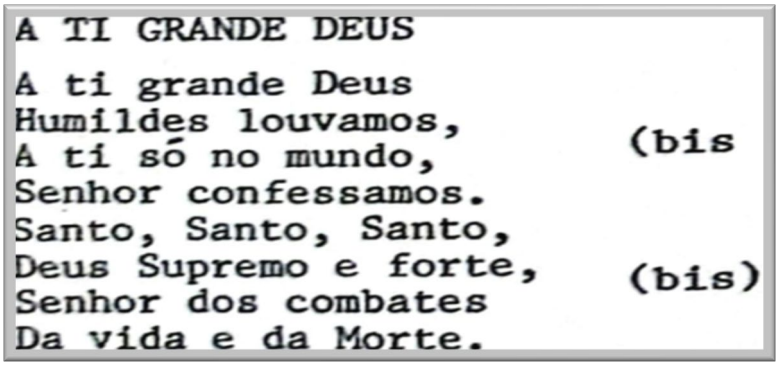
Na análise das três versões de *A Ti Grande Deus*, tomando como referência o manuscrito elaborado em 1981, identifiquei algumas diferenças nas demais. Nesse documento, a letra apresenta oito versos, organizados em quatro estrofes:

> A ti, grande Deus humildes louvamos.
> A ti só no mundo Senhor confessamos. (2x)
> Santo, Santo, Santo Deus Supremo e Forte.
> Senhor dos combates, da vida e da morte. (2x)
>
> A ti querubins e todos serafins
> Prostrados proclamam tão sublimes fins. (2x)
> A ti grande Deus, a ti grande forte
> Todo vasto orbe tributa respeito. (2x)
> (Manuscrito original da partirtura de A Ti [...])

[122]Noé Mendes de Oliveira (1940-1990), piauiense, foi um dos professores fundadores da UFPI e o primeiro chefe do Departamento de Assuntos Culturais da instituição. Organizou o projeto de criação da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, da qual foi o primeiro superintendente. Além disso, exerceu o cargo de secretário geral da Comissão Piauiense de Folclore de 1976 até o ano de sua morte (Negreiros, 2024).

Na cópia manuscrita em papel sulfite, assim como na versão com editoração computadorizada, a letra foi reduzida para duas estrofes, conforme publicada no programa do concerto de 1991 (Programa de Concerto 9):

Programa de Concerto 9 – A Ti Grande Deus



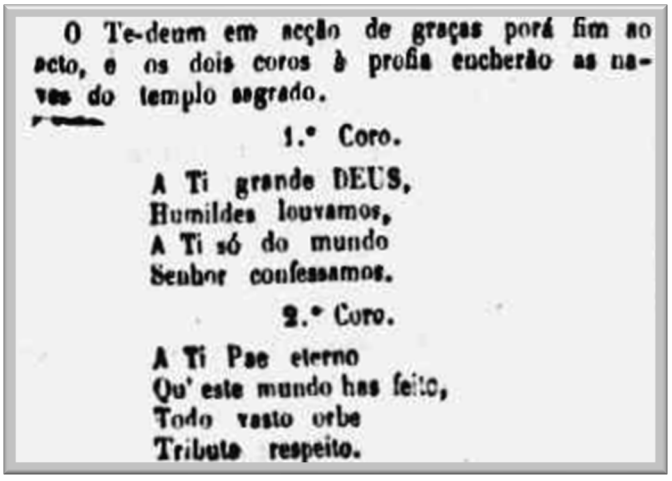
A TI GRANDE DEUS

A ti grande Deus
Humildes louvamos,
A ti só no mundo, (bis
Senhor confessamos.
Santo, Santo, Santo,
Deus Supremo e forte, (bis)
Senhor dos combates
Da vida e da Morte.

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Apoiei-me no pensamento de Câmara Cascudo (2016, p. 5), que afirmou ser essencial “deduzir que o folclore é uma cultura mantida pela mentalidade do homem e não determinada pelo material manejado”, para compreender como a canção religiosa *A Ti Grande Deus*, incorporada por Emmanuel em sua obra e recolhida do folclore piauiense, foi registrada no jornal *A Voz da Religião no Cariri* (Recorte de Jornal 19), publicado no Ceará em 1869, com uma letra similar à que consta na partitura do Maestro. Por ser sustentado pelo pensamento humano, o movimento das manifestações culturais folclóricas pode atravessar fronteiras temporais e geográficas.

Recorte de Jornal 19 – A Voz da Religião no Cariri de 26.08.1869



O Te-deum em acção de graças porá fim ao acto, e os dois coros à profia encherão as naves do templo sagrado.

1.° Coro.

A Ti grande DEUS,
Humildes louvamos,
A Ti só do mundo
Senhor confessamos.

2.° Coro.

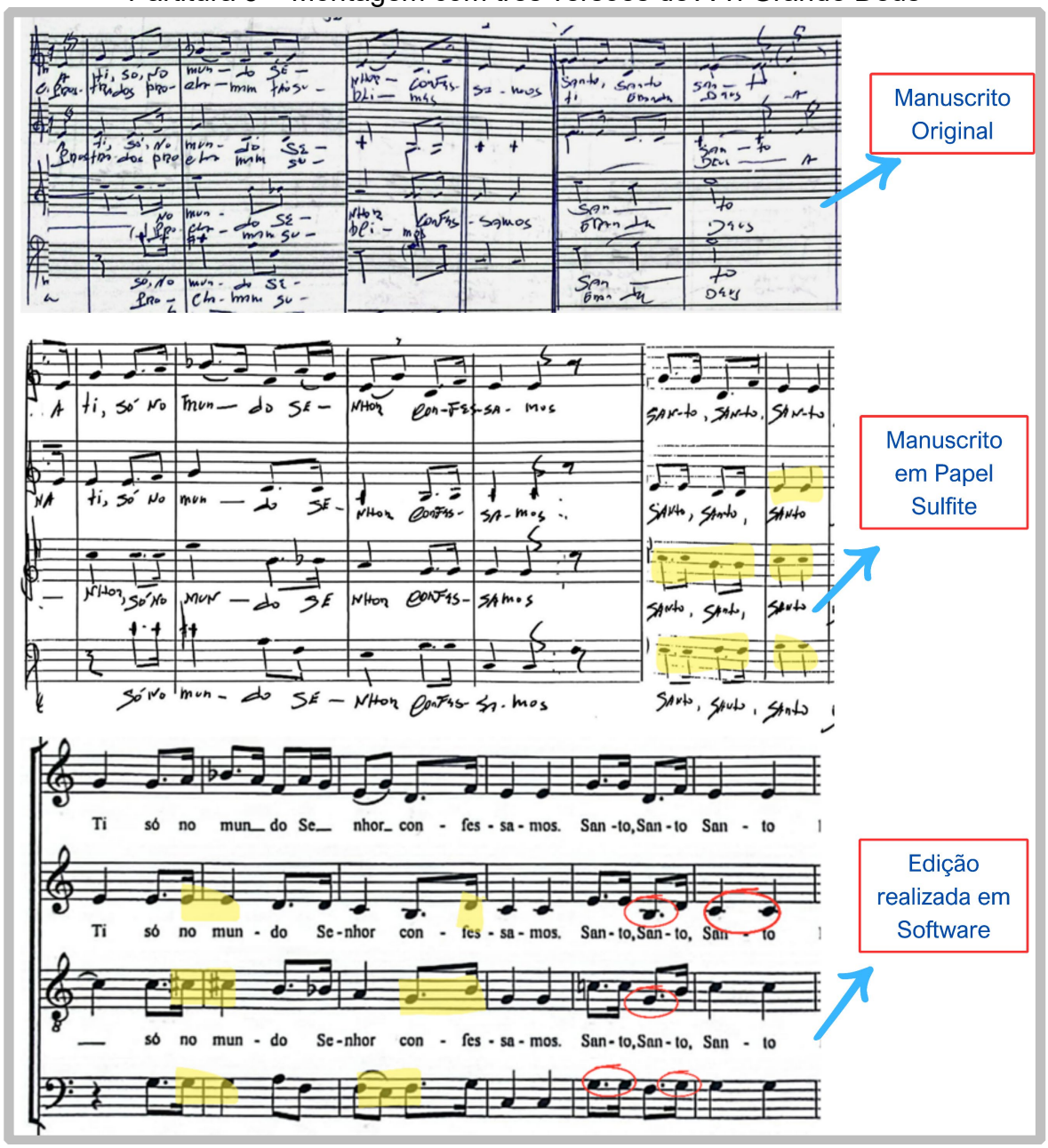
A Ti Pae eterno
Qu' este mundo has feito,
Todo vasto orbe
Tributa respeito.

Fonte: Festividade [...] (1869, p. 5).

No que tange às diferenças relacionadas a ritmos e notas, as maiores alterações ocorreram na parte referente à melodia do segundo verso: “A ti, só no

mundo Senhor confessamos, Santo, Santo, Santo". Apresento a seguir (Partitura 5) um recorte de cada versão, com algumas mudanças marcadas, e no Anexo E encontram-se as versões completas:

Partitura 5 – Montagem com três versões de A Ti Grande Deus



Fonte: montagem feita pela autora.

O manuscrito original aparenta ter sido elaborado por Emmanuel como uma anotação inicial, possivelmente com a intenção de ser refeito posteriormente com maior cuidado para os ensaios ou uma publicação. Na cópia realizada em papel sulfite, observou-se que o contralto foi modificado, com maior movimento e uma estrutura

menos estática. O tenor tem transições mais suaves entre os acordes. O baixo, por sua vez, apresenta maior dinamismo, o que resultou em uma interação mais ativa com as outras vozes. Na terceira versão, o Compositor parece ter buscado um equilíbrio entre as linhas melódicas e harmônicas, com contralto, tenor e baixo agora mais integrados em relação ao ritmo.

As transformações realizadas entre as versões da *Cantata* sugeriram que o Maestro revisitou seus arranjos, talvez para ajustá-los a diferentes grupos ou para alcançar maior sofisticação, sem, contudo, modificar a melodia folclórica original, já que a linha do soprano permaneceu inalterada. O estudo das partituras, programas de concerto e textos relacionados à obra permitiu compreender como a formação acadêmica de Emmanuel no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico foi integrada à sua escrita, e como utilizou o tema folclórico nessa criação composicional.

4.2 Coleção Saci-Pererê

A *Coleção Saci-Pererê: Iniciação ao Violino com Base no Folclore Musical Brasileiro* é uma obra didática voltada à formação de violinistas. O método integra técnicas instrumentais com fundamentos de teoria musical e solfejo e apresenta como diferencial, em comparação com outras propostas metodológicas para o violino da época em que foi lançado, a incorporação de canções do folclore brasileiro ao repertório. Com ênfase na primeira posição, a obra promove a prática coletiva por meio de arranjos concebidos para duetos, trios e quartetos.

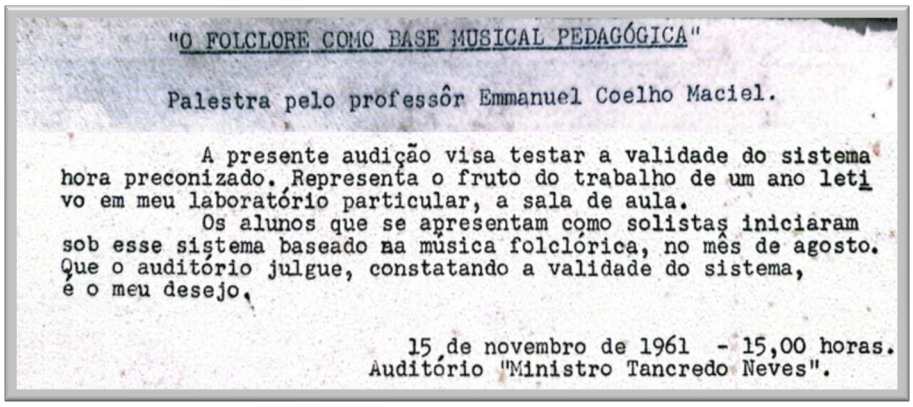
No prefácio, o Maestro esclareceu que o uso didático de melodias folclóricas não era uma novidade, já que, em 1937, Béla Bartók utilizou o folclore húngaro como base para as lições de piano na obra *Mikrokosmos*. Contudo, no Brasil, canções desse gênero eram raramente incluídas no ensino formal, sendo, em geral, restritas à recreação musical em algumas escolas elementares (Maciel, 1986a).

Nesse texto introdutório, o Violinista discorreu sobre a concepção, o desenvolvimento e os objetivos da obra. e relatou o percurso desde sua ideia inicial, na década de 1960, até sua consolidação como um método pedagógico publicado, o que só veio a acontecer em 1986. Essa reflexão pode ser interpretada à luz das discussões de Chartier (1998), que reconheceu o prefácio como um espaço privilegiado para explicitar as intenções do autor e as condições de produção da obra,

o que possibilita uma análise mais ampla das escolhas que orientaram seu desenvolvimento.

Esse cenário histórico e pedagógico torna-se mais claro quando se considera a aplicação prática do método, que foi testado no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier. Essa experiência foi alinhada a uma palestra intitulada "O Folclore como Base Musical Pedagógica", na qual se enfatizou o uso de melodias folclóricas brasileiras como eixo central para o ensino do violino (Maciel, 1986a). No programa de concerto da instituição, datado de 15 de novembro de 1961 (Programa de Concerto 10), encontra-se uma declaração do Professor sobre a criação do sistema que mais tarde seria apresentado no livro (Maciel, 1986a).

Programa de Concerto 10 – O início da experimentação da metodologia



"O FOLCLORE COMO BASE MUSICAL PEDAGÓGICA"

Palestra pelo professôr Emmanuel Coelho Maciel.

A presente audição visa testar a validade do sistema hora preconizado. Representa o fruto do trabalho de um ano letivo em meu laboratório particular, a sala de aula.

Os alunos que se apresentam como solistas iniciaram sob esse sistema baseado na música folclórica, no mês de agosto. Que o auditório julgue, constatando a validade do sistema, é o meu desejo.

15 de novembro de 1961 - 15,00 horas.
Auditório "Ministro Tancredo Neves".

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.
Nota: adaptado pela autora.

Emmanuel afirmou, no programa citado, que via a sala de aula como seu laboratório. Nesse ambiente, o repertório começou a ser desenvolvido sob seu sistema, implementado apenas três meses antes e ainda em fase inicial. Essa abordagem refletia seu propósito de unir ensino e prática musical, característica que também marcou outros momentos de sua trajetória. Em 1970, durante sua passagem por Manaus, foi entrevistado pelo *Jornal do Commercio*. A matéria, que abordava um concerto em homenagem a Beethoven, traçou um perfil de sua carreira e destacou o que o musicista considerava sua maior contribuição à música brasileira.

O Maestro, ao ser entrevistado pelo *Jornal do Commercio*, afirmou que *Coleção Saci-Pererê* seria sua maior contribuição à música brasileira. Essa afirmação sugeriu que, para o autor, a relevância da obra ultrapassava o âmbito artístico ou técnico e apontava para seu potencial de se tornar um marco pedagógico no campo do ensino de violino. A coleção, construída a partir de mais de dez anos de pesquisas, incorporou

elementos do folclore musical brasileiro, uma escolha que dialogou tanto com sua preocupação em democratizar o ensino do instrumento quanto com a valorização da identidade cultural nacional.

Em outra matéria publicada no *Correio Braziliense*, em 24 de agosto de 1975, também há indícios de que o Violinista já aplicava aspectos da metodologia da *Coleção Saci-Pererê* antes de sua publicação em 1986 como pode ser visto fragmento do texto do jornal : “Coleção Saci-Pererê – obra didática para iniciação ao violino, com base no folclore musical brasileiro, adotada no programa da Escola de Música de Brasília (EMB), com vistas a uma reelaboração conclusiva para a edição” (Brasília [...],1975, p. 6).

Não há registros que indiquem exatamente quando a *Coleção* [...] começou a integrar o programa da EMB, mas, com base em minha pesquisa, identifiquei que Emmanuel passou um ano em Manaus (1969-1970) e, em seguida, retornou a Brasília em 1971, quando ocupou a vice-direção da Escola de Música (vide Quadro 4). Assim, pelos documentos apresentados anteriormente nesta subseção, o trabalho com a metodologia desenvolvida pelo Professor pode ter tido início em 1961. A referência à reelaboração conclusiva para a edição pode sugerir que, embora a obra já estivesse em desenvolvimento, ainda passava por ajustes antes de ser publicada como um método didático.

Os elementos gráficos do método refletem visualmente a proposta e reforçam os aspectos pedagógicos e culturais mencionados no fragmento do jornal. Apresento a seguir a capa (Capa 8):

Capa 8 – Coleção Saci-Pererê [...]

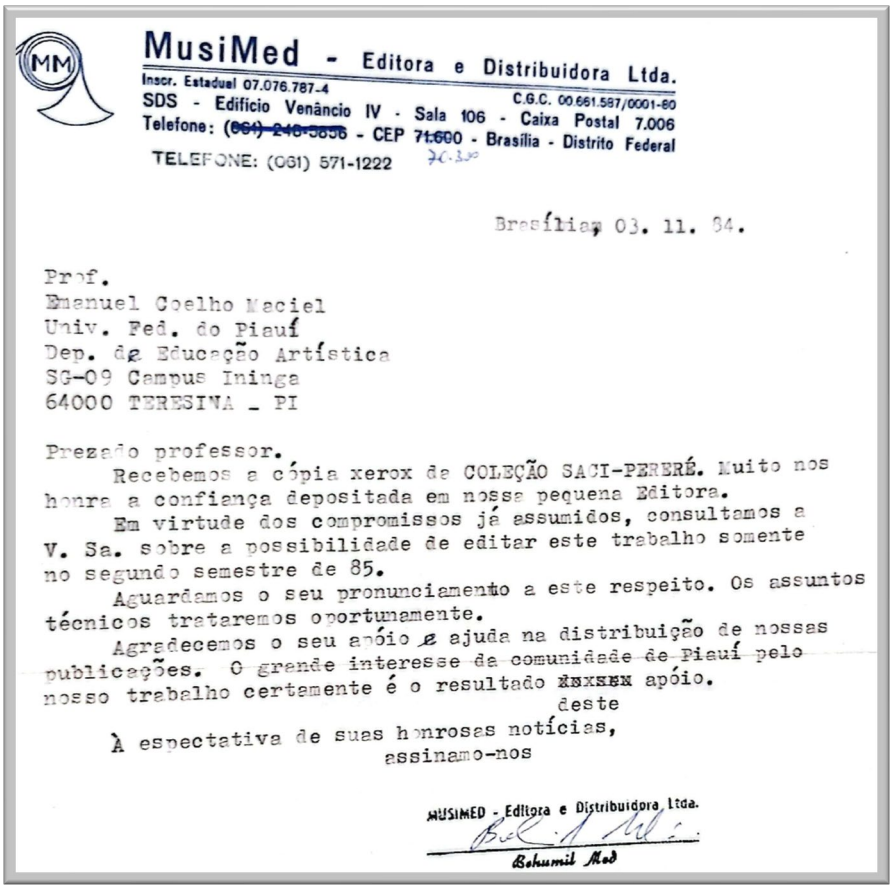


Fonte: acervo da autora.

A *Coleção* [...] é uma publicação da MusiMed, editora e livraria especializada em música. Fundada em 1982, a instituição teve como objetivo inicial editar e comercializar publicações próprias. Com o passar dos anos, ampliou suas atividades e, em 1998, tornou-se uma loja de instrumentos musicais e partituras no Distrito Federal, com uma filial em Goiânia. Seu acervo inclui métodos didáticos e repertórios nacionais e importados, voltados para diversos instrumentos, estilos e níveis de aprendizado. O fundador é Bohumil Med, músico e educador nascido na Tchecoslováquia em 1939, com experiência como trompista em orquestras e como docente na Universidade de Brasília (Sobre [...], 2022).

Antes da publicação, Bohumil e Emmanuel trocaram correspondências, das quais o Maestro arquivou duas respostas assinadas pelo editor. Na primeira (Correspondência 3), datada de 3 de novembro de 1984, registrou-se o recebimento de uma cópia xerográfica da *Coleção Saci-Pererê*, acompanhado de um agradecimento pela confiança depositada na então pequena editora, que, à época, tinha apenas dois anos de existência.

Correspondência 3 – Primeira resposta de Bohumil Med a Emmanuel



MusiMed - Editora e Distribuidora Ltda.
Inscr. Estadual 07.076.787-4
C.G.C. 00.661.587/0001-60
SDS - Edifício Venâncio IV - Sala 106 - Caixa Postal 7.006
Telefone: (061) 248-5656 - CEP 71.600 - Brasília - Distrito Federal
TELEFONE: (061) 571-1222

Brasília, 03. 11. 84.

Prof.
Emanuel Coelho Maciel
Univ. Fed. do Piauí
Dep. de Educação Artística
SG-09 Campus Ininga
64000 TERESINA - PI

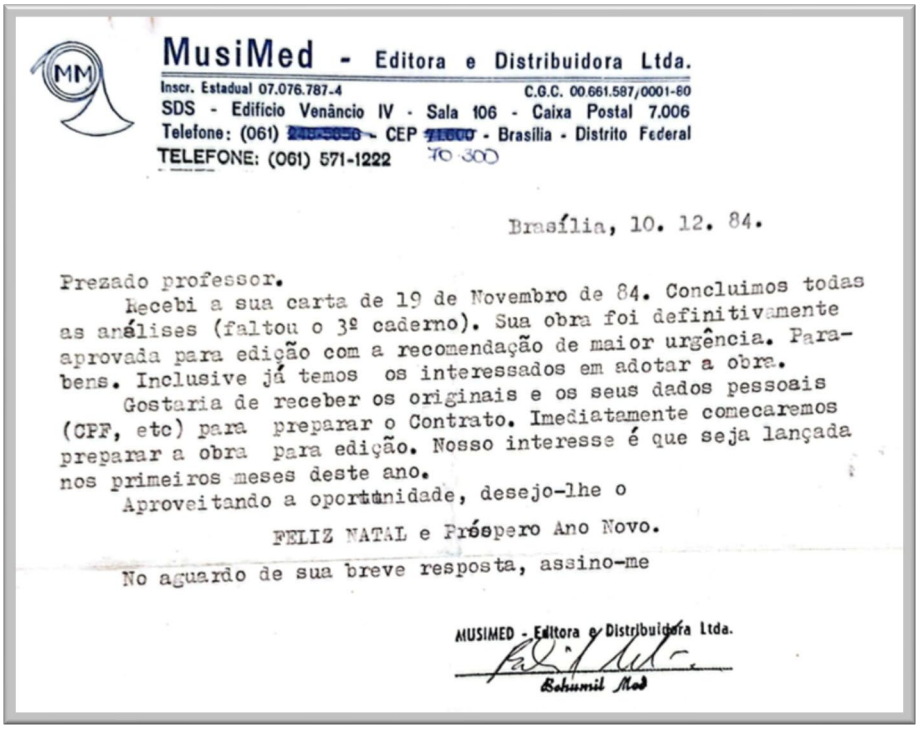
Prezado professor.
Recebemos a cópia xerox de COLEÇÃO SACI-PERERÊ. Muito nos honra a confiança depositada em nossa pequena Editora.
Em virtude dos compromissos já assumidos, consultamos a V. Sa. sobre a possibilidade de editar este trabalho somente no segundo semestre de 85.
Aguardamos o seu pronunciamento a este respeito. Os assuntos técnicos trataremos oportunamente.
Agradecemos o seu apóio e ajuda na distribuição de nossas publicações. O grande interesse da comunidade de Piauí pelo nosso trabalho certamente é o resultado deste apóio.
À espectativa de suas honrosas notícias,
assinamo-nos

MUSIMED - Editora e Distribuidora Ltda.
Bohumil Med

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

O texto da epístola informava que, devido a compromissos previamente assumidos, a edição do material seria possível apenas no segundo semestre de 1985. Em seguida, solicitava-se ao Violinista uma resposta sobre o tema, com a indicação de que as questões técnicas relacionadas seriam discutidas em momento oportuno. A segunda correspondência, datada de 10 de dezembro de 1984 (Correspondência 4), acusava o recebimento de uma carta anterior enviada pelo Violinista e recebida em 19 de novembro de 1984. Além disso, relatava que as análises sobre a produção do Professor haviam sido concluídas, com aprovação para edição e uma recomendação de urgência no processo. A carta também destacava elogios ao material e mencionava o interesse de potenciais adotantes do livro.

Correspondência 4 – Segunda resposta de Bohumil Med a Emmanuel



MusiMed - Editora e Distribuidora Ltda.
Inscr. Estadual 07.076.787-4 C.G.C. 00.661.587/0001-80
SDS - Edifício Venâncio IV - Sala 106 - Caixa Postal 7.006
Telefone: (061) [illegible] - CEP [illegible] - Brasília - Distrito Federal
TELEFONE: (061) 571-1222

Brasília, 10. 12. 84.

Prezado professor.
Recebi a sua carta de 19 de Novembro de 84. Concluimos todas as análises (faltou o 3º caderno). Sua obra foi definitivamente aprovada para edição com a recomendação de maior urgência. Parabens. Inclusive já temos os interessados em adotar a obra.
Gostaria de receber os originais e os seus dados pessoais (CPF, etc) para preparar o Contrato. Imediatamente começaremos preparar a obra para edição. Nosso interesse é que seja lançada nos primeiros meses deste ano.
Aproveitando a oportunidade, desejo-lhe o
FELIZ NATAL e Próspero Ano Novo.
No aguardo de sua breve resposta, assino-me

MUSIMED - Editora e Distribuidora Ltda.
Bohumil Med

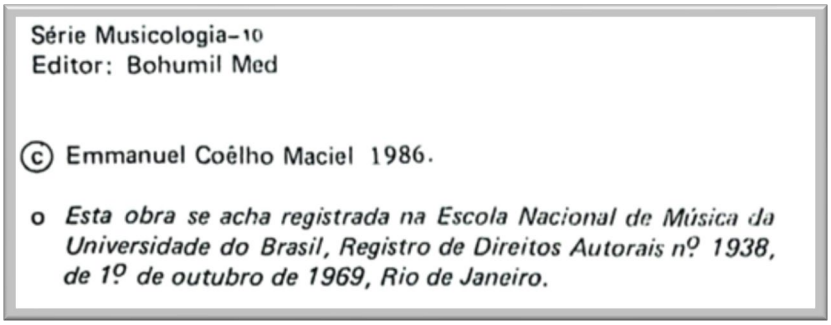
Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

De acordo com Chartier (2002), as práticas culturais revelam dinâmicas sociais e culturais significativas, o que permite compreender como os agentes envolvidos na produção cultural se organizam e colaboram em projetos de disseminação de saberes. Essa ideia pode ser relacionada às trocas epistolares analisadas, que ajudaram a esclarecer aspectos dos trâmites ligados à publicação da *Coleção Saci-Pererê*. Além disso, as correspondências indicam a validação de Bohumil Med à obra de Emmanuel.

Embora Med fosse proprietário de uma editora recém-estabelecida, sua experiência como músico e docente conferia credibilidade ao julgamento editorial que realizou.

As correspondências ocorreram em 1984, mas o livro foi publicado apenas em 1986. Esse intervalo temporal pode ser interpretado como resultado das etapas envolvidas nos processos editoriais. Ainda assim, informações no verso da folha de rosto da obra indicam que o conteúdo havia sido elaborado muitos anos antes. Esse dado específico é corroborado pelo registro realizado pelo Professor na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, em 1º de outubro de 1969 (Figura 1).

Figura 1 – Informações sobre o registro da obra Saci-Pererê


Série Musicologia–10
Editor: Bohumil Med

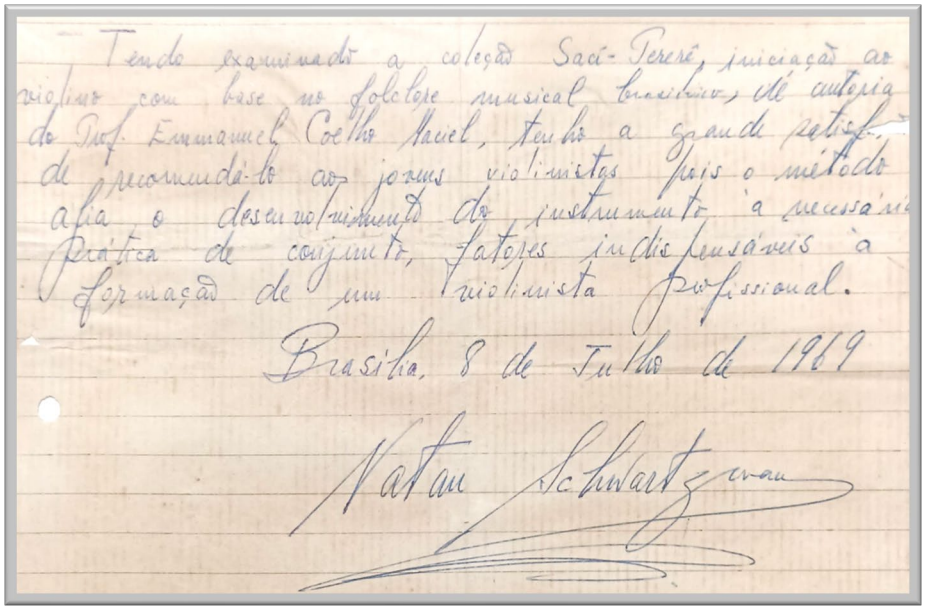
© Emmanuel Coêlho Maciel 1986.

o *Esta obra se acha registrada na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Registro de Direitos Autorais nº 1938, de 1º de outubro de 1969, Rio de Janeiro.*

Fonte: Maciel (1986a, verso da folha de rosto).

Em 8 de julho de 1969, o violinista Natan Schwantzman, já citado em outras partes deste texto, redigiu um parecer manuscrito a próprio punho com suas impressões sobre a *Coleção* [...] (Manuscrito 8).

Manuscrito 8 – Parecer de Natan Schwantzman sobre a Coleção Saci-Pererê.


Tendo examinado a coleção Saci-Pererê, iniciação ao violino com base no folclore musical brasileiro, de autoria do Prof. Emmanuel Coelho Maciel, tenho a grande satisfação de recomendá-lo aos jovens violinistas pois o método atua o desenvolvimento do instrumento a necessária prática de conjunto, fatores indispensáveis à formação de um violinista profissional.

Brasília, 8 de Julho de 1969

Natan Schwartzman

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

O manuscrito foi editado e publicado na *Coleção Saci-Pererê*, em uma página intitulada "Recomendações". Apresento a transcrição:

> Tendo examinado a COLEÇÃO SACI-PERERÊ, iniciação ao violino com base no folclore musical brasileiro, de autoria do Professor EMANUEL COÊLHO MACIEL, tenho a satisfação de recomendá-la aos jovens violinistas, pois o método alia o desenvolvimento do instrumento à necessária prática de conjunto, fatores indispensáveis à formação de um violinista profissional. Brasília, 8 de Julho de 1969. Natan Schwartzman (Manuscrito 8, não publicado).

A decisão de Emmanuel de incluir a consideração de Schwantzman no método pode ser interpretada, à luz da História Cultural, como uma estratégia de legitimação simbólica. Para Chartier (1998), a materialidade dos documentos não é neutra, mas reflete escolhas que atribuem significados e valores. Aspectos como o formato, o suporte e a disposição gráfica desempenham um papel central na maneira como os textos são lidos, interpretados e utilizados.

Essas escolhas editoriais puderam ser observadas também na organização geral da obra, que foi estruturada em sete partes. Entre elas, encontra-se uma introdução que apresentou dados biográficos do autor, com aspectos históricos e pessoais, além de fornecer orientações sobre o uso do material. Entre os componentes, tem-se o “Prefácio”, as “Instruções para o professor” e quadros sinópticos, nos quais o Maestro detalhou as escalas, o tipo de sistema adotado e o dedilhado utilizado em cada peça.

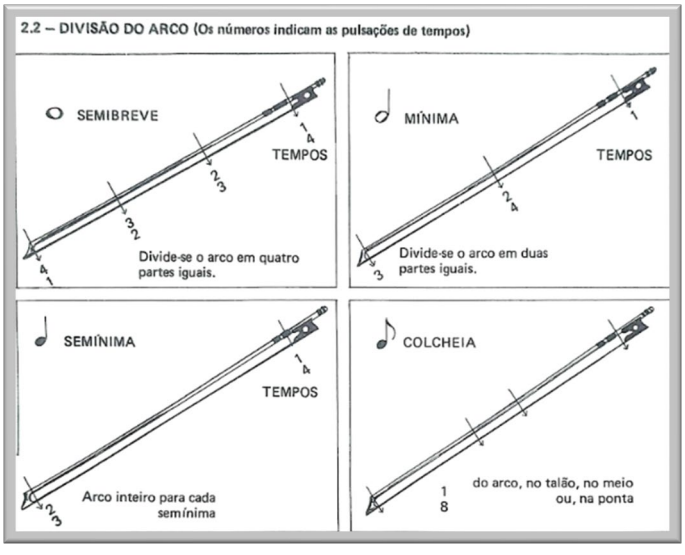
No “Prefácio”, foram apresentados os experimentos realizados em diferentes instituições de ensino musical, como a Escola de Música de Brasília e outras escolas do Distrito Federal. Essas iniciativas envolveram alunos de diversas faixas etárias e incluíram o incentivo à formação de orquestras mirins. O Músico manifestou preocupação com as limitações dos métodos tradicionais de ensino de violino no Brasil, que frequentemente não atendiam aos requisitos técnicos e didáticos essenciais para iniciantes. Observou que, enquanto países como os Estados Unidos e diversas nações europeias utilizavam métodos como o *Mikrokosmos* de Béla Bartók, o Brasil ainda carecia de materiais pedagógicos que articulassem técnica instrumental e elementos da cultura nacional (Maciel, 1986a).

O Musicista reconheceu que, durante a concepção do material, enfrentou dificuldades em estabelecer uma ordem didática capaz de oferecer uma solução original para as seguintes questões (Maciel, 1986a, p. 13):

a) ESTUDO DO VIOLINO ENTROSADO COM O DA TEORIA MUSICAL
   Os problemas teóricos deveriam surgir em função do estudo do violino [...];
b) DESENVOLVIMENTO TÉCNICO INSTRUMENTAL DO ALUNO
   As dificuldades da mão esquerda e do arco deveriam ter um **encaminhamento progressivo** [...];
c) ESTÉTICO
   Fazer com que o aluno sentisse prazer no que estava [...].

Emmanuel apresentou como uma inovação de seu método o tratamento de todos os tons por meio de círculos de quintas com dedilhados padronizados em sistemas simples ou mistos, utilizando associações de ideias do aluno, como tom e semitom, tonalidade, sustenido e bemol, sem exigir, a princípio, um conhecimento mais amplo de teoria musical. O Compositor ressaltou a importância de uma abordagem integrada e contextualizada, que considerasse as aptidões individuais e o desenvolvimento musical de forma abrangente. Outro ponto foi o uso de escalas e canções (*estudos-peças*), com a exploração da 1ª posição nas quatro cordas do violino e a duração proporcional dos valores ajustada às diversas partes do arco (Figura 2), uma alternativa aos métodos tradicionais, que tratavam esses aspectos como exercícios de ginástica (Maciel, 1986a).

Figura 2 – Divisão do arco em relação às figuras de tempo



Fonte: Maciel (1986a, p.28)

Ainda na Introdução, o Maestro elaborou uma série de instruções voltadas aos professores que viessem a adotar o seu método. O argumento inicial indicava que, caso a principal barreira ao estudo do violino fosse a falta de conhecimento em teoria
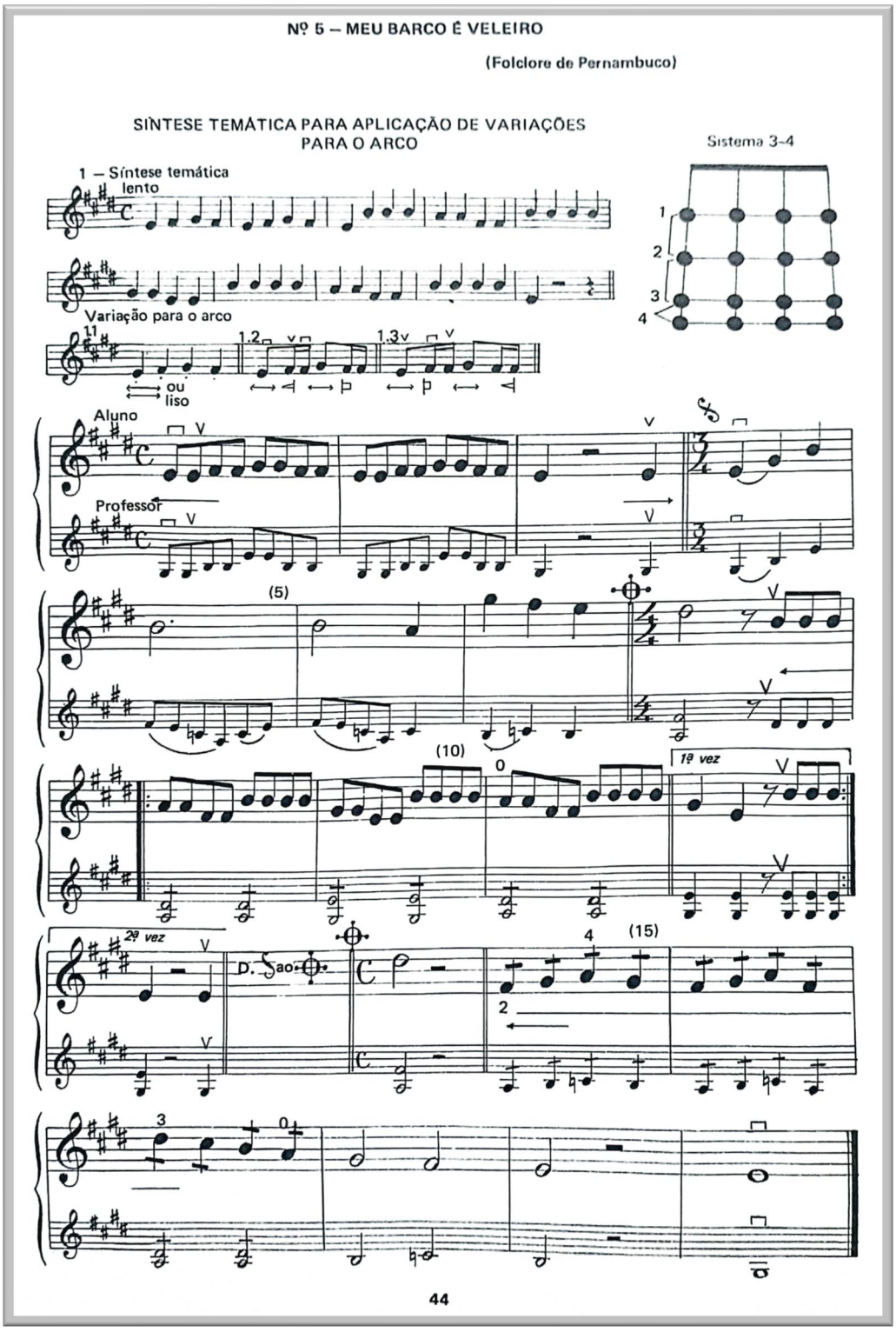
musical, a proposta apresentada poderia ampliar o acesso ao instrumento e romper com a visão que o vinculava exclusivamente às elites, pois a *Coleção* [...] dispensaria, inicialmente, o domínio teórico. Além disso, o Violinista defendeu que, em um país onde a cultura musical popular era frequentemente sustentada por instrumentos como o violão e o teclado, o violino poderia ser democratizado pela eliminação de pré-requisitos técnicos. Na obra, Emmanuel utilizou o termo “sistema” para designar a "situação de semitom entre os dedos ao se executar uma escala ou estudo-peça" (Maciel, 1986a, p. 17).

Essa abordagem metodológica descrita pelo Professor foi lembrada pelo colaborador Edvaldo Sampaio dos Santos, em entrevista concedida a mim em 6 de janeiro de 2024, ao mencionar a aplicação prática do sistema nas aulas ministradas pelo Maestro durante a formação da Orquestra de Câmara de Teresina:

> Quando a gente estuda o violino, a mão esquerda é a mão do dedilhado, e a gente enumera os dedos, do indicador ao mínimo, da seguinte forma: primeiro dedo, indicador, até o quarto dedo, mínimo. Então, naturalmente, pela nossa anatomia, o segundo e o terceiro dedos (dedo dois e dedo três) ficam juntos. Por exemplo, na escala de sol maior, esses dois dedos ficam juntos, correspondendo, na verdade, ao fá sustenido e ao sol em uma oitava na corda ré. Assim, você tem "dois-três" – ele chamava assim: "dois-três" – que corresponde ao sistema "dois-três". O sistema "três-quatro" aparece, por exemplo, quando você faz um sol sustenido na escala de lá maior: sol sustenido junto com o quarto dedo (lá). Ele chamava isso de sistema "três-quatro".[...]
> Esse sistema "dois-três", "três-quatro" e, às vezes, "um-dois", servia para indicar que ali existia um semitom. Ele usava esses dedos juntos como referência para que o aluno compreendesse que, dentro do sistema "dois-três", "três-quatro" ou "um-dois", o semitom estava representado pela proximidade dos dedos. O aluno precisava entender que esses dedos, nesses sistemas, estavam juntos porque ali existia o semitom (informação verbal).

Além do uso prático desses sistemas, a recomendação para o estudo do solfejo era que fosse realizado paralelamente ao do instrumento. O treinamento deveria começar com canções familiares aos alunos e, gradualmente, passar para as melodias que formavam a base dos estudos-peças da Coleção [...], que também precisavam ser cantadas. Para esse fim, o repertório do livro foi disponibilizado em duas versões: uma para execução no violino e outra para ser trabalhada com a voz (Maciel, 1986a). A seguir, nas Partituras 6 e 7, apresento uma das peças do livro destinada ao violino, seguida pela versão correspondente para solfejo:

Partitura 6 – Estudo-peça Meu Barco é Veleiro
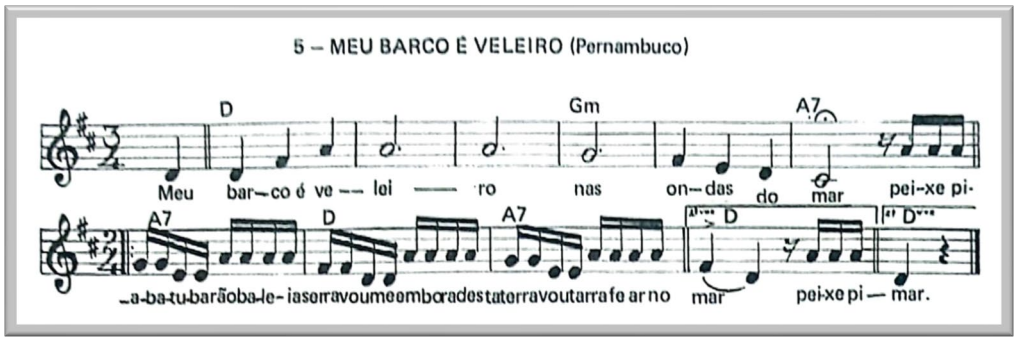


Fonte: Maciel (1986a, p. 44).

O termo estudo-peça foi explicado por Emmanuel como pequenas obras destinadas à aprendizagem, organizadas em um treinamento progressivo que parte de uma base inicial de fácil assimilação. Do ponto de vista musical, representariam

> o aproveitamento integral de uma canção folclórica, acrescentando-lhe acompanhamento, introdução e coda, ou a invenção pura e simples de períodos musicais de minha própria lavra, à maneira do "folk". São peças camerísticas para 2 violinos (o professor deverá executar o 2º violino-obligatto), duos de violino-piano, trios, quartetos de violinos e orquestra de cordas (Maciel, 1986a, p. 17).

Partitura 7 – Solfejo Meu Barco é Veleiro



Fonte: Maciel (1986a, p. 63).

A versão do estudo-peça *Meu Barco é Veleiro*, quando comparada com o solfejo, apresentou diferenças em aspectos como a tonalidade (Mi Maior e Ré Maior), a fórmula de compasso (4/4 e 3/4 – 3/4 e 2/4) e as células rítmicas, conforme demonstrado nas partituras anteriores. Alterações desse tipo também foram identificadas em outras canções da obra, embora cada peça apresentasse suas particularidades. O método enfatizava a formação de um aluno apto a estudar e praticar de maneira independente. No que diz respeito ao repertório, além de Pernambuco, Emmanuel incorporou peças de outras regiões, como Paraíba (*A maré encheu*), Rio Grande do Sul (*Prenda Minha*, *Toada Gaúcha* e *Teu Pezinho*), Amazonas (*Toada Amazonense*), Goiás (*Toada Goiana*), Minas Gerais (*Lá vem Sr. Dom Jorge*), Bahia (*Boi da cara preta*), Rio de Janeiro (*Zé Pereira*) e Piauí (*Música de Reisado*).

Os registros preservados pelo Maestro relacionados à *Coleção Saci-Pererê* incluem programas de concerto que documentaram quatro eventos de lançamento da obra entre o final de 1986 e o início de 1987: em Brasília, no Auditório da EMB, durante a "Semana do Músico" (21.11.1986); em Teresina, no Auditório da UFPI (19.12.1986) e no Teatro 4 de Setembro (21.12.1986); e em Belo Horizonte, na Escola de Música da UFMG (14.03.1987). Nesses recitais, foram executadas peças-estudos da *Coleção* [...], juntamente com outras obras de Emmanuel e, em alguns momentos, de outros compositores. Embora o repertório de músicas folclóricas tenha sido um diferencial no trabalho do Violinista, ao refletir sobre as decisões didáticas e a proposta metodológica

da obra, considerei que o maior mérito do método pode estar na abordagem pedagógica aplicada ao ensino do instrumento.

Essa abordagem pedagógica também permeou outros projetos liderados pelo Músico, como o trabalho desenvolvido com a Orquestra de Câmara de Teresina. Nesse contexto, no entanto, o Professor deu maior destaque a outra obra de sua autoria. Ao questionar o colaborador Edivaldo sobre suas memórias relacionadas à *Coleção Saci-Pererê*, na formação da OCT, o músico explicou que, naquele momento, o Musicista priorizou a *Coleção Orquestra Mirim: Repertório Básico da Orquestra de Câmara de Teresina*. Em suas palavras:

> A *Orquestra-Mirim* era o carro-chefe da metodologia dele. Ele sempre cunhava a frase: "aprender fazendo". Esse método, a *Orquestra-Mirim*, já trazia pelo nome a ideia do "Mirim", do Tupi-Guarani. E ele fazia adaptações das peças do folclore brasileiro, algo semelhante ao material que Villa-Lobos havia coletado. Ele utilizava essas adaptações aplicando técnicas de pedagogia do violino nesse método, nesse sistema.
> Ele também compunha peças para desenvolver um trabalho direcionado às cordas, dentro de uma metodologia coletiva. O *Saci-Pererê*, se não me engano, utilizava algumas melodias do folclore brasileiro. O que ficou mais conhecido entre nós foi a coleção da Orquestra-Mirim, porque lá tínhamos... E depois esse material foi editado pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves.
> Nesse livro, ele incluiu algumas músicas premiadas de sua autoria, como *Cantiga*, *Valsinha* e *Pizzicateando*, tudo baseado e disseminado no ensino coletivo que realizava com as cordas.
> Por isso, ele dizia "Orquestra-Mirim": ele podia fazer tudo. Havia contrabaixo, violoncelo, tudo junto em uma mesma aula. E, nesse contexto, ele introduzia esses sistemas, como os chamados sistemas "dois-três" e "três-quatro". E assim ele fazia.
> Já o *Saci-Pererê*, por ser um livro editado e comercializado, ele explorava pouco. Ele apenas dizia: "Está aqui o método tal." Acredito que, por isso, ele se reservava em não, digamos, distribuí-lo ou publicá-lo amplamente. Posso estar enganado, mas é essa a lembrança que tenho no momento (declaração verbal).

A entrevista com Edivaldo revelou detalhes sobre o trabalho do Musicista na Orquestra de Câmara de Teresina e o papel central desempenhado pela *Coleção Orquestra Mirim: Repertório Básico da Orquestra de Câmara de Teresina* nesse contexto. O entrevistado relatou que o Maestro priorizou essa obra durante as atividades da orquestra, com adaptações de melodias do folclore brasileiro e composições autorais. Essas peças foram aplicadas dentro de uma metodologia coletiva, que incorporava sistemas como os chamados "dois-três" e "três-quatro", pertencentes à metodologia da *Coleção Saci-Pererê*, conforme já analisado nesta

subseção. Na próxima parte, concentro as reflexões sobre a *Coleção Orquestra Mirim*, seus objetivos pedagógicos, estrutura e aplicação no ensino coletivo.

4.3 Coleção Orquestra Mirim: Repertório Básico da Orquestra de Câmara de Teresina

A *Coleção Orquestra Mirim: Repertório Básico da Orquestra de Câmara de Teresina* configura-se como um material didático voltado para a formação musical e para o trabalho em conjunto de instrumentistas iniciantes em cordas friccionadas. A obra está organizada em três seções principais: treinamento das habilidades, repertório básico e grades de regência. Nela, reúnem-se exercícios técnicos, peças musicais com temas folclóricos e orientações pedagógicas destinadas ao ensino coletivo. Michel de Certeau (1998) analisou como os indivíduos transformam práticas cotidianas em estratégias de resistência e criatividade dentro de estruturas sociais mais amplas. Seu conceito de "arte do fazer" destaca as táticas utilizadas pelas pessoas para ressignificar elementos da cultura, o que confere às ações ordinárias significados extraordinários, frequentemente como formas de contestação ou valorização.

No projeto do Músico, o uso de melodias folclóricas demonstra a integração entre elementos da tradição popular e o ensino musical formal. Esse aspecto pode ser relacionado ao pensamento de Ginzburg (2006), que analisou como manifestações culturais marginalizadas podem revelar visões de mundo que dialogam com as imposições das narrativas dominantes. Ao valorizar o folclore no ensino musical, o Compositor pode ser interpretado como alguém que deslocou o protagonismo das tradições acadêmicas e importadas, e abriu espaço para a valorização de expressões culturais locais.

A crítica ao predomínio de repertórios importados, muitas vezes desconectados da realidade cultural local, pode ser analisada à luz das reflexões de Peter Burke (2003) em *Hibridismo Cultural*. O autor observou que os processos de interação cultural envolvem não apenas a adoção de elementos externos, mas também sua ressignificação no contato com tradições locais, o que leva à formação de expressões híbridas e dinâmicas. Nessa perspectiva, o trabalho do Maestro, ao valorizar práticas musicais regionais e incorporá-las ao ensino formal, foi compreendido como um movimento que ampliou as possibilidades de interação entre diferentes matrizes

musicais e contribuiu para a construção de uma identidade musical moldada por essa diversidade.

Capa 9 – Coleção Orquestra Mirim



Fonte: acervo da autora.

A capa da *Coleção Orquestra Mirim* [...] (Capa 9) apresenta um fundo monocromático em tons de preto, cinza e branco, com o desenho central de um violino estilizado. A arte foi desenvolvida no Departamento de Artes da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, vinculada à Prefeitura Municipal de Teresina. Com 151 páginas, o material contou com a editoração de partituras realizada por Victor Emanuel Maciel, filho do maestro, e pelo professor João Berchmans Sobrinho, no laboratório de informática musical da UFPI. Uma exceção é a "1ª página da peça nº 6, [que] foi produzida pelo músico e compositor José Rodrigues" (Maciel, 1996, p. 2). De acordo com o professor Berchmans (informação verbal)[123], o software utilizado na época foi o *Encore*[124], escolhido por sua acessibilidade. Esse trabalho, realizado em 1996, contrasta com a produção das partituras da *Coleção Saci-Pererê*, copiadas à mão por

[123]Depoimento concedido oralmente a Gislene Danielle de Carvalho em 26 de novembro de 2024.
[124]Software de edição de partituras da empresa Passport by GVOX (Machado; Lima e Pinto, 2003).

Aurélio Melo dez anos antes, o que demonstra a transição de um processo artesanal para o uso de tecnologia digital.
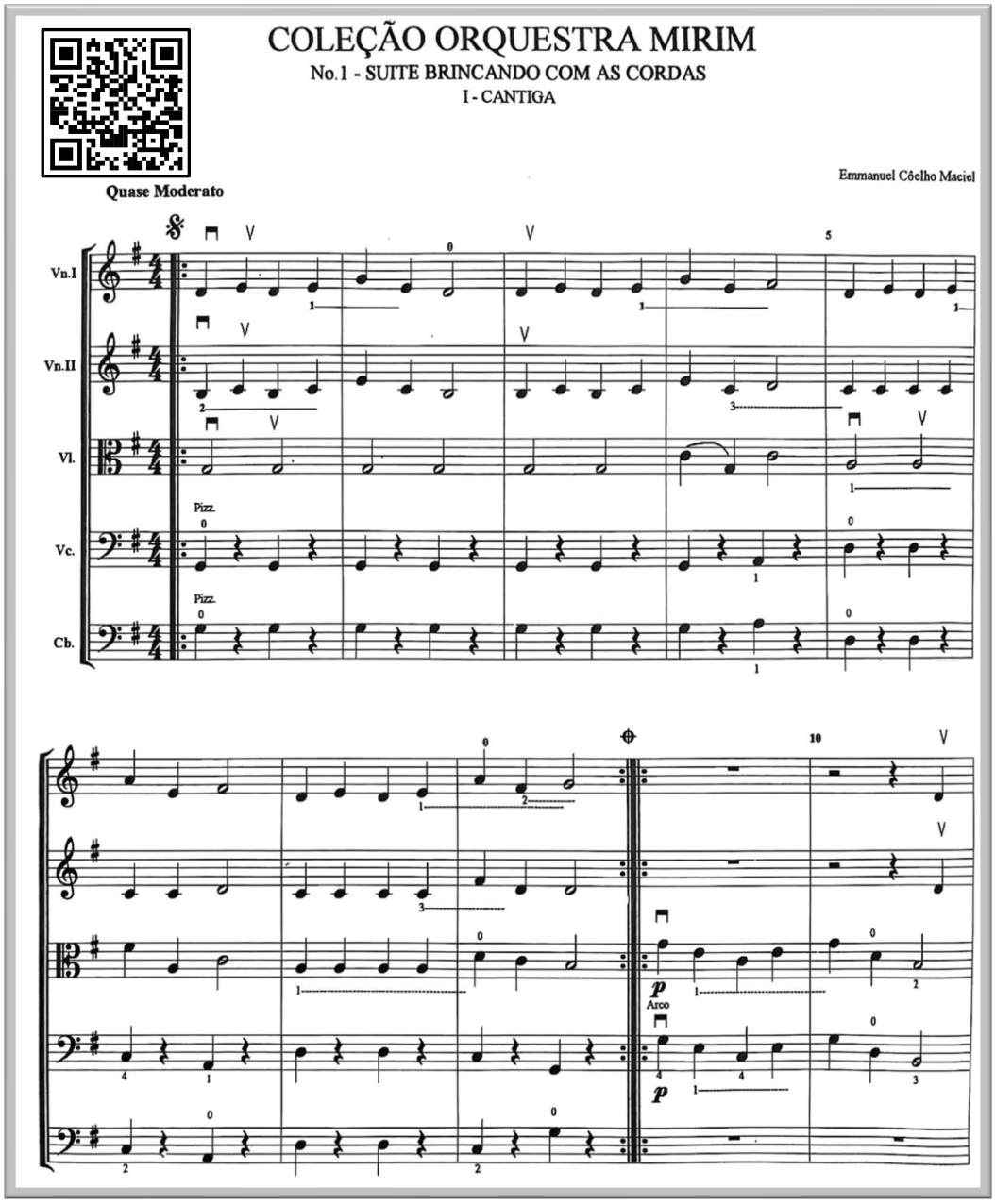
No *Orquestra Mirim*, o fato de as partituras terem sido feitas em computador, em um laboratório da UFPI, ofereceu algumas possibilidades de análise. Entre elas, a de que Emmanuel manteve sua rede de sociabilidade ativa na universidade mesmo após a aposentadoria, além de buscar acompanhar as transformações tecnológicas. Um exemplo disso foi o agradecimento registrado na página de direitos autorais: “Ao Dr. Helbert Maciel por ceder à produção o Micro PC – Pentium para a presente publicação” (Maciel, 1996). Ter um computador Pentium em 1996 pode ser considerado um indicativo de atualização tecnológica, já que, conforme Almeida ([2009])[125], esse modelo foi lançado pela Intel em 1993.

Na organização do livro, antes de introduzir o treinamento das habilidades e o repertório, foi apresentada a fundamentação metodológica da obra. O texto inicial foi organizado em tópicos: “Prólogo”, “Palavras Necessárias”, e “Da Sequência da Obra” – subdividido em Treinamento de Habilidade e Repertório Básico. No Prólogo, explicou que a *Coleção Orquestra Mirim* é uma continuidade do trabalho iniciado com a *Coleção Saci Pererê*, ambas voltadas à formação inicial em instrumentos de cordas friccionadas. O Maestro ressaltou que, em sua trajetória como professor de violino e viola, aplicou as ideias expostas no livro e ampliou o alcance do projeto ao incluir o violoncelo e o contrabaixo, com o objetivo de formar orquestras mirins.

O Violinista enfatizou o papel de seus livros como ferramentas para a preservação e promoção da música brasileira, com a escolha de repertórios que estabelecem um diálogo com o folclore e a cultura local. Na peça *Suíte Brincando com as Cordas: Cantiga, Coral e Dança e Valsa*, já na página inicial de seu primeiro movimento (Partitura 8), o Compositor apresentou uma estrutura que incorporou, de forma acessível, figuras e alturas adequadas para iniciantes. Ao mesmo tempo, propôs um resultado sonoro que favorece a integração e o desenvolvimento em práticas coletivas.

[125]Disponível em: https://encurtador.com.br/uiuXV. Acesso em: 26 out. 2024.

Partitura 8 – Primeira página da *Suíte Brincando com as Cordas*



Fonte: Maciel, (1996, p. 116).

Ainda na primeira página do primeiro movimento, apresento um QR code que direciona para o vídeo[126] de uma interpretação da suíte pela Orquestra Ricardo Feldens, da escola de música Casa da Música, em Jaraguá do Sul, sob a regência de Adriane Mara Fischer. Publicado em julho de 2024, o registro demonstra como o trabalho do Professor continua a ser executado e reconhecido, mesmo décadas após sua composição e permanece relevante no cenário musical.

[126]Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eudPUwLt2Ns. Acesso em 28 ago. 2024.

No tópico “Palavras Necessárias”, Emmanuel abordou o que chamou de desafio histórico de incluir o trabalho com conjuntos musicais na educação básica no Brasil e refletiu sobre como, no passado, predominava a ideia de que tocar em grupo era uma prática reservada a estudantes mais experientes. Em suas palavras, seria:

> [...] algo difícil de se fazer [...] pois predominava a ideia de que tocar em conjunto era algo possível somente com alunos adiantados. Hoje felizmente, não. O fazer musical amplo (Coral, Orquestra, Banda, Duos, Trios, Quartetos, etc) faz parte da educação musical e representa um anseio generalizado entre nós (Maciel, 1996).

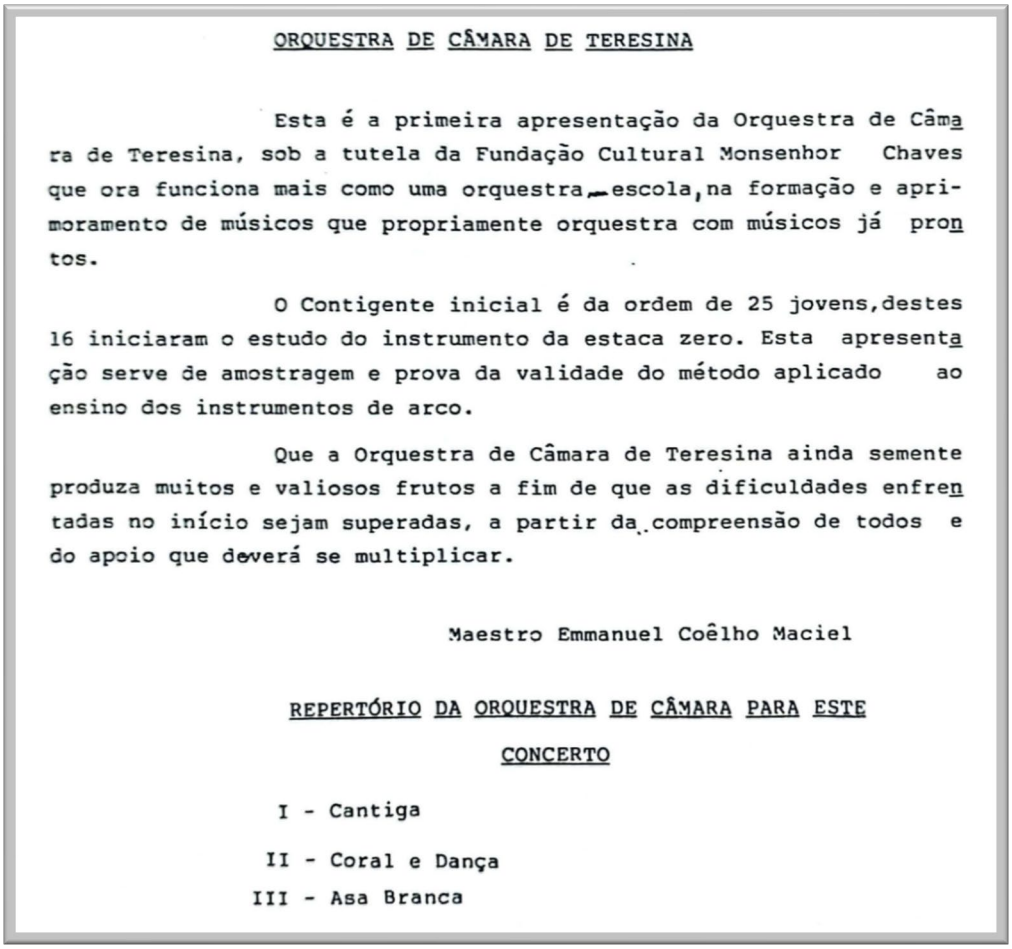
Mesmo com essa afirmação, prosseguiu ao apontar que, nos últimos três decênios, ou seja, entre 1966 e 1996, ainda havia dependência de repertório importado, frequentemente de qualidade questionável e desconectado da realidade cultural brasileira. Dessa forma, construiu a justificativa para a lacuna que a *Coleção Orquestra Mirim* se propunha a preencher. No item “Da Sequência da Obra”, foi apresentado, de maneira técnica, as propostas para o treinamento das habilidades. O Musicista enfatizou que os exercícios deveriam ser realizados coletivamente na orquestra-escola, sob a regência do professor, e retomou o conceito de ginásticas (aprendidas com Gabor Buza e já mencionadas neste trabalho). Além disso, no sistema de escalas, aplicou a teoria dos sistemas simples e mistos, previamente desenvolvida na *Coleção Saci-Pererê*.

Em relação ao repertório, o Compositor explicou que a sequência apresentada seguia uma progressão de dificuldade e permitia que o aluno iniciasse o estudo dos instrumentos a partir do nível mais básico. Observou, ainda, que, na prática da Orquestra de Câmara de Teresina, foi possível incluir obras de compositores dos períodos Barroco, Clássico e da MPB, com arranjos de sua autoria. No entanto, para essa publicação, optou por priorizar melodias do folclore brasileiro, as quais, em suas próprias palavras, poderiam conduzir “[...] os alunos da Orquestra-Escola, de maneira tecnicamente fácil, à música do século XX” (Maciel, 1996, p. 15).

Como indicado em seu subtítulo, a obra foi direcionada à Orquestra de Câmara de Teresina. Por isso, investiguei os programas de concerto presentes no acervo pessoal do Maestro para compreender como o repertório do livro foi utilizado na formação da OCT. Identifiquei um documento relacionado à apresentação inicial do grupo, realizada em 1993. Conforme o registro, o primeiro concerto ocorreu na Praça

Da Costa e Silva[127], em Teresina, após dois meses de ensaio. Na ocasião, outros grupos mantidos pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves também participaram: Banda Estudantil, Banda 16 de Agosto e Grupo de Pífano. A seguir um texto publicado por Emmanuel na estreia da OCT no programa (Programa de Concerto 11).

Programa de Concerto 11 –Texto de Emmanuel: Primeiro concerto OCT



ORQUESTRA DE CÂMARA DE TERESINA

Esta é a primeira apresentação da Orquestra de Câmara de Teresina, sob a tutela da Fundação Cultural Monsenhor Chaves que ora funciona mais como uma orquestra-escola, na formação e aprimoramento de músicos que propriamente orquestra com músicos já prontos.

O Contigente inicial é da ordem de 25 jovens, destes 16 iniciaram o estudo do instrumento da estaca zero. Esta apresentação serve de amostragem e prova da validade do método aplicado ao ensino dos instrumentos de arco.

Que a Orquestra de Câmara de Teresina ainda semente produza muitos e valiosos frutos a fim de que as dificuldades enfrentadas no início sejam superadas, a partir da compreensão de todos e do apoio que deverá se multiplicar.

Maestro Emmanuel Coêlho Maciel

REPERTÓRIO DA ORQUESTRA DE CÂMARA PARA ESTE CONCERTO

I - Cantiga

II - Coral e Dança

III - Asa Branca

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.
Nota: publicado no programa de concerto Teresina 141 anos (na íntegra no Anexo F).

Abaixo do texto do Violinista, o repertório de estreia da Orquestra de Câmara de Teresina, que incluiu *Cantiga*, *Coral e Dança* (os dois primeiros movimentos da suíte *Brincando com as Cordas*) e *Asa Branca*, demonstrou o compromisso com a valorização da música brasileira e a formação técnica dos jovens músicos. O contingente inicial, composto por 25 jovens, sendo 16 deles iniciantes, refletiu o caráter inclusivo do projeto, que visava iniciar a formação musical a partir da "estaca

[127]Inaugurada em 5 de setembro de 1977, recebeu o nome em homenagem ao poeta piauiense Antônio Francisco da Costa e Silva, autor do hino do estado do Piauí. Passou por uma reforma no início de 1993 (Bezerra Junior, 2016).

zero". Nesse contexto, a música não foi apresentada apenas como uma prática artística, mas também como um instrumento de transformação social, ao criar oportunidades educacionais em um ambiente coletivo.

Jacques Le Goff(1998), abordou o papel da cultura como elemento central na construção e reconfiguração dos espaços de convivência e memória coletiva. Embora direcionado a outros contextos históricos, esse argumento pode ser mobilizado para refletir sobre iniciativas como a Orquestra de Câmara de Teresina. Por meio do esforço colaborativo, da disciplina e do senso de pertencimento, a orquestra exemplificou o potencial da música como ferramenta de democratização da arte e de integração social.

A dimensão coletiva da orquestra pode ser analisada à luz das ideias de Theodor Adorno (2020), que enfatizou a educação artística como um meio de promover a autonomia crítica e estética dos indivíduos. Embora o sociólogo alemão tenha dado destaque à experiência estética individual como um aspecto central para a reflexão crítica, a participação em uma orquestra pode ser entendida como uma oportunidade para jovens explorarem as relações entre técnica, expressão e colaboração. Essa vivência musical coletiva pode ter contribuído para um desenvolvimento artístico mais amplo, ao integrar o exercício criativo com a convivência e a disciplina compartilhada.

Esse modelo de vivência em grupo, que valoriza a integração entre a prática musical e o desenvolvimento humano, encontrou continuidade na metodologia aplicada pela Orquestra de Câmara, posteriormente transformada na Orquestra Sinfônica de Teresina. Por meio do projeto Orquestra Escola[128] (OE), iniciado em 2004, a proposta pedagógica idealizada por Emmanuel foi retomada para atender jovens entre 9 e 17 anos interessados em música erudita. Muitos dos monitores envolvidos nesse projeto haviam participado do trabalho inicial com o Maestro e, por isso, estavam profundamente familiarizados com a *Coleção Orquestra Mirim* e sua abordagem inovadora (Orquestra Sinfônica de Teresina, 2014).

A *Coleção Orquestra Mirim* refletiu o compromisso de Emmanuel com a criação de materiais pedagógicos que fossem ao mesmo tempo técnicos e acessíveis. Um

[128]De acordo com Antonio do Desterro, em entrevista concedida a mim em 4 de novembro de 2024, o projeto foi reformulado como Academia de Música da OST no mesmo ano. Atualmente, a metodologia de Emmanuel não é mais aplicada, pois o perfil dos ingressantes passou a ser definido por meio de seleção entre pessoas que já possuem experiência com instrumentos de corda friccionada.

exemplo disso foi a inclusão de um glossário, que expandiu o alcance didático da obra ao agregar comentários pessoais e históricos às definições formais. Algumas entradas fornecem explicações objetivas, como Tetracordes e Pentacorde, enquanto outras exploram reflexões mais amplas sobre aspectos culturais e pedagógicos, como no verbete Reisado:

> Dança Dramática do folclore brasileiro [...]. Essas peças foram recolhidas por mim. Poderão, ainda hoje, ser ouvidas em Teresina ou no seu interior do Estado do Piauí, em suas formas originais, (a despeito da influência roqueira que avassala o país e dos aparelhos de Tvs instalados nas praças públicas das cidades interioranas), cantadas e teatralizadas pelo povo humilde e espoliado dessas localidades (Maciel, 1996, p. 150).

O comentário do Professor refletiu uma perspectiva crítica sobre a continuidade e as mudanças nas manifestações culturais tradicionais no cenário piauiense à época de sua pesquisa. Ao destacar que essas peças ainda podiam ser ouvidas em suas formas originais, reconheceu a persistência da cultura popular e, ao mesmo tempo, sugeriu as tensões que a modernidade e a massificação cultural poderiam gerar. Essa análise posiciona essas expressões culturais como patrimônios que, mesmo diante das dinâmicas das mídias globais, mantêm sua singularidade. Sobre a entrada “ASA BRANCA”, o Maestro escreveu:

> Cito essa canção como sendo do folclore cearense, o que, por certo, indignará alguns. Mas, em nossas andanças pelo interior do Piauí a ouvimos na voz de pessoas idosas, nascidas no Ceará no início do século, que aprenderam-na dos pais e avós, quando crianças, durante a seca de 1907 , assim: “Asa branca morreu ontem / Asa branca ontem mesmo se enterrou / em cova de asa branca / nasceu um pé de fulô” ... Outros versos se seguem
> Parece-me que muito se tem a fazer, em nosso país, para se resgatar a verdade criativa-musical e poética anônima, do nosso povo. Atualmente vê-se que os compositores da MPB, ao gravarem músicas folclóricas, citam suas origens, algo que não acontecia anteriormente (ou raramente acontecia). Daí a apropriação indevida de “Asa Branca”, por parte dos que a gravaram pela primeira vez, compondo nova letra para a mesma música (Maciel, 1996, p. 150).

Nesse trecho, o Violinista descreveu como conduzia o recolhimento de dados para sua pesquisa folclórica – ouvia as músicas cantadas por pessoas da região, especialmente idosos, prática que remonta aos ensinamentos adquiridos nas aulas de Brasílio Itiberê, analisadas no início desta seção. Além disso, refletiu sobre questões como autoria, memória cultural e a incorporação das tradições populares. Sua análise contemplou tanto a circulação dessa canção no interior do Piauí quanto

os dilemas éticos e culturais relacionados ao uso de músicas folclóricas por compositores que não creditam adequadamente suas fontes originais.

Em uma pesquisa on-line sobre a música *Asa Branca*, identifiquei duas referências que indicam que Luiz Gonzaga já conhecia a melodia. A primeira, no site RDNews afirmou: “O cantor conhecia essa música desde a infância, através do pai [...]”. A segunda está no vídeo de Laggo (2021), intitulado *Asa Branca – A história por trás da canção*. *É plágio??* Emmanuel, ao abordar a questão, ressaltou a relevância da memória oral e do papel das comunidades na preservação de canções. também refletiu sobre o apagamento das origens comunitárias em prol de adaptações comerciais, levantando questões éticas e culturais relacionadas a esse processo.

O glossário da *Coleção* [...] reuniu definições técnicas, reflexões culturais e orientações pedagógicas, com o objetivo de fornecer subsídios práticos aplicáveis ao ensino da música. Entre os termos abordados, estavam: Harmonia, Contraponto, Efeito Harmonioso, Contemporânea, Pizzicato, Trêmulo, Dodecafonismo, Aleatória, Ginástica, Tetracordes, Modo e Pentacorde. Em 1996, Emmanuel já acumulava ampla experiência com a *Coleção Saci-Pererê* e com a proposta pedagógica apresentada em *Orquestra-Mirim*.

Esse livro representou a consolidação e publicação de uma prática pedagógica estruturada ao longo de anos, iniciada em São João del-Rei e posteriormente aprimorada em Manaus e Brasília. Essa trajetória reforçou minha justificativa para a retrospectiva que ultrapassou o recorte temporal das experiências no Piauí, uma vez que o trabalho realizado no Nordeste, no ensino de violino, viola e prática de conjunto de cordas friccionadas, foi sustentado por Emmanuel como eficaz, com base nos resultados alcançados em vivências anteriores.

5 ENTRE A UNIVERSIDADE, PALCOS, PROJETOS E COMPOSIÇÕES

A mudança de Emmanuel de Brasília para Teresina, mais do que um evento isolado, esteve ligada ao movimento de reestruturação educacional ocorrido no Brasil, impulsionado por diretrizes e políticas da época voltadas à institucionalização do ensino das artes. Nesta seção, refleti sobre as conexões, desafios e conquistas do Maestro nesse período, suas primeiras impressões sobre o cenário musical local e as iniciativas adotadas para transformar aspectos que considerou necessários em prol do ensino da música. Essas ações foram desenvolvidas tanto no cargo de gestor e professor da Universidade Federal do Piauí quanto nos projetos que liderou.

A análise de sua atuação permitiu identificar não apenas a importância da formação acadêmica na ampliação das possibilidades de ensino e aprendizado da música, mas também os desafios e tensões que emergiram nesse processo. Entre as diversas facetas de seu trabalho, sobressaiu a capacidade de articular diferentes agentes culturais, promover a inclusão e projetar Teresina no cenário da educação musical nacional. Assim, esta seção buscou compreender de que maneira a presença e o trabalho do Músico transformaram a cena musical do Piauí e favoreceram caminhos para as gerações futuras.

5.1 Na Universidade Federal do Piauí: o desejo de contribuir para uma revolução musical

> Eu lembro como se fosse hoje. No dia 08 de junho de 1976, ali pertinho das 16h, eu cruzava a ponte metálica do Parnaíba em minha brasília de cor branca, após uma sacrificada viagem desde o Distrito Federal. Em minha bagagem vinham discos, partituras, meu violino, sempre fiel, e o desejo de contribuir para aquela revolução musical no Piauí (Emmanuel Coêlho Maciel).[129]

5.1.1 O convite, as conexões e a chegada de Emmanuel ao Piauí

Segundo Ferreira Filho (2009), Emmanuel passou a residir em Teresina a partir de 1976, após aceitar o convite de seu amigo Emílio José Terraza (1929-2011), que já

[129]Essa citação é parte integrante do depoimento oral concedido por Emmanuel Coêlho Maciel a João Valter Ferreira Filho em 2008, e pode ser encontrada na página 162 da sua dissertação *História e Memória da Educação Musical no Piauí: das primeiras iniciativas à Universidade* (Ferreira Filho, 2009),

estava na cidade e desenvolvia projetos de Educação Musical. Assim como o Violinista, Terraza também se mudou do Distrito Federal para a capital do Piauí. A decisão de Emílio de se transferir do Sudeste para o Nordeste pode ser compreendida no contexto das mudanças na educação brasileira daquela época, impulsionadas pela implementação da LDB 5.692/71, que tornou obrigatória a disciplina Educação Artística nas escolas de 1º e 2º graus. De acordo com Pollyana Coêlho (2003), o então governador do Piauí, Alberto Silva (1918-2009), convidou profissionais de música e de outras áreas para atuar no recém-criado Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares (CEPI), em 1972, como resposta à demanda gerada por essa nova legislação.

Reginaldo Vilar de Carvalho (1932-2013) foi escolhido por Alberto Silva para dirigir a instituição. Reconhecido nacionalmente como compositor, regente e educador musical, assumiu a responsabilidade de estruturar a equipe docente, com a atribuição de convidar artistas para integrar o quadro de professores, fosse de forma permanente ou temporária, além de receber autonomia para administrar verbas e adquirir equipamentos. Antes de assumir essa função no Piauí, Carvalho sucedeu a Villa-Lobos na direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), onde atuou de 1967 a 1972. A partir da promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº 4.024, de 1961, o Canto Orfeônico tornou-se optativo. Como consequência, sua prática foi gradativamente reduzida, o que levou à reformulação do CNCO. Pelo Decreto nº 61.400, de 22 de setembro de 1967, o conservatório passou a se chamar Instituto Villa-Lobos (IVL) (Ferreira Filho, 2009; Ventura, 2017).

Em 20 de agosto de 1969, o IVL foi incorporado à Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), instituída pelo Decreto-Lei nº 773. Posteriormente, em 5 de junho de 1979, a FEFIEG foi transformada na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) pela Lei nº 6.655 de 5 de junho de 1979 (Brasil, 1969; Brasil, 1979). Durante esse período de transformações institucionais, Reginaldo, ex-aluno de Villa-Lobos e inspirado por suas experiências então recentes em Paris, introduziu no IVL a prática de música experimental e criou o primeiro estúdio de música eletroacústica do país. No entanto, essas iniciativas de vanguarda não foram bem recebidas pelo governo ditatorial da época. Em 1972, após uma manobra em que a Polícia Civil alegou ter flagrado alguns alunos e um professor com drogas fora do edifício, Carvalho, na tentativa de preservar a continuidade do instituto, pediu

demissão. Posteriormente, um general assumiu a direção da instituição (Ventura, 2017).

Emílio Terraza, argentino naturalizado brasileiro, formado em piano, composição e regência, que residia no país desde 1959, foi um dos convidados de Reginaldo para compor o corpo docente do CEPI. Em 1973, Emílio, então professor de música na Universidade de Brasília, já mantinha uma relação profissional com Reginaldo, pois ambos haviam trabalhado na elaboração do currículo do curso de formação de professores do IVL. Além de atuar no CEPI, Terraza inseriu-se no meio musical de Teresina e passou a fazer apresentações ao piano em restaurantes, clubes e residências. Suas performances lhe renderam admiradores, entre eles José Camillo da Silveira Filho (1927-2004), então reitor da UFPI (Ferreira Filho, 2009).

Com a autorização de Camillo Filho, Terraza viabilizou a oferta de cursos livres de música pela universidade à comunidade. Essas oficinas abriram caminho para a criação de um curso mais estruturado, momento em que o músico argentino mobilizou sua rede de contatos para convidar outros professores do Distrito Federal. Em resposta a esse chamado, Luiz Botelho Albuquerque[130], Carlos Alberto Farias Galvão[131] (1946-2009) e o protagonista desta tese passaram a integrar o corpo docente. À medida que o curso da UFPI se consolidou e o então denominado Departamento de Educação Artística foi instalado, o CEPI, criado em caráter emergencial, perdeu sua função como instituição formadora de professores. Em 1981, foi extinto, dando lugar à Escola de Música de Teresina (EMT), cuja gestão foi dividida entre a UFPI e a Secretaria de Educação do Estado. Reginaldo dirigiu a EMT até 1985, quando passou a se dedicar exclusivamente à UFPI (Ferreira Filho, 2009).

Após esse período inicial, entre os professores que atenderam ao convite para trabalhar na educação musical no Piauí, apenas dois decidiram estabelecer residência permanente em Teresina: Reginaldo e Emmanuel. Luiz Botelho seguiu para cursar mestrado no Rio Grande do Sul, Carlos Galvão pediu afastamento definitivo em 1978, e Terraza retornou às suas funções na UnB no final de 1975 (Ferreira Filho, 2009). A

[130]Graduado em Música Composição e Regência pela Universidade de Brasília (1971), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1980) e Doutor em Sociologia da Educação – University of Iowa (1990). Atualmente é professor titular aposentado da UFC (Universidade Federal do Ceará, [2024]).

[131]Maestro, professor, compositor erudito, contemporâneo e popular, contrabaixista e etnomusicólogo foi um dos fundadores e reformulador da Escola de Música de Brasília (Farias [...], [2022]).

chegada do Violinista à capital piauiense resultou de uma confluência de fatores educacionais e artísticos que ultrapassaram interesses individuais e foram expressão das transformações nas políticas de educação musical no Brasil. Em Teresina, o Músico encontrou um ambiente propício para aplicar a experiência acumulada nos estados onde havia residido anteriormente. Sua decisão de fixar residência na cidade, ao contrário de outros professores que retornaram a suas regiões de origem, teve um papel que se configurou como um dos nortes no desenvolvimento da educação musical no Piauí.

Helbert Maciel, na entrevista que me concedeu, comentou sobre sua reação ao saber que seu pai, após experiências em diversos estados, convites ainda em aberto e o reconhecimento já alcançado, decidiu fixar residência em Teresina, capital do Piauí:

> Quando ele resolveu vir para o Piauí, em 76, eu achava que teria sido melhor ele ter ido para Campinas. [...] Vim aqui passar umas férias de julho, peguei um ônibus lá em Brasília, atravessei 36 horas de estrada, 500 quilômetros de chão batido, poeira. [...] Aí nós fomos dar um passeio pela Universidade. [...] Me chamou a atenção [...] uma árvore fossilizada do Paleolítico. [...] Então eu disse: "Pai, Maestro, aqui é o símbolo da cultura piauiense, aquela árvore, porque na época era. Hoje, é claro, mudou muito, mas não tanto. Mas mudou, mudou sim, a própria faculdade de música, enfim, mudou". [...] Aí ele disse: "Não! É aqui que eu vou fazer pesquisa". Ele já estava um tanto encantado com a cultura folclórica do Piauí e com a cultura popular do Piauí (informação verbal)[132].

O encantamento de Emmanuel pela cultura piauiense parece ter sido um dos fatores determinantes em sua escolha. Sua dedicação ao trabalho, mesmo após enfrentar desafios como o diagnóstico de um câncer superado e, mais tarde, a miastenia grave, que antecipou o fim de sua vida, sinaliza um compromisso com a convicção de que a música poderia transformar vidas. Acredito que o desejo de contribuir com o que chamou de revolução musical não se enfraqueceu com o tempo, mesmo diante de condições adversas. A chegada do Músico a Teresina suscitou questionamentos sobre o cenário musical que encontrou ao desembarcar na cidade. Como se estruturava o ensino da música naquele período? Quais teriam sido suas primeiras impressões? Para compreender melhor o ambiente no qual o Professor passou a atuar, tornou-se necessário examinar as condições, os desafios e as

[132]Entrevista concedida Gislene Danielle de Carvalho, de forma presencial, em 23 de julho de 2024.

oportunidades que se apresentavam na capital piauiense naquela época, além de sua percepção sobre os rumos que a educação musical tomava naquele momento.

5.1.2 O panorama musical de Teresina aos olhos do Maestro na época da sua chegada

> Eu não tenho receio em afirmar que o panorama cultural musical teresinense pode ser dividido em “antes” e “depois” do surgimento do Curso de Música da UFPI, pois, a música dos anos setenta em Teresina estava entregue a pouquíssimos grupos [...]. As populações menos favorecidas economicamente se divertiam ao som de grupos forrozeiros [...].
> Quanto ao nível dos músicos instrumentistas, cantores e cantoras, desconheciam o processo de “decodificação de linguagem”, excetuando, é claro, os de origem militar. Eram em sua maioria músicos que tocavam de “ouvido”. [...]
> Quanto ao meu instrumento, o violino, só conheciam a “rabeca”. Contudo, havia um aluno na 1ª Turma do Curso de Curta Duração em Música, o José Mendes, que possuía uma iniciação nesse instrumento, e foi adquirindo, com as nossas aulas, um bom desenvolvimento técnico, chegando a participar do nosso Grupo de Música de Câmara [...] (Maciel, 2016).

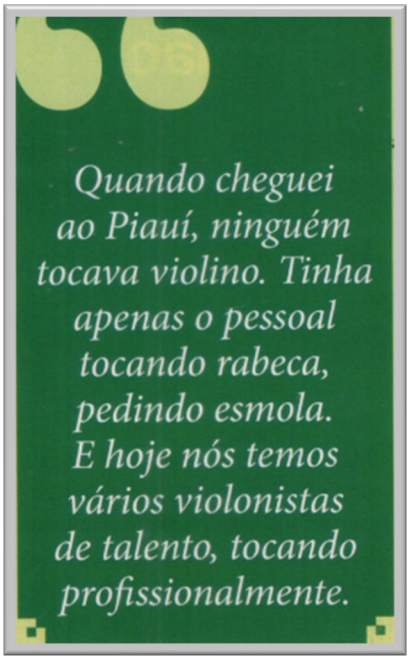
Para apresentar a percepção de Emmanuel sobre Teresina na época de sua chegada, recorri a suas próprias palavras, publicadas na já citada página do Instituto Amamos [...]. O Músico delineou um cenário em que identificou uma divisão no acesso à música: de um lado, grupos elitizados que frequentavam clubes exclusivos; de outro, populações periféricas com práticas culturais distintas. No entanto, nesse texto, não abordou de maneira mais ampla a situação histórica e cultural do Brasil nos anos 1970, como as políticas culturais implementadas durante a ditadura militar e seus reflexos no cenário musical regional. A referência às manifestações musicais populares apareceu de forma descritiva, sem aprofundar de que maneira esses grupos poderiam contribuir para a construção de uma identidade cultural local.

O Maestro argumentou que o surgimento do Curso de Música da UFPI representou um marco divisor no panorama cultural teresinense. Ao observar que a maioria dos músicos tocava de ouvido e desconhecia a decodificação da linguagem técnica, com exceção daqueles de origem militar, demonstrou uma possível valorização da formação acadêmica em relação às práticas tradicionais e intuitivas. No entanto, essa perspectiva poderia parecer contraditória, uma vez que seu reconhecido empenho em pesquisar a música regional sempre esteve presente. Seria

essa colocação uma forma de hierarquização entre a aprendizagem formal e informal? Ao refletir sobre essa questão, concluí que não. Naquele trecho, a intenção do Compositor pareceu ser apenas relatar suas primeiras impressões ao chegar à cidade e ressaltar o papel transformador da universidade diante da realidade local.

Encontrei outra menção à rabeca como instrumento de uso popular, em contraste com o violino, em uma entrevista concedida pelo Músico à *Revista Cidade Verde*, publicada em 29 de junho de 2014. Nessa ocasião, a afirmação de Emmanuel foi destacada na matéria (Recorte de Revista 1):

Recorte de Revista 1 – Destaque da entrevista de Emmanuel



Fonte: Maciel (2014b, p.13).
Nota: Revista Cidade Verde, ano 4, n. 87, jun. 2014.

Na entrevista, Emmanuel foi ainda mais incisivo ao associar a rabeca exclusivamente aos rabequeiros que pediam esmola. O Professor não tinha, em nenhuma das duas ocasiões, a obrigação de apresentar dados para essa afirmação, que pode ter sido apenas uma força de expressão. No entanto, essa colocação me levou a refletir, pois, embora Teresina não fosse um grande centro na década de 1970, parece improvável que apenas uma pessoa tivesse tido acesso ao violino. Sendo a capital, é plausível que o fluxo de moradores vindos do interior fizesse parte do

cotidiano local. Além disso, o próprio Emmanuel, em um texto de 1995, registrou uma observação relevante ao pesquisar sobre Possidônio Queiroz, na qual afirmou:

> [...] em pelo menos duas cidades do Piauí, algumas pessoas, em épocas que se repetiram no passado, dedicaram-se com afinco ao estudo criterioso do violino, violoncelo, flauta transversal etc., organizando-se em pequenas orquestras com violões, bandolins, trompetes, trombones e clarinetas. Oeiras é uma dessas cidades. A outra Parnaíba [...] (Maciel, 1995).

A possibilidade de que a fala do Maestro sobre ninguém saber tocar violino antes de sua chegada ao Piauí esteja equivocada não diminui a importância do trabalho ao qual dedicou a última parte de sua vida no estado. Durante o desenvolvimento deste estudo, ao investigar sua formação, suas experiências antes de se fixar em Teresina e o fascínio com o qual foi relembrado pelos colaboradores que me concederam entrevistas, percebi o risco de perder a objetividade necessária à análise das questões surgidas ao longo da pesquisa. A admiração que passei a nutrir por sua trajetória trouxe a preocupação de que essa perspectiva pudesse comprometer minha interpretação, especialmente ao refletir sobre sua afirmação de que os teresinenses não conheciam o violino em 1976. No entanto, ao ponderar a possibilidade de que essa declaração não tenha sido apenas uma força de expressão, concluí que consegui manter o distanciamento crítico necessário.

Isso não significa, porém, que a perspectiva do Professor devesse ser interpretada de forma negativa. Suas palavras indicaram não apenas uma preocupação com a ausência de uma formação técnica estruturada, mas também sua motivação em suprir essa lacuna por meio de sua atuação pedagógica e artística. Assim, ainda que algumas de suas afirmações possam ter soado como generalizações ou estabelecido distinções entre práticas formais e informais, sua chegada à cidade representou um marco no desenvolvimento da educação musical, que, afinal, constitui o objeto central desta tese.

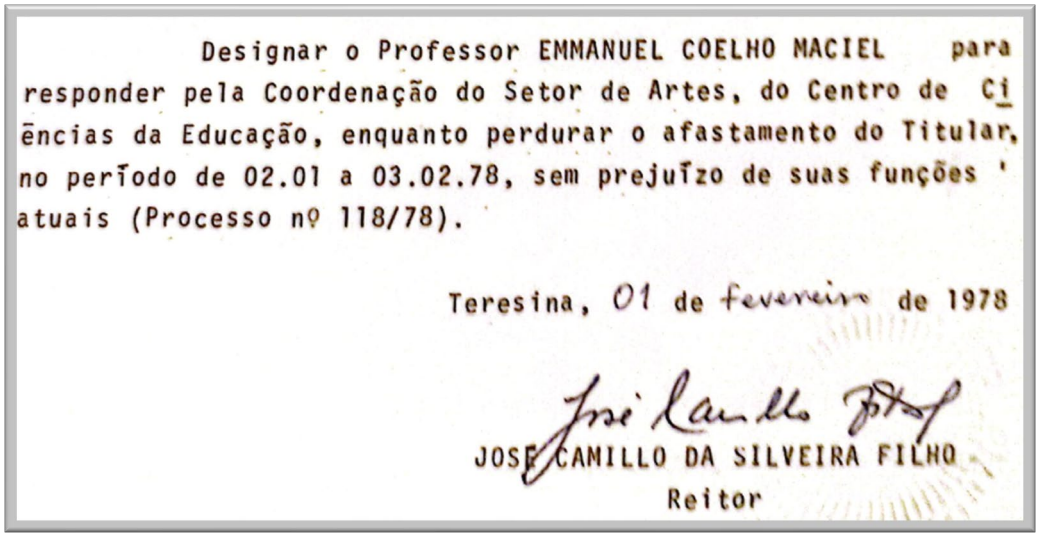
5.1.3 As principais ações na época em que trabalhou na instituição

A atividade de Emmanuel na UFPI representou uma parte significativa de seu legado em solo piauiense, e é sobre isso que concentrei minhas observações neste segmento. O recuo estratégico realizado no tópico 2.2 deste trabalho, para analisar sua formação e atuação em outros estados antes de sua chegada a Teresina, agora

permitiu estabelecer um comparativo com as ações desenvolvidas na cidade. A atuação do Musicista no Nordeste ocorreu em um momento de sua carreira em que, sob minha perspectiva, já não precisava mais provar sua competência. O menino que foi aluno de Jean Douliez e Gabor Buza havia, naquela altura, alcançado reconhecimento por suas credenciais e por seu nome na educação musical, o que ampliou sua atuação para além das lições aprendidas com seus mestres.

No Documento 13, encontra-se o Ato da Reitoria nº 323 de 1978, assinado pelo então reitor da UFPI, Prof. José Camillo da Silveira Filho. O ato designou Emmanuel como coordenador interino do Setor de Artes durante o período de afastamento do titular:

Documento 13 – Ato da Reitoria que nomeou Emmanuel como coordenador



Designar o Professor EMMANUEL COELHO MACIEL para responder pela Coordenação do Setor de Artes, do Centro de Ciências da Educação, enquanto perdurar o afastamento do Titular, no período de 02.01 a 03.02.78, sem prejuízo de suas funções atuais (Processo nº 118/78).

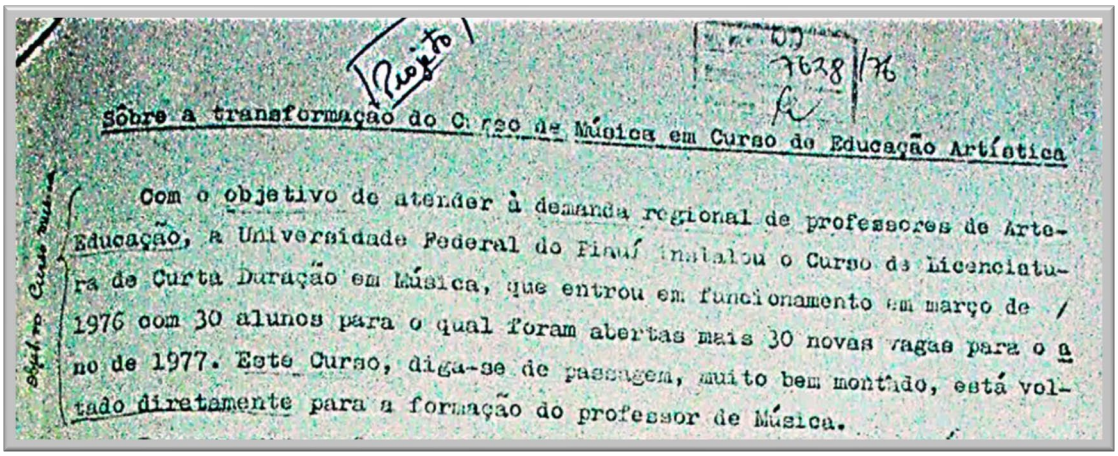
Teresina, 01 de fevereiro de 1978

JOSÉ CAMILLO DA SILVEIRA FILHO
Reitor

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Esse momento marcou o início da atuação do Maestro como gestor e representou uma nova fase em sua trajetória profissional. Segundo seus registros autobiográficos, uma de suas principais iniciativas foi a participação no projeto que propôs a transformação do Curso de Licenciatura Curta em Curso de Educação Artística. Essa mudança visou atender às novas exigências do ensino das artes. No Documento 14, apresento o primeiro parágrafo da proposta, que refletiu o esforço docente para adaptar e modernizar a formação de profissionais no âmbito do curso da Universidade Federal do Piauí.

Documento 14 – Primeiro parágrafo do projeto do curso de Ed. Artística



Sôbre a transformação do Curso de Música em Curso de Educação Artística

Com o objetivo de atender à demanda regional de professores de Arte-Educação, a Universidade Federal do Piauí instalou o Curso de Licenciatura de Curta Duração em Música, que entrou em funcionamento em março de 1976 com 30 alunos para o qual foram abertas mais 30 novas vagas para o ano de 1977. Este Curso, diga-se de passagem, muito bem montado, está voltado diretamente para a formação do professor de Música.

Fonte: acervo João Valter Ferreira Filho.

O projeto informou que o Curso de Licenciatura de Curta Duração em Música teve início em maio de 1976 com 30 alunos e previa a abertura de mais 30 vagas para o ano de 1977. Indicou que a estrutura oferecida era adequada para a formação de docentes na área de Música. Em seguida, apresentou o perfil profissional definido pela Secretaria de Educação para os responsáveis pelo ensino de Artes no 1º e 2º graus, dentro da perspectiva da Educação Artística. Essa definição exigia que o educador fosse polivalente, capacitado a atuar de forma integrada e eficaz em Música, Artes Plásticas, Artes Cênicas e Desenho (UFPI, 1976, p.1). Diante disso, a proposta sugeriu a reestruturação do Curso de Música e a alteração de sua denominação para Curso de Educação Artística, com habilitação em Música, Artes Plásticas, Artes Cênicas e Desenho. A justificativa apresentada foi a necessidade de formar docentes mais qualificados, aptos a atuar no Sistema de Educação em qualquer região do país.

O documento forneceu esclarecimentos sobre a carga horária, assegurou que os alunos já matriculados não seriam prejudicados e apresentou um cronograma de implantação dividido em etapas, com início em 1976 e conclusão em 1979. A proposta previu a inclusão de uma habilitação por ano, que se iniciaria com Música, seguida de Desenho, Artes Plásticas e, por fim, Artes Cênicas. Além disso, ressaltou a necessidade de contratação de novos docentes para atender à demanda (UFPI, 1976, p. 1).

Como professora da Rede Municipal de Ensino, com atuação no componente curricular Arte e graduada em Licenciatura em Música pela UFPI em 2017, ao refletir sobre o cenário no qual esse projeto foi elaborado para atender à obrigatoriedade imposta pela LDB 5.692/71, associei-o imediatamente ao pensamento de Nóvoa

(2004, p. 10). O autor defendeu que a história da educação deve “[...] cultivar um saudável ceticismo [...] que [...] promove a consciência crítica [...] uma história que nasce nos problemas do presente e que sugere pontos de vista ancorados num estudo rigoroso do passado”. Nesse sentido, concordei com Pereira (2019, p. 114), ao afirmar que a referida lei estava “[...] mais afinada com o ideário de esvaziamento de conteúdos da área de arte”.

O que me levou a concordar com Éliton Pereira e, ao mesmo tempo, embasar minha análise em António Nóvoa ao examinar um projeto elaborado para atender a uma lei de 1971 foi minha vivência diária como professora do Ensino Fundamental II. Atualmente, as legislações que orientam diretamente minha prática em sala de aula incluem, em ordem cronológica: a Lei 11.769/2008, que tornou a música obrigatória na escola (Brasil, 2008); a Lei 12.287/2010, que complementou a anterior ao especificar a necessidade de professores com formação específica (Brasil, 2010); e a Lei 13.278/2016, que reforçou a obrigatoriedade do ensino das quatro linguagens artísticas – artes visuais, dança, música e teatro – na educação básica (Brasil, 2016).

Nenhuma dessas leis impede que os profissionais docentes das áreas artísticas contribuam, ainda que involuntariamente, para o esvaziamento de conteúdos, como ocorria sob a Lei nº 5.692/71. Isso acontece porque não há previsão jurídica que assegure a atuação exclusiva de cada profissional em sua respectiva área de formação. Assim, em 2024, continuo a ministrar semanalmente, em sala de aula, conteúdos de Artes Visuais, Dança, Teatro e Música de forma polivalente e, inevitavelmente, superficial.

Emmanuel exerceu a coordenação do Setor de Artes durante o biênio 1978-1979. Em 1980, com a criação do Departamento de Artes, foi eleito chefe pelos colegas para um mandato de dois anos, posteriormente prorrogado por mais dois. Dessa forma, atuou como gestor por um total de seis anos. Segundo o Maestro, devido ao regime da ditadura militar, a admissão de docentes na época não ocorria por meio de concurso. Cada novo contratado precisava ter seu currículo rigorosamente analisado e, em seguida, o documento era encaminhado à Assessoria de Segurança e Informação (ASI), órgão subordinado ao Serviço Nacional de Informações (SNI). Essa medida fazia parte da estratégia do governo para impedir o ingresso de indivíduos considerados subversivos nas universidades (Maciel, 2016). Segundo Letícia Fernandes (2023, p. 13):

> As ASI [...] foram criadas em universidades, fundações e empresas públicas com o objetivo de produzir informações a fim de alimentar a cadeia de inteligência coordenada pelo SNI, [...] após o golpe de 1964. Os produtos informacionais oriundos do SNI subsidiavam a atuação ostensiva da ditadura, especialmente orquestrada pelas polícias e Forças Armadas.

Nos documentos originários da UFPI pertencentes aos acervos do Maestro e do Prof. João Valter, não encontrei menções à ASI. A informação foi registrada apenas por Emmanuel em duas ocasiões: no documentário *Um Gentleman* [...] e na carta publicada pelo Instituto Amamos [...]. Isso, no entanto, não significa que não existam outras fontes que abordem a atuação desse órgão na universidade piauiense. O período em que Emmanuel Coelho Maciel exerceu a gestão no Setor de Artes e, mais tarde, a chefia do Departamento de Artes da UFPI trouxe à tona os desafios administrativos e políticos do cenário universitário durante a ditadura militar.

A transição do Curso de Licenciatura Curta para o Curso de Educação Artística, defendida e estruturada sob sua liderança, integrou os esforços para adequar a formação docente às demandas nacionais por profissionais polivalentes na área das artes. No entanto, as dificuldades enfrentadas, como a exigência de validação rigorosa de currículos pelo chefe e sua submissão à ASI, demonstraram o controle estatal sobre as instituições de ensino, com o objetivo de restringir a atuação de opositores ao regime.

Vladimir Alexandro, atualmente professor nos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Federal de Campina Grande e da Universidade Federal da Paraíba, iniciou sua carreira no curso de Licenciatura em Música da UFPI. Foi nesse período que conheceu o Maestro, que integrou a banca responsável por sua aprovação como professor efetivo. Em entrevista concedida em 22 de maio de 2024, relatou que, ao chegar a Teresina em 1993 para assumir o cargo, após deixar a Paraíba, foi recebido pelo Violinista. Emmanuel fez questão de buscá-lo na rodoviária e levá-lo ao local onde ficaria hospedado. A partir daquele momento, contou com o apoio necessário para sua adaptação. Em suas palavras:

> Eventualmente ele me chamava para jantar, ia mostrando a universidade e me apresentando os lugares. [...] Dividimos a mesma sala de trabalho, compartilhamos o mesmo espaço durante muito tempo. [...]
> Na UFPI ele era sempre muito presente e participativo e muito político também. Ele era aquele cara muito respeitado. [...] Era um dos que mantinham o equilíbrio [quando havia tensões entre os professores],

> de vez em quando alguém perdia o controle e ele chamava para si a responsabilidade de ser o mais antigo, de ser o mais experiente (informação verbal).

Quando Vladimir iniciou sua carreira, Emmanuel já se aproximava da aposentadoria. As lembranças do recém-chegado sobre a postura do veterano indicaram que o Maestro adotou o papel de mentor, desde a recepção na rodoviária até o auxílio na instalação no novo domicílio e na adaptação ao ambiente de trabalho. O Violinista demonstrou preocupação em oferecer o suporte necessário para que o novo professor se estabelecesse de forma tranquila na cidade. Esse relato permitiu compreender que a empatia era um elemento presente nas redes de sociabilidade de Emmanuel. Além disso, ao apoiar o colega que chegava, também assegurava a continuidade dos cuidados com o curso e, como membro mais antigo do grupo, tomou para si a responsabilidade de zelar pelo seu bom andamento.

5.1.4 O coro infantil e a visita do papa João Paulo II

No dia 8 de julho de 1980, o Papa João Paulo II visitou Teresina, uma das 14 cidades brasileiras escolhidas para receber o pontífice na época. Segundo Graciane Sousa (2020), a “vinda do religioso ao Piauí foi articulada pelo então senador piauiense Petrônio Portella, pelo governador Lucídio Portela e pelo embaixador do Brasil no Vaticano, o piauiense Expedito Resende”. A mobilização de políticos piauienses em posições estratégicas, que viabilizou a visita de João Paulo II a Teresina, pode ser analisada a partir da interseção entre conceitos formulados por Michel Foucault (1979) e Pierre Bourdieu (1989; 2007a).

O capital social entre Petrônio Portella, Lucídio Portela e Expedito Resende, cuja posição como embaixador no Vaticano conferiu legitimidade simbólica à articulação, foi mobilizado por meio das conexões estabelecidas entre esses agentes. Conforme Foucault (1979, p. 183), “o poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia”. Essa perspectiva dialoga com a ideia de Bourdieu (1989; 2007a) de que o capital simbólico legitima as relações de poder ao conferir reconhecimento e prestígio aos envolvidos. Nesse cenário, a articulação piauiense representou uma estratégia que combinou capitais sociais e simbólicos para estabelecer uma conexão entre o local e o global.

Com a iminência da visita do Papa João Paulo II a Teresina, Emmanuel organizou a apresentação de um coro infantil composto por 300 vozes, formado por alunos de algumas escolas da capital. Essa iniciativa representaria a primeira semente do projeto Coral das Mil Vozes, analisado no tópico seguinte desta seção. As informações sobre esse evento, discutidas aqui, não constam no acervo do Maestro. Na carta publicada no site do Instituto Amamos [...], relatou apenas que, durante a visita do pontífice, organizou um coral infantil de 300 vozes, que se apresentou no Aeroporto de Teresina com acompanhamento da Banda da Polícia Militar. Segundo Emmanuel, esse teria sido o primeiro grande coral infantil da cidade, experiência que deu origem ao Projeto Coral das Mil Vozes, desenvolvido alguns anos mais tarde (Maciel, 2016). A mesma informação foi reiterada no encarte do CD *Cantemos o Natal*, analisado no tópico 5.2.1.

A vinda de João Paulo II a Teresina foi um acontecimento de grande vulto, o que me motivou a investigar como a apresentação do Coral Infantil, regido por Emmanuel, foi retratada nos jornais impressos da época. Dediquei, portanto, alguns dias da minha pesquisa à busca de periódicos no Arquivo Público do Piauí, uma vez que o material disponível no acervo pessoal do Maestro não continha nenhum recorte relacionado a essa atividade. Encontrei três noticiários que circulavam em 1980 e publicaram matérias sobre a visita do Papa à capital piauiense e a exibição do coral: *O Dia*, *O Estado* e *Jornal da Manhã*.

O jornal *O Dia*, fundado em 1951 pelo professor Leão Monteiro, circulava originalmente de quinta a domingo. Com sua aquisição por Octávio Miranda, em 1º de fevereiro de 1964, passou a ter circulação diária e se tornou pioneiro nesse formato na região. Durante a crise do petróleo na década de 1970, enfrentou desafios que exigiram adaptações estruturais, mas manteve sua trajetória ao adotar a impressão offset[133] e, posteriormente, modernizou sua redação nos anos 1990. Atualmente, como parte do Sistema O Dia de Comunicação, que inclui rádio e televisão, segue ativo e acompanha as transformações tecnológicas por meio de um portal on-line, além da versão impressa (Leal, 2012; Portal, 2023).

O Estado teve sua criação atribuída a Venelouis Xavier Pereira em 1969. Inicialmente, funcionava como uma extensão do *Jornal O Estado-CE*, criado em 1936

[133]Processo de impressão indireta em que a tinta é transferida de uma chapa matriz para um cilindro de borracha e, em seguida, para o material final, geralmente papel (Impressão Offset, 2022).

por um grupo de políticos do Partido Social Democrata (PSD). Pereira adquiriu o periódico em 1963, com o propósito de implementar uma dinâmica inovadora em suas publicações. O impresso registrou acontecimentos políticos, sociais e culturais ao longo das décadas de 1970 e 1980, com edições diárias nos dias úteis e aos finais de semana. Além de circular na capital piauiense, alcançava outras cidades do estado. Posteriormente, foi adquirido pelo Grupo Meio Norte e, atualmente, deixou de ser publicado (Gomes, 2024; Mota, 2021).

O *Jornal da Manhã* foi criado no final da década de 1970 pelos irmãos José Elias Tajra e Jesus Elias Tajra. Apesar de ter sido o primeiro periódico impresso do Piauí a utilizar rádio e telefoto – um equipamento que permitia o envio de fotografias em preto e branco por linha telefônica –, não conseguiu se manter após a entrada do Grupo Meio Norte no mercado na década de 1990. De acordo com profissionais mais experientes da área, muitos deles literatos, a nova empresa jornalística transformou as redações em departamentos voltados à produção em série de notícias. Atualmente, o *Jornal da Manhã* encontra-se extinto (Melo Filho, 2017; Mota, 2024; Sampaio, 2015).

Esses impressos já noticiavam a movimentação do Coro Infantil um mês antes da visita do pontífice. No jornal *O Estado* (Recorte de Jornal 20), de 10 de junho de 1980, uma chamada de capa ressaltou a matéria sobre o trabalho do Maestro:

Recorte de Jornal 20 – Capa de O Estado sobre Coro Infantil


Frustrada tentativa de fuga da Central

O ESTADO

CR$ 10 CR$ 13

DEPUTADOS DESAFIAM A POLÍCIA NO AVIÃO

CORTEZIA

Indicados os postos de vacina contra a pólio

CARNE CONTAMINADA É VENDIDA NOS MERCADOS

Presos os ladrões de 247 baterias

Crianças cantarão "Fica Sempre" ao Papa João Paulo II

Crianças cantarão "Fica Sempre" ao Papa João Paulo II

Maestro Emanuel

Fonte: Crianças [...] (1980, p.1).
Nota: ano XI, n. 2.199, primeira página, 10.06.1980.

No texto da reportagem, na página 2, sob o título “300 crianças ensaiam hoje hino para o Papa”, afirmou-se que crianças de sete escolas de Teresina cantariam a música *Fica Sempre*, acompanhadas pela Banda da Polícia Militar. Sob a supervisão de Emmanuel, os ensaios ocorreriam em cada escola com o apoio de outros professores, enquanto no Ginásio O Verdão o Maestro conduziria momentos de preparação com o grupo inteiro. Na semana do evento, os ensaios seriam realizados no local da apresentação, o aeroporto. A matéria também mencionou um coral adulto, formado por grupos da UFPI, da Escola Técnica Federal e do Coral Nossa Senhora do Amparo, que teria seu momento apresentando o *Hino Pontifical* (300 [...], 1980, p. 2):

> Disse o maestro Emmanuel Coelho que a multidão que comparecer ao aeroporto de Teresina, para ver o Papa João Paulo II, também vai poder cantar em sua homenagem, pois o “Hino Pontifical” será reproduzido, durante o dia, várias vezes, até a chegada do Papa. A Banda da Polícia Militar vai acompanhar o coral formado por crianças e de adultos.
> “Todo mundo deve ouvir as emissoras de rádio de Teresina, para aprender esta música”, disse o maestro.

Na mesma notícia, o Professor expressou sua intenção de que, a partir daquela experiência, novas apresentações ocorressem nos anos seguintes, a fim de preencher uma lacuna na tradição coral do Piauí, ao contrário do que já acontecia em outros estados brasileiros. Como parte do planejamento do evento, após a apresentação das crianças, uma menina sairia do meio do coral para entregar um buquê de rosas ao Papa. Na época da publicação, a escolhida para essa missão ainda não havia sido definida (300 [...], 1980, p. 2).

Ao analisar a cobertura da visita de João Paulo II nos jornais impressos, organizei as notícias relacionadas ao trabalho de Emmanuel em três categorias (Quadro 11). A primeira abrangeu os ensaios preparatórios e as expectativas dos participantes, com matérias publicadas entre 10 de junho e 1º de julho. Nesse período, os jornais destacaram os ensaios nas escolas e as atividades realizadas no Ginásio O Verdão. A segunda categoria, entre 2 e 8 de julho, abordou as incertezas quanto à participação das crianças no evento, refletindo os desafios organizacionais e as negociações necessárias para sua realização. Por fim, a terceira categoria, datada de 9 a 11 de julho, tratou dos últimos preparativos e do desfecho do Coro Infantil na visita de João Paulo II.

Quadro 11 – Notícias de jornais sobre o Coro Infantil na visita do Papa

CATEGORIA	DATA	JORNAL	P.	MATÉRIA
Preparação	10/06	O Estado	2	300 crianças ensaiam hoje hino para o Papa
	18/06	O Estado	2	300 crianças cantarão para João Paulo
	18/06	Jornal da Manhã	5	Crianças receberão o Papa
	19/06	O Estado	4	Crianças tem ensaio geral
	01/07	O Dia	8	Coral já ensaia para saudar João Paulo II
	01/07	O Estado	5	Crianças cantarão na chegada do Papa aqui
Indecisão	02/07	O Estado	6	Crianças impedidas de cantar para o Papa
	02/07	Jornal da Manhã	1	Coral pode não saudar João Paulo II
	02/07	Jornal da Manhã	6	Coral não tem lugar para ficar
	03/07	Jornal da Manhã	5	Maestro lamenta discriminação contra crianças
	04/07	Jornal da Manhã	4	Coral adulto cantará junto ao palanque
	08/07	O Dia	4	Crianças cantarão para o Papa
	08/07	Jornal da Manhã	7	Foi permitido as crianças cantarem para o Papa
Desfecho	09/07	O Dia	7	Crianças saem em passeata pelo aeroporto
	09/07	O Dia	6	Coral impedido pela polícia
	09/07	O Estado	2	João Paulo beija uma garotinha
	10/07	O Dia	10	Papa conhecerá as crianças do Piauí
	11/07	Jornal da Manhã	7	Serviço de som para coral gera polêmica

Fonte: elaborado pela própria autora.

As reportagens publicadas entre os dias 10 de junho e 1º de julho trouxeram informações detalhadas sobre a organização e o desenvolvimento dos ensaios preparatórios para a apresentação do coral infantil. Um exemplo foi a citação da participação dos "alunos do Curso de Licenciatura Plena de Música [...] ajudando como co-regentes [indo] aos colégios para realizar os ensaios" (Crianças receberão [...], 1980, p. 5). Essas matérias também destacaram o trabalho coordenado de Emmanuel, que supervisionava os ensaios em diferentes escolas, para assegurar a preparação técnica e a integração dos participantes.

Na matéria supracitada, ao invés da nomenclatura Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística, com Habilitação em Música, foi redigido Curso de Licenciatura Plena de Música. Essa alteração, que pode parecer ter sido um erro à primeira vista,

ao consultar a dissertação de Ferreira Filho (2009, p. 179), percebi que pode ter sido algo proposital, pois, segundo o autor:

> As atas de reuniões departamentais e os relatórios da época retratam uma realidade na qual o corpo docente de Música já procurava maneiras de imprimir um cunho mais especializado à identidade do Curso. Por diversas vezes, em comunicações internas e materiais de divulgação, é possível ver o Curso designado como Licenciatura Plena em Música, denominação que jamais existiu oficialmente.

A citação destacou a busca do corpo docente por um direcionamento mais específico para o curso, com o intuito de reforçar a identidade do programa de Música. Essa alteração na nomenclatura pode, portanto, ser vista como um reflexo dessa tendência interna de ressignificação, ainda que sem respaldo formal. Além das informações textuais, as reportagens também incluíam fotografias que registraram momentos dos ensaios, como a apresentada a seguir (Fotografia 17)."

Fotografia 17 – Coro infantil em um ensaio para a visita do Papa



Fonte: Crianças tem [...], (1980, p. 4).
Nota: jornal O Estado, 19.06.1980.

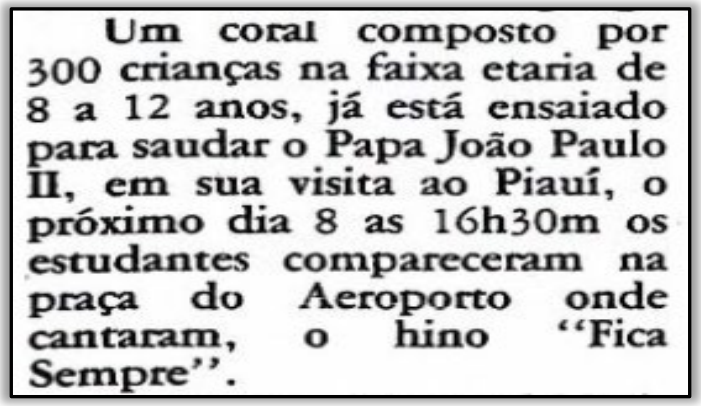
Embora a legenda da fotografia na matéria “Crianças têm ensaio geral”, publicada em 19 de junho de 1980 no jornal *O Estado*, não indique explicitamente o local onde foi registrada, é possível deduzir, com base nas informações da notícia, que a imagem foi capturada no Colégio Nossa Senhora de Fátima:

> Na próxima semana, as crianças que estão ensaiando a música "Fica Sempre", para cantar ao Papa João Paulo II, no momento do seu desembarque em Teresina, vão ter o primeiro ensaio geral. Até agora, os ensaios estão sendo feitos nas próprias escolas dos alunos escolhidos. [...]

> Ontem pela manhã, o maestro Emmanuel Maciel e mais duas alunas do curso de Licenciatura Plena de Música estiveram no colégio de Nossa Senhora de Fátima, ensaiando a música "Fica Sempre" com 50 alunos, sendo 25 meninas e 25 meninos. De todas as escolas escolhidas, vão participar 50 crianças (Crianças tem [...], (1980, p. 4).

No jornal *O Dia*, de 1º de julho, na página 8, o título da matéria foi “Coral já ensaia para saudar João Paulo II”. A reportagem detalhou os preparativos para a apresentação do coral infantil e destacou a continuidade dos ensaios sob a supervisão de Emmanuel. No entanto, o primeiro parágrafo apresentou uma redação confusa (Recorte de Jornal 21), o que exigiu um esforço adicional para a compreensão das informações.

Recorte de Jornal 21 – Coral já ensaia para saudar João Paulo II



Um coral composto por 300 crianças na faixa etaria de 8 a 12 anos, já está ensaiado para saudar o Papa João Paulo II, em sua visita ao Piauí, o próximo dia 8 as 16h30m os estudantes compareceram na praça do Aeroporto onde cantaram, o hino ‘‘Fica Sempre’’.

Fonte: Coral já [...] (1980, p.8).
Nota: jornal O Dia, 01.07.1980.

As inconsistências e problemas de clareza que comprometeram a interpretação da notícia começaram pela pontuação, ou melhor, pela ausência dela. O uso do verbo compareceram no passado está adequado, pois indicou que o conteúdo se referia a um ensaio já realizado antes da publicação, provavelmente no dia 30 de junho, às 16h30. No entanto, o trecho “o próximo dia 8 às 16h30m” gerou confusão ao misturar informações sobre o ensaio com a data futura da apresentação, programada para o dia 8 de julho. Essa sobreposição de tempos e a falta de delimitação entre as ideias dificultaram a leitura e a assimilação das informações. Quanto aos erros de acentuação gráfica, embora presentes, não os interpretei como os principais responsáveis por atrapalhar a leitura.

Superada a dificuldade inicial apresentada no primeiro parágrafo, percebeu-se que a matéria se diferenciou das demais ao incluir a perspectiva de algumas crianças

sobre suas expectativas em relação ao evento, além dos efeitos que a experiência dos ensaios já havia proporcionado até aquele momento. Essa abordagem possibilitou uma compreensão mais profunda de como a preparação afetou o processo de aprendizagem e a percepção dos pequenos sobre a atividade em que estavam envolvidos.

> Maria de Fátima Pinheiro vai realizar aos nove anos, um dos grandes sonhos, que é ver o Papa de Perto. Ela até hoje só viu o Sumo Pontífice através da televisão, mas no dia 8 tem a certeza de que apenas não o verá frente a frente, mas receberá dele as bênçãos para ser feliz. Qual seria o seu maior pedido para ser feliz? "Ora, ter saúde, ter fé em Deus, confiar nas coisas do céu e estudar para me formar em Medicina.
> Apesar da euforia dos 300 alunos pela recepção que vão prestar ao Papa João Paulo II, nenhum deles se definiu por carreira religiosa. Um deles Antonio Carlos Fernandes, 10 anos, antes desejava ser padre, mas agora vai tentar optar por carreira militar, de preferência, "ser piloto". Ontem esta sua aspiração foi ativada, porque ele via os aviões decolando e confessou: "Aquilo é bonito. Quando eu crescer, vou trabalhar em um desses aviões, de preferência o Transbrasil, que é colorido", apontava e vibrava perante dois coleguinhas (Coral já [...], 1980, p. 8.).

A reportagem mostrou como as crianças do coral, na qualidade de representantes do grupo, interpretaram e vivenciaram a experiência, mesclando aspirações pessoais e espiritualidade. A menção às bênçãos do Papa, vista como uma oportunidade para alcançar a felicidade, ressaltou a simbologia da figura papal no imaginário coletivo. Maria de Fátima associou a felicidade a valores cristãos, como fé e saúde, enquanto Antonio Carlos exemplificou a transformação das aspirações infantis diante das circunstâncias: antes de chegar ao aeroporto, desejava ser padre, mas, ao avistar os aviões, passou a sonhar em ser piloto. Essa mudança foi natural, pois suas vivências ainda eram incipientes.

Pelas respostas apresentadas, pode-se supor que os dois cantores mirins, selecionados entre os 298 participantes, foram questionados a respeito de suas expectativas em relação à visita do Papa e do que desejavam ser quando crescessem. Foi possível imaginar a euforia das crianças diante de uma ocasião que mobilizou tantas pessoas na cidade, especialmente porque suas famílias provavelmente não teriam tido a oportunidade de estar tão próximas do líder da Igreja Católica. Maria de Fátima, por sua vez, demonstrou convicção de que o veria pessoalmente. Na Fotografia 18, retirada da matéria "Coral já ensaia para saudar João Paulo II" do jornal

O Dia, de 1º de julho de 1980, observou-se a imagem do grupo durante um ensaio no aeroporto, com o auxílio de uma professora.

Fotografia 18 – Coral infantil em ensaio no aeroporto



Fonte: Coral (1980, p. 8).
Legenda na foto: No aeroporo, o ensaio do coral.

No dia 2 de julho, um dia após a publicação dos anseios infantis no jornal *O Dia*, o periódico *O Estado* trouxe, no antetítulo da primeira página (Recorte de Jornal 22), uma notícia pouco favorável para os envolvidos no processo de preparação do Coro Infantil. Enquanto a matéria anterior havia dado espaço às expectativas e impressões das crianças sobre a experiência dos ensaios e da apresentação, a nova reportagem apresentou um contraponto ao expor obstáculos que comprometeram diretamente a realização do evento. A escolha de destacar o impedimento das crianças de cantar para o Papa já no título ressaltou a importância atribuída à questão e sugeriu um tom crítico em relação às circunstâncias que levaram a essa situação.

Recorte de Jornal 22 – Crianças impedidas de cantara o Papa



Fonte: Crianças impedidas [...] (1980, p. 1).
Nota: jornal O Estado, ano XI, n. 2.218, primeira página, 02.07.1980.

A reportagem relacionada ao antetítulo da capa do jornal *O Estado* foi publicada na página 6. Nela, explicava-se que a apresentação do coral dependia de um entendimento entre o Governo do Estado e a Presidência da República. O Itamaraty havia determinado que, no momento do desembarque papal, apenas as autoridades poderiam permanecer nos pátios dos aeroportos. A matéria também informou que Emmanuel solicitou à primeira-dama do Estado, Miriam Portella, que intercedesse junto à Presidência da República para permitir que as crianças realizassem a apresentação (Crianças impedidas [...], 1980, p. 1).

O *Jornal da Manhã* publicou três matérias em dias consecutivos, a primeira também no dia 2 de julho, na capa, com o título "Coral pode não saudar João Paulo II" e ilustrada com uma fotografia do ensaio do coral no aeroporto (Fotografia 19). No entanto, abaixo do título, o texto inicialmente abordou outra temática: o aumento significativo nas reservas de hotéis em Teresina devido à chegada do Papa João Paulo II à cidade e a designação de uma equipe do Instituto Nacional de Previdência Social (INAMPS) para atender o público presente. Apenas ao final, informou-se que a apresentação do coral de trezentas crianças, que havia ensaiado para cantar uma música especial, poderia ser cancelada.

Fotografia 19 – Ensaio do coro infantil no aeroporto



Fonte: Coral pode [...] (1980, p. 1).
Nota: Jornal da Manhã, ano I, n. 69, p. 1.

Na página 6 do *Jornal da Manhã* de 2 de julho de 1980, a matéria relacionada à chamada de capa teve o título "Coral não tem lugar para ficar" e abordou a situação dos participantes envolvidos no processo de preparação para a apresentação durante o ensaio no aeroporto. O texto destacou incidentes que ocorreram durante a prática e

levantou questões sobre os desafios logísticos e as dificuldades enfrentadas pelos organizadores do evento:

> Ontem, por ocasião do ensaio do coral várias crianças desmaiaram, todas elas estudantes de unidades escolares da rede oficial de ensino. A causa dos desmaios, segundo observações dos organizadores foi por falta de alimentação adequada. No entanto, os desmaios que ocorreram não prejudicaram o andamento do ensaio, onde as crianças demonstraram a coreografia que farão saudando o Sumo Pontífice erguendo a mão com uma rosa em punho tirada de um cesto que irão conduzir (Coral pode, 1980, p.1).

O fato de a matéria citar que os desmaios ocorreram exclusivamente entre crianças da Rede Oficial de Ensino, atribuídos à falta de alimentação adequada, poderia ser interpretado como uma denúncia. No entanto, em seguida, o acontecimento foi descrito como algo que não comprometeu a atividade. Em 1980, crianças e adolescentes ainda não eram protegidos pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), instituído apenas em 1990. Naquele período, seus direitos eram regidos pelo Código de Menores de 1979, que os via mais como objetos de intervenção estatal do que como sujeitos plenos de direitos (Brasil, 1979; Brasil, 1990). Talvez por isso o tema tenha sido tratado com aparente banalidade ou, então, a intenção fosse evitar um tom crítico ao governo.

No dia seguinte, a cobertura jornalística do evento trouxe novos desdobramentos sobre as dificuldades enfrentadas pelo Coral Infantil. Na notícia publicada em 3 de julho pelo *Jornal da Manhã*, que teve como título “Maestro lamenta discriminação contra as crianças”, Emmanuel manifestou-se publicamente sobre a possibilidade de o grupo não se apresentar. Em sua declaração, classificou a decisão de impedir as crianças de cantar para o Pontífice como um caso de discriminação. Ao comparar a situação do Piauí com a de outras localidades, enfatizou que, em diferentes estados, "operários, leprosos, deficientes físicos, crianças tiveram a oportunidade de receber a sua saudação" (Maestro [...], 1980, p. 5).

O Violinista também observou que, dado o apreço do Papa pelas crianças, o tempo de sua permanência em Teresina poderia até ser ampliado com seu envolvimento na apresentação. Durante a entrevista, o Professor questionou o repórter: “O que era que as crianças dos outros Estados tinham mais do que as do Piauí?”. E, em seguida, respondeu com outra indagação: “Será que o Papa não pode abraçar uma criança do Piauí?” (Maestro [...], 1980, p. 5). No dia 4 de julho, o *Jornal*

da Manhã fez uma revelação (Recorte de Jornal 23) que possivelmente intensificou os ânimos em relação à apresentação do Coro Infantil.

Recorte de Jornal 23 – Coral adulto cantará junto ao palanque



Coral adulto cantará junto ao palanque

Cerca de 200 vozes dos corais da Escola Técnica Federal do Piauí e da Igreja Nossa Senhora do Amparo vão cantar, na próxima terça-feira, para o Papa João Paulo II, o **Hino do Santo Padre** ou **Marcha do Pontifice**. Para tanto o maestro Frederico Morroquim, da Escola Técnica, vem procedendo ensaios há um mês, diariamente, com todos os componentes.

A **Marcha do Pontifice** tem letra de D. Marcos Barbosa e música de Charles Gounod. em Todo os Estados que João Paulo II vem visitando ele está sendo recepcionado com o cântico desse hino, que foi composto exclusivamente em sua homenagem.

Aqui em Teresina a Marcha Pontifice será cantada no lado esquerdo do palanque onde João Paulo II dará a benção ao povo teresinense, logo que ele aparecer.

Ao contrário do que vem acontecendo com o coral infantil, que provavelmente não irá cantar para o Sumo Pontifice, por não ter local a sua disposição e também porque a segurança do Papa não aceitou que às 300 crianças cantem no pátio do aeroporto. O coral regido pelo maestro Francisco estará bem localizado, segundo declarações dos responsáveis pela sua organização.

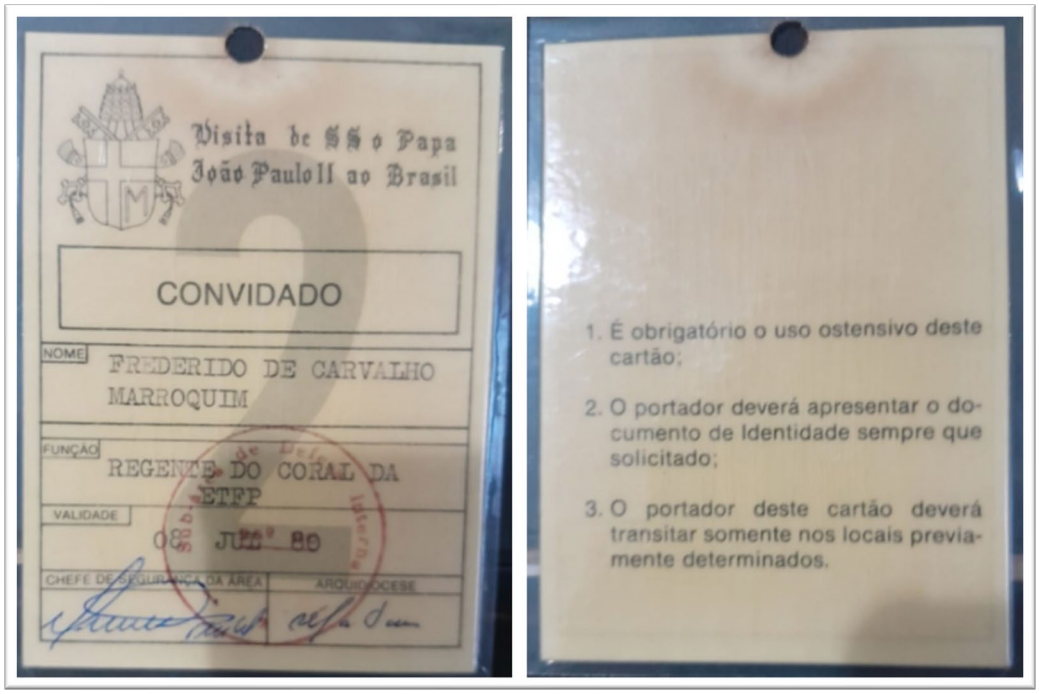
Também participará, acompanhado as 200 vozes do coral, a Banda da Polícia Militar. Amanhã no pátio da Escola Técnica Federal o maestro Francisco fará um ensaio geral onde serão discutidos os problemas que possam surgir na hora do cântico do hino.

Fonte: Coral [...] (1980, p. 4).
Nota: Jornal da Manhã, ano I, n. 71, 04.07.1980.

O Coral Adulto seria regido pelo maestro Frederico Marroquim, oriundo da Escola Técnica Federal do Piauí. A matéria também informou que o grupo, assim como o infantil, já ensaiava há um mês. Intrigada por essas informações, entrei em contato com Frederico Marroquim para esclarecer detalhes sobre o evento. Em conversa realizada no dia 21 de outubro de 2024, o regente confirmou que conduziu, de terno, os corais e a banda da Polícia Militar, além de receber um aceno à distância do próprio Papa. Sobre o Coro Infantil, porém, afirmou que não participou.

Marroquim, de bom humor, mencionou na mesma ocasião que, sendo recém-chegado a Teresina, teve a honra de reger a cerimônia. Contudo, ao assistir a uma reportagem sobre o acontecimento na televisão, o nome citado como regente foi o de Reginaldo Carvalho. Esse equívoco foi motivo de risos entre ambos durante anos. Dias depois, Frederico entrou em contato comigo para compartilhar uma imagem do crachá que utilizou no evento (Imagem 12).

Imagem 12 – Crachá utilizado por Frederico Marroquim na visita de João Paulo II



Fonte: acervo pessoal de Frederico Marroquim.

O desfecho dos acontecimentos foi registrado pelo *Jornal da Manhã* no dia da visita, 8 de julho, que noticiou uma decisão relacionada à participação das crianças no evento. A matéria abordou os desdobramentos das negociações e os termos estabelecidos, com ênfase no desenlace do impasse que marcou os dias anteriores.

> Com muita dificuldade os responsáveis pelo coral infantil conseguiram a liberação para as 300 crianças cantarem no pátio do Aeroporto.
> A proibição estava sendo feita porque a comissão do Itamaraty responsável pela programação [...] achou que o Papa iria se comover [...] atrasando sua programação [...].
> No entanto, [...] os contatos mantidos com a comissão resultaram, além do canto coral, há liberação da entrega do Papa de um bouquet de rosas vermelhas por uma criança.
> A criança escolhida [...] foi a mais religiosa, sem discriminação social. Chama-se Maria Joelma do Nascimento Oliveira, de oito anos de idade, filha do operário Joel do Nascimento Oliveira e da doméstica Francisca do Nascimento (Foi permitido [...], 1980, p. 7).

Quanto à entrega da rosa, esse momento foi amplamente registrado em diversas reportagens. Além das publicações em jornais impressos, esse episódio permanece acessível por meio de imagens disponíveis atualmente on-line (Fotografia 20).

Fotografia 20 – Registro da entrega rosa para o Papa João Paulo II



Fonte: Graciane Sousa (2020).

Mas as duas matérias do dia seguinte, 9 de julho, publicadas pelo jornal *O Dia*, descreveram um cenário distinto. O tom adotado nos textos contrastou com as expectativas previamente construídas e revelou novas percepções sobre os acontecimentos. Esses artigos não apenas mudaram o foco da narrativa, mas também permitiram uma análise da variação na recepção do evento entre os diferentes veículos de imprensa, além de indicar quais aspectos receberam maior ênfase na continuidade da cobertura jornalística.

Por um lado, a matéria intitulada “Coral impedido pela polícia”, o jornal relatou que as crianças não puderam saudar o Papa como esperado, pois, após o desembarque e o recebimento das rosas, o Pontífice foi rapidamente colocado de costas para o grupo e conduzido imediatamente para o carro que o levaria ao palanque central. O texto também mencionou que as crianças foram empurradas para fora do aeroporto por agentes de segurança. Além disso, a matéria informou que um fotógrafo havia registrado o momento, mas teve sua máquina confiscada e o filme retirado, o que levantou questões sobre a liberdade de imprensa e o controle da narrativa visual do evento (Coral impedido [...], 1980, p. 6).

Por outro lado, a reportagem “Crianças saem em passeata pelo aeroporto” relatou que professores do Colégio Dom Bosco incentivaram uma passeata com seus alunos em resposta à violência sofrida por um estudante. Durante a passeata, as crianças gritaram “queremos ver o Papa!” e percorreram a área em frente ao

aeroporto, sendo observadas de perto por militares que acompanhavam a situação, criando uma outra camada de tensão entre os envolvidos (Crianças saem [...], 1980, p. 7).

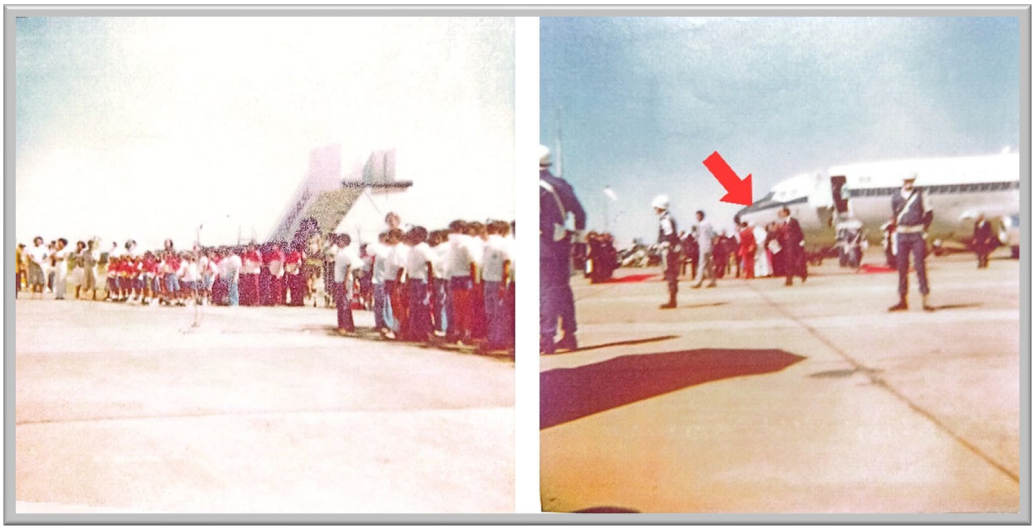
Porém, a notícia mais alarmante de toda a cobertura foi publicada no mesmo periódico no dia 10 de julho, com o título “Papa conhecerá as crianças do Piauí”, cujo teor não pode ser previsto apenas pelo título. Inicialmente, o texto informou que as crianças não conseguiram cantar e, como alternativa, o Papa receberia uma fita cassete com a música ensaiada e fotografias do grupo. Em seguida, mencionou-se que musicistas da universidade planejavam divulgar uma “nota oficial constando o nome de pessoas que ordenaram o corte do fio do microfone” (Papa [...], 1980, p. 10, grifo próprio).

Na sequência, uma citação indireta de Emmanuel afirmou que teria dito que os assessores da Secretaria de Comunicação Social do Estado mandaram desligar o fio do microfone porque os 300 integrantes do coral eram pobres, estavam de sandália japonesa e havia uma ordem do assessor Ronald Marwel para esconder a pobreza do Piauí (Papa [...], 1980, p. 10). No entanto, o trecho mais alarmante da matéria, transcrevo a seguir:

> Depois de pisoteadas pela polícia da Aeronáutica que disseram [...] [estar] cumprindo ordens de um assessor governamental, o professor Emanuel Maciel explicou que as crianças ficaram revoltadas e só não depredaram as portas de vidro do Aeroporto de onde foram expulsas, porque professores interferiram junto a elas, algumas já armadas de pedra.
> [...]
> A operação arrasta crianças foi deflagrada obedecendo [...] sequencias militares de guerra.
> 10h18m14seg: Os policiais tinham recebido ordens para evacuar o grupo coral “de qualquer maneira” [...].
> 10h20m7seg: A área interna já estava desobstruída e ali não se notava mais presença de crianças [...] já no portão [...] do Aeroporto as crianças passaram a ser empurradas.

A essa altura da pesquisa, surgiram incertezas sobre como direcionar a escrita e as análises deste segmento. Confesso que também me questionei se as crianças, de fato, haviam cantado. Durante a investigação do acervo de Emmanuel, embora não tenha encontrado nenhum recorte de jornal sobre o evento, localizei algumas cópias coloridas, que apresento em parte na Fotografia 21.

Fotografia 21 – Crianças do Coro Infantil na visita do Papa João Paulo II



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Embora a qualidade das imagens esteja comprometida, optei por incluí-las pelo valor histórico que carregam. À esquerda, observa-se o Coral Infantil organizado no aeroporto, enquanto à direita, registrou-se o momento em que o líder da Igreja Católica (apontado pela seta) desembarcou do avião e foi recepcionado no tapete vermelho. Mesmo com as imagens em mãos, após ler os jornais da época e refletir sobre as informações apresentadas, a dúvida permaneceu: cantaram ou não cantaram? Haveria algum vestígio de verdade nas matérias ou tratava-se apenas de sensacionalismo?

Comentei minhas inquietações com uma das colaboradoras dessa pesquisa, Elenilce, doutoranda e participante do NEHEMus, que prontamente acionou seu instinto de pesquisadora e procurou dialogar com pessoas de sua rede que estiveram no evento. Um desses contatos foi o Prof. Dr. Bernardo Pereira de Sá Filho, historiador e amigo de Elenilce, que declarou ter participado do Coral Adulto, regido por Frederico Marroquim, durante a ocasião. Sua resposta, repassada no dia 21 de novembro de 2024, foi de que, no palco principal, as crianças não cantaram. Caso tivessem cantado, teria sido próximo ao avião, ponto distante de onde ele estava posicionado. Como esteve no local desde cedo, alegou não ter percebido, em momento algum, qualquer anúncio referente à presença de um Coral Infantil.

A partir dessa narrativa, fiquei convencida de que as crianças não haviam cantado, apesar das imagens. Interpretei que estiveram no aeroporto, mas acabaram

representadas pela menina que entregou o ramalhete. No entanto, surgiu mais uma reviravolta na história, que, a essa altura, parecia ganhar vida própria. Sendo Bernardo historiador, também não conteve sua natureza investigativa e entrou em contato com uma amiga, Francisca Augiziana de Meneses Costa, que afirmou ter cantado para o Papa João Paulo II no Coro Infantil de 300 crianças, regido por Emmanuel! A pedido do amigo, enviou-me, no dia 5 de dezembro de 2024, o seguinte depoimento, o qual transcrevo parcialmente:

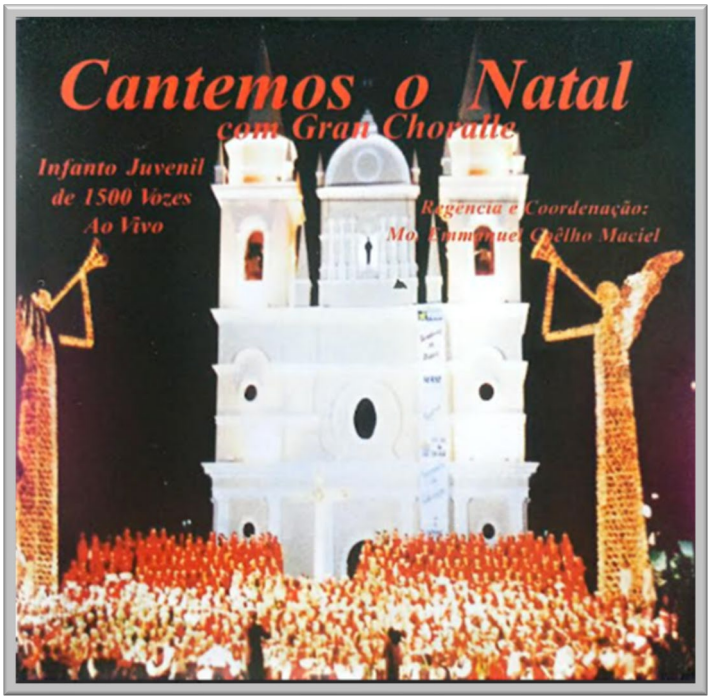
> Meu nome é Francisca Algiziana de Menezes Costa, tenho cinquenta e três anos, trabalho no Tribunal de Contas do Estado e sou pedagoga. Em 1980, no dia 8 de julho, eu era estudante do Colégio das Irmãs, tinha nove anos de idade e cursava a terceira série do ensino fundamental. Fiz parte do coral que recepcionou o Papa João Paulo II no aeroporto de Teresina, pela manhã.
> Lembro-me, com muita propriedade, que, nessa manhã, o coral era formado por alunos do Colégio das Irmãs e do Diocesano, que cursavam até a terceira série do ensino fundamental. Eu tinha nove anos, estava na primeira fila do coral, e nós ensaiamos por três meses para esse dia. Quando o Papa João Paulo II chegou, o avião pousou no aeroporto e foi estendido um tapete vermelho até a escada pela qual ele desceria da aeronave.
> Ele desceu, cumprimentou a todos com as mãos ainda na escada e, quando chegou ao solo, beijou o chão e se dirigiu ao coral. O tapete vermelho saía da frente do coral até a escada onde ele desceria do avião. Após beijar o solo, ele caminhou em direção ao coral, parando a uma distância de aproximadamente um metro e meio, e ficou ouvindo a nossa apresentação.
> Nosso canto, na época, foi essa canção (cantando): “A benção, João de Deus [...]” (informação verbal).

A música rememorada por Augiziana não foi a mesma divulgada pelos jornais (*Fica Sempre*), mas, diante do longo caminho percorrido até essa resposta, considerei-a suficiente e não a questionei, até porque se tratava de uma memória. Nesse ponto, o paradigma indiciário de Ginzburg (1989) mostrou-se fundamental, pois a análise foi feita a partir de pistas e fragmentos que surgiam ao longo da investigação. Além disso, outras abordagens da história cultural também se fizeram presentes, como as reflexões de Chartier (1990) sobre representações culturais, perceptíveis, por exemplo, na figura de João Paulo II e no simbolismo religioso que carregava, assim como a perspectiva da memória coletiva de Halbwachs (1990), manifestada nos depoimentos registrados nos jornais e nos relatos orais obtidos durante a pesquisa.

5.2 Novas melodias para um mestre incansável: as atividades após a aposentadoria na docência

5.2.1 Coral das Mil Vozes

Capa 10 – CD Cantemos o Natal com Gran Choralle [...]



Fonte: acervo da autora.

O CD *Cantemos o Natal com Gran Choralle Infanto Juvenil de 1500 Vozes Ao Vivo* (Capa 10) é um registro sonoro do Projeto Coral das Mil Vozes, produzido em 2003. No encarte de quinze páginas, Emmanuel ofereceu uma fundamentação histórica da iniciativa, além de expor as dificuldades e os êxitos vivenciados ao longo da trajetória da atividade. Na introdução, o autor situou o Canto Orfeônico como o ensino do Canto Coral em diversos espaços, como escolas, sindicatos, fábricas, associações religiosas e igrejas, tanto durante quanto após o Estado Novo. Em seguida, argumentou que as reformas que retiraram a obrigatoriedade do Ensino Musical do currículo escolar foram prejudiciais, uma vez que, com essas mudanças, o canto coral passou a depender do nível cultural dos gestores das instituições, o que resultou em um número significativamente reduzido de adesões.

O Maestro reiterou em sua narrativa que, naquele momento (o ano era 2003), a situação havia se agravado devido ao sucateamento das escolas públicas, que envolvia também as universidades, e deixou a juventude à mercê de uma indústria cultural de massa alienante. Diante disso, apresentou o propósito da iniciativa que liderou:

> O Projeto Canto Coral nas Escolas visa buscar e alcançar medidas efetivas e preventivas, incorporando valores éticos e morais, oportunizando a esses jovens o direito de acesso à obra de arte como processo de democratização da cultura, além de prepará-los para pensar, avaliar e julgar o que ouvem e veem como arte (Maciel, 2003).

Em 2002, o Professor relatou que o projeto enfrentou um sério revés: a tradicional apresentação natalina no adro da Igreja São Benedito, localizada no centro de Teresina, não ocorreu devido à falta de recursos. No texto do encarte, o Violinista também descreveu o início do projeto em 1996, quando reuniu cem crianças da periferia de Teresina, com o apoio da Fundação Monsenhor Chaves. Mencionou ainda que o grupo se apresentou acompanhado da Orquestra de Câmara de Teresina, além de relatar outras atividades realizadas ao longo do período.

Pedro de Alcantara foi um dos professores envolvidos no Projeto e, em entrevista concedida a mim no dia 24 de outubro de 2024, explicou que trabalhava em três escolas, o que assegurava que, de cada uma, ao menos noventa crianças participassem da apresentação de Natal e integrassem o Coral das Mil Vozes. A adesão voluntária das crianças era essencial: mesmo que a gestão escolar concordasse, caso não houvesse o número suficiente de cantores, ele deixava aquela instituição e buscava outra escola disposta a colaborar. Pedro contribuiu com a proposta por vinte anos, mas, nos últimos anos, já após o falecimento de Emmanuel, explicou que o governo estadual começou a falhar na logística necessária, e as mil vozes infantis deixaram de ecoar nos natais teresinenses.

Entre o material do acervo do Compositor, encontrei uma apostila do Projeto referente à 14ª edição, realizada no ano de 2009. Oficialmente, a atividade era chamada Projeto Canto Coral nas Escolas da Rede Pública Estadual de Ensino do Estado do Piauí. Na primeira página, havia uma introdução assinada pela Coordenação/Produção. O texto iniciava com um breve histórico, semelhante ao publicado no encarte do CD que abriu este segmento, e concluía com o ideário filosófico que orientou a proposta:

> O Projeto Canto Coral nas Escolas da Rede Pública de Ensino do Estado do Piauí é um Projeto de caráter e de grande alcance social, ao envolver crianças e jovens da Rede Pública de Ensino. É intencional em seus aspectos filosóficos e políticos, pois em sua realização encontram-se os germes opositores à ideologia dominante, que “**usa as artes**” como meio de impor as suas idéias, através da indústria Cultural de Massa (Projeto, 2009).

A primeira parte do material foi composta por partituras destinadas a vozes em uníssono ou a duas vozes iguais, organizadas em cinco blocos temáticos: folclóricos, indígenas, populares, folclore piauiense e canções tradicionais natalinas. A segunda parte apresentou um texto sobre vozes infantis, acompanhado de recomendações ao professor. O documento incluiu ainda um "Comunicado/Autorização" (Projeto, 2009) a ser assinado pelos pais em duas vias, com informações sobre a participação dos alunos em apresentações didáticas realizadas na escola e nos ensaios gerais programados para o Estádio de Futebol Albertão. Além disso, detalhou questões como horários de embarque nos ônibus para o deslocamento nessas atividades.

O projeto Coral das Mil Vozes representava um desdobramento histórico das atividades realizadas por Heitor Villa-Lobos no âmbito das reuniões orfeônicas. O uso de um estádio de futebol para os ensaios era um exemplo dessa tradição. Monti (2008) afirmou que o maestro carioca organizou eventos de grande porte no Rio de Janeiro e fez uso dos espaços do Fluminense e do Vasco da Gama. Para Maria das Graças Gonçalves (2017, p. 200), isso correspondia à produção de “[...] uma prática musical, em que os aspectos coletivos se sobrepuseram aos aspectos individuais, de tal forma que o ideal de coletividade ultrapassou o espaço escolar e foi para os estádios e praças públicas”.

Em anexo, havia um texto de Emmanuel destinado aos professores. Nele, o autor tratou de processos metodológicos e didáticos na educação, com uma linguagem acessível, mas com um nível detalhado de abordagem histórica. No início, discutiu a pedagogia em diferentes povos e épocas, percorreu o desenvolvimento da educação musical a partir da *Scholae Cantorum* e se deteve na explicação da dinâmica e organização do Canto Orfeônico. O Maestro também fez apontamentos

sobre Gazzi de Sá[134](1901-1981), Liddy Chiaffarelli Mignone[135] (1891-1962) e Anita Guarnieri[136] (1916-1996).

O Musicista finalizou o material formativo destinado aos maestros-auxiliares com um histórico do canto coral no Piauí. A narrativa teve como ponto de partida o CEPI, seguido por um breve histórico do curso de música da UFPI, sua própria trajetória na instituição e a lembrança do trabalho realizado com o Coral Infantil de 300 vozes, criado para uma apresentação no aeroporto de Teresina durante a visita do Papa João Paulo II em 1980. Na conclusão, o Músico destacou as responsabilidades cabíveis a todos os envolvidos, desde os alunos até a Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC). A seguir, transponho parte de seus apontamentos direcionados aos docentes:

> O professor deverá gostar, amar o que faz. [...] ele é um exemplo vivo para os alunos, e no processo de ensino ser capaz de descer ao nível do aluno para crescer com ele. Cabe ao professor postar a sua voz em falsete [...]. A professora não precisa [...]. [...] e finalmente, lembrarem que precisam ser como Moisés no deserto: saber, com sabedoria, extrair água da pedra... (Projeto, 2009).

O alvitre para que os professores fossem como Moisés no deserto e soubessem extrair água da pedra trouxe uma dimensão do entendimento de Emmanuel sobre os desafios do trabalho. Talvez por essa razão, a primeira observação apresentada tenha sido a necessidade de amar a função. É relevante notar que o Maestro adotou uma perspectiva realista, sem idealizar ou romantizar o cenário que os maestros-auxiliares enfrentariam nas escolas, especialmente diante do desafio de lidar com muitas crianças ao mesmo tempo. Em suas recordações sobre a metodologia utilizada durante as aulas no Projeto e nos ensaios gerais, Pedro Furtado[137] relembrou:

---

[134]Gazzi Galvão de Sá foi um compositor, pianista e educador musical brasileiro. Discípulo de Villa-Lobos, atuou como responsável pelo canto orfeônico na Paraíba e destacou-se por seu método de musicalização, além de sua produção musical inspirada no folclore brasileiro (Gazzi de Sá, 2024).

[135]Liddy Chiaffarelli Mignone foi uma educadora musical brasileira que se destacou na iniciação musical infantil, com métodos pedagógicos baseados em atividades lúdicas (Liddy Mignone, 2024).

[136]Anita Guarnieri foi uma educadora musical brasileira que se destacou na iniciação musical infantil, com métodos pedagógicos baseados na Escola Ativa. Formada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, concluiu o curso de Dalcroze na Europa e fundou a Escola Donanita (Silva, 2016).

[137]Entrevista concedida a Gislene Danielle de Carvalho no dia 15 de junho de 2024.

> Na escola, as músicas eram aprendidas de pelo processo de memorização, não usávamos partitura, com as melodias sendo tocadas pelo violão e cantadas pelo professor Pedro de Alcântara. A metodologia desse projeto era bem simples, embora sua aplicação demandasse muita responsabilidade: No segundo semestre do ano, cada escola envolvida ensaiava o repertório comum a todas, e quando, a data da apresentação se aproximava, a organização do projeto encaminhava ônibus para pegar cada coral em suas respectivas escolas e levá-los [...] ao estádio Albertão. Recebíamos lanche ao final dos ensaios, e muita gente foi levada a cantar no coral somente pela "folia" de sai de ônibus em grupo e receber uma pitchula com biscoito recheado nos finais dos ensaios. Era muito divertido! (informação verbal).

Quando Pedro afirmou que muita gente foi pela folia, apresentou um fator motivador para a participação que não estava diretamente relacionado ao aspecto musical. Para refletir sobre isso, recorro ao pensamento de Ariana Nóbrega (2022, p. 4), que conceituou a motivação extrínseca como aquela em que "a realização de uma atividade está associada à dependência de algo externo, como, por exemplo, recompensas materiais ou sociais". A gratificação capaz de estimular a participação de uma criança em um projeto, acredito, varia conforme o público envolvido. No caso das crianças do Coral das Mil Vozes, pertencentes a camadas socioeconômicas menos favorecidas, o passeio de ônibus e o lanche oferecido ao final dos ensaios eram elementos positivos que contribuíam para o engajamento delas. Na Fotografia 22, encontra-se o registro de um dos ensaios gerais do Projeto:

Fotografia 22 – Ensaio geral Coral das Mil Vozes – Ginásio Albertão



Fonte: acervo de Marta Magalhães Almeida.

O Projeto foi regido pelo Professor desde a sua criação até o ano de 2013. Ao buscar registros desse período disponíveis on-line, encontrei um vídeo no YouTube, publicado no canal da TV Assembleia PI[138] em 20 de dezembro daquele ano (Imagem 13. Esse material documentou a última apresentação na qual Emmanuel esteve à frente da regência do Coral das Mil Vozes, antes de se afastar no ano seguinte por questões de saúde. O audiovisual, com duração de 2 minutos e 25 segundos, mostrou a preparação para a apresentação daquela noite.

Em 2013, o adro da Igreja São Benedito não foi palco apenas para o concerto do Coral das Mil Vozes (Imagem 13), mas também para performances de bailarinos e atores que antecederam o canto das crianças. Algumas pessoas foram entrevistadas, entre elas um membro da Orquestra Sinfônica de Teresina, um dos cantores mirins da noite, uma senhora da audiência e o Maestro que em sua fala, expressou gratidão a Deus pela oportunidade de trabalhar nas escolas, e afirmou que havia semeado uma semente na esperança de que germinasse e desse bons frutos. Nenhuma música do concerto foi veiculada no vídeo (Coral [...], 2013).

Imagem 13 – Emmanuel e o Coral das Mil Vozes em 2013



Fonte: Coral [...], 2013.

Após o falecimento de Emmanuel, ainda houve algumas tentativas de dar continuidade a essa atividade, mas nenhuma perdurou por muito tempo. O Projeto

[138]Disponível no link: https://youtu.be/I7VBiht7wHM?si=VQy88OnhSWWfFS6v . Acesso em 11 dez. 2024.

Coral das Mil Vozes foi, possivelmente, um dos trabalhos que alcançou o maior número de pessoas entre as ações desenvolvidas pelo Violinista no Piauí. Embora não seja possível determinar com precisão a quantidade de crianças e professores que participaram dessa experiência, é importante considerar também o público e aqueles que, mesmo sem envolvimento direto, estavam presentes nas escolas. Além da tradicional apresentação de Natal, ao longo do ano, os corais, organizados de forma independente, podiam se apresentar em suas comunidades, conforme a atuação dos maestros colaboradores.

No documentário *Um Gentleman Incansável* [...], um dos entrevistados, o músico José Rodrigues, fez uma afirmação que, se confirmada, denota mais um desdobramento do Projeto: a instituição do uso do adro e das escadarias da Igreja São Benedito como palco. Assim, expressou-se:

> Ele teve uma ideia que, até hoje, é colocada em prática. A gente estava num bar, ali na Praça da Igreja São Benedito, Praça da Liberdade, e era tardinha. Estávamos eu, ele e o Vitor, o filho dele, tomando uma cervejinha ali e tal. Aí ele olhou assim e disse: “Olhai aí”. Apontou para o adro da Igreja São Benedito e continuou: “Rapaz, olha, isso é um palco natural, quase que natural. Por que a gente não aproveita e faz um evento aqui?” (Um Gentleman [...])[139].

Pela localização mencionada por José Rodrigues, a imagem que eles visualizaram da Igreja corresponde à seguinte (Fotografia 23):

Fotografia 23 – Igreja de São Benedito, Teresina.



Fonte: Cardoso, 2016.

[139]O documentário não está disponível ao público.

A Igreja de São Benedito, localizada no centro de Teresina, é um dos cartões-postais da cidade. Ao escolhê-la como cenário para as apresentações natalinas do Projeto, o Maestro ressignificou o uso daquele espaço e o transformou em uma referência cultural, ao torná-lo palco para a expressão da arte e da vivência social. A partir de então, muitos outros espetáculos passaram a ocorrer em suas escadarias. Guardo com clareza na memória a primeira vez que cantei como solista convidada da Orquestra Sinfônica de Teresina, sob a regência de Aurélio Melo, no adro. A sensação foi a de ter alcançado um novo patamar na minha carreira, pois apenas grandes eventos aconteciam ali. Dessa forma, esse espaço passou a ser reconhecido como um local de significados históricos e culturais, o que permite associá-lo ao conceito de "lugar de memória", de Pierre Nora.

Segundo Nora (1993), esses lugares são espaços materiais, funcionais e simbólicos onde a memória coletiva de uma sociedade se ancora e atuam como pontos de referência para a identidade cultural e histórica de uma comunidade. A Igreja de São Benedito tornou-se um "lugar de memória" ao se transformar em palco para eventos culturais que reforçaram a identidade coletiva de Teresina. Ao expandir o conceito do historiador francês, pode-se afirmar que o Projeto Coral das Mil Vozes também se constituiu como um lugar de memória para todos os que dele participaram, seja de forma direta ou como parte do público que vivenciou essa experiência.

Na subseção seguinte, voltei-me para a atuação de Emmanuel na Orquestra de Câmara de Teresina (OCT), um trabalho que marcou um novo capítulo em sua trajetória no Piauí e reforçou seu papel na formação de instrumentistas, além de ampliar o acesso à música de concerto na cidade. Se, em sua atuação acadêmica, ele já havia deixado um legado importante para a educação musical, à frente da OCT, o maestro expandiu suas atividades e criou um espaço de aprendizado e profissionalização para músicos locais. Sua participação foi essencial na implementação de metodologias voltadas não apenas para a execução musical, mas também para a formação artística e social dos integrantes. Para compreender melhor esse período, recorri aos registros da época preservados no acervo pessoal do violinista, nos arquivos da orquestra e nos depoimentos de músicos que participaram diretamente desse processo.

5.2.2 Orquestra de Câmara de Teresina

Recorte de Jornal 24 – Página de jornal com anotações de Emmanuel

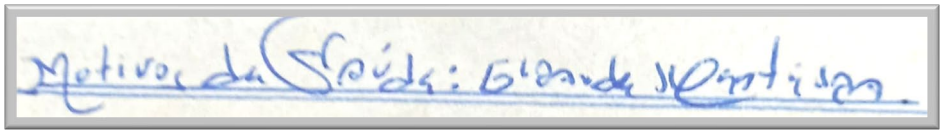


Fonte: adaptado pela autora.

A imagem do Recorte de Jornal 24 exibe a primeira página do terceiro caderno, Galeria, do periódico Diário do Povo, datado de 9 de agosto de 2001. O exemplar, preservado no acervo de Emmanuel, apresenta sinais do tempo, com vincos e marcas de manuseio. Ao encontrar esse fragmento dobrado entre seus pertences, chamou-me a atenção o fato de o próprio maestro ter feito duas anotações no rodapé da página. Ao examinar o documento com mais cuidado, percebi que cada comentário estava diretamente relacionado a uma marcação distinta no texto impresso. Embora bastante apagadas pelo tempo, as anotações ainda puderam ser identificadas, o que possibilitou o cruzamento entre os trechos destacados e as observações feitas pelo Professor.

A anotação do Maestro no canto inferior esquerdo da página está apresentada no Manuscrito 9.

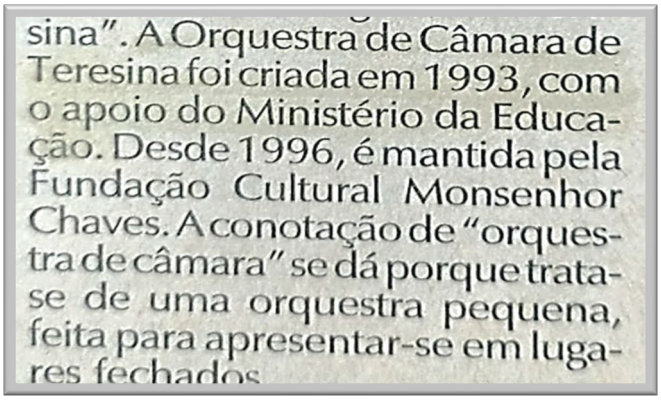
Manuscrito 9 – Anotação manuscrita de Emmanuel no Diário do Povo.



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.
Transcrição – “Motivos de Saúde: Grande Mentira.”

O comentário do Maestro está relacionado ao trecho que destacou no jornal: “Uma novidade é a nova regência realizada por Aurélio Melo, que assumiu a tarefa em abril, substituindo Emmanuel Coelho Maciel, que esteve à frente do grupo desde sua formação e se afastou por motivos de saúde” (Orquestra [...], 2001, p. 1, grifo próprio). No Recorte de Jornal 25, apresenta-se a ampliação da outra parte marcada no jornal. A temática foi a origem da OCT.

Recorte de Jornal 25 – Fragmento da matéria da abertura da subseção

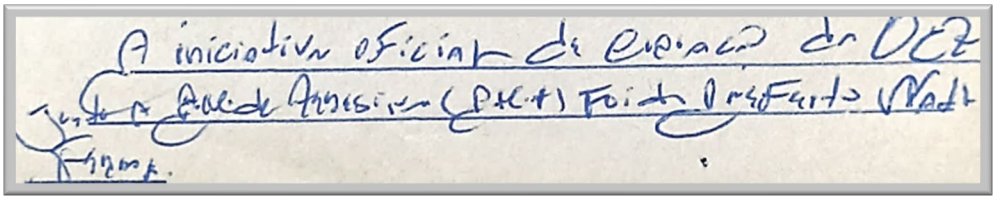

sina". A Orquestra de Câmara de Teresina foi criada em 1993, com o apoio do Ministério da Educação. Desde 1996, é mantida pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves. A conotação de "orquestra de câmara" se dá porque trata-se de uma orquestra pequena, feita para apresentar-se em luga-
res fechados

Fonte: Orquestra (2001, p.1).
Nota: jornal Diário do Povo, 9 ago. 2001.

O texto informou que a orquestra foi criada em 1993, com o apoio do Ministério da Educação (Orquestra [...], 2001, p. 1). O comentário[140] escrito pelo Violinista no rodapé da página pode ser visto no Manuscrito 10.

[140]Para manter a clareza da narrativa, organizei separadamente as análises que fiz sobre as duas anotações de Emmanuel no rodapé da página do jornal. Inicialmente, concentrei a escrita no comentário à esquerda do jornal, apresentado no Recorte de Jornal XX, e, posteriormente, expus as reflexões sobre a segunda anotação.

Manuscrito 10 – Anotação manuscrita de Emmanuel no Diário do Povo.



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.
Transcrição – A inciativa oficial de criação da OCT junto à cidade de Teresina foi do prefeito Wall Ferraz.

Para compreender o que levou Emmanuel a fazer essas anotações, busquei fontes que esclarecessem a criação da Orquestra de Câmara de Teresina (OCT) e os possíveis motivos para a saída de seu primeiro regente. Antes de iniciar esta pesquisa doutoral, eu conhecia apenas a versão apresentada no jornal, que atribuía sua saída a motivos de saúde. No entanto, ao ler a anotação escrita de próprio punho, passei a questionar quais outras narrativas poderiam ter existido sobre esse fato.

Essa discrepância entre a informação divulgada e o relato pessoal levantou questões sobre como determinados acontecimentos foram registrados e quais aspectos acabaram sendo privilegiados ou silenciados ao longo do tempo. A análise das diferentes versões desse episódio exigiu um olhar atento para os processos que envolveram a construção da memória e a transmissão de registros históricos. Nesse sentido, a reflexão de Jacques Le Goff (2003, p. 538) sobre a relação conceitual entre documento e monumento mostrou-se oportuna:

> O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento [...] que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira [...] qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo talvez sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.

Dessa forma, não busquei apresentar uma história definitiva sobre a OCT, mas analisar quais narrativas foram perpetuadas ao longo do tempo. O valor do trabalho da orquestra não está em debate, tampouco as ações do Maestro e seu compromisso

com o desenvolvimento musical do Piauí. O objetivo foi ampliar a compreensão sobre como os fios dessa trama historiográfica se entrelaçaram ao longo dos anos.

Para alcançar o propósito estabelecido, iniciei pelas entrevistas com pessoas que acompanharam o início da Orquestra. Conversei com Antonio do Desterro, contrabaixista presente desde a primeira reunião do grupo e que, até hoje, continua como membro da Sinfônica. Durante nossa conversa, realizada em 19 de outubro de 2023, relatou que os primeiros músicos da OCT vieram de um projeto da prefeitura e, até então, tinham experiência apenas com instrumentos de banda de música:

> Olha, do grupo inicial, só tem eu e o Edivaldo. No início, a Fundação Monsenhor Chaves não queria perder muito tempo, então falaram com os professores das bandinhas de bairro da prefeitura, na época do prefeito Wall Ferraz. Os melhores das bandinhas foram escolhidos para não perder tempo com a teoria musical. A ideia era ir direto para a prática do instrumento. Então, lá na Orquestra, a gente não recebia aula de teoria, porque as bandinhas já faziam isso. Por isso, tinham que ser os melhores. E aí nós fomos. Eu era do bairro Cristo Rei, o Edivaldo era de outra banda. Me lembro que a reunião foi marcada para as 4 horas da tarde, no prédio da Fundação Monsenhor Chaves. Lá já estava o professor Emmanuel, em uma salinha muito pequena que tinha lá dentro. Ali ficou decidido que o nosso primeiro local de ensaio seria no prédio da SEMEC, em um auditóriozinho que tinha lá. Isso porque o Wall Ferraz já estava preparando a Casa da Cultura para que ficássemos ensaiando definitivamente lá (informação verbal).

Sobre o início do trabalho, as memórias de Edivaldo, violinista, compartilhadas em entrevista concedida a mim em 26 de dezembro de 2023, apresentaram muitas semelhanças com as de Desterro:

> Com relação à OCT, que era Orquestra de Câmara de Teresina, ela começou como projeto em abril de 1993, encabeçado pelo professor Emmanuel Coelho Maciel. Eu não tive iniciação de violino. Quando lá entrei, entrei pelas bandas da prefeitura da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, os antigos CIARTES[141] (Centro Integrado de Arte), e cada bairro tinha uma. Aí me indicaram para ir para esse projeto da Orquestra Mirim, do Emmanuel.
> Eu não tinha nenhuma iniciação de violino, nunca tinha tocado um violino na vida.
> Mas tinha umas pessoas já iniciadas que eram da igreja, da Congregação Cristã no Brasil. E ainda hoje tem muitos lá. Acho que a maioria do povo de cordas é dessa igreja (informação verbal).

[141]O Centro Integrado de Arte (Ciarte) promovia cursos e atividades culturais em Teresina, como capoeira, dança, teatro, artes plásticas e música. Funcionou sob a coordenação da UFPI, em parceria com a Fundação Cultural Monsenhor Chaves, entre o final da década de 1980 e meados dos anos 1990 (Santos, 2018).

Refleti sobre as memórias de Desterro e Edvaldo à luz do pensamento de Halbwachs (1990) sobre a memória individual, coletiva e dos músicos. Para o sociólogo francês, a individual não existe de forma isolada, mas se constrói na interação com os grupos dos quais o indivíduo faz parte. Esse conceito pode ser identificado na entrevista do contrabaixista, quando a primeira informação que compartilhou foi: “Do grupo inicial, só tem eu e o Edvaldo”. Sua fala reforçou o testemunho do violinista, que vivenciou as mesmas situações ao seu lado.

Halbwachs (1990) afirmou que, assim como a memória individual é limitada no espaço e no tempo — no caso dos depoimentos, o espaço é a OCT e o tempo, 1993 —, a coletiva também possui delimitações, embora de natureza distinta. Segundo o autor, "a memória coletiva o é [limitada] também: mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos, bem mais remotos também" (Halbwachs, 1990, p. 54). Nesse sentido, as lembranças compartilhadas por Desterro e Edvaldo refletiram essas características: ambos rememoram os acontecimentos com poucas variações, o que demonstrou os limites impostos pela experiência comum. Embora tenham apresentado percepções individuais, suas memórias estavam circunscritas a um contexto coletivo, moldado pelas condições específicas do grupo ao qual pertenciam.

Além de abordar a memória individual e coletiva, Halbwachs (1990, p. 165) também analisou a memória específica dos músicos e suas particularidades no cenário das práticas culturais. O sociólogo afirmou que, em uma orquestra:

> [...] cada [músico] [...] é somente uma parte de um conjunto que compreende outros músicos e o maestro [...] eles tocam em conjunto e no ritmo, quase sempre cada um conhece não somente sua parte mas também a de outros, e o lugar da sua entre as demais.

O contrabaixista e o violinista reconheceram-se como parte do mesmo grupo, apesar de atuarem em naipes distintos. Na entrevista que me concedeu, Edivaldo não mencionou Desterro diretamente, mas, ao aceitar o convite para colaborar com este trabalho, sugeriu que eu também conversasse com o contrabaixista e ressaltou que ambos vivenciaram os mesmos acontecimentos. O vínculo estabelecido em 1993, quando começaram a tocar juntos, mantém-se até os dias atuais. Assim, apoiei-me na ideia de Halbwachs (1990) para interpretar que, para esses músicos, rememorar os acontecimentos que os uniram na gênese da OCT assemelhou-se a executar sua

parte em uma música, com a consciência de que seguem no mesmo compasso, ainda que toquem instrumentos diferentes.

Além disso, é provável que essas narrativas tenham sido revisitadas ao longo dos anos, uma vez que, em diferentes ocasiões, esses instrumentistas podem ter sido convidados a falar sobre o assunto fora do círculo interno. Esse aspecto tornou-se mais relevante ao observar que poucos dos participantes da primeira reunião com o Professor seguiram carreira como músicos profissionais na Sinfônica. Entre aqueles que permaneceram na orquestra, Edvaldo foi um dos entrevistados para uma publicação da OST em comemoração aos seus 20 anos de existência, a *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014). Na ocasião, compartilhou sua trajetória no grupo e relembrou: “Me orgulho de estar lá [na orquestra] desde a abertura dos primeiros instrumentos. Passamos resina no arco” (Orquestra Sinfônica de Teresina, 2014, p. 11).

Os primeiros instrumentos mencionados por Edivaldo podem ser observados na Fotografia 24. Foram onze ao todo: um contrabaixo, dois violoncelos, quatro violas e quatro violinos.

Fotografia 24 – Primeiros instrumentos da Orquestra de Câmara de Teresina



Fonte: acervo da Orquestra Sinfônica de Teresina.

De acordo com a *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014), quando Wall Ferraz assumiu o cargo de prefeito da capital em 1992, confiou ao Maestro a responsabilidade de formar um grupo orquestral para a Prefeitura de Teresina. Essa informação levou-me a retomar o segundo comentário manuscrito pelo Violinista no

exemplar do periódico que abriu esta seção. Na anotação, o Músico fez uma observação sobre a criação da Orquestra de Câmara. Enquanto o *Diário do Povo* (Orquestra [...], 2001) afirmou que o grupo foi criado com o apoio do Ministério da Educação, Emmanuel registrou que a iniciativa partiu do então prefeito Wall Ferraz.

Na prática, uma informação não necessariamente invalidaria a outra, e tampouco é possível determinar com precisão a intenção do Compositor ao escrever a nota de rodapé. A matéria do jornal foi publicada em 2001, enquanto a revista da OST foi lançada em 2014. No *Diário do Povo*, o Maestro não foi entrevistado, apenas citado; já na revista, suas palavras foram transcritas diretamente. Diante disso, tornam-se pertinentes as reflexões de Chartier (1990, p. 16,17), que afirmou que a "história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler".

Foi possível perceber que, no jornal de 2001, a reportagem não teve como foco aprofundar-se na origem da OCT e, por isso, a informação sobre o apoio do Ministério da Educação foi considerada suficiente. O incômodo do Professor, ao que tudo indicou, surgiu do apagamento do papel de Wall Ferraz, cuja atuação foi decisiva para que Teresina contasse com uma orquestra mantida pelo poder público. Já na *Revista da OST*, lançada em comemoração aos vinte anos do projeto, a abordagem foi distinta: tratou-se de um momento de celebração e valorização da história, possivelmente com o propósito de reconhecer e respeitar aqueles que contribuíram para que o grupo musical se tornasse realidade.

O concerto que marcou o resultado do trabalho conduzido por Emmanuel com o grupo que aceitou o desafio de trocar os instrumentos de sopro pelas cordas friccionadas ocorreu no dia 22 de dezembro de 1993, seis meses após a primeira reunião, realizada em abril do mesmo ano. O *Diário do Povo* noticiou o evento em sua edição de 24 de dezembro:

> A apresentação da Orquestra de Câmara de Teresina foi um sucesso absoluto, recebendo aplausos e os elogios do público que lotou o teatro coroando de êxito os projetos que em menos de um ano possibilitou a implantação definitiva da orquestra (Orquestra [...], 1993, p. 11).

No acervo da OST, há um registro desse primeiro concerto (Fotografia 25). A repercussão positiva do evento revelou não apenas a aceitação do público, mas

também a maneira como a iniciativa transformou a cena musical da cidade. A formação da orquestra representou um marco para a música erudita em Teresina e ampliou as possibilidades de atuação profissional e pedagógica na capital.

Fotografia 25 – Primeiro concerto da OCT no Teatro 4 de Setembro



Fonte: acervo da Orquestra Sinfônica de Teresina.

Após o primeiro concerto, outros foram realizados entre 1994 e 2001, sob a regência de Emmanuel. Em 1997, a Fundação Monsenhor Chaves (FMC) implementou um projeto de treinamento voltado aos músicos da OCT, sob a direção da maestrina cubana Elena Herrera (1949–2018), que se destacou como diretora-geral da Ópera de Cuba (1985–1992) e regente de orquestras internacionais. No Brasil, foi regente titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (1996–1998 e 2010), além de fundar e dirigir projetos voltados à formação de jovens músicos (Maciel, 2018). Em entrevista concedida em 4 de janeiro de 2024, a professora Cecília Mendes, então presidente da FMC, explicou como foi possível viabilizar a vinda da musicista para Teresina e ressaltou os esforços institucionais e os contatos estabelecidos para concretizar essa colaboração.

> Eu fui com o José Afonso Lima, a serviço da Fundação, para Brasília, e resolvemos assistir a um concerto da Orquestra Sinfônica no Teatro Cláudio Santoro. A maestrina era espetacular! [...] Assisti ao concerto inteiro e, ao final, disse para o Zé Afonso: "Vamos falar com essa mulher para ir para o Piauí".
> Fomos conversar com Elena Herrera, e acho que ela nunca tinha recebido um convite para trabalhar fora da Orquestra de Brasília. [...].

> Ela aceitou o convite e trouxe consigo um músico da área de metais, que ficou trabalhando com a banda [Banda 16 de Agosto], já que a Orquestra ainda não tinha essa formação completa. [...]
> Houve um grande concerto no Riverside. Além do músico de metais, Elena trouxe o *Spalla* da orquestra dela e uma violoncelista [...] além de outros músicos. Eles passaram uma semana com a Orquestra, e o pessoal dizia que ela era rígida nos ensaios. Ensaiavam exaustivamente [...] mas o concerto foi lindíssimo, realmente muito bonito (informação verbal).

O relato da professora Cecília sobre a interação entre músicos de outros lugares e os instrumentistas da OCT e da Banda 16 de Agosto destacou a troca de técnicas, repertórios e abordagens pedagógicas, um processo que, possivelmente, ampliou a experiência desses profissionais. Essa dinâmica pode ser relacionada ao conceito de circulação de saberes, descrito por Monti e Dantas (2020) como um intercâmbio e disseminação de conhecimentos entre indivíduos ou grupos, especialmente em ambientes culturais e educacionais. Esse processo contribui para o enriquecimento do conhecimento coletivo, fomenta a inovação cultural e fortalece as redes de sociabilidade entre os envolvidos.

José Afonso Lima, citado por Cecília, era o superintendente da Fundação Monsenhor Chaves. Seu contato com Emmanuel não se limitou ao âmbito institucional, mas envolveu uma parceria voltada ao fortalecimento da orquestra e à ampliação das oportunidades para seus integrantes. Para aprofundar essa perspectiva, apresento a transcrição de um trecho da entrevista que me concedeu no dia 29 de outubro de 2024, na qual relembrou sua colaboração com o Maestro:

> Eu me lembro bem desse período, pois era superintendente da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, enquanto a professora Cecília Mendes era a presidente. Nós dois conduzíamos as ações culturais de Teresina durante o governo de Firmino Filho. O professor Emmanuel era regente da Orquestra de Câmara, além de ser professor e orientador dos músicos. [...]
> O maestro Emmanuel era uma pessoa admirável, sempre disposto a ensinar. [...]
> Ele era uma pessoa extraordinária, um maestro culto e de grande conhecimento. Conversávamos muito, e aprendi bastante com ele. Além da música, tinha um domínio impressionante sobre literatura e educação. [...]
> Alguns diziam que música clássica era difícil de entender, mas ele acreditava que o problema era a falta de acesso. Durante os concertos, explicava as peças ao público de forma acessível, sem formalismos excessivos, tornando a experiência mais próxima da realidade das pessoas.

A colaboração entre músicos experientes e os integrantes da Orquestra de Câmara de Teresina refletiu um esforço contínuo para fortalecer o ensino musical e ampliar as oportunidades de formação na cidade. O depoimento de José Afonso Lima mostrou que sua parceria com Emmanuel envolvia uma admiração pelo vasto conhecimento do Maestro, que ia além da música e abrangia também a literatura e a educação. Essa erudição não apenas orientou sua atuação como regente e professor, mas também contribuiu para a relevância de seu trabalho no meio cultural de Teresina. O cenário descrito pela professora Cecília Mendes, a partir das experiências dos músicos da OCT com os professores de Brasília, destacou a importância das articulações institucionais e da liderança de Emmanuel. A Fotografia 26 a seguir registrou o Professor ao lado dos docentes contratados na época.

Fotografia 26 – Emmanuel ao lado dos professores de Brasília



Fonte: acervo da Orquestra Sinfônica de Teresina.
Legenda: Da esquerda para direita – Gedeão Lopes, Elena Herrera, Emmanuel, Norma Lilian e Claudio Cohen.

Na matéria que abriu este segmento, foi indicado que Emmanuel se despediu da OCT em 2001 devido a problemas de saúde. No entanto, no recorte de jornal, sua anotação manuscrita contradisse essa informação. Alguns colaboradores desta pesquisa vivenciaram sua saída da orquestra, mas, ao serem questionados sobre o ocorrido, pediram que suas respostas não fossem publicadas. Assumi o compromisso de respeitar a vontade dos entrevistados e, portanto, não incluí neste trabalho qualquer informação não autorizada por eles.

O que posso afirmar sobre a anotação do Violinista, ao registrar que sua saída por doença foi uma grande mentira, é que houve um desentendimento entre a gestão da prefeitura da época e o Maestro. No entanto, tal situação não decorreu de nenhuma ação por parte dele. Pelo contrário, sua ausência foi amplamente sentida pelo prefeito e pelos gestores da Fundação Monsenhor Chaves. O impasse surgiu porque um integrante de sua equipe não foi mais aceito pela administração, decisão que o Professor, por razões que considerou justas, não pôde aceitar.

No documentário *Um Gentleman Incansável* [...], Emmanuel compartilhou algumas reflexões sobre seus sentimentos em relação à Orquestra após sua saída:

> Eu não sei se é porque eu sou mineiro e as pessoas aqui acham, não, ele é mineiro, é estrangeiro. Por exemplo, quando eu deixei a Orquestra Sinfônica, os principais líderes hoje da orquestra, eu não vou citar nomes porque não há necessidade, disseram: não, hoje a orquestra não precisa mais de estrangeiros, não temos mais estrangeiros, se referindo a mim como estrangeiro. [...]
> Quem criou o Orquestra Sinfônica? Eu. Nunca fui convidado para reger a Orquestra Sinfônica. Nunca tocaram uma valsa minha. Então, eu não existo. (Um Gentleman [...]).

As palavras de Emmanuel sugeriram que, à época, vivenciava uma sensação de exclusão. Logo no início de sua fala, o Maestro levantou uma hipótese sobre a possível razão desse isolamento seria o fato de ser mineiro. O pensamento do Violinista indicou uma identificação com a condição de outsider, uma leitura que se alinha à análise de Norbert Elias e John L. Scotson. Os autores argumentaram que membros de um grupo estabelecido estigmatizam os outsiders "[...] não por suas qualidades individuais como pessoas, mas porque pertencem a um grupo coletivamente considerado diferente [...]" (Elias; Scotson, 2000, p. 23).

Os sentimentos expressos pelo Músico na gravação do documentário sugeriram um possível pesar. À época, segundo seu relato, parecia nutrir certa frustração por não ter vivenciado os resultados das sementes que havia plantado. Entre as questões mencionadas, uma em especial chamou a atenção: o fato de nunca ter sido convidado a voltar à frente do grupo que fundou. Raimundo Aurélio Melo[142], seu sucessor na regência da Orquestra de Câmara, liderou a transformação do conjunto em orquestra sinfônica. A ausência de um convite para conduzir a nova

[142]Aurélio Melo além de ter sido um dos colabores desse trabalho foi o protagonista da minha dissertação de mestrado Concertos pelo Sertão: formAção e Mediação Cultural do Maestro Aurélio Melo.

formação pareceu representar, para Emmanuel, um sinal de esquecimento ou afastamento de um projeto ao qual dedicara anos de trabalho. Diante desse testemunho, talvez movida por uma vontade inconsciente de defender o protagonista desta pesquisa, levei essa passagem do audiovisual para a entrevista realizada com Aurélio em 22 de agosto de 2024, a fim de compreender melhor a situação.

A reação de Aurélio foi marcada por tristeza, o que me fez perceber o quanto minha abordagem do assunto havia sido indelicada. Ainda assim, fez questão de apresentar sua versão e afirmou que, em três ocasiões, convidou Emmanuel para combinar uma homenagem. Na primeira, o Músico teria respondido que pensaria a respeito; na segunda, alegou que naquele momento não seria possível; e, na terceira — ocasião em que Aurélio declarou ter havido testemunhas entre os músicos da orquestra —, seu ex-professor respondeu: “Não, meu jovem, é aquilo mesmo que eu lhe falei. Não, não, não, deixa como está, não vamos fazer não, não dá” (informação verbal).

Infelizmente, Emmanuel veio a óbito, e a homenagem não foi realizada até o momento. Houve uma mobilização para a realização de um concerto póstumo em decorrência de seu falecimento, porém, segundo Aurélio, músicos da Universidade Federal já haviam se organizado, e não se chegou a um acordo para que a OST também se apresentasse. Acerca do exposto, torna-se necessária uma reflexão sobre o procedimento descrito. José Carlos Meihy e Patrícia Holanda (2019) defenderam a ideia de uma história oral híbrida, que propõe um diálogo entre entrevistas e outros documentos, sejam eles iconográficos ou escritos. Neste caso, ao confrontar o depoimento do Maestro presente no documentário com as palavras do maestro da Orquestra Sinfônica, não busquei determinar verdades, mas sim expor duas narrativas distintas sobre a mesma situação.

Neste sentido, a abordagem híbrida proposta por Meihy e Holanda (2019) ampliou as possibilidades de análise ao propor o diálogo entre diferentes fontes. Ao apresentar essas duas perspectivas — o relato de Emmanuel no documentário e a resposta de Aurélio na entrevista —, tornou-se perceptível como a memória é permeada por subjetividades e como cada interlocutor contribuiu para a construção de uma narrativa múltipla. Assim, mais do que buscar verdades absolutas, essa metodologia privilegiou a complexidade das relações humanas e a diversidade de interpretações que emergiram ao revisitar episódios compartilhados.

5.3 Entre melodias e prêmios: as composições de Emmanuel e o reconhecimento pela FUNARTE

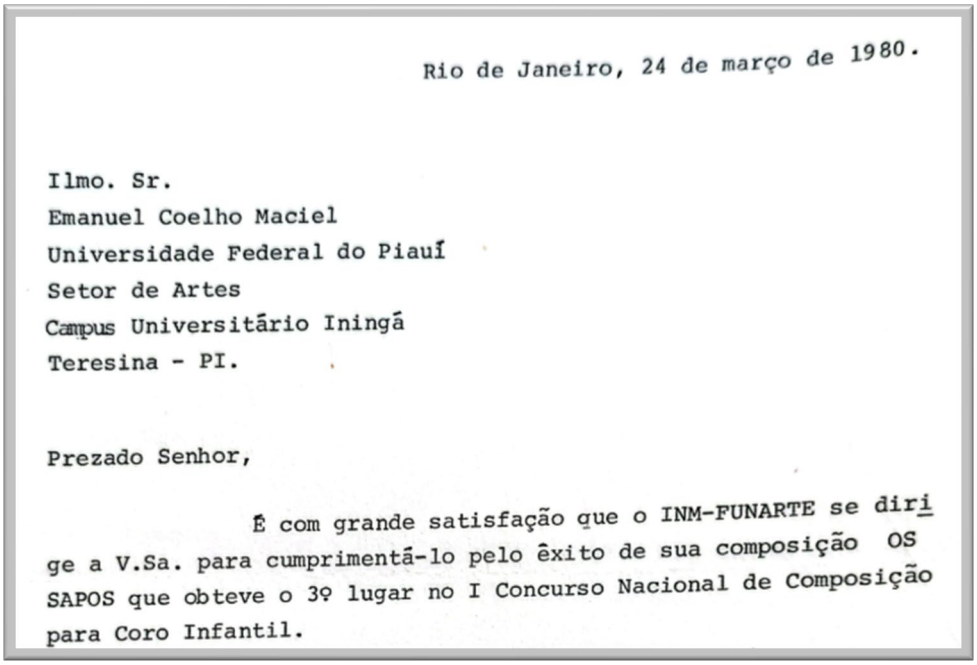
A Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), vinculada ao Ministério da Cultura do Brasil, foi criada em 1975, durante o regime militar, com o objetivo de promover o desenvolvimento e a difusão das artes no país. Desde sua fundação, tem desempenhado um papel central na formulação e implementação de políticas públicas voltadas para diversas expressões artísticas, abrangendo teatro, dança, música, artes visuais e circo. Além de incentivar a produção artística, a FUNARTE também atua na preservação do patrimônio cultural brasileiro e no apoio a artistas e instituições por meio de programas, editais e premiações. Nos primeiros anos de atuação, a FUNARTE incorporou o Instituto Nacional de Música (INM), responsável por iniciativas voltadas especificamente para a promoção e valorização da música no Brasil. Essa incorporação permitiu a ampliação de projetos ligados à formação musical, realização de concertos, edição de partituras e organização de concursos destinados a incentivar compositores e intérpretes. (Brasil, 2023; Vetromilla, 2015).

Emmanuel foi laureado três vezes em concursos promovidos pelo INM/FUNARTE enquanto já residia em Teresina, o que reafirmou sua presença no cenário da música erudita brasileira. Em 1981, recebeu o prêmio pela composição *Os Sapos*, obra para coro infantil baseada em versos de Manuel Bandeira, na qual explorou elementos rítmicos e sonoros que dialogam com a musicalidade lúdica do poema. No ano seguinte, foi reconhecido por *Ema Sariema*, peça para coro misto a quatro vozes, inspirada no reisado do Mestre Severo[143] (1938-2021), uma manifestação tradicional do Piauí que incorporou de forma singular à linguagem coral. Em 1983, conquistou mais um prêmio com *Módulos*, escrita para orquestra de cordas, na qual trabalhou contrastes harmônicos e estruturais, o que reafirmou sua versatilidade como compositor. Esses reconhecimentos atestaram não apenas a qualidade técnica e criativa de sua produção, mas também seu interesse em estabelecer conexões entre a música de concerto e as expressões culturais brasileiras.

[143]Severo de Sousa Barros foi considerado patrimônio vivo do estado do Piauí, pelo trabalho por mais de seis décadas liderando o grupo Reisado do Piauí, com a tradição da Festa de Reis (Souza, 2021).

5.3.1. Os Sapos

Correspondência 5 – Recorte da carta de premiação por Os Sapos



Rio de Janeiro, 24 de março de 1980.

Ilmo. Sr.
Emanuel Coelho Maciel
Universidade Federal do Piauí
Setor de Artes
Campus Universitário Iningá
Teresina - PI.

Prezado Senhor,

É com grande satisfação que o INM-FUNARTE se dirige a V.Sa. para cumprimentá-lo pelo êxito de sua composição OS SAPOS que obteve o 3º lugar no I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil.

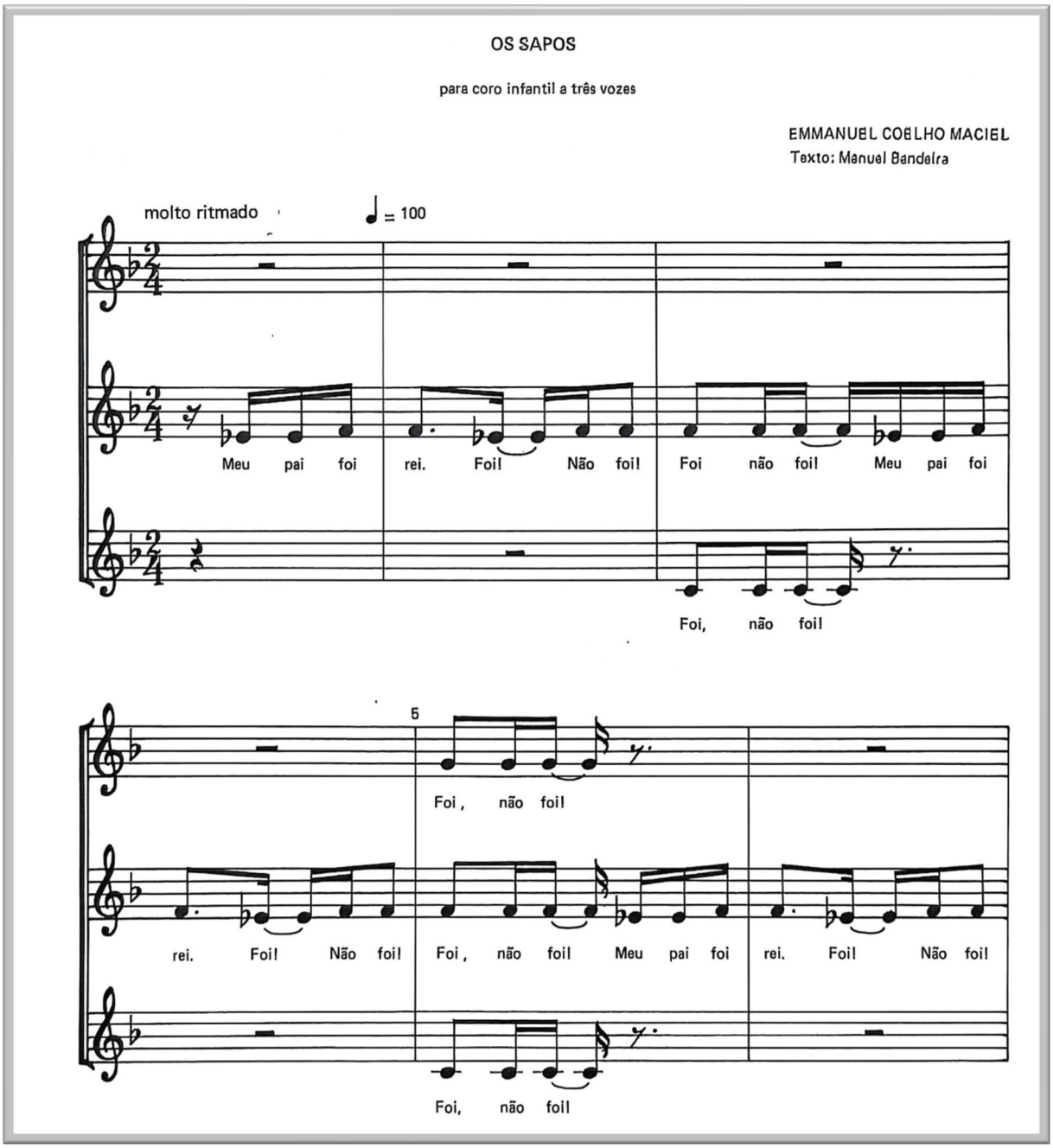
Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

No dia 24 de março de 1980, o Compositor recebeu uma carta (Correspondência 5), endereçada ao Setor de Artes da UFPI, que comunicava a conquista do 3º lugar no I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil com sua obra *Os Sapos*. A epístola também esclarecia que a FUNARTE publicaria um volume reunindo 30 composições, entre elas as obras premiadas e outras selecionadas pelo júri devido à sua relevância para o repertório coral infantil. Esse reconhecimento não apenas confirmou a qualidade artística da peça, mas também garantiu sua disseminação e acessibilidade a regentes e educadores musicais em todo o país. A seguir, na Partitura 11, está a primeira página de *Os Sapos*, com os seis primeiros compassos, nos quais já se percebe a ênfase rítmica e a exploração da sonoridade do texto de Manuel Bandeira.

No Anexo E, encontra-se a partitura completa editada pela Funarte em 1981, referente à premiação do concurso realizado em 1979 pelo Projeto Villa-Lobos. Nos dados sobre a composição fornecidos por Emmanuel na publicação, foi esclarecido que utilizou apenas parte do poema de Manuel Bandeira e que a música foi composta especialmente para o concurso, com efeitos harmônicos e rítmicos que conferem graça ao texto sem comprometer sua essência. Além disso, explicou que a introdução

é essencialmente rítmica e, no desenvolvimento, trabalhou outras ideias mais lentas, porém “[...] acima de tudo brasileiras em sua essência, folcloristas quase, e nordestinas: sétimas abaixadas e, no final da música, quartas aumentadas” (Maciel, 1981).

Partitura 9 – Primeira página de Os Sapos



Fonte: Maciel (1981, p. 1).

A obra, escrita para coro infantil a três vozes, apresenta um caráter lúdico e expressivo, ao unir humor textual com recursos cromáticos que enriquecem sua

sonoridade. A interação entre elementos modais e tonais cria momentos de ambiguidade harmônica que, aos poucos, convergem para uma definição mais clara em Ré menor. O texto, marcado pela repetição e pela evocação do coaxar dos sapos, é estruturado em frases simples, o que favorece a exploração vocal e a expressividade rítmica. Nos primeiros compassos, a melodia sugere Fá maior, mas a introdução do Mi♭ gera tensão cromática, o que leva a uma tonalidade incerta. A ausência inicial de notas como Ré ou Lá impede uma definição imediata de Ré menor e confere à peça características modais. A presença do Mi♭ sugere uma relação com o modo frígio de Ré e adiciona um colorido particular à harmonia. No entanto, ao longo da composição, a tonalidade de Ré menor se estabelece progressivamente e se consolida como centro tonal da obra. Essa transição contribui para o dinamismo da peça e a torna instigante tanto para os intérpretes quanto para o público.

O ritmo de *Os Sapos*, composto por Emmanuel, caracteriza-se por síncopes, que acentuam seu caráter rítmico, conforme indicado no início da obra. O Maestro estruturou a peça predominantemente de forma homofônica, com as vozes em simultaneidade, o que possivelmente reforçou a simplicidade rítmica e melódica. Entre os programas de concerto preservados, há registros de duas apresentações da composição: a estreia, realizada em 14 de julho de 1980, pelo grupo Os Curumins, e outra no dia 4 de junho de 1982, pelo Coro Infantil do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ambas foram regidas por Elza Lakschevitz[144] (1933–2017).

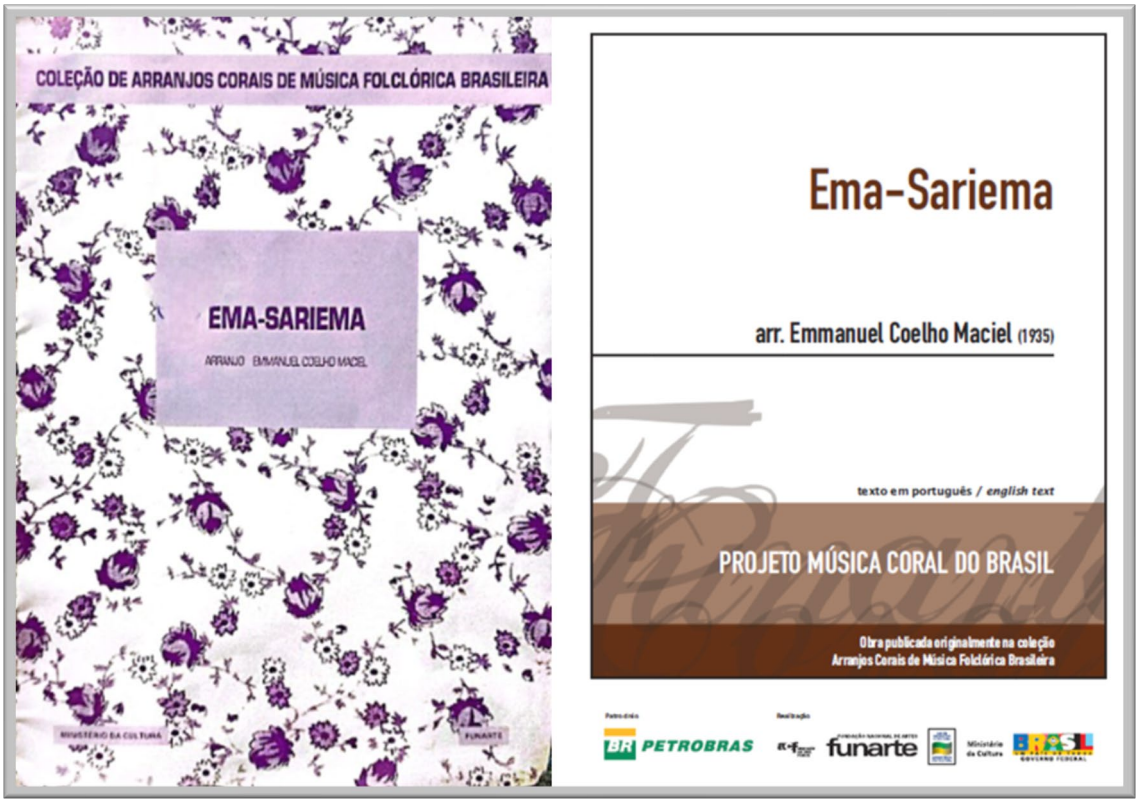
5.3.2 Ema-Sariema

Ema-Sariema é uma composição para coro misto a *cappella* em que Emmanuel estabeleceu um diálogo com as tradições folclóricas nordestinas, ao incorporar características rítmicas e melódicas do reisado piauiense. A partitura foi publicada pela primeira vez em 1988 e integrou a *Coleção de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira*, uma iniciativa voltada à valorização e difusão do repertório coral nacional (Capa 11). Em 2007, a obra passou por uma reedição digital no âmbito do Projeto Música Coral do Brasil, o que ampliou sua circulação. A nova versão trouxe

[144]Elza Lakschevitz Assunção foi regente e educadora musical, com atuação na FUNARTE e na formação de regentes e coros no Brasil. Fundou e dirigiu o Canto Em Canto, além de estrear obras de compositores brasileiros, deixando um importante legado na música coral (Elza [...], 2017).

como diferencial um texto de apresentação bilíngue e a transcrição fonética da letra. A reedição completa encontra-se no Anexo F.

Capa 11 – Capas das duas versões de Ema-Sariema



Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida e Projeto [...], 2007.

Na reedição de 2007, foi incluída uma explicação em inglês, possivelmente com o objetivo de contextualizar o tema folclórico abordado na obra (Figura 3).

Figura 3 – Explicação em inglês sobre a obra *Ema-Sariema*

This is a highly syncopated arrangement that will bring excitement to audience and singers alike. The humorous Portuguese text is very repetitive allowing singers to learn it quickly. Each voice part has interesting little melodies and motives and all sections are highlighted during certain passages. This is a nice introduction to Brazilian folk songs and rhythmic traditions and should be performed it with energy and enthusiasm

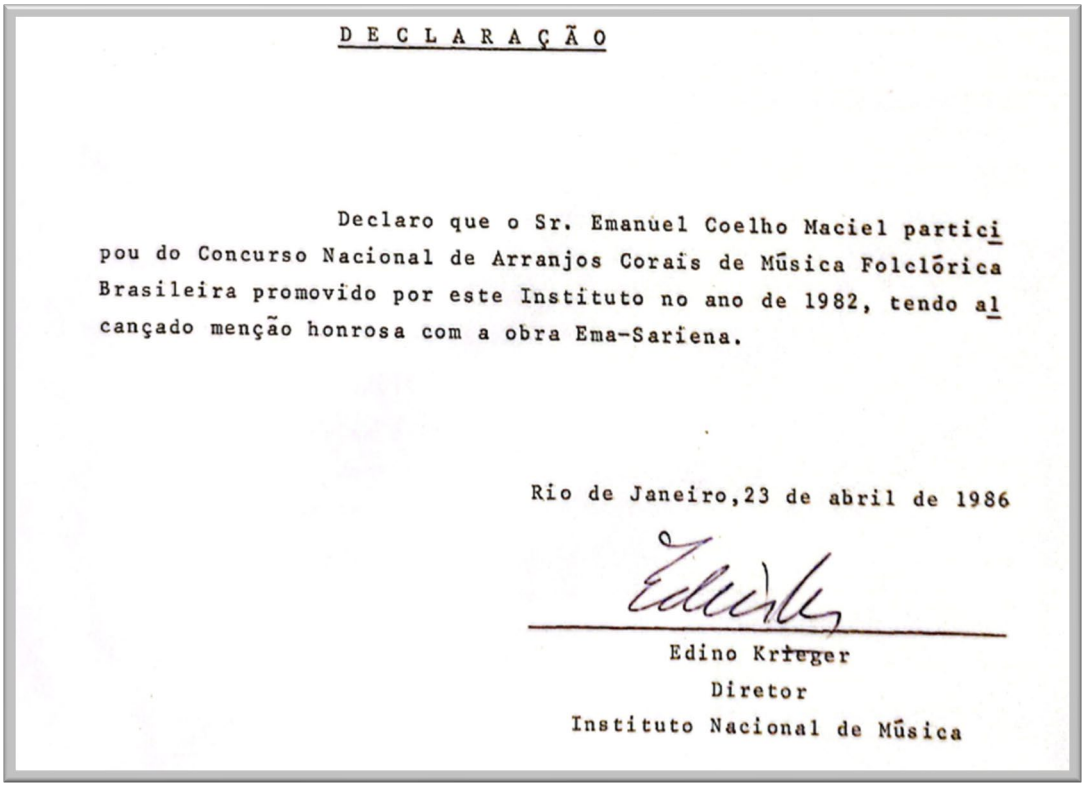
Fonte: Projeto [...], (2007).

Em tradução livre, o texto explicativo seria:

> Este é um arranjo altamente sincopado que trará entusiasmo tanto para o público quanto para os cantores. O texto humorístico em português é muito repetitivo, permitindo que os cantores aprendam rapidamente. Cada parte vocal possui pequenas melodias e motivos interessantes, e todas as seções são destacadas em determinados trechos. É uma boa introdução às canções folclóricas brasileiras e às tradições rítmicas, devendo ser executada com energia e entusiasmo (Projeto [...], 2007 [tradução própria]).

A composição *Ema-Sariema* recebeu menção honrosa no Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira, promovido pelo Instituto Nacional de Música em 1982. A premiação foi confirmada por Edino Krieger[145] (1928-2022), então diretor da instituição, conforme declarado no Documento 15.

Documento 15 – Declaração de Edino Krieger sobre Ema-Sariema



DECLARAÇÃO

Declaro que o Sr. Emanuel Coelho Maciel participou do Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira promovido por este Instituto no ano de 1982, tendo alcançado menção honrosa com a obra Ema-Sariena.

Rio de Janeiro, 23 de abril de 1986

Edino Krieger
Diretor
Instituto Nacional de Música

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

O Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, sob a regência de Dario Sotelo, apresentou a peça no dia 9 de janeiro de 2011 (Imagem 14), durante a abertura da

[145]Edino Krieger foi compositor, crítico musical e produtor cultural, com uma produção de diversas obras para orquestra sinfônica e de câmara, oratório, música de câmara, obras para coro e para vozes e instrumentos solistas, além de partituras incidentais para teatro e cinema. Criador do Projeto Memória Musical Brasileira/PRO-MEMUS em 1979, junto ao Instituto Nacional de Artes da FUNARTE – Fundação Nacional de Arte, do Ministério da Cultura. De 1981 a 1989 foi diretor do INM. (Edino [...], 2022).

29ª Oficina de Música de Curitiba[146], um evento de alcance internacional voltado à formação e difusão musical.

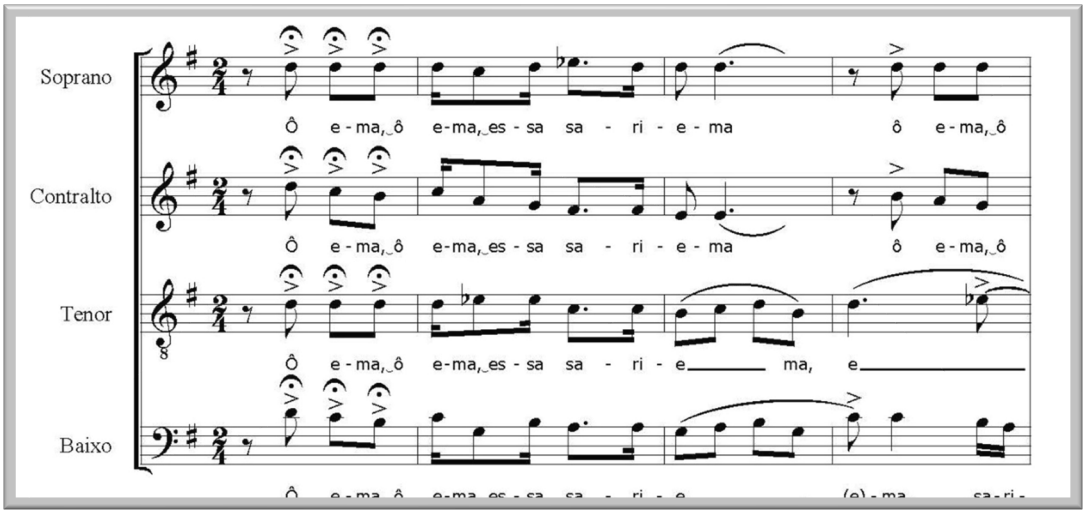
Imagem 14 – Coro da Camerata Antiqua de Curitiba



Fonte: Concerto [...] (2011).

Com desafios rítmicos e texturais para o coro, o Compositor trabalhou com uma letra que, a princípio, repete apenas o trecho “Ô êma, ô êma, essa sariema”, como pode ser observado nos primeiros compassos (Partitura 12):

Partitura 10 – Primeiros compassos de Ema-Sariema



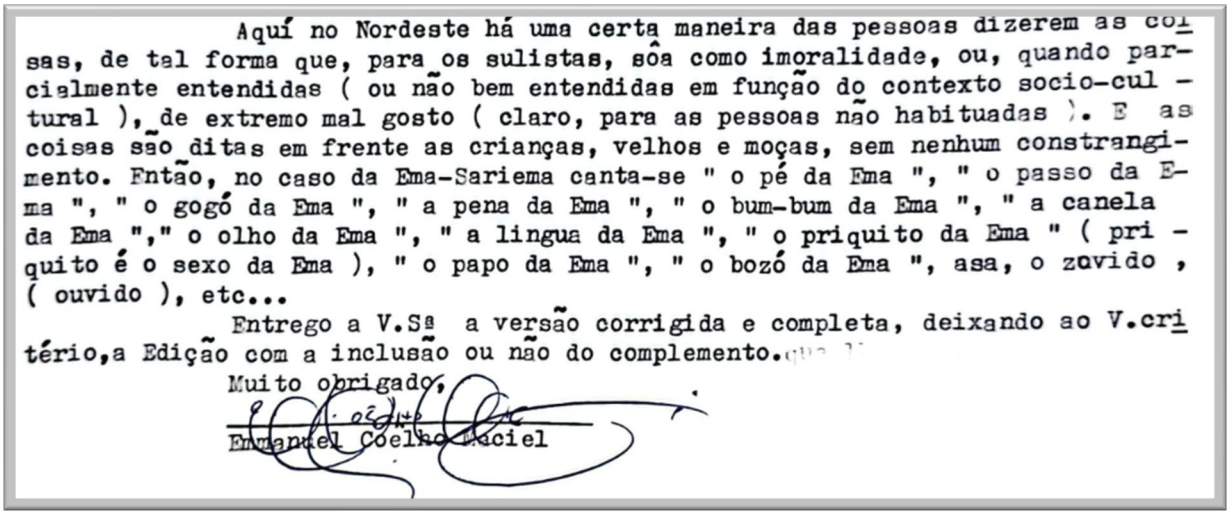
Fonte: Projeto [...], (2007).

No acervo de Emmanuel, há uma cópia de uma carta datada de 3 de agosto de 1983, endereçada a Eva Correa de Oliveira, coordenadora de Produção Editorial do

[146]Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=vGLUAaB9mLo e no QR Code da Imagem 14 – também acessível por meio do hyperlink incorporado no código.

Pro-Memus e responsável pela primeira edição da obra. Na correspondência, o Músico apresentou justificativas para alterações feitas na partitura original e solicitou que fossem implementadas antes da impressão. Segundo o Violinista, as modificações estavam ligadas à necessidade de corrigir aspectos da prosódia, o que demandou ajustes em determinadas células rítmicas. No entanto, mais do que uma questão técnica, a preocupação central do Compositor parecia estar na forma como algumas partes da letra poderiam ser interpretadas (Correspondência 6).

Correspondência 6 – Recorte da carta para o editorial sobre Ema-Sariema



Aquí no Nordeste há uma certa maneira das pessoas dizerem as coi sas, de tal forma que, para os sulistas, sôa como imoralidade, ou, quando parcialmente entendidas (ou não bem entendidas em função do contexto socio-cul - tural), de extremo mal gosto (claro, para as pessoas não habituadas). E as coisas são ditas em frente as crianças, velhos e moças, sem nenhum constrangimento. Então, no caso da Ema-Sariema canta-se " o pé da Ema ", " o passo da Ema ", " o gogó da Ema ", " a pena da Ema ", " o bum-bum da Ema ", " a canela da Ema "," o olho da Ema ", " a lingua da Ema ", " o priquito da Ema " (priquito é o sexo da Ema), " o papo da Ema ", " o bozó da Ema ", asa, o zavido , (ouvido), etc...

Entrego a V.Sª a versão corrigida e completa, deixando ao V.critério,a Edição com a inclusão ou não do complemento.

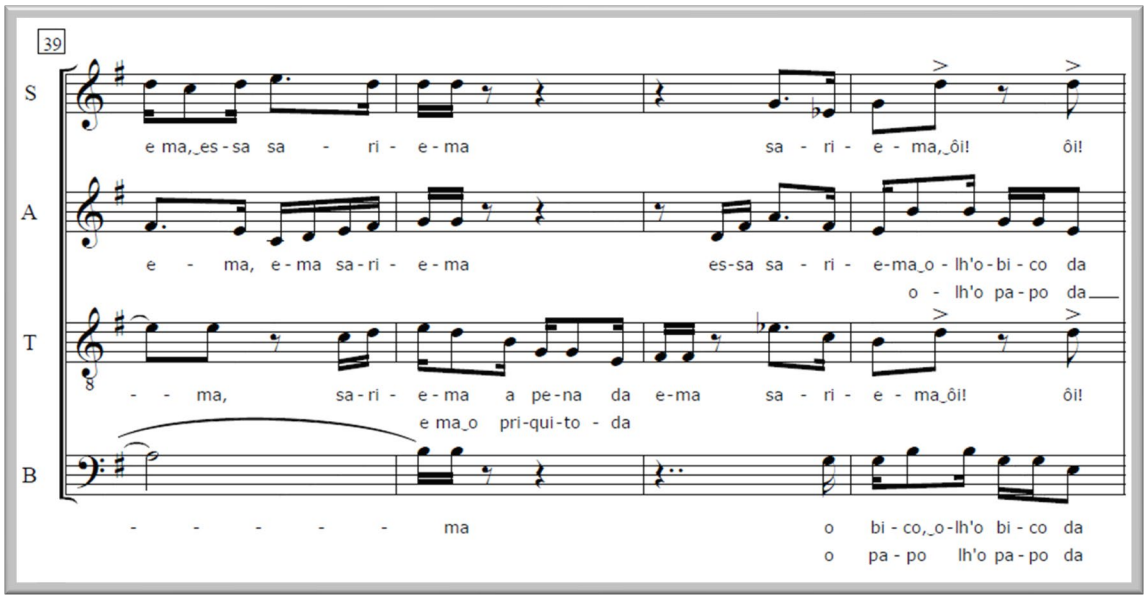
Muito obrigado,

Emmanuel Coelho Maciel

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

No trecho apresentado, Emmanuel argumentou que certas expressões, que poderiam ser consideradas impróprias por pessoas do Sul do país, no Nordeste eram ditas sem qualquer constrangimento, independentemente da presença de crianças, idosos ou mulheres. Ao se referir à região, o Compositor se colocou como parte do universo cultural nordestino, na época já era residente em Teresina há sete anos. Para ilustrar seu ponto, listou as expressões na ordem em que apareciam na música, com início em “pé da Ema” e término no que aparenta ter sido o motivo central de sua preocupação: “o priquito da Ema”. A relação seguiu com outras partes do corpo da ave e indicou que a construção textual não deveria ser lida de forma maliciosa, mas sim dentro da lógica do repertório folclórico regional. Diante dessa questão, o Professor deixou a critério da organização a decisão de manter ou modificar a letra. Ao que tudo indica, não houve objeção por parte do projeto editorial, que optou por preservar a versão original, tal como era tradicionalmente transmitida no folclore (Partitura 13).

Partitura 11 – Recorte de Ema-Sariema



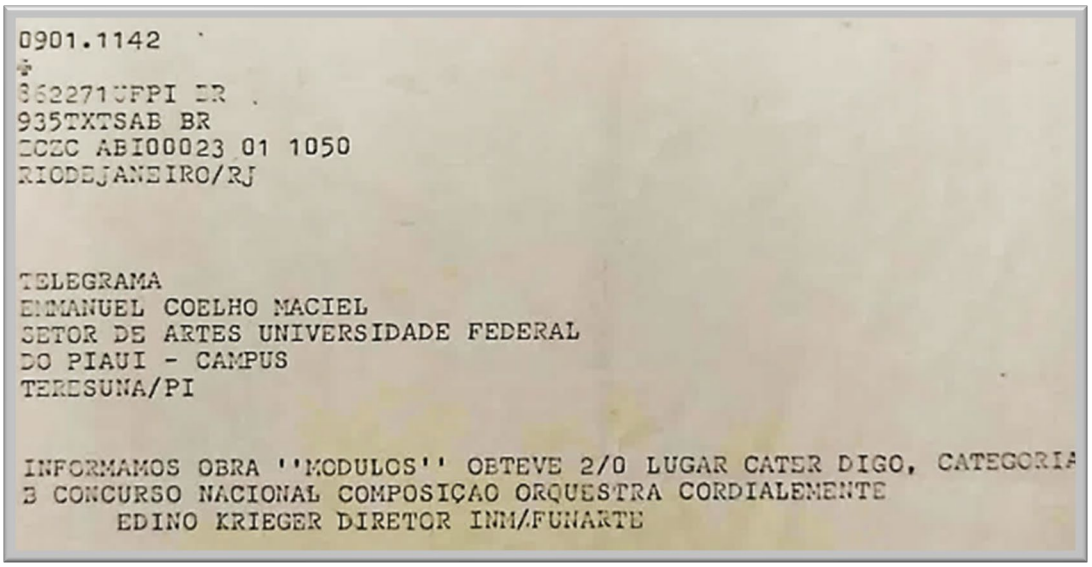
Fonte: Projeto [...]. (2007).

É pertinente observar que, ao escolher *Ema-Sariema* para concorrer em um concurso nacional, o Compositor pareceu demonstrar a intenção de afirmar sua nordestinidade. Isso ficou claro na defesa que fez da letra, ao antecipar a possibilidade de preconceito linguístico, uma questão à qual implicitamente dirigiu uma crítica. Tal posicionamento, em minha perspectiva, manteve coerência com sua trajetória como compositor e educador, comprometido com a valorização da musicalidade regional. Essa postura representou um esforço para dialogar com as tradições locais e reivindicar um espaço de respeito para as expressões linguísticas e culturais do Nordeste no panorama musical nacional.

5.3.3 Módulos

A terceira peça de Emmanuel a ser premiada foi a composição *Módulos*, escrita para orquestra, que conquistou o segundo lugar na categoria B do Concurso Nacional de Composição e Orquestra. O comunicado da premiação foi enviado por Edino Krieger, por meio de um telegrama (Correspondência 7).

Correspondência 7 – Telegrama de Edino Krieger para Emmanuel



0901.1142

362271UFPI BR
935TXTSAB BR
ZCZC ABI00023 01 1050
RIODEJANEIRO/RJ

TELEGRAMA
EMMANUEL COELHO MACIEL
SETOR DE ARTES UNIVERSIDADE FEDERAL
DO PIAUI - CAMPUS
TERESINA/PI

INFORMAMOS OBRA ''MODULOS'' OBTEVE 2/O LUGAR CATER DIGO, CATEGORIA
B CONCURSO NACIONAL COMPOSIÇAO ORQUESTRA CORDIALEMENTE
EDINO KRIEGER DIRETOR INM/FUNARTE

Fonte: acervo de Marta Magalhães de Almeida.

Módulos é uma composição escrita para orquestra de cordas — dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. Emmanuel publicou a obra em 1996, no livro *Orquestra Mirim* [...], mencionado anteriormente neste trabalho. Contudo, ao realizar uma pesquisa on-line sobre publicações relacionadas ao Maestro, deparei-me com um texto que continha informações que considerei errôneas ou, no mínimo, incompletas, o que pode levar o leitor a interpretações equivocadas:
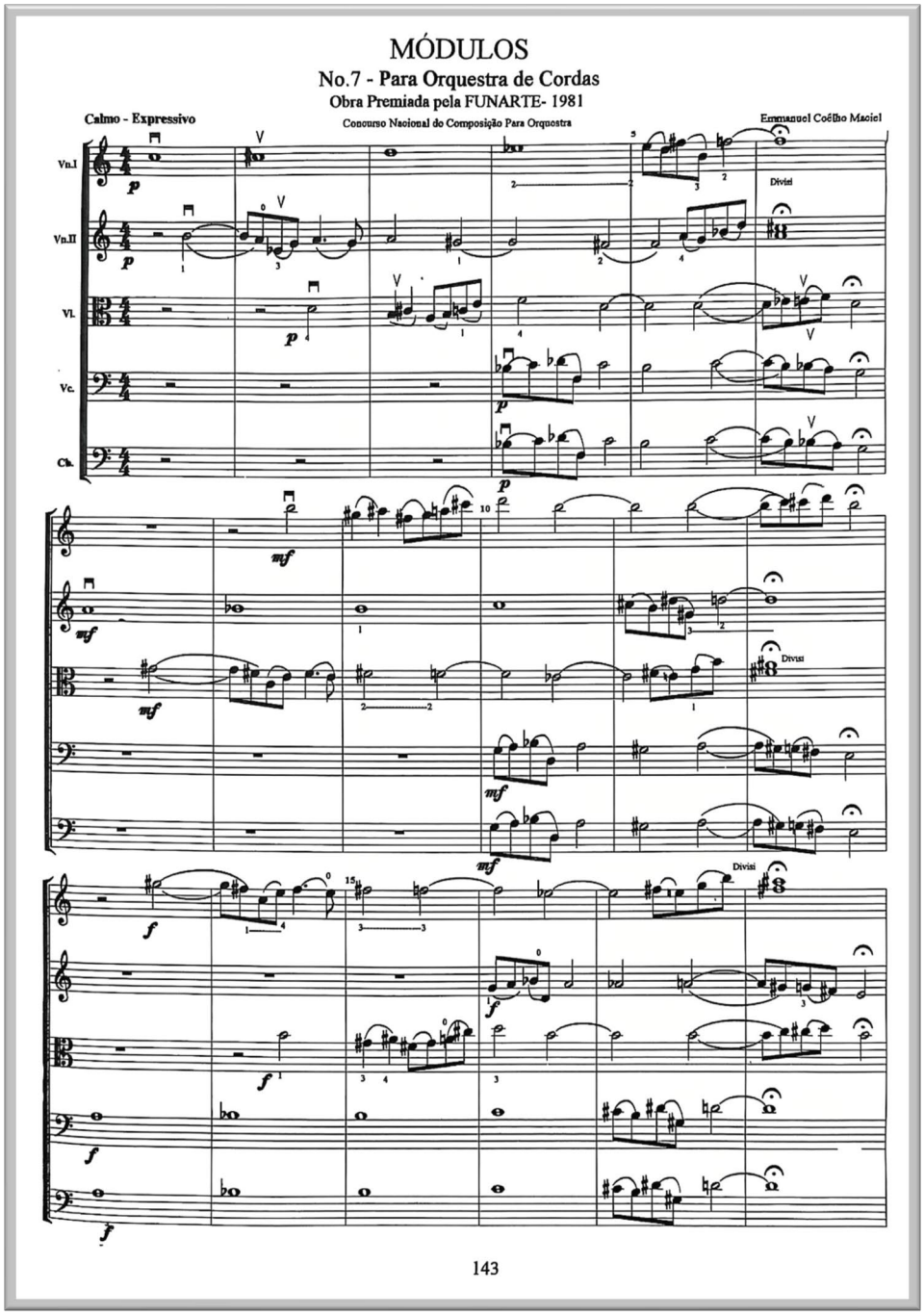
> A peça possui atualmente um manuscrito feito a partir do original do compositor, do copista da Universidade Federal do Piauí, o senhor Aurélio Melo [...]. Foi encontrado em manuscrito não identificado a parte de 1º violino e violoncelo e uma cópia feita em papel vegetal para ser passado em mimeógrafo (Fagundes *et al*., 2023, p. 4).

O referido texto informou que o autor realizou uma edição a partir de fragmentos do manuscrito e da cópia encontrados. A questão que ressalto aqui não diz respeito à edição em si, mas à ausência da informação de que a obra já possui uma publicação revisada pelo Compositor em um livro de sua autoria, que apresenta a grade completa e as partituras dos instrumentos separadamente, com todas as indicações de interpretação necessárias. Como a escrita do artigo apresentou fragilidades em termos de clareza e coesão, não descartei a possibilidade de ter interpretado equivocadamente a ideia de que o autor tenha sugerido que os fragmentos do manuscrito e a cópia de Aurélio seriam as únicas fontes disponíveis para a partitura de *Módulos*. Com o objetivo de contribuir para a correta divulgação da obra de

Emmanuel, apresento no Anexo G a partitura completa, conforme publicada pelo Maestro.

Na Partitura 14, encontra-se a imagem da primeira página de *Módulos*. Em comparação com as demais peças do livro *Orquestra Mirim* [...], essa composição apresenta um nível de complexidade mais elevado no desenvolvimento melódico das vozes, o que exige maior habilidade técnica por parte dos instrumentistas.

Partitura 12 – Primeira página de Módulos
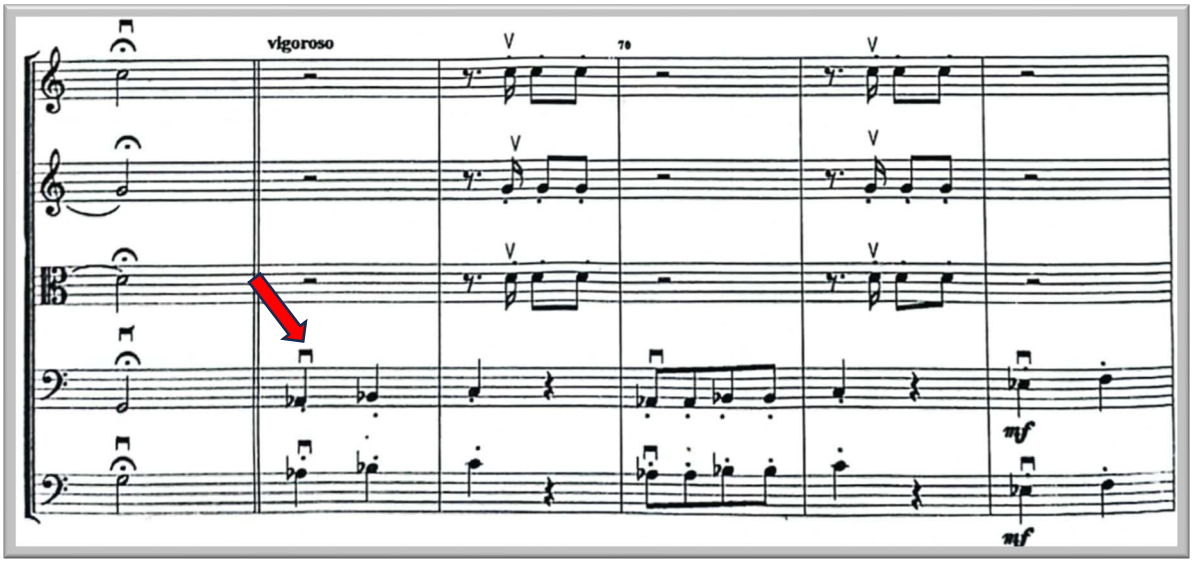


Fonte: Maciel (1996, p. 143).

Ao enviar a peça para o concurso, o Maestro redigiu um texto intitulado "Módulos para Orquestra de Cordas", no qual apresentou algumas explicações. A seguir, transcrevi um trecho do documento:

> A peça “Módulos”, para Orquestra de Cordas, foi composta na última semana de setembro, especialmente para a categoria B, do presente Concurso. A sua estrutura geral é a seguinte: Lento – Alegro – Lento – Alegro e Coda ou, simplesmente, A – B – Coda.
> Lento – Caráter polifônico, com dois temas principais, sendo um cromático (inicialmente com os 1ºs Violinos) e o outro, Lírico, fragmentado entre os demais naipes. Nesta ocorrência a voz que o iniciou, ao ceder a sua à outra, continua com um contra-tema.
> A situação se repete por 4 vezes [...] percorrendo as 4 vozes do Quarteto Instrumental [...], com entradas revezadas entre os quatro naipes (Emmanuel Coêlho Maciel)[147]

No texto, Emmanuel explicou que o segundo movimento — *Allegro* — possui um caráter homofônico, o que contrasta com o movimento *Lento*. Descreveu o *Allegro* como um momento de “esfusiante alegria”. No compasso 68, que destaquei com uma seta na Partitura 15, o Compositor apontou o início de uma espécie de ponte, destinada a reconduzir o discurso musical ao próximo andamento, marcado como *Lento*. Na partitura, essa transição foi indicada com a expressão *Molto Expressivo* (Partitura 16).
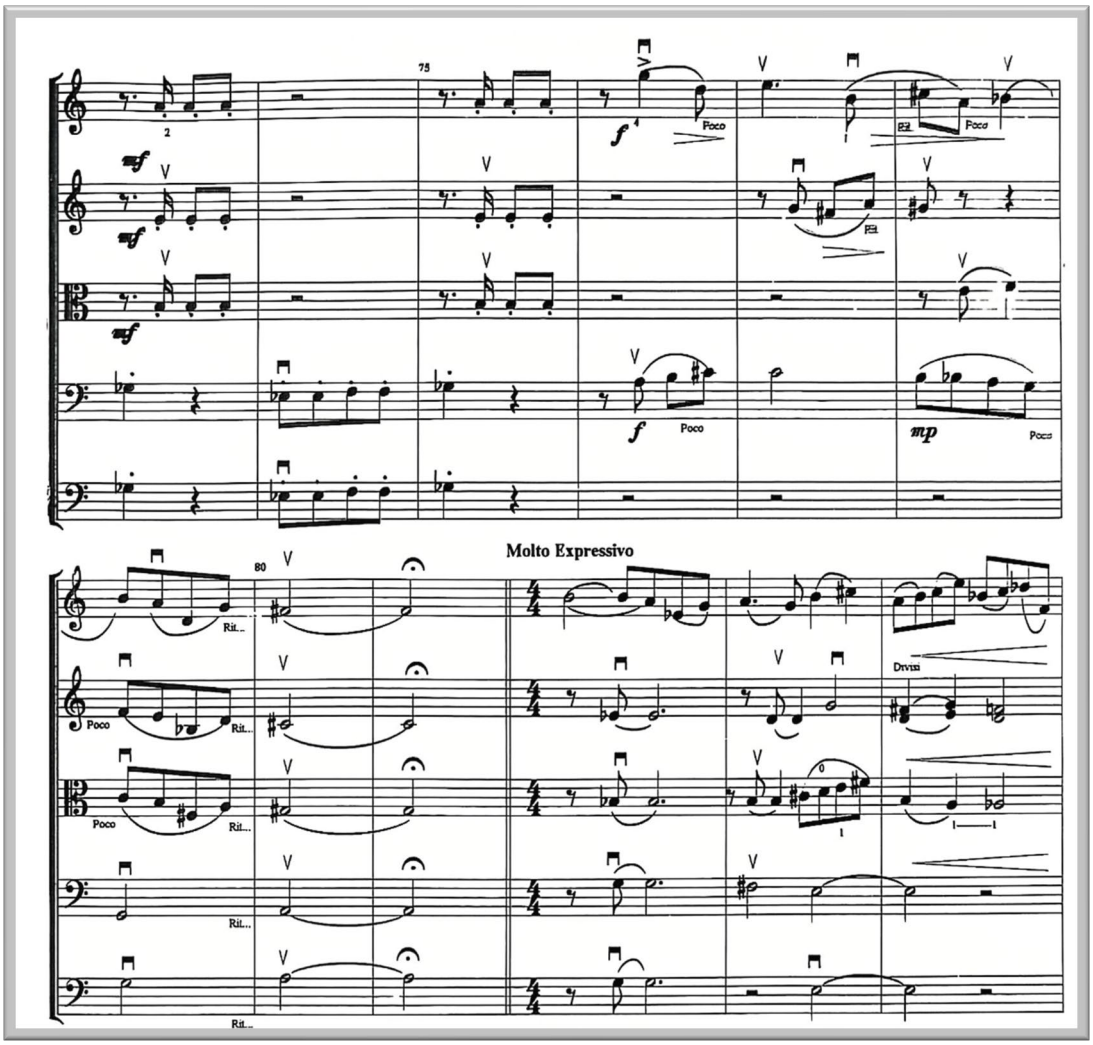
Partitura 13 – Recorte de Módulos – compassos de 67 a 72



Fonte: Maciel (1996, p. 146).

[147]Esse fragmento é parte de um texto elaborado por Emmanuel para a organização do Concurso Nacional de Composição para Orquestra encontrado em seu acervo pessoal, sem informações disponíveis sobre datas específicas ou sobre a quem foi direcionado.

Partitura 14 – Recorte de Módulos – compassos de 73 a 84



Fonte: Maciel (1996, p. 147).

Na minha percepção, embora os andamentos sejam semelhantes, a linguagem proposta no *Molto Expressivo* (Partitura 16) difere daquela apresentada no início da música. No começo, a melodia pareceu circular entre as três primeiras vozes; no *Molto*, o primeiro violino assumiu o protagonismo melódico, enquanto os demais instrumentos desempenharam um papel de acompanhamento. Nesse contexto, observou-se uma semelhança rítmica entre o segundo violino e a viola, bem como entre o violoncelo e o contrabaixo.

O texto foi concluído com a afirmação de que a linguagem da peça é contemporânea, caracterizada pela predominância de acordes em quartas ou por uma textura atonal. No entanto, o Maestro ressaltou que teve o cuidado de garantir que a escrita permanecesse acessível ao nível de uma orquestra-escola. Quanto ao título,

explicou que sua escolha se justificava por meio do empréstimo de um conceito arquitetônico aplicado à música.

Em síntese, as três premiações de Emmanuel em concursos promovidos pela INM/FUNARTE corroboraram tanto a relevância de suas criações no repertório erudito brasileiro quanto seu compromisso com a valorização das expressões culturais do Nordeste. As obras premiadas — *Os Sapos*, *Ema-Sariema* e *Módulos* — ilustraram sua versatilidade técnica e a busca por uma linguagem que dialogasse com o folclore regional sem perder de vista os fundamentos da composição contemporânea. Com base nesses elementos, foi possível perceber como o Maestro construiu uma identidade artística singular, pautada pela interação entre tradição e inovação. Na seção seguinte, apresento as considerações finais deste estudo, nas quais exponho as reflexões que articulei a partir da análise dos documentos mobilizados.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recorte de Revista 2 – Piauí, a terra do aqui já teve



Fonte: Maciel (2014, p. 12).

A edição nº 87, quarto ano, da *Revista Cidade Verde*, publicada em 29 de junho de 2014, trouxe em suas páginas verdes uma entrevista concedida por Emmanuel Coêlho Maciel à jornalista Dina Magalhães. O título “Piauí, a terra do aqui já teve” (Recorte de Revista 2) reproduziu uma frase proferida pelo Professor, que rememorou as palavras de José Camilo da Silveira Filho, ex-reitor da UFPI na época de sua chegada ao estado. A expressão sintetizou sua avaliação sobre o desempenho de alguns gestores estaduais em relação aos projetos culturais.

Utilizei as palavras do ex-reitor, repetidas pelo Maestro, para ressignificá-las em minha pesquisa. Aqui no Piauí, já houve um Violinista que pode ser reconhecido como um Semeador, pois lançou sementes de transformação na vida de muitas pessoas por meio da música. Emmanuel deixou sua marca nos vestígios registrados em seus documentos autorais como maestro, professor, compositor, pesquisador, autor, violinista e violista. Sobre cada uma dessas funções, escreveu, divulgou e as comprovou. Além disso, preservou programas, recortes de jornais e documentos que atestam o exercício efetivo dessas atividades.

A sua formação acadêmica foi ampla e abrangeu diversas vertentes da música: estudou violino, viola, teoria, harmonia e se especializou como professor de canto orfeônico. Os contemporâneos do Músico reconheceram sua atuação em diversas ocasiões por meio de textos publicados em jornais e outras obras, além de entrevistas,

como as analisadas nesta tese. Sua identificação como intelectual pode ser fundamentada pela análise de seus escritos, ao comparar sua linguagem e propósito às ideias de autores que ajudaram a consolidar um conceito de intelectualidade aceito no meio acadêmico.

No que tangeu ao alinhamento das realizações e produções do Maestro com sua identificação como intelectual no Piauí, observou-se sua intenção de divulgar a música erudita, com destaque para a música brasileira, e ampliar seu acesso às pessoas economicamente menos favorecidas. Apesar de valorizar e defender uma proposta pedagógica e metodológica baseada no ensino do violino e do canto coral com o uso do folclore nacional, Emmanuel aparentava acreditar que uma formação musical que não incluísse o repertório erudito seria incompleta.

Quanto ao posicionamento dele diante do panorama musical erudito na região piauiense, pode-se extrair de seus textos que o Professor percebia uma carência de iniciativas estruturadas e oportunidades de formação na área. Em suas reflexões, enfatizou a necessidade de criar bases sólidas para o desenvolvimento da música erudita no estado, com projetos educacionais e culturais que integrassem comunidades e ampliassem o acesso à formação musical.

A trajetória do Maestro como professor universitário e regente de grupos musicais no Piauí foi marcada por um trabalho resiliente diante das dificuldades encontradas. Suas ações não apenas promoveram o fortalecimento da educação musical, mas também possibilitaram a criação de oportunidades para o desenvolvimento de musicistas profissionais. Por meio de iniciativas como a implantação do curso de Música na UFPI, a criação da Orquestra de Câmara de Teresina e o Coral das Mil Vozes, o Violinista deixou um legado que cooperou para mudanças no panorama cultural piauiense.

A confluência dos fatores educacionais e artísticos, somada às transformações políticas em âmbito nacional que impulsionaram a vinda do Músico para Teresina, beneficiou o estado, visto que o Violinista assumiu o propósito de mobilizar o capital cultural adquirido em sua formação musical e nas experiências laborais anteriores à fixação da residência no Piauí para o desenvolvimento da educação musical na região. Diferentemente de outros profissionais contemporâneos, que, apesar de colaborarem com o cenário educacional da época, o fizeram por um tempo limitado e retornaram às suas regiões de origem, sua permanência permitiu que seu legado se fortalecesse.

Emmanuel Coêlho Maciel não esteve isento de contradições, e eu gostaria de tê-las apontado com mais veemência em alguns momentos. Porém, não me arrependo dos caminhos que trilhei na construção desta tese, nem do encantamento que me permiti desenvolver por seu trabalho. Espero, com uma certa dose de apego, que outras pessoas também se deixem encantar por aquele que considero piauiense, pois, afinal, segundo Anderson (2013), as comunidades são imaginadas, então por que não concebê-lo como parte intrínseca da identidade cultural do Piauí? Sua trajetória ultrapassou fronteiras geográficas e integrou-se à cultura piauiense de forma indissociável, o que resultou em frutos que ainda hoje enriquecem a história da educação e a história da educação musical no estado.

REFERÊNCIAS

300 crianças ensaiam hoje hino para o Papa. **Jornal O Estado**, Teresina, ano XI, n. 2.199, p. 2, 10 jun. 1980.

A ANATOMIA do Violino. In: ESCOLA CARLOS GOMES. [São Paulo]: Escola Carlos Gomes, 2023. Disponível em: https://www.escolacg.com.br/post/a-anatomia-do-violino . Acesso em: 18 nov. 2023.

A MÚSICA sacra de Carmem Costa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIII, n. 42, 20 maio 1973. Caderno B, p. 9. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Carmem%20Costa%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=9909. Acesso: 10 jan. 2025.

ABREU, Nayde. Uma orquestra de garotos. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 2930, 6 jul. 1969. Caderno 2, p.1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=%22Emanuel%20Coelho%20%22&pagfis=42959. Acesso em: 15 nov. 2024.

ADENOT, Pauline. A questão da vocação na representação dos músicos. **Revista Proa**: Revista de Antropologia e Arte. Tradução: Clotilde Lainscek, Campinas, v. 1, n. 2, p. 1-15, jan. 2010.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrud. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. *In*: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos Escolhidos**. Tradução: Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1996. p. 65-108. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Educação e emancipação**. 2. ed. Tradução: Wolfgang Lea Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2020. Título original: Erziehung zur mündgkeit, vorträge und gespräche mit hellmut becker.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155-202.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

ALBERTO TAVARES SILVA. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2025. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Alberto_Tavares_Silva&oldid=69529495. Acesso em: 9 fev. 2025.

ALMEIDA, Enailde; GLORIA, Luiza. **Acervo do maestro Sergio Magnani está disponível gratuitamente na internet**: Fundação de Educação Artística edita e distribui guia completo para consulta e pesquisa do legado de Magnani. Fundação de Educação Artística edita e distribui guia completo para consulta e pesquisa do legado de Magnani. 2022. Disponível em: https://ufmg.br/comunicacao/noticias/acervo-do-maestro-sergio-magnani-esta-disponivel-gratuitamente-na-internet . Acesso em: 11 fev. 2024.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019. Disponível em: https://sites.ufpe.br/wp-content/uploads/sites/146/2023/01/ALMEIDA-Silvio-Racismo-estrutural-Livro-2019.pdf. Acesso em: 3 jan. 2025.

ALVES, Claudia. Contribuições de Jean-François Sirinelli à história dos intelectuais da educação. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 33, n. 67, p. 27-55, 18 dez. 2019. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/47879/25775. Acesso em: 12 fev. 2024.

ALVES, Jéssica Santana de Assis. Possibilidades no estudo de indivíduos: a micro-história como aparato para analisar trajetórias. **Temporalidades**: revista de história, Minas Gerais, v. 11, n. 2, p. 31-49, jan. 2019.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Título original: Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism.

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. **Sob o signo da imagem**: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Orientadora: Rachel Soihet, 1990. 340f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

ARAUJO, Maria Paulo. **Memórias Estudantis, 1937-2007:** da fundação da UNE aos nossos dias. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2007.

ARAÚJO, Paulo Jorge Miranda. **O Ensino das Ciências das Ciências Musicais e a Retórica**: Discurso Musical no Período Barroco. Orientadora: Elisa Maria Maia Silva Lima. 2016. 100f. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música) – Instituto de Educação, Universidade do Minho, Braga, 2016.

ARQUIVO HISTÓRICO DO INEP. **CODI-UNIPER.m0655p.01**: Informações sobre o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico 1962, [Brasília, DF]: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2020. Disponível em: http://arquivohistorico.inep.gov.br/index.php/codi-uniper-m0655p01-1. Acesso em 2 abr. 2024.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**: arquivos pessoais, [*S.l.*], v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história**: especialidades e abordagens. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BARROS, José D'Assunção. História e Historiografia: todas as interações possíveis. *In*: BARROS, José D'Assunção (org.). **A Historiografia como Fonte Histórica**. Petrópolis: Vozes, 2022. p. 15-77.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história**: especialidades e abordagens. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2021.

BARROS, José D'Assunção. Villa-Lobos: os choros como retrato musical do brasil. **Ictus**, Salvador, v. 13, n. 2, p. 88-133, jan. 2014.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista**-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BEÇA, Anibal. Música ao alcance de todos ou como ouvir Beethoven sem ser dia de finados. **Jornal do Commercio**, ano LXVI, n. 20.444, p. 8, 19 jul. 1970. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/170054_01/91218. Acesso em: 23 jan. 2025.

BECKER, Howard S..**Mundos da Arte**. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. Título original: Art Worlds.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos & Abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 219-229.

BENEDITO Calixto. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2220-benedito-calixto. Acesso em: 08 fev. 2025.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnicas, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232. (Obras Escolhidas: volume 1). Título original: Auswahl in Drei Baenden.

BERGAMO, Alexandre. O campo da moda. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 41, n. 2, 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ra/a/mJq36ctBrDsD6yCJYHMvsdB/?lang=pt#. Acesso em: 1 fev. 2025.

BERNSTEIN, Leonard. **Leonard Bernstein Office**. 2023. Disponível em: https://www.leonardbernstein.com/lectures/speeches/the-future-of-the-symphony-orchestra. Acesso em: 05 nov. 2023.

BERTAUX, Daniel. **Narrativas de vida**: a pesquisa e seus métodos. Tradução: Zuleide Alves Cardoso Cavalcante, Denise Maria Gurgel Lavallée. São Paulo Paulus, 2010. Título original: Le Récit de Vie.

BEZERRA JUNIOR, Ismael. Praça Da Costa e Silva (Praça da CEPISA). *In*: COORDENAÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL DO ESTADO DO PIAUÍ. **Patrimônio Cultural do Piauí**. Teresina, 16 dez. 2016. Disponível em: https://crcfundacpiaui.wordpress.com/2016/12/16/praca-da-costa-e-silva-praca-da-cepisa/. Acesso em: 25 jan. 2025.

BEZERRA, Roger. Maria NERINA Pessoa CASTELO Branco. **Academia Piauiense de Letras.** Teresina: APL-PI, 2018. Disponível em: https://www.academiapiauiensedeletras.org.br/maria-nerina-pessoa-castelo-branco/. Acesso em: 27 ago. 2022.

BILLAC, Olavo. Musica Brazileira. *In*: BILLAC, Olavo. **Tarde.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alvez, 1919 p. 18-19.

BITTENCOURT, Marcia Terezinha Brunatto. A PRESENÇA DE JEAN FRANÇOIS DOULIEZ NA MÚSICA EM GOIÁS. 2008. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

BIZZOCCHI, Aldo. O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte. **Revista Líbero**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 72-76, dez. 1999.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. Tradução: Marcos Aurélio Nogueira. São Paulo: UNESP, 1997. Título original: Il dubbio e la scelta. Intellettuali e potere nella società contemporanea.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Tradução: Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP, 2007. Título original: La distinction: critique sociale du jugement.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: Gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Título original: Les regles de l'art.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Tradução: Cássia R. da Silveira, Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. Título original: Choses dites.

BOURDIEU, Pierre. O capital social: notas provisórias. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (org.). 9. ed. **Escritos de educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007a. p. 65-69.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (org.). 9. ed. **Escritos de educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007b. p. 70-79.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Tradução: Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983. Título original: Questions de Sociologia.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989.

BR-040. *In*: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/BR-040. Acesso em: 1 fev. 2025.

BRAGA, Francisco José dos Santos. Aos 125 anos da morte do maior operista das Américas. **Blog do Braga**. São João del-Rei, 16 set. 2021. Disponível em: https://bragamusician.blogspot.com/2021/09/aos-125-anos-da-morte-do-maior-operista.html. Acesso em: 12 ago. 2024.

BRAGA, Francisco José dos Santos. Inauguração da Praça Maestro João Cavalcante em São João del-Rei. **Jornal O Grande Matosinhos**, [Matosinhos], ano XVII, n. 203, 2016. Disponível em: https://www.ograndematosinhos.com.br/historia_regional/31braga.html. Acesso em: 11 nov. 2024.

BRAGA, Francisco José dos Santos. **Homenagem ao 99º aniversário da Profa Mercês Bini Couto (São João del-Rei, 04/02/1916, São João del-Rei, 2010)**. 2015. Disponível em: http://saojoaodel-rei.blogspot.com/2015/02/homenagem-ao-aniversario-da-prof-merces.html. Acesso em: 12 fev. 2024.

BRAGANÇA, Inês Ferreira de Sousa. História de vida nas ciências humanas e sociais: caminhos, definições e interfaces. *In*: BRAGANÇA, Inês Ferreira de Sousa. **Histórias de vida e formação de professores**: diálogos entre Brasil e Portugal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. p. 37-57. Disponível em: https://books.scielo.org/id/f6qxr/pdf/braganca-9788575114698-04.pdf. Acesso em: 27 dez. 2024.

BRANCO, Nerina Castelo. O homem e seu violino. *In*: FUNDAÇÃO JOSÉ ELIAS TAJRA. **Memória Piauiense**: Emmanuel Coêlho. Teresina: Editora Gráfica Elias João Tajra Ltda, 1992.p.9.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline. Núcleo de Acervo da Escola de Música da UEMG: olhares sobre pesquisas no âmbito da musicologia brasileira. *In*: CHAMON, Magda Lúcia; PEREIRA, Thiago Torres Costa (org.). **30 anos UEMG**: volume 2. Serra Verde: Uemg, 2019. p. 177-209. Disponível em: https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2020/Vol_Pesquisa/Vol_Pesquisa_cap7.pdf. Acesso em: 03 fev. 2024.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordino. Memória (auto)biográfica como prática de formação. **Revista @Mbienteeducação**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan/jul. 2008.

BRASIL, Eric. Cucumbis Carnavalescos: áfricas, carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880). **Afro-Ásia**, n. 49, p. 273-312, jun. 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/j/afro/a/hTh6KVcYpRn4qKrzZ9w5Qgd/?format=pdf. Acesso em: 3, jan. 2025.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942**. Institue o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e dá outras providências. Rio de Janeiro. Disponível em: https://legis.senado.leg.br/norma/530087/publicacao/36475866. Acesso em: 1 jan. 2025.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 773, de 20 de agosto de 1969**. Provê sobre a criação da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG). Brasília, DF: Presidência da República, 1969. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/cCivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del0773.htm. Acesso em: 3 fev. 2025.

BRASIL. Decreto-Lei nº 9.494, de 22 de julho de 1946. **Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico**. Brasília, Disponível em: https://legis.senado.leg.br/norma/534533/publicacao/15637548. Acesso em: 4 fev. 2024.

BRASIL. **Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Brasília, DF: Presidência da República, 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11769.htm. Acesso em: 3 fev. 2025.

BRASIL. **Lei nº 12.287, de 13 de julho de 2010**. Altera a Lei nº 9,394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional no tocante ao ensino da arte. Brasília, DF: Presidência da República, 2010. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12287.htm. Acesso em: 3 fev. 2025.

BRASIL. **Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o §6º do art. 26 da Lei nº 9,394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Brasília, DF: Presidência da República, 2016. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm. Acesso em: 3 fev. 2025.

BRASIL. **Lei nº 6.655 de 5 de junho de 1979**. Transforma a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro – FEFIERJ em Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO. Brasília, DF: Presidência da República, 1979. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6655.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%206.655%2C%20DE%205%20DE%20JUNHO%20DE%201979.&text=Transforma%20a%20Federa%C3%A7%C3%A3o%20das%20Escolas,Art. Acesso em: 3 fev. 2025.

BRASIL. Lei nº 6.697, de 10 de outubro de 1979. Dispõe sobre o Código de Menores. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 11 out. 1979. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6697.htm. Acesso em: 5 dez. 2024.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm. Acesso em: 5 dez. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. **FUNARTE**: Apresentação. Brasília: Ministério da Cultura. [*S.l.*]: Minsitério da Cultura. 28 jul. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/funarte/pt-br/acesso-a-informacao-lai/institucional/institucional. Acesso em: 16 ago. 2024.

BRASIL. Ministério dos Transportes. **Nomenclatura das rodovias federais**: São os nomes definidos pelo Plano Nacional de Viação (PNV). [*S.l.*]: Ministério dos

Transportes, 22 jun. 2020. Disponível em: https://www.gov.br/dnit/pt-br/rodovias/rodovias-federais/nomeclatura-das-rodovias-federais. Acesso em: 1 fev. 2025.

BRASÍLIA e o I encontro de compositores. **Correio Braziliense**, Brasília, DF, n. 4.624, 24 ago. 1975. Segundo Caderno, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_02/64808. Acesso em: 24 jan. 2025.

BRASÍLIO ITIBERÊ DA CUNHA LUZ. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%ADlio_Itiber%C3%AA_da_Cunha_Luz. Acesso em 1 jan. 2025.

BRUNO Kiefer. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:. Acesso em: 13 de outubro de 2023. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003. Título original: Cutural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: Reflections on History and Theory.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004. Título original: Eyewintnessing: the uses of images as historical evidence.

BURKE, Peter.**O que é história cultural?** Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. Título original: What Is Cultural History?

CALIXTO, Benedito. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18472/benedito-calixto. Acesso em: 08 fev. 2025.
CALVAR, Andrea Nogueira. Sophia Loren: “Envelhecer pode ser divertido”: A italiana publica suas memórias aos 80 anos, nas quais escreve como atriz e mulher. [*S. l.*]. **El País**. Madri, 3 nov. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/31/estilo/1414770719_890170.html#:~:text=Mesmo%20assim%2C%20Loren%20n%C3%A3o%20perde,que%20conseguiu%20e%20se%20continua. Acesso em: 1 fev. 2025.

CAMACHO, Bruno. Moda masculina dos anos 60: dicas de como usar. **Vorax Acessórios**. [Santo André], 17 set. 2021. Disponível em: https://blog.voraxacessorios.com.br/moda-masculina-dos-anos-60-dicas-de-como-usar/. Acesso em: 1 fev. 2025.

CAMPOS, Luis Melo. A música e os músicos como problema sociológico. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 78, out. 2007. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/2471/1/RCCS_78_71-94_Luis_Melo_Campos%5B1%5D.pdf. Acesso em 17 jan. 2025.

CANDINHO Trombone. *In*: CASA DO CHORO: enciclopédia ilustrada do choro no séc. XIX. Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, [2024]. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1127. Acesso em: 4 jan. 2025.

CARDOSO, Marcelo. Igreja São Benedito segue interditada até a conclusão de obras. **GP1**. Teresina, 8 nov. 2016. Disponível em: https://www.gp1.com.br/pi/piaui/noticia/2016/11/8/igreja-sao-benedito-segue-interditada-ate-a-conclusao-de-obras-404071.html. Acesso em: 7, dez. 2024.

CARMEM Costa realiza sonho de menina dia 21 cantando benditos, hinos e ladainhas. **Jornal do Brasil**, ano LXXXIII, n. 33, Rio de Janeiro, 11 maio 1973. 1º Caderno, p. 5. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22Carmem%20Costa%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=9242. Acesso em: 10 jan. 2025.

CARVALHO, Alisson. **A Paixão de Possidônio Queiroz pela cultura**. 2019. Disponível em: https://www.geleiatotal.com.br/2019/01/04/possidonio-queiroz/. Acesso em: 24 set. 2023.

CARVALHO, Fábio Augusto. Linha do tempo dos 118 anos do Jornal do Commercio. **Jornal do Commercio**, Manaus, 2001. Disponível em: https://www.jcam.com.br/noticias/linha-do-tempo-jornal-do-commercio/. Acesso em: 30 out. 2024.

CARVALHO, João Berchmans. **Homenagem ao Prof. Emmanuel Coelho Maciel**. Teresina, 29 maio 2015. Facebook: João Berchmans Carvalho. @joaoberchmans.carvalho. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=708687139243641&set=a.137644253014602&type=3&mibextid=WC7FNe&rdid=FVvIlwqG3kjy9QbL. Acesso em: 29 ago. 2024.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**: pesquisas e notas. São Paulo: Global, 2016. *E-book*.

CATIRA. *In*: ACERVO MUSICAL DO TOCANTINS. Palmas: Acervo Musical do Tocantins, [2024]. Disponível em: https://acervomusicaldotocantins.com.br/Enciclop%C3%A9dias/catira/. Acesso em: 4 jan. 2025.

CAVALCANTE, Thauana. Maestro Emmanuel Coelho morre aos 79 anos. **Diário do Povo do Piauí**, Teresina, ano XXVIII, n. 10.413, 30 maio 2015. Galeria, p. 1.

CEDRO, Marcelo. O governo Juscelino Kubitschek (1956-1961): estabilidade política e desenvolvimento econômico. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964: Terceira República (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 187-220.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. 2. ed. Tradução: Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. Título original: L'ordre des livres: lectuers, auteurs biblioteques em Europe entre XIV et XVIII siècle.

CHARTIER, Roger.**A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difusão Editora, 2002. (Memória e Sociedade).

CLAVER FILHO,. Concerto para a Juventude. **Correio Braziliense.** Brasília, n. 4.259, p. 7-7, 24 nov 1973. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=orquestra&pagfis=41052. Acesso em: 18 jan. 2024.

CLAVER FILHO. Brasília e o I encontro de compositores. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 4.624, p. 6, 24 ago. 1975. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22Emmanuel%20C.%20Maciel%22&pagfis=64808. Acesso em: 19 ago. 2024.

CLAVER FILHO. O que foi. **Correio Braziliense.** Brasília, n. 5.016, p. 17-17. 30 set. 1976. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pesq=%22encontro%20nacional%20de%20compositores%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=79729. Acesso em: 18 jan. 2024.

COELHO, Inês Moreira. **A vida e obra de Antonio Vivaldi e o seu contributo para a evolução técnica e interpretativa do fagote**. Orientador: Pedro Miguel Silva. 2019. 78f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, 2019.

COELHO, Mayara Pacheco. **O Feminino entre sons e silêncio**: o discurso de mulheres no cenário musical de São João del-Rei. 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Mestrado em Psicologia, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2014.

COÊLHO, Pollyana Jericó Pinto. **O impacto do curso de Educação Artística no ensino e na produção das Artes Plásticas em Teresina – PI**. Orientador: Luís Carlos Sales. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2003.

COÊLHO, Pollyanna Jericó Pinto Coêlho. Currículo do sistema currículo Lattes. [*S.l.*], 30 mar. 2023. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/2688608213187660. Acesso em: 19 nov. 2023.

COMSOCAM. Jornal A Crítica: história e características. **Blog Comunicação Social no Amazonas**, Manaus, 2018. Disponível em: https://comsocam.wordpress.com/2018/05/31/jornal-a-critica/. Acesso em: 30 out. 2024.

CONCERTO de Abertura VI da Oficina de Música de Curitiba. Interpretação: Coro da Camerata Antigua de Curitiba.Regência: Dario Sotelo. Obra: Ema-Sariema. Arranjador: Emmanuel Coêlho Maciel. [Curitiba], 2011. 1 vídeo (2min). Publicado

pelo canal Paulo José da Costa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vGLUAaB9mLo Acesso em: 17 nov. 2024.

CONCERTO de Música Clássica será levado hoje em Taguatinga. **Correio Braziliense**, Brasília, ano CLIII, n. 1.220, p. 3, 16 maio 1964. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=%22Emanuel%20Coelho%20%22&pagfis=14342. Acesso em: 03 nov. 2024.

CONSEJO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS SOCIALES (Argentina). **Adiós a Leonor Arfuch**. 2021. Disponível em: https://www.clacso.org/adios-a-leonor-arfuch/ . Acesso em: 31 dez. 2023.

Conselho Estadual de Cultura do Piauí. **Revistas**. Disponível em: http://www.cec.pi.gov.br/revistas.php. Acesso em: 13 out. 2023.

CONSERVATÓRIO musical faz reforma e concerto. **A crítica**. Manaus, 1 jun. 1970.

CONSERVATÓRIO Nacional de Canto Orfeônico: formatura da turma de 1960. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 11.674, 3 dez. 1960. Segunda Seção, p. 3. http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/9289?pesq=%22emanuel%20coelho%20maciel%22 . Acesso em: 04 fev. 2024.

CONSTITUIU fato de grande destaque. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 26 mar. 1958.

CORAL adulto cantará junto ao palanque. **Jornal da Manhã**, Teresina, ano I, n. 71, p. 4, 4 jul. 1980.

CORAL das Mil Vozes mais uma vez encanta o público. Reportagem de Laudeci Barros. [Teresina; *s.n.*], 20 dez. 2013. 1 vídeo (2 min.). Publicado pelo canal TV Assembleia PI. Disponível em: https://youtu.be/I7VBiht7wHM?si=wtqKeammf6qwbdkD. Acesso em: 7 dez. 2024.

CORAL de Taguatinga quer levar a música ao meio estudantil. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 1.868, p. 8. 7 jul. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/028274_01/23926. Acesso em: 18 jan. 2024.

CORAL IMPEDIDO pela polícia. **O Dia**, Teresina, p. 6, 9 jul. 1980.

CORAL JÁ ensaia para saudar João Paulo II. **O Dia**, Teresina, p. 8, 1 jul. 1980.

CORAL PODE não saudar João Paulo II. **Jornal da Manhã**, Teresina, ano I, n. 69, p.1, 2 jul. 1980.

CORDÃO Carnavalesco. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/termo/cordao-carnavalesco/. Acesso em: 3 jan. 2025.

CORRADI JUNIOR, Claudio José. **César Guerra-Peixe**: suas obras para violão. Orientador: Edelton Gloeden. 2006. 125f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COUTO, Beatriz Baptista do. Utilização de cânones como ferramenta didática e inclusiva na educação. *In*: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA (SIMPOM), 10., 2020. **Anais** [...]. [Rio de Janeiro]: UNIRIO, 2020. p. 139-148. Disponível em: https://seer.unirio.br/simpom/article/view/10665/9161. Acesso em: 7 fev. 2025.

CRIANÇAS cantarão “Fica Sempre” ao Papa João Paulo II. **O Estado**, Teresina, ano XI, n. 2.199, p. 1, 10 jun. 1980.

CRIANÇAS IMPEDIDAS de cantar para o Papa. **Jornal O Estado**, Teresina, ano XI, n. 2.218, p. 1, 2 jul. 1980.

CRIANÇAS RECEBERÃO o Papa. **Jornal da Manhã**, Teresina, p. 5, 19 jun. 1980.

CRIANÇAS SAEM em passeata pelo aeroporto. **Jornal O Dia**, Teresina, p. 7, 9 jul. 1980.

CRIANÇAS TÊM ensaio geral. **Jornal O Estado**, Teresina, p. 4, 19 jun. 1980.

CUETO JR, Amancio. A música mais famosa de Mozart: Eine kleine Nachtmusik. **Euterpe musica classica**. [*S.l.*], 19 abr. 2017. Disponível em: https://euterpe.blog.br/a-musica-mais-famosa-de-mozart-eine-kleine-nachtmusik/. Acesso: 9 set. 2024.

CUNHA, Magali do Nascimento. **Vinho novo em odres velhos**: um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. Orientador: Luiz Roberto Alves. 2004. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

DINIZ, Laércio. Enfim, o reconhecimento: a solidão de um gênio ignorado em seu próprio país. **Revista Nordeste**, João Pessoa, ano 14, n. 164, p. 16-17, 2020.

DIRSON Félix Costa. *In*: INSTITUTO DIRSON COSTA DE ARTE E CULTURA DA AMAZÔNIA. Manaus: Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura da Amazônia, 6 abr. 2020. Disponível em: https://www.institutodirsoncosta.com.br/biografia/. Acesso em 10 fev. 2025.

DOURADO, Pandora. Uma música universal e eterna. **O Dia.** Teresina, p. 5-5. jun. 1989.

DUARTE, Durango Martins. **Imprensa amazonense: chantagem, politicagem e lama.** Manaus: DDC Comunicações, 2015.

EDINO Krieger. **Academia Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, 17 ago. 2017. Disponível em: https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/edino-krieger/ . Acesso em: 23 out. 2024.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e Os Outsiders**: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. Título original: The established and the outsiders: a sociological enquiry into community problems.

ELIZABETH TAYLOR. *In*: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2025. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Taylor#:~:text=Come%C3%A7ou%20sua%20carreira%20como%20atriz,%22Cle%C3%B3patra%22%2C%20em%201963. Acesso em: 1 fev. 2025.

ELZA Lakschevitz (1933-2017). **Hinologia Cristã**, [*s.l.*] 6 maio 2017. Disponível em: https://www.hinologia.org/elza-lakschevitz/. Acesso em: 28 out. 2024.

EMMANUEL vence Concurso Nacional de Música. **Jornal da Manhã**, Teresina, 15 maio 1983.

ERNESTO Nazareth. *In*: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, [2024]. Disponível em: https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-ernesto-nazareth/. Acesso em: 4 jan. 2025.

ESCOLA ESTADUAL DE MÚSICA POSSIDÔNIO QUEIROZ. **Matrículas 2025.1**. Teresina, 1 fev. 2025. Instagran: Escola Possidônio Queiroz (@em.possidonioqueiroz), Disponível em: https://www.instagram.com/p/DFjFuZZBMjz/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 12 fev. 2025.

FABRE, Afonso. A hora e a vez do talento local. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 3.057, 29 nov. 1969. Caderno 2, p.1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=%22Emanuel%20Coelho%20%22&pagfis=46712 . Acesso em: 3 out. 2024.

FAGUNDES, Samuel; ROCHA Edite; ROUSSIN, Charles. Módulos (1983) de Emmanuel Coêlho Maciel: contextos e registros. *In*: NAS NUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 9., 2023, Belo Horizonte: **Anais** [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2023. Disponível em: https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/sites/5/2024/04/08-Modulos-1983-de-Emmanuel-Coelho-Maciel-contextos-e-registros.pdf#page=1.36 Acesso em 17 dez. 2024.

FARIAS Galvão, Carlos Alberto (1946-2009). *In*: MUSICA INTERNACIONAL: La Bibliothèque Chorale virtuelle. [Strasbourg, FR: Musica Internacional, 2022]. Disponível em: https://www.musicanet.org/bdd/fr/compositeur/20081-farias-galvao--carlos-alberto. Acesso em 3 fev. 2025.

FELIZARDO, Nayara. Morre, aos 80 anos, o Maestro Emmanuel Coelho em Teresina. **Portal O Dia**. Teresina, 25 maio 2015. Disponível em: https://portalodia.com/noticias/piaui/morre,-aos-80-anos,-o-maestro-emmanuel-coelho-em-teresina-235488.html. Acesso em: 8 dez. 2024.

FENSKE, Elfi Kürten. Carmen Costa – a grande dama da música brasileira. *In*: **Templo Cultural Delfos**, ano XIV, [*S. l.*], 13 jul. 2021. Disponível em: https://www.elfikurten.com.br/2020/07/carmen-costa-grande-dama-da-musica.html. Acesso em: 9 jan. 2025.

FERNANDES, Florestan. Aspectos da Questão Racial. *In*: FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** São Paulo: Difusão Européia no Livro, 1972. p.21-44.

FERNANDES, Letícia Wickert. **A Assessoria de Segurança e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ASI/UFRGS)**: A Ditatura nos Campi (1971-1979). Orientador: Benito Bisso Schmidt, 2023. 70f. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

FERREIRA FILHO, João Valter. **História e Memória da Educação Musical no Piauí:** das primeiras iniciativas à universidade**.** Orientadora: Maria do Amparo Borges Ferro. 2009. 226f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

FERREIRA JUNIOR, Jair Messias. Governo Juscelino Kubitschek: O governo Juscelino Kubitschek foi o período que se estendeu de 1956 a 1961 na história do Brasil. Foi marcado pelo nacional desenvolvimentismo e pela construção de Brasília. **Brasil Escola**. [*S. l*], [7 dez. 2024]. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/historiab/governo-juscelino-kubitschek-jk.htm. Acesso em: 1 fev. 2025.

FERRO, Maria do Amparo Borges. **Cazuza e o sonho da escola ideal**. São Luís: EDUFMA, 2010.

FESTIVIDADE religiosa. **A Voz da Religião no Cariri**, [Crato], ano I, n. 35, 26 ago. 1869. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/706787/per706787_1869_00035.pdf. Acesso em 12 jan. 2025.

FLÁVIO, Lúcio. **Levino de Alcântara e a Escola de Música de Brasília**: Fundada há 46 anos, a respeitada instituição de ensino musical da cidade nasceu da persistência de um maestro anarquista. Brasília, DF: Secretaria de Estado de Comunicação do DF, 9 jul. 2020. Disponível em: https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2020/04/09/levino-de-alcantara-e-a-escola-de-musica-de-brasilia/. Acesso em: 9 jan. 2025.

FLY, Jorge Bins. Cidade Floresta: Coração da Amazônia. **Revista Brasileira de Cirurgia Plástica**, São Paulo, v. 34, 2019. Suplemento 3. Disponível em: http://www.rbcp.org.br/Content/imagebank/pdf/v34s3a01.pdf; Acesso em: 19 ago. 2024.

FOI PERMITIDO as crianças cantarem para João Paulo II. **Jornal da Manhã**, Teresina, 8 jul. 1980.

FON-FON! Rio de Janeiro, n.1, abril,1907. Disponível em: https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1907/fonfon_1907_001.pdf. Acesso em: 9 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução: Roberto Machado. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANQUI, Renata; PERIOTTO, Marcília Rosa. O modelo feminino na revista Fon-Fon! (1907-1958): a pedagogia da maternidade no Estado Novo. **Revista**

PerCursos, Florianópolis, v. 17, n. 33, p. 82-97, jan./abr. 2016. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/19847246173320160 82/pdf_53. Acesso em 2 fev. 2025.

FREITAS, Marlene. Maestro revisita Possidônio Queiroz. **Diário do Povo**, Teresina, 22 fev. 1997. Diversão & Arte, p.1.

FREYRE, Gilberto. Prefácio à 1ª Edição. *In*: FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003. p.29-63.

FUNDAÇÃO DA BIBLIOTECA NACIONAL. **Bndigital Brasil**. [Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional Digital], 2024. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital. Acesso em: 23 maio 2024.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Atlas História do Brasil**: Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961). [*S.l.*]: FGV CPDOC, [22 jun. 2025]. Disponível em: https://atlas.fgv.br/marcos/governo-juscelino-kubitschek-1956-1961/mapas/estradas-de-rodagem-expansao-de-1957-1964. Acesso em: 1 fev. 2025.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. [20--]. Disponível em: https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/francisco-de-assis-chateaubriand-bandeira-de-melo. Acesso em: 30 out. 2024.

FUNDAÇÃO JOSÉ ELIAS TAJRA. **Memória Piauiense**: Emmanuel Coêlho. Teresina: Editora Gráfica Elias João Tajra Ltda, 1992.

GALLAS, Anna Kelma. A Construção da Música. **Jornal O Dia**, Teresina, ano XLVI, n. 11.650, 16 set. 1997. Caderno Torquato, p. C1.

GAZZI DE SÁ. *In*: PORTAL MÚSICA BRASILIS, Rio de Janeiro: Instituto Música Brasilis, 2024. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/gazzi-de-sa/. Acesso em: 5 fev. 2025.

GINZBURG, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Tradução: António Narino. Lisboa: Difel, 1989b.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a. Título original: Miti emblemi spie: morfologia e storia.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução: Maria Betânia Amoroso, José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Título original: Il formaggio e i vermi: Il cosmo di um mugnaio del 500.

GIROUX, Henry A.. Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem. *In*: GIROUX, Henry A.. **Os Professores como intelectuais**. Porto Alegre: Arte Médicas, 1997. p. 26-32.

GOMES, Alveralicy da Costa. **Na labuta e na luta**: as trabalhadoras nas páginas de *O Estado* (Teresina, PI – 1972-1975). Orientador: Endrico Geraldo. 2024. 107f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Foz do Iguaçú, 2024.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. *In*: GOMES, Angela de Castro (org.). **Escrita de Si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 7-24.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. *In*: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos (org.). **Intelectuais mediadores**: Práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 7-37.

GOMES, Stephanie Leite; FERREIRA, Jessica Oggioni Gomes. Caravana da Cultura: políticas públicas e a democratização de acesso à produção teatral. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2021. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132218.pdf. Acesso em: 20 ago. 2024.

GONÇALVES, Maria das Graças Reis. **Villa-Lobos, o educador**: Canto Orfeônico e Estado Novo. Orientador: Guilherme Pereira das Neves. 2007. 626f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

GOVERNO DE ESPAÑA. Mundo. Atlas. (1519). 2006. *In*: INSTITUTO GEOGRAFICO NACIONAL. **Catalogo de la Cartoteca**. Madrid: Instituo Geografico Nacional, 2006. Disponível em: https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/031264.html. Acesso em: 19 nov. 2023.

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ. Coordenadoria de Comunicação Social. **Mestre Dezinho é declarado patrono da Arte Santeira do Piauí**: o artesão inaugurou uma arte santeira com estilo próprio que influencia outros artistas piauienses. Teresina: CCOM, 2022. Disponível em: https://antigo.pi.gov.br/noticias/mestre-dezinho-e-declarado-patrono-da-arte-santeira-do-piaui/ . Acesso em: 17 mar. 2024.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a Organização da Cultura**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Título original: Gli Intellettuali e l'organizzazione dela cultura.

GRAZZIOTIN, Luciane Sgarbi; KLAUS, Viviane; PEREIRA, Ana Paula Marques. Pesquisa documental histórica e pesquisa bibliográfica: focos de estudo e percursos metodológicos.**Pro-Posições**, Campinas, 33, p. 1-21, 2022. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8670505. Acesso em: 27 maio 2024.

GREZELI, Estevão; WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Legislação do ensino de Música no Brasil: um mapeamento histórico. **Brazilian Journal Of Development**, [*S.l.*], v. 7, n. 4, p. 35349-35365, 6 abr. 2021.

GROUT, Donald j.; PALISCA, Claude V.. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUERRA-PEIXE. *In*: PORTAL MÚSICA BRASILIS, Rio de Janeiro: Instituto Música Brasilis, 2024. Disponível em: https://musicabrasilis.com/composers/guerra-peixe. Acesso em: 27 jan. 2025.

GUIMARÃES, Ana Maria Biavati; SANTOS, Mauro André. Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier. **São João del-Rei, Tiradentes, Ouro Preto**: transparentes. São João del-Rei, mar, 2023. Disponível em: https://saojoaodelreitransparente.com.br/organizations/view/80. Acesso em: 6 set. 2024.

GVIRTZ, Silvina; LARRONDO, Marina. Os cadernos de classe como fonte primária de pesquisa: alcances e limites teóricos e metodológicos para sua abordagem. *In*: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (org.). **Cadernos à vista**: escola, memória e cultura escrita. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008, p. 35 -48.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução: Laurent Lion Schaffter. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp & A Editora, 2006. Título original: The question of cultural identity.

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. *In*: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os Arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: FGV, 2015. p. 261-274.

HOBSBAWN, Eric. A invenção das tradições. *In*: HOWBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 6. ed. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. P. 9-23.

HOMEM, Fernando Pacífico. **As influências do maestro Sebastião Vianna no cenário musical erudito de Belo Horizonte**. Orientador: Lucas Robatto. 2013. 371 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

HONÓRIO FILHO, Wolney. Epistemologia e pesquisa (auto)biográfica. *In*: BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; FERREIRA, Márcia Santos (org.). **Perspectivas epistêmico-metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**. Curitiba: CRV, 2016. p. 81-96.

HUBERMAN, Michaël. O ciclo de vida profissional dos professores. *In*: NÓVOA, António (org.). **Vidas de Professores**. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2013. p. 31-61.

IMPRESSÃO OFFSET. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Impress%C3%A3o_offset&oldid=64048882>. Acesso em: 4 fev. 2025.

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. **CODI-UNIPER_m0655p01 - Informações sobre o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, 1962**. 1962. Disponível em: http://arquivohistorico.inep.gov.br/index.php/codi-uniper-m0655p01-1. Acesso em: 11 fev. 2024.

IPHAN. Ministério da Cultura. **Conjuntos Urbanos Tombados**: Oeiras. [*S. l.*]: 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1452/ . Acesso em: 15 out. 2023.

IPHAN. Ministério da Cultura. **Relatório complementar**: Ação. Minas Gerais, [2006?]. Disponível em: https://sicg.iphan.gov.br/sicg/bemImaterial/acao/11/. Acesso em: 19 ago. 2024.

IRINEU de Almeida. *In*: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Rio de Janeiro: Instituo Moreira Salles, [2024]. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/perfil/irineu-de-almeida/. Acesso em: 4 jan. 2025.

ITIBERÊ, Brasílio. Cinquenta Anos com o Folclore. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LI, n. 17864, 15 jun. 1951. Cultura Brasileira II, p. 5. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=Bras%C3%ADlio%20Itiber%C3%AA&pagfis=10054. Acesso em: 3 jan. 2025.

JESUS, Benedito Calixto de. **O mestre de campo Domingos Jorge Velho e seu lugar-tenente Antônio Fernandes de Abreu**. 1903. Óleo sobre tela. 140x160x99cm. Coleção Museu Paulista. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jesus,_Benedito_Calixto_de_-_Domingos_Jorge_Velho_e_o_Loco-tenente_Ant%C3%B4nio_F._de_Abreu.jpg. Acesso em: 8 fev. 2025.

JOSÉ DE LIMA SIQUEIRA. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Jos%C3%A9_de_Lima_Siqueira&oldid=65626920. Acesso em: 8 fev. 2025.

JOURDAIN, Anne; NAULIN, Sidonie. **A teoria de Pierre Bourdieu e seus usos sociológicos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2017. Título original: La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques.

KATUCHA. Sociais de Brasilia. **Correio Braziliense.** Brasília, n. 1.338, p. 3, 3 out 1964. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=memor%c3%a1vel%20noite%20musical&pagfis=15918. Acesso em: 18 jan. 2024.

KRAUSE, Katia Iracema. **O Brasil de Amaral Neto, o Repórter: 1968-1985**. Orientadora: Denise Rollemberg. 2016. 411f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminese, Niterói, 2016.

LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 23, p. 138-143, jan. 2011.

LACERDA, Marco Aurélio Araújo. Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais: um resgate histórico. **O Alferes**: Revista da Polícia Militar de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 24, n. 64, jan. 2010.

LACERDA, Marco Aurélio de Araújo. **Orquestra Sinfônica da PMMG:**: 60 anos de contribuição a cultura e a imagem da PMMG. Belo Horizonte: APM/PMMGG, 2009.

LAGES, Luiza Chequer dos Santos. **Gábor Buza e sua contribuição como professor de violino em Belo Horizonte**: aspectos biográficos e procedimentos metodológicos. Orientador: Edson Queiroz de Andrade. 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LAGGO, Flávio. Asa Branca – A história por trás da canção. É plágio?. 2021. 1 vídeo (11 min 47 seg). Publicado pelo canal Música Ligeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QhPJHz5GPis. Acesso em 27 out. 2024.

LAMARTINE Babo. *In*: WIKIPEDIA, a enciclopédia livre. Florida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamartine_Babo. Acesso em: 11 jan. 2025.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. Título original: La construction des savoirs: manuel de méthodologie en sciences.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Tradução: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP. 1998. Título original: Pour l'amour des villes. Entretiens aven Jean Lebrun.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. Título original: Storia e memoria.

LEAL, Edite Sampaio Sotero. **Argumentação na mídia impressa piauiense e na do Sudeste:** editoriais do jornal O Dia (Teresina-PI) e Folha de São Paulo. Orientador: Helênio Fonseca de Oliveira. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. *In*: BURKE, Peter. (org.). **A Escrita da História**: novas perspectivas. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 133-161.

LIDDY MIGNONE. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Liddy_Mignone&oldid=69210665. Acesso em: 5 fev. 2025.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. **Cógito**: Publicação do Círculo Psicanalítico da Bahia, Salvador, n. 11, p. 14-19, out. 2010.

LIMA, Henrique Espada. **A micro-história italiana**: escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (org.). **O Historiador e suas fontes**. São Paulo: Editora Contexto, 2009. p. 29-60.

LINHARES, Marcos. **Figuras da Dança**: Gisele Santoro. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, 2020.

LISBOA, Renato Rodrigues. **Escrita Idiomática para Tuba nos Dobrados Seresteiro, Saudades e Pretencioso de João Cavalcante**. Orientador: Fausto Borim. Co-orientador: Radegundes Feitosa Nunes 2005. 37f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LOPES, Shirley Cristina Gonçalves. **O TRABALHO IMATERIAL DO MÚSICO ERUDITO**: As Relações de Trabalho e as Políticas Públicas de Incentivo à Cultura. Orientador: Carlos Alberto Lucena. 2022. 295 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

LORENZO Fernandez. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/61960-lorenzo-fernandez . Acesso em: 4 fev. 2024.

LUIZ BACELLAR. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Luiz_Bacellar&oldid=49545581. Acesso em: 11 fev. 2025.

LUSTOSA, Isabel. **O nascimento da imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MACHADO, André Campos; LIMA, Luciano Vieira e PINTO, Marília Mazzaro. **Encore 4.5.4**: Editoração de Partituras. São Paulo, 2003.

MACIEL, Emmanuel Coêlho Maciel. A Obra Musical de Possidônio Queiroz. *In*: FUNDAÇÃO JOSÉ ELIAS TAJRA. **Memória Piauiense**: Possidônio Queiroz. Teresina: Editora Gráfica Elias João Tajra Ltda, 1995.p.19-30.

MACIEL, Emmanuel Coêlho Maciel. O Mestre e sua Jornada. *In*: FUNDAÇÃO JOSÉ ELIAS TAJRA. **Memória Piauiense**: Emmanuel Coêlho. Teresina: Editora Gráfica Elias João Tajra Ltda, 1992.p.11-19.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. **500 anos de Música Brasileira**. Teresina: EDUFPI, 2014a.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Canto Coral nas Escolas. *In*: Cantemos o Natal com Gran Choralle Infanto Juvenil de 1500 Vozes ao vivo. Orquestra de Câmara de Teresina. Regente: Emmanuel Coêlho Maciel. Produção Independente, 2003. 1 CD.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. **Coleção Orquestra Mirim**: repertório básico Orquestra de Câmara de Teresina. Teresina: Editora Jr, 1996.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. **Coleção Saci-Pererê**: Iniciação ao VIOLINO com base no folclórico musical brasileiro. Brasília: MusiMed, 1986a.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. De um universo musical que não deve ser o real. **REVISTA PRESENÇA**.Teresina: COMEPI, n. 11, 1984. Disponível em: http://www.cec.pi.gov.br/download/201301/CEC04_b66305ece7.pdf. Acesso em: 13 out. 2023.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Desafio Vencido. *In*: Valsas Piauienses. Violinos: Emmanuel Coêlho Maciel. Flautas transversais: José Rodrigues, Enaldo Jr. Clarinete: Wilker Marques. Teclados: Eudes Farias, Hilson Costa. Produção: FMCH-PMT, 1997. 1 CD.

MACIEL, Emmanuel Coelho. **Os Sapos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. 1 partitura.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Piauí, a terra do aqui já teve. [Entrevista cedida a] Dina Magalhães. **Revista Cidade Verde**. Teresina, ano 4, n. 87, jun. 2014b.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Produção, divulgação e consumo de música erudita brasileira. **Jornal do Piauí**,Teresina, fev. 1986b. p. 4-4.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Que este dia venha logo. **O Dia**, Teresina, 22 ago. 1990.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Vida e Obra de Emmanuel Coelho Maciel. *In*: **Instituto Amamos**: amigos do Maestro Emmanuel. [*s.l.*], 2016. Disponível em: https://soardasideias.wixsite.com/institutoamamos/o-maestro. Acesso em: 14 jan. 2024.

MACIEL, Helbert. Monografia. *In*: FUNDAÇÃO JOSÉ ELIAS TAJRA. **Memória Piauiense**: Possidônio Queiroz. Teresina: Editora Gráfica Elias João Tajra Ltda, 1995.p.17.

MACIEL, Nahima. *Morre a maestrina Elena Herrera, ex-regente da OSTNCS*. **Correio Braziliense**, 9 fev. 2018. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/09/interna_diversao_arte,658842/morre-a-maestrina-elena-herrera-que-regeu-a-ostncs.shtml. Acesso em: 7 dez. 2024.

MAESTRO lamenta discriminação contra crianças. **Jornal da Manhã**. Teresina, ano I, n. 70, 3 jul. 1980.

MAGALHÃES, Shelda. Helbert Maciel, advogado que lutou contra a ditadura, recebe título de cidadania teresinense. *In*: OITOMEIA. **Política**. Teresina: Oitomeia, 2019. Disponível em: https://www.oitomeia.com.br/noticias/politica/2019/10/23/vereador-enzo-samuel-entrega-titulo-de-cidadania-teresinense-a-advogado-que-lutou-na-ditadura/. Acesso em: 02 out. 2023.

MANHATYS, Erika. Morre, aos 93 anos, a pioneira e jornalista Nayde Abreu. **Correio Braziliense**, Brasília, 30 jun. 2018. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2018/06/30/interna_cidadesdf,691982/morre-nayde-abreu-jornalista-aos-93-anos.shtml . Acesso em: 15 nov. 2024.

MARTELETO, R. M.; SILVA, A. B. DE O. E .. Redes e capital social: o enfoque da informação para o desenvolvimento local. **Ciência da Informação**, v. 33, n. 3, p. 41–49, set. 2004.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Tradução: Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATTOS, Flávio de. **Paulo Moura**: saxofonista, compositor, arranjador e maestro. Brasília DF: Senado Federal, 21 maio 2024. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/radio/1/improviso/2024/02/23/paulo-moura-saxofonista-compositor-arranjador-e-maestro. Acesso em: 11 jan. 2025.

MAZZEU, Francisco José Carvalho; DEMARCO, Diogo Joel; KALILJ, Luna (Coord.). **Emprego e trabalho**. São Paulo: Unitrabalho-Fundação Interuniversitária de Estudos e Pesquisas sobre o Trabalho; Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2007. (Coleção Cadernos de EJA).

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... *In*: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os Arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p. 239-259.

MEDEIROS, Alan Rafael. Programas de concerto como fontes relevantes para a historiografia da música – tensões e ideologias com base em repertórios musicais na cidade de Curitiba (1945-1963). **Revista História**: Debates e Tendências, Curitiba, v. 18, n.1, p.42-59, 2018.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História Oral**: como fazer, como pensar. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

MELO FILHO, Antônio. **Visões Jornalísticas do Urbano**: Cidade e Jornalistas na luta pela sobrevivência em Teresina (1950-2000). Orientador: Antônio Paulo Morais Rezende. 2017. 223 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

MELO, Rodrigo Alves de; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Perspectivas musicais e pedagógicas nas memórias de Maria Yêda Caddah. **Revista Caminhos da Educação**, Teresina, v. 4, n. 1, p. 1-13, jan. 2022.

MERCADIZAR. Jornal A Crítica: 70 anos escrevendo a história. **mercadizar.com**, Manaus, 2019. Disponível em: https://mercadizar.com/noticias/jornal-a-critica-70-anos-escrevendo-a-historia/ . Acesso em: 30 out. 2024.

MEYER, Adriano de Castro. Programas de concerto como fonte de pesquisa em musicologia. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 23., 2023, São João del-Rei. **Comunicação.** São João Del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2023.

p. 1-16. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1864/public/1864-7640-1-PB.pdf. Acesso em: 11 fev. 2024.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICROSOFT. **O que é o OneDrive corporativo ou de estudante?** [Redmond, WA: Microsoft], 2024. Disponível em: https://support.microsoft.com/pt-br/office/o-que-%C3%A9-o-onedrive-corporativo-ou-de-estudante-187f90af-056f-47c0-9656-cc0ddca7fdc2#:~:text=OneDrive%20%C3%A9%20o%20servi%C3%A7o%20de,em%20todos%20os%20seus%20dispositivos. Acesso em: 25 maio 2024.

MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio. **Baú de memórias, bastidores de histórias**: o legado pioneiro de Armanda Alvaro Alberto. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

MINCZUK, Arcadio. **O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil**. 2014. 491 f. Tese (Doutorado) – Doutorado em História da Ciência, Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

MIRIAM, Francisca A. Tito Filho: Dados Biográficos. *In*: **Recanto das Letras**. Teresina, 2011. Disponível em: https://www.recantodasletras.com.br/homenagens/3121632. Acesso em: 09 fev. 2024.

MONKS, Joseane Cruz. Um Arquivo Pessoal e os Ecos da Ação Profissional. *In*: THIES, Vania Grim (org). **Arquivos Pessoais**: Fontes Potenciais em Baús Escondidos. Aracajú: Criação, 2023. p. 33-49.

MONTEIRO, Arlinda. Maestro Emmanuel: um exemplo de dedicação. **Cidade Verde**: a revista, Teresina, v. 113, n. 5, p. 76-79, jun. 2015.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. BIOGRAFIA VILLALOBIANA: educação e políticas entre fendas. *In*: SILVA, Alexandra Lima da; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. (org.). **Escritas (Auto)Biográficas e histórias da educação**. Curitiba: CRV, 2014a. p. 109-124.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Canto Orfeônico: os ideais cantados do Estado Novo. **Revista Travessias**. Cascavel, v.2. n.1, p. 1-16, 2008.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Cinema como lugar de memória da formação musical e prática docente. **Acta Scientiarum.** Education, [*S.l.*], v. 40, n. 4, p. 1-12, 5 out. 2018.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Educação musical e uma nova hierarquia de valores no contexto da pós-modernidade. **EccoS**, São Paulo, n. 34, p. 215-228, maio/ago, 2014b.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. **Canto Orfeônico**: Villa-Lobos e as representações sociais na era Vargas. Orientadora: Vera Rudge Werneck. 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, 2009.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. **Polifonias Políticas, Identitárias e Pedagógicas**: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas. Orientador: Roberto Luís Torres Conduru. 2015. 264 f. Tese (Doutorado em História da Educação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MONTI, Ednardo Monteiro; DANTAS, Paulo Henrique Sousa. Clube do Jazz: história da circulação de saberes musicais em Teresina. **Revista Eletrônica Documento Monumento**, Cuiabá, p. 103-119, v. 29, n. 1, dez. 2020. Disponível em https://www.academia.edu/45081300/Clube_do_Jazz_hist%C3%B3ria_da_circula%C3%A7%C3%A3o_de_saberes_musicais_em_Teresina. Acesso em: 6 fev. 2025.

MORAES, Herculano. Prefácio. *In*: MACIEL, Emmanuel Coêlho. **500 Anos de Música Brasileira**. Teresina: EDUFPI, 2014, p. 15-18.

MORELLI, Ana Lúcia Façanha. Correio Braziliense: 40 anos; do pioneirismo à consolidação. **Universitas Comunicação**. Brasília, v. 1, n.1, p. 105-122, 2003.

MORRE em Teresina, aos 80 anos, o maestro Emmanuel Coelho Maciel. **Acesse Piauí**, Teresina, 25 maio, 2015. Disponível em: https://mail.acessepiaui.com.br/noticia/6961-morre-em-teresina-aos-80-anos-o-maestro-emmanuel-coelho-maciel. Acesso em: 8 dez. 2024.

MOTA, Alvaro. José Elias Tajra: 90 anos de um perfeito cavalheiro. **Piauí Hoje**, Teresina, 3 ago. 2024. Disponível em: https://piauihoje.com/blogs/olhe-direito/jose-elias-tajra-90-anos-de-um-perfeito-cavalheiro-426482.html. Acesso em: 12 ago. 2024.

MOTA, Carlos Alberto de Melo Silva. **Por dentro da pauta:** história política e cultural da imprensa escrita em Teresina (1971-1975). Orientadora: Cláudia Cristina da Silva Fontineles. 2021. 176 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2021.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora Ática, 1977.

MOTTA, Jorge. Brasília capital da esperança. **Diário do Poder**, [*s.l.*], 17 ago. 2020. Disponível em: https://diariodopoder.com.br/opiniao/brasilia-capital-da-esperanca. Acesso em: 19 ago. 2024.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Mulheres Compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. São Paulo, n. 3, p. 57-72, nov. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. São Paulo: Autêntica, 2013. *E-book*.

NASCIMENTO, Abdias do. O embraquecimento cultural: outra estratégia de genocídio. *In*: NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978. p. 93-100.

NASCIMENTO, Bruno Bastos. Dirson Costa e sua contribuição para a educação musical no Amazonas. *In*: AFONSO, Lucyane de Melo (org.). **Uma historiografia do ensino de música em Manaus no século XX**. Manaus: EDUA, 2024. p. 162-177.

NEGREIROS, Valério Rosa de. **Por uma cultura integrada**: Noé Mendes de Oliveira e a piauiensidade nas décadas de 1970 e 1980. Teresina: EDUFPI, 2024.

NEGREIROS, Valério Rosa de; PINHEIRO, Áurea da Paz. História, Memória e Patrimônio Cultural no Piauí. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 6 **Anais Eletrônicos.** Teresina: Gt Nacional de História Cultural, 2012. p. 1-10. Disponível em: https://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Valerio%20Rosa%20de%20Negreiros%20&%20aurea%20da%20Paz%20Pinheiro.pdf.Acesso em: 07 set. 2023.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus Editora, 2010. Título original: Introduction to documentary.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A motivação na aprendizagem musical em projetos sociais: NEOJIBA, no Brasil, e Orquestra Geração, em Portugal. **Revista da Abem**. [*S.l.*], v. 32, n. 2, e32215, 2024. Disponível em: https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/1277/708. Acesso em: 6 dez. 2024.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães; BARROS, Vanessa Andrade de; ARAUJO, Adriana Dias Gomide; PIMENTA, Denise Aparecida Oliveira. O método de história de vida: a exigência de um encontro em tempos de aceleração. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, São João del-Rei, v. 12, n. 2, p. 466-485, ago. 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082017000200016&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 27 dez. 2024.

NOITE DE MÚSICA. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 3058, 30 nov. 1969, Caderno 1, p. 15. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=%22Emanuel%20Coelho%20%22&pagfis=46738 . Acesso em: 15 nov. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

NORBERT, Elias; SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. Título original: The Established and the Outsiders: A sociological Enquiry into Community Problems.

NÓVOA, António. Apresentação. *In*: GAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. São Paulo: UNESP, 1999. p. 11-15.

NÓVOA, António. Os professores e as histórias da sua vida. *In*: NÓVOA, António (org.). **Vidas de Professores**. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2013. p. 11-30,

NÓVOA, António. Por que a História da Educação? *In*: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena Camara (org.). **Histórias e Memórias da Educação no Brasil**: Vol. I – Séculos XVI – XVIII. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

NUNES, Leilane. Academia Piauiense de Letras presta homenagem ao escritor Herculano Moraes. *In*: ACADEMIA PIAUIENSE DE LETRAS. **Herculano Moraes**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2018. Disponível em: https://www.academiapiauiensedeletras.org.br/academia-piauiense-de-letras-presta-homenagem-ao-escritor-herculano-moraes/. Acesso em: 21 jul. 2023.

O PROGRAMA Artistas em Berlim. **Berlink Kinster Progranm**. Berlim, 2025. Disponível em: https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/mission-statement-2/. Acesso em: 27 fev. 2025.

OFICLEIDE. *In*: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foudation, 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Oficleide#Ver_tamb%C3%A9m. Acesso em: 4 jan. 2025.

OLIVEIRA NETO, Thiago. As rodovias na Amazônia: uma discussão geopolítica. **Confins**: Revista franco-brasileira de Geografia. [*S.l*], n. 501, 9 set. 2019. Disponível em: https://journals.openedition.org/confins/51321#tocto1n5. Acesso em: 1 fev. 2025.

OLIVEIRA, Caroline. Em nota, prefeitura de Teresina lamenta morte do maestro Emmanuel. **cidadeverde.com**. Teresina, 29 maio, 2015. Disponível em: https://cidadeverde.com/noticias/193849/em-nota-prefeitura-de-teresina-lamenta-morte-do-maestro-emmanuel. Acesso em: 8 dez. 2024.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Instituições, arte e o mito bandeirante: uma contribuição de Benedito Calixto. **Sæculum**: Revista de História, João Pessoa, v. 19, p. 127-148, jul/dez. 2008. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/index. Acesso em: 8 fev. 2025.

OLIVEIRA, Maria Ligia Becker Garcia Ferreira de. **Sergio Magnani**: sua influência no meio musical de belo horizonte. 2008. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

OLIVEIRA, Pedro Júlio Santos de. Currículo da plataforma Lattes. [*S.l.*], 7 mar. 2024. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/3127804984083465 . Acesso em: 31 jan. 2025.

ORLANDO, Evelyn de Almeida. Testemunhos de uma vida: um mosaico de escritos póstumos sobre o monsenhor Álvaro Negromonte. *In*: SILVA, Alexandra Lima da; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do (org.). **Escritas (Auto)Biográficas e histórias da educação**. Curitiba: CRV, 2014. p. 125-141.

ORQUESTRA DE CÂMARA AGRADA NA SUA PRIMEIRA APRESENTAÇÃO. **Diário do Povo**, Teresina, n. 1.834, 24, dez. 1993, p.11.

ORQUESTRA de Câmara da EMB. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 4.211, 7 out. 1973. Caderno 2, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/028274_02/38992. Acesso em 8 dez. 2024.

ORQUESTRA de Câmara: ela se apresentará amanhã no Theatro. **Diário do Povo**, Teresina, 9 ago. 2001. Galeria, p.1.

ORQUESTRA DE CÂMARA: ela se apresentará amanhã no Theatro. **Diário do Povo**, Teresina, 9 ago. 2001. Galeria, p. 1.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA. **Revista Orquestra Sinfônica de Teresina**. Teresina: AAOST, 2014.

PAPA conhecerá as crianças do Piauí. **Jornal o Dia**, Teresina, 10 jul. 1980, p. 10.

PATAPIO Silva. *In*: CASA DO CHORO: enciclopédia ilustrada do choro no séc. XIX. Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, [2024]. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1148. Acesso em: 4 jan. 2025.

PAULINYI, Zoltan. **Flausino Vale e Marcos Salles**: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo. Orientadora: Maria Alice Volpe. 2010. 197f. Dissertação (Mestrado em Música) –Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PAULO Basílio/Barca nova (Tradicional).1983. [*S.l.*], 25 jan. 2024. 1 vídeo (1 min.). Publicado pelo canal Carmen Costa Oficial. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=seZP8gQ_BUE&list=PLocP5VDh684uBpP4cKWFSsO8XPSo50xvB&index=3. Acesso em: 11 jan. 2025.

PEDROSA, Liliane. Adeus a Emmanuel Coelho. **Meio Norte**, Teresina, 30 maio 2015. Arte & Fest, C/1.

PEREIRA, Almicar Araujo. **Paulo Silva**: um contraponto nas relações raciais no Brasil. Niterói: EDUFF, 2021.

PEREIRA, Eliton Perpétuo Rosa. **A Pesquisa em Educação Musical no Brasil**: temáticas, concepções e linhas investigativas de 300 teses. Goiânia: EPRP, 2019.

PEREIRA, José Eduardo. O lado santo. *In*: FUNDAÇÃO JOSÉ ELIAS TAJRA. **Memória Piauiense**: Emmanuel Coêlho. Teresina: Editora Gráfica Elias João Tajra Ltda, 1992.p.8.

PEREIRA, Lígia Maria Leite. Reflexões sobre história de vida, biografias e autobiografias. **História Oral**, *[S. l.]*, v. 3, 2009. Disponível em: https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/26. Acesso em: 27 dez. 2024.

PERES, Lúcia Maria Vaz; ZANELLA, Andrisa Kemel. Narrativas corporais, sentidos e representações: outros aportes para pensar a formação humana de professores. *In*: BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; FERREIRA, Márcia Santos (org.). **Perspectivas epistêmico-metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**. Curitiba: CRV, 2016, p. 133-144.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005. Título original: Les femmes ou les silences de l'historie.

PETRUS, Ângela Márcia Ferreira.; ECHTERNACHT, Eliza Helena de Oliveira. Dois violinistas e uma orquestra: diversidade operatória e desgaste músculo-esquelético. **Revista Brasileira de Saúde Ocupacional**, v. 29, n. 109, p. 31-36, jan. 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORFÍRIO da Alfândega. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/porfirio-da-alfandega/. Acesso em: 4 jan. 2025.

PORTAL O DIA**. Quem somos**. [Teresina: Portal O Dia], 2023. Disponível em: https://portalodia.com/quem-somos. Acesso em: 30 out. 2024.

PORTO, Nelson R. Crônica Musical. **A Notícia**, Manaus, 8 ago. 1971.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARNAÍBA. **Etimologia**. Parnaíba: Portal da Prefeitura de Parnaíba, 2023. Disponível em: https://parnaiba.pi.gov.br/phb/o-municipio/#:~:text=Carinhosamente%2C%20a%20cidade%20tamb%C3%A9m%20%C3%A9,Am%C3%A9ricas%3A%20o%20Delta%20do%20Parna%C3%ADba. Acesso em: 15 out. 2023.

PROJETO Canto Coral nas Escolas da Rede Pública Estadual de Ensino do Estado do Piauí. **Governo do Estado do Piauí**, Teresina, ano 14, 2009.

PROJETO Música Coral do Brasil. *In*: **Repertório Coral**. [*s;l.*], 2007. Disponível em: https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/musica-de-concerto/projeto-coral/repertorio-coral . Acesso em: 23 fev. 2024.

QUERO ver isso de Maxixe! Das origens na Cidade Nova à internacionalização do maxixe. *In*: PORTAL MÚSICA BRASILIS, Rio de Janeiro: Instituto Música Brasilis, 2024. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/temas/quero-ver-isso-de-maxixe-das-origens-na-cidade-nova-internacionalizacao-do-maxixe. Acesso em: 4 jan. 2025.

RAMALHO, Elba Braga. Esther Scliar: uma vida para a música. *In*: MATEIRO, Teresina; ILARI, Beatriz (org.). **Pedagogias brasileiras em educação musical** Curitiba: InterSaberes, 2016, p. 161-182.

RAMOS, Edméa; PAGANO, Leticia. **Dicionário de Compositores, Regentes e Instrumentistas Brasileiros**. Santos: Clube de Autores, 2019. *E-book.*

RANCHOS Carnavalescos. Rio de Janeiro Aqui, 2020. Disponível em: https://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-ranchos.html. Acesso em: 3 jan. 2025.

REGO, Junia Motta Antonaccio Napoleão do. **Dos Sertões aos Mares**: história do comércio e dos comerciantes de Parnaíba (1700-1950). Orientador: Théo Lobarinhas Piñeiro. 2010. 291 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

REVISTA DE CIFRA. *In*: ESCOLA BRASILEIRA DE VIOLÃO. Curitiba: Escola Brasileira de Violão, 2023. Disponível em:

https://escolabrasileiradev1.wixsite.com/escola-brasileira-/revista-de-cifras. Acesso em: 15 out. 2023.

REVISTA PRESENÇA. Teresina: COMEPI, n. 11, 1984. Disponível em: http://www.cec.pi.gov.br/download/201301/CEC04_b66305ece7.pdf . Acesso em: 13 out. 2023.

RIBEIRO, Yuri. A música está de luto: morre o maestro Emmanuel Coelho Maciel. **O Dia**, Teresina, 31 maio 2015. Caderno Torquato, p.1.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. Título original: La mémoire, l'histoire, l'oubli.

ROCHA, Gutemberg. Lágrimas de um Titã. **Jornal O Dia**, Teresina, 21 jun. 1995.

RODRIGUES, Bábara. Morre em Teresina o maestro Emmanuel Coelho Maciel. **GP1**. Teresina, 25 maio 2015. Disponível em: https://www.gp1.com.br/piaui/noticia/2015/5/29/morre-em-teresina-o-maestro-emmanuel-coelho-maciel-375141.html. Acesso em 8 dez. 2024.

RONDEL do Maracujá. [Intérpretes]: Pedro Furtado e Luciano Azevedo. [Compositor] Emmanuel Coêlho Maciel. Teresina, 2017. 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U-yV3o1kA0I. Acesso em: 14 dez. 2024.

SÁ JUNIOR, Lucrécio Araújo. **Vozes Benditas**: entre o nomadismo e a performance estão os atos. Orientadora: Beliza Aurea de Arruda Mello. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SALES, Fernando Augusto. **A formação flautística no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier**: um estudo histórico. Orientador: Maurício F. Garcia. 2011. 64 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SAMPAIO, Nayara. Já usou telefoto? Aparelho dos anos 1920 enviava imagens pela linha telefônica. **Estadão**, 24 jun. 2015. Disponível em: https://www.estadao.com.br/economia/radar-tecnologico/ja-usou-telefoto-aparelho-dos-anos-1920-enviava-imagens-pela-linha-telefonica/. Acesso em: 30 nov. 2024.

SAMPAIO, William do Nascimento. Reflexões sobre Fontes Hemerográficas na Produção do Saber Histórico: sugestões para o trabalho historiográfico. **Revista de História Bilros**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 149-165, jan/jun. 2014.

SAMUEL, Nebyu. **The Hungarian Violin Tradition of Jenö Hubay**. 2022. Monograph (Doctor of Musical Arts) – Temple University Graduate Board, Philadelphia, 2022.

SANTORO, Alessandro. Claudio Franco de Sá Santoro. *In*: **A Obra de Cláudio Santoro (1919-1989)**. [*S.l.*] 2024. Disponível em: http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html . Acesso em: 18 jan. 2024.

SANTOS, Antônio Paulo dos (ed.). **Relatório da Comissão Nacional de Verdade dos Jornalistas**: Pela memória, pela verdade dos jornalistas brasileiros 1964 a 1985. Brasília: FENAJ – Federação Nacional dos Jornalistas, 2015.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. Instituições públicas e produção cultural em Teresina (PI) nas décadas de 1970 e 1980. **História Oral**, v. 21, n. 1, p. 7-26, jan./jun. 2018. Disponível em: https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/791/pdf. Acesso em: 6 fev. 2025.

SCHERER, Karine Pagliosa. **A Renovação Carismática Católica na condição pós-moderna e na hipermodernidade**: as características dos seus sujeitos ante as novas tendências dos tempos atuais. Orientador: José J. Queiroz. 2013. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SCHMIDT, Beatriz; PALAZZI, Ambra; PICCININI, Cesar Augusto. Entrevistas on-line: potencialidades e desafios para coleta de dados no contexto da pandemia de COVID-19.**Revista Família, Ciclos de Vida e Saúde no Contexto Social**, [*S. l.*], v. 8, n. 4, p. 960–966, 2020. DOI: 10.18554/refacs.v8i4.4877. Disponível em: https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/refacs/article/view/4877. Acesso em: 9 nov. 2024.

SCOCUGLIA, Afonso Celso. Pesquisa Histórica da Educação do Tempo Presente. **Revista Lusófona de Educação**, Lisboa, v. 10, n. 10, p. 27-40, jul. 2007.

SEIBEL, Erni José. Metodologia para Pesquisa Hemerográfica *In*: **Banco de Dados on-line**. Santa Catarina: Núcleo Interdisciplinar de Políticas Públicas: Universidade de Santa Catarina. 2022. Disponível em: https://nipp.ufsc.br/pesquisas/tecnicas-de-pesquisa-nipp/pesquisa-hemerografica/ . Acesso em: 29 out. 2023.

SEMMLER, Jonhathan Henrique; DAROS, Sônia Cristina Pavanelli. A construção discursiva do obtuário brasileiro no Jornal Folha de São Paulo. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 3001 – 3016, 2018.

SENA, Yala; PEREIRA, Rayldo; MAGALHÃES, Dina. Maestro Emmanuel Coelho morre de parada cardiorrespiratória aos 79 anos. **cidadeverde.com**. Teresina, 29 maio, 2015. Disponível em: https://cidadeverde.com/noticias/193835/maestro-emmanuel-coelho-morre-de-parada-cardiorrespiratoria-aos-79-anos.Acesso em: 8 dez. 2024.

SILVA, Alberto Tavares. Endosso em preto. **Presença**, Teresina, v. 1, n. 1, p. 3-3, maio 1974.

SILVA, Alexandra Lima da; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Escritas (auto) biográficas e histórias da educação: caminhos e pegadas dos sujeitos. *In*: SILVA, Alexandra Lima da; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do (org.). **Escritas (Auto)Biográficas e histórias da educação**. Curitiba: CRV, 2014. p. 7-9.

SILVA, Alexandre Maciel da. **A ESTRUTURA E O FUNCIONAMENTO DAS ORQUESTRAS SINFÔNICAS ESTADUAIS, SEDIADAS EM BELO**

HORIZONTE/MINAS GERAIS. 2001. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Curso de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SILVA, Arnaldo. São João Del Rei: turismo e a linguagem dos sinos. **Conheça Minas**. Minas Gerais, 14 fev. 2020. Disponível em: São João Del Rei: turismo e a linguagem dos sinos ~ Conheça Minas (conhecaminas.com). Acesso em: 19 ago. 2024.

SILVA, Eliana Monteiro da. Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história contra a invisibilidade. *In*: COLOQUIO DE IBERMÚSICAS SOBRE INVESTIGACIÓN MUSICAL, 3., 2017, Santiago. **Actas do** [...]. Santiago: IBERMÚSICAS, 2017. Tema: Música y mujer em Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. p. 46-61

SILVA, Jônatas Freitas da; HÉLIO JUNIOR,. Lançamento do livro "Misteriosamente" - de Eduarda Eduardo - Theatro 4 de Setembro - 3 de Março. 2016. Disponível em: http://www.agendathe.com.br/2016/03/lancamento-do-livro-misteriosamentede.html. Acesso em: 09 ago. 2022.

SILVA, Juniel Pereira da. **Casa de Sons – Escola de Música de Teresina (1981-1991)**: sujeitos e práticas educativas entre salas e palcos. 2020. 115 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

SILVA, Luana Valentim. **Reflexões sobre as práticas pedagógicas de iniciação ao piano em quatro escolas de música localizadas em Salvador-BA**. Orientadora: Ekaterina Konopleva. 2016. 123f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SILVA, Maria Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação de sons do cinema. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CiÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais [...].** Rio de Janeiro: INTERCOM, 2005. p. 1-14. Disponível em: https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/44599036366239836041425371411888730070.pdf. Acesso em: 15 jun. 2024.

SILVA, Maria Solange Rocha da. A escola e os mestres: memórias de Humberto de Campos. **Contribuiciones a Las Ciencias Sociales**. São José dos Pinhais, v. 17, n. 3, p. 1-16, 2024. Disponível em: https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/5524/3735. Acesso em: 3 fev. 2025.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil**: um estudo da trajetória do centro musical porto-alegrense (1920-1933). Orientadora: Maria Lucai Bastos Kern. 2011. 263 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade em Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. *In*: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

SKIDMORE, Thomas. The Politics of Military Rule in Brazil (1964–1985). Oxford: Oxford University Press, 1990.

SLOBODA, J. **Exploring The Musical Mind**: Cognition, Emotion, Ability, Function. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SOARES, Esa. O Renascimento dos lenços na cabeça: um ícone da moda temporal. **Bem Vestir**: moda estilo & tendências. [*S. l.*], 19 dez. 2024. Disponível em: https://www.bemvestir.com/o-renascimento-dos-lencos-na-cabeca/. Acesso em: 1 fev. 2025.

SOARES, Kátia Maria. Narrativas de infância na solidão: memórias de formação da leitura e alfabetizadora Aurélia Braga. *In*: SILVA, Alexandra Lima da; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do.(org.). **Escritas (Auto)Biográficas e histórias da educação**. Curitiba: CRV, 2014. p. 57-66.

SOARES, Leandro. **Trama Cultura recebe "Esse Buraco é Mais Embaixo", espetáculo do Humanitas Grupo de Teatro**. Teresina: Governo do Piauí, 13 fev. 2025. Disponível em: https://www.pi.gov.br/noticia/trama-cultura-recebe-esse-buraco-e-mais-embaixo-espetaculo-do-humanitas-grupo-de-teatro. Acesso em: 15 fev. 2025.

SOARES, Walfran. Coral Universitário: vamos à escola aprender música?. **Jornal do Commercio**, Manaus, ano LXVI, n. 20.576, 15 dez. 1970. Caderno 2, p.1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_01&Pesq=%22Emanuel%20Coelho%22&pagfis=93700 . Acesso em: 17 nov. 2024.

SOBRE a Musimed. MusiMed. Brasília, 2022. Disponível em: https://www.musimed.com.br/conteudo/ajuda-e-atendimento/sobre-a-musimed?srsltid=AfmBOoqwQx6e8jz9nIptIkX8lvm8Fxv193qWI7k124jLRDl7G5iXWFJn. Acesso em: 20 jan. 2025.

SOUSA, Graciane. Visita do Papa João Paulo II a Teresina completa 40 anos, reveja. **cidadeverde.com**. Teresina, 8 jul. 2020. Disponível em: https://cidadeverde.com/noticias/327812/visita-do-papa-joao-paulo-ii-a-teresina-completa-40-anos-reveja#google_vignette. Acesso em: 1 de set. 2024.

SOUSA, Jane Bezerra de. **Instituições escolares no Piauí em páginas dos jornais (1961 a 1971)**. Curitiba: CRV, 2020.

SOUSA, Michelle Louise; PACHECO, Rafael Araujo. A influência da rodovia Belém-Brasília no processo de desenvolvimento das cidades do Centro-Oeste de Goiás. **Revista Eletrônica Geoaraguaia**, Barra do Garças, v. 3, n.2, p. 246-262, 2013.

SOUZA, Edilson de. Um plano educacional para um novo tempo: Anísio Teixeira e as escolas classe/escola parque de Brasília. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais**, Vitória, v. 3, n. 2, p. 39-52, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/cadecs/article/view/13654/9674 . Acesso em: 15 nov. 2024.

SOUZA, Luan Sodré de. **Educação Musical Afrodiaspórica**: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do recôncavo baiano. Orientadora: Cristina Tourinho. 2019. 249 f. Tese (Doutorado em Música) –

Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.

SOUZA, Natanael. Mestre Severo, ícone do reisado piauiense, morre aos 83 anos. **cidadeverde.com**. Teresina, 20 nov. 2021. Disponível em: https://cidadeverde.com/noticias/358444/mestre-severo-icone-do-reisado-piauiense-morre-aos-83-anos#google_vignette . Acesso em: 28 out. 2024.

SOYLENT COMMUNICATIONS. Joseph Joachim. **NNDB**: tracking the entire word. Austin. 2019. Disponível em: https://www.nndb.com/people/463/000105148/. Acesso em: 6 set. 2024.

STEWART, Emily K. **Demetrios Constantine Dounis**: the philosophy behind the methods, 2013. Disertation (College of Fine Arts) – Boston University, Boston, 2013.

STORMS, Marc. Douliez Jean François (1903-1987). *In*: **Patrimônio Belga no Brasil**. [*S.l.*], 2018. Disponível em: https://www.belgianclub.com.br/pt-br/creator/douliez-jean-fran%C3%A7ois-1903-1987. Acesso em: 26 ago. 2023.

TAJRA, José Elias. [Apresentação]. *In*: FUNDAÇÃO JOSÉ ELIAS TAJRA. **Memória Piauiense**: Emmanuel Coêlho. Teresina: Editora Gráfica Elias João Tajra Ltda, 1992.p.5.

TANCREDI, Silvia. Marilyn Monroe: Marilyn Monroe foiuma atriz de cinema, símbolo de beleza e um dos maiores ícones do século XX. **Brasil Escola**. [*S. l.*], 19 set. 2024. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/biografia/marilyn-monroe.htm. Acesso em: 1 fev. 2025.

TAVARES, Maria Clara. **A música da Renovação Carismática Católica em grupos de oração na região metropolitana do Recife**. Orientador: Carlos Sandrone. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

TEIXEIRA, Márcia Maria Reis. **As canções de Hostílio Soares**: Álbum para canto e piano – cinco peças em vernáculo. Orientadora: Margarida Maria Borghoff, 2010. 133f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

THOMPSON, Paul. História oral e contemporaneidade. **História Oral**, [*S.l.*], v. 5, p. 1-20, 24 jul. 2009. Tradução de Andréia Zhowi e Lígia Maria Leite Pereira.

TITO FILHO, Arimathea. [Prefácio]. *In*: FUNDAÇÃO JOSÉ ELIAS TAJRA. **Memória Piauiense**: Emmanuel Coêlho. Teresina: Editora Gráfica Elias João Tajra Ltda, 1992.p.6.

TORRES, Luana Uchôa; SILVA, Vladimir. Uma análise da cantata religiosa sobre temas folclóricos brasileiros de Emmanuel Coêlho Maciel. *In*: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 7., 2007, Goiânia. **Anais [...].** Goiânia: UFG, 2007. p. 161-170.

UFPI. **Nota de Pesar**: Prof. Emmanuel Coelho Maciel. Teresina, 29 maio 2015. Disponível em: https://ufpi.br/ultimas-noticias-ufpi/8436-nota-de-pesar--prof-emmanuel-coelho-maciel. Acesso em: 8 dez. 2024.

UFPI. Sobre a EDUFPI. *In*: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ. EDUFPI. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2021. Disponível em: https://ufpi.br/sobre-edufpi. Acesso em: 16 jun. 2024.

UFPI. **Sobre a transformação do Curso de Música em Curso de Educação Artística**. Teresina: UFPI, 1976.

UMA MÚSICA ouvida ao longe. **O Dia**, Teresina, ano XLV, n. 11.147, p. 17, 13 abr. 1996.

UMA NOTÍCIA Alviçareira. **Diário do Comércio**. São João del-Rei, 17 nov. 1957.

UNIRIO. **Histórico do Instituto Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos, 2017. Disponível em: https://www.unirio.br/prae/cla/ivl/historio-do-instituto-villa-lobos. Acesso em: 24 jun. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ; MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES. **Luiz Botelho Albuquerque**. Fortaleza: Portal da UFC, [2024]. Disponível em: https://profartes.ufc.br/pt/docentes/luiz-botelho-albuquerque/. Acesso: 3 fev. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ**.** Núcleo de Pesquisa Educação, História e Ensino de Música. **Curso de Música da UFPI**. Teresina, [2020]. Disponível em: https://musica.ufpi.edu.br/pesquisa. Acesso em: 22 jun. 2024.

VAZ, Greice Rejane Moraes; SILVA, Célia Maria Carvalho da; Vaz, Wander-lãan Moraes; Concepções e historicidade sobre o surgimento do design em Manaus e na UFAM. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN. 14., 2022, São Paulo. **Anais**, p. 134-147. Disponível em: https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/ped2022/4925637.pdf. Acesso em: 2 dez. 2024.

VENANCIO, Giselle Martins. Intelectuais e a palavra impressa: perspectivas históricas. *In*: VENANCIO, Giselle Martins (org.). **Intelectuais e a palavra impressa**. Niterói: EDUFF, 2015. p. 11-12.

VENTURA, Ricardo. O Instituto Villa-Lobos e a música popular. *In*: INSTITUTO VILLA-LOBOS; UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. **IVL 50 anos**: edição comemorativa. Rio de Janeiro, 2017, p. 75-90.

VETROMILLA, Clayton. A História do I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão. **Música Hodie**. Goiânia, v. 14, n. 2, p. 31-40, 2015. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/38140/19298. Acesso em: 29 set. 2024.

VILANOVA, Francisco Gomes. “Na minha época o professor era valorizado, o professor era gente, o professor era bem visto”: trajetórias de professores piauienses em relatos de memória. **Revista Teias**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 78, p. 195-209,

jul./set. 2024. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/pdf/tei/v25n78/1982-0305-teias-25-78-0195.pdf. Acesso em: 3 fev. 2025.

VIÑAO, Antonio. A modo de prólogo: refugios del yo, refugio de otros. *In*: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos. (org). **Refúgios do eu**: educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000.

VIÑAO, Antonio. Os cadernos escolares como fonte histórica: aspectos metodológicos e historiográficos. *In*: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (org.). **Cadernos à vista**: escola, memória e cultura escrita. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2008, p. 15-33.

VIOLINISTA Natan Schwartzman morre aos 90 anos. **Site Concerto**, São Paulo, 12 dez. 2020. Disponível em: https://concerto.com.br/noticias/musica-classica/violinista-natan-schwartzman-morre-aos-90-anos. Acesso em: 23 jan. 2025.

WAIZBORT, Leopoldo. Pequena Sociologia da Nota de Rodapé. **Novos Estudos CEPRAB**, São Paulo, v. 2, n. 48, p. 183-186, jul. 1997.

WALDICK JUNIOR. A Crítica 75 anos: fatos viram história no maior jornal do Amazonas. **acrítica.com**, Manaus, 2024. Disponível em: https://www.acritica.com/geral/a-critica-75-anos-fatos-viram-historia-no-maior-jornal-do-amazonas-1.337459. Acesso em: 30 out. 2024.

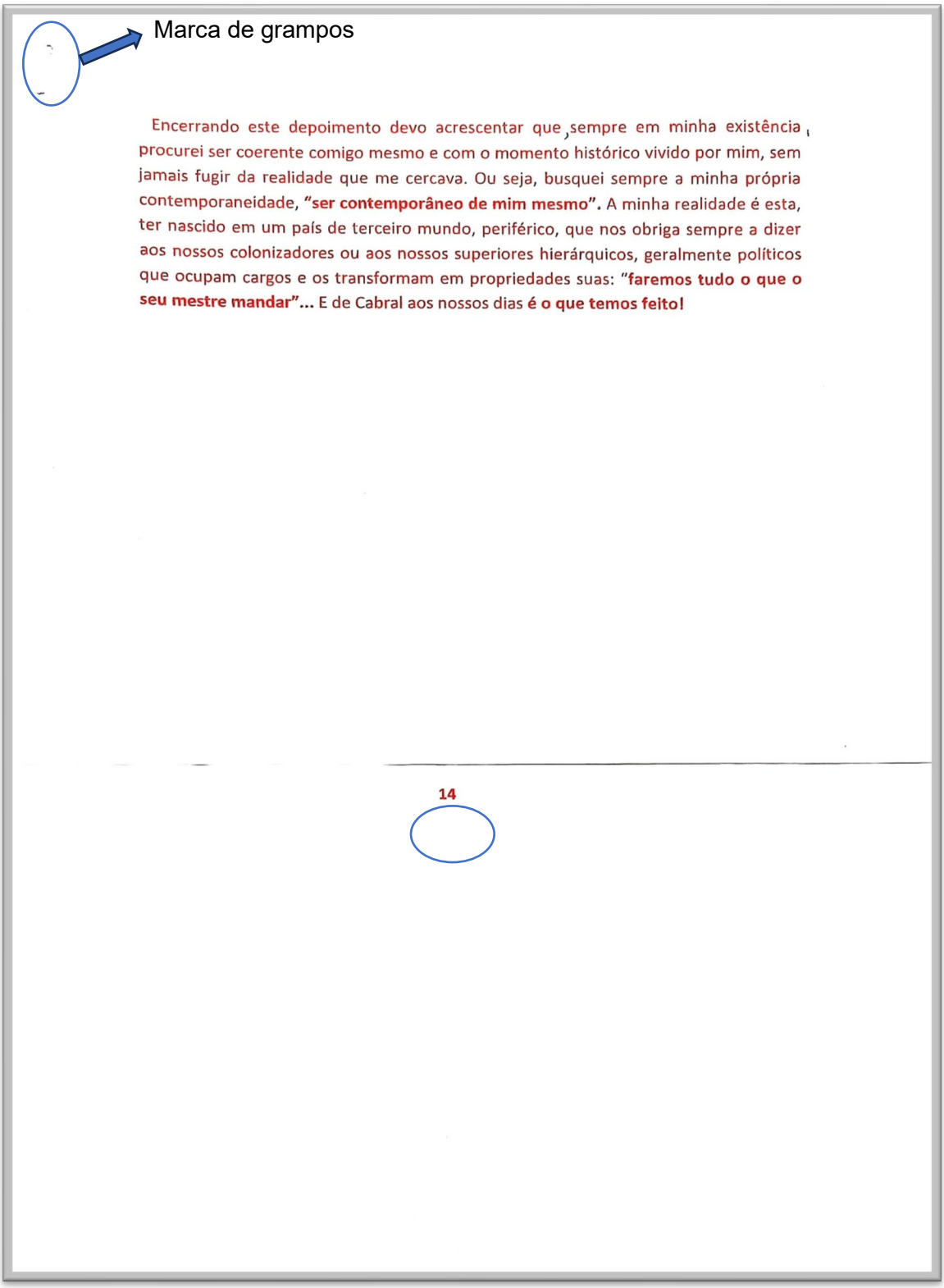
WHATSAPP LLC. **Sobre o WhatsApp**. [Menlo Park, CA: WhatsApp LCC], 2024. Disponível em: https://www.whatsapp.com/about . Acesso em: 25 maio 2024.

WILLEMS, Edgar. **As bases psicológicas da educação musical**. Suíça: Pró-Música, 1970.

YIN, Robert K.. **Pesquisa qualitativa do início ao fim**. Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2016. Título original: Qualitative Research from Start to Finish.

ZANON, Maria Cecilia. Fon-fon! – um registro da vida mundana no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. **Revista Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 18-30, out. 2005.

ANEXO A – IMAGEM DA PÁGINA DA QUAL FOI TIRADO O FRAGMENTO UTILIZADO COMO EPIGRAFE NA INTRODUÇÃO



ANEXO B – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

UFPI - UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - CAMPUS MINISTRO PETRÔNIO

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: PRODUÇÃO INTELECTUAL, ARTÍSTICA E PEDAGÓGICA DO MAESTRO E VIOLINISTA EMMANUEL COÊLHO MACIEL NO ESTADO DO PIAUÍ

Pesquisador: Gislene Danielle de Carvalho

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 52497721.0.0000.5214

Instituição Proponente: Universidade Federal do Piauí - UFPI

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.086.173

Apresentação do Projeto:

As informações elencadas nos campos "Apresentação do projeto", "Objetivo da pesquisa" e "Avaliação dos riscos e benefícios" foram retiradas do arquivo Informações básicas da Pesquisa (PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1800578.pdf - 11/10/2021) e do Projeto Detalhado (PROJETO_BROCHURA_DOUTORADO.pdf - 04/10/2021).

Resumo:

Este estudo insere-se no campo da História da Educação e apresenta algumas considerações sobre uma pesquisa em andamento em torno da produção intelectual, artística e pedagógica do maestro e violinista Emmanuel Coêlho Maciel no estado do Piauí.

Introdução:

No ano de 1976 o protagonista da pesquisa veio residir em Teresina com a perspectiva de trabalhar na Universidade Federal do Piauí tendo como propósito de contribuir com o desenvolvimento musical da cidade.Em 29 de maio de 2015 uma parada cardiorrespiratória encerrou a carreira do maestro, completando trinta e nove anos de contribuição no estado e nos deixando com um legado valioso e promissor para a pesquisa acadêmica.

Hipótese:

Endereço: Campus Universitário Ministro Petrônio Portella, sala do CEP UFPI
Bairro: Ininga **CEP:** 64.049-550
UF: PI **Município:** TERESINA
Telefone: (86)3237-2332 **Fax:** (86)3237-2332 **E-mail:** cep.ufpi@ufpi.edu.br

ANEXO C – INFORMAÇÕES SOBRE O CONSERVATÓRIO NACIONAL DE CANTO ORFEÔNICO, 1962

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

Em 20 de novembro de 1 962.

Do Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

Ao Exmº. Sr. Ministro de Estado da Educação e Cultura

Assunto

Excelentíssimo Senhor Ministro:

Atendendo à solicitação de Vossa Excelência, contida no Ofício nº 476, de 12 do corrente mês, tenho o prazer de submeter à consideração de Vossa Excelência os elementos informativos em resposta aos quesitos formulados a êste Educandário.

I - O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado pelo Decreto-lei nº 4 993, de 26 de novembro de 1 942, órgão integrante do Ministério da Educação e Cultura e diretamente subordinado ao Departamento Nacional de Educação, tem por finalidade:

1 - formar professôres de Canto Orfeônico para os Cursos pré-primário, primário, de grau secundário e todos aquêles cujo currículo compreender o ensino dessa disciplina;

2 - formar músicos-artífices, nas condições previstas no parágrafo único do art. 7º da Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico (Decreto-lei nº 9 494, de 22 de julho de 1 946);

3 - estudar e elaborar as diretrizes técnicas gerais que devem presidir ao ensino de Canto Orfeônico em todo o país;

4 - inspecionar e orientar o ensino de Canto Orfeônico no país, na forma prevista no art. 40 da respectiva Lei Orgânica;

5 - realizar pesquisas, visando, tanto à restauração ou revivescência das obras de música patrióticas que hajam sido, no passado, expressões legítimas da arte brasileira, como ao recolhimento das formas puras e expressivas de cantos populares do país, no passado e no presente;

6 - promover, com a cooperação técnica do Instituto Nacional de Cinema Educativo, a gravação de Canto Orfeônico em discos, dos hinos e demais músicas patrióticas e populares que devam ser cantadas nos estabelecimentos de ensino do país.

II - A Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico foi baixada pelo Decreto-lei nº 9 494, de 22 de julho de 1 946.

DO ENSINO: O ensino de Canto Orfeônico tem por finalidade:

I - Formar professôres de Canto Orfeônico;

II - Proporcionar aos estudiosos os meios de aquisição de cultura musical, especializada, de canto orfeônico;

III - Incentivar a mentalidade cívico-musical dos educadores.

DOS CURSOS: O ensino de Canto Orfeônico é ministrado em curso de especialização, para formação de professor. O curso de especialização é precedido pelo curso de preparação, destinado aos que não tenham curso completo da Escola Nacional de Música ou estabelecimento equiparado. Anexo ao curso de preparação funciona um curso de extensão, facultativo, para formação de músico-artífice.

DAS DISCIPLINAS: O curso de formação de professor de Canto Orfeônico abrange o ensino das seguintes disciplinas: I - Didática do Canto Orfeônico (1. Fisiologia da Voz - 2. Polifonia Coral - 3. Prosódia Musical - 4. Organologia e Organografia) II - Prática do Canto Orfeônico (1. Teoria do Canto Orfeônico - 2. Prática de Regência - 3. Coordenação Orfeônica Escolar) III - Formação Musical-(1.Didática do Ritmo - 2. Didática do Som - 3. Didática da Teoria Musical - 4. Técnica Vocal) IV - Estética Musical (1. História da Educação Musical - 2. Apreciação Musical - 3. Etnografia Musical e Pesquisas Folclóricas) V - Cultura Pedagógica (1. Biologia Educacional - 2. Psicologia Educacional - 3. Filosofia Educacional - 4. Terapêutica pela Música - 5. Educação Esportiva.

O Curso de Preparação abrangerá o ensino das seguintes disciplinas: I - Didática do Canto Orfeônico (1. Fisiologia da Voz - 2. Prosódia Musica l - 3. Organologia e Organografia.) II - Prática do Canto Orfeônico (1. Teoria do Canto Orfeônico) III - Formação Musical (1. Didática do Ritmo - 2. Didática do Som - 3. Didática da Teoria Musical - 4. Técnica Vocal) IV - Estética Musical - (1. Apreciação Musical - 2. Etnografia Musical e Pesquisas Folclóricas) V - Cultura Pedagógica (1. Educação Esportiva).

O Curso para formação de músico-artífice abrange as seguintes disciplinas: I - Formação Musical (1. Prática do Ritmo -2. Prática do Som - 3. Teoria Musical) II - Ensino Técnico (1. Cópia de Música - 2. Gravação Musical - 3. Impressão Musical) - III -Prática do Canto Orfeônico (1. Teoria do Canto Orfeônico) IV - Cultura Pedagógica (1. Educação Esportiva).

DA ADMINISTRAÇÃO ESCOLAR: A administração do C.N.C.O. é exercida pelo Diretor, nomeado pelo Presidente da República, que preside ao funcionamento dos serviços escolares, ao trabalho dos professôres, às atividades dos alunos e às relações da comunidade esco -

escolar com a vida exterior, velando porque regularmente se cumpra, no âmbito de sua ação, a ordem educacional vigente no país. Os demais auxiliares da administração, do Quadro do C.N.C.O., são: 1 Secretário, exercendo função gratificada e nomeado pelo Diretor do C.N.C.O.; 1 Técnico de Educação; 3 Oficiais de Administração; 3 Escriturários; 2 Datilógrafos (1 requisitado pelo Museu Villa-Lobos); 1 Bibliotecário; 4 Inspetores de Alunos; 1 Porteiro; 5 Serventes,(1 requisitado pelo Museu Villa-Lobos); e 3 Trabalhadores.

III - Anteprojeto de reforma da Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico, elaborado pela Comissão de especialistas na matéria, atualizando e dando novas diretrizes a esta disciplina encontra-se no Conselho Federal de Educação para os devidos fins. Esse trabalho uma vez aprovado, virá dar nova perspectiva ao ensino de Canto Orfeônico pois aperfeiçoará o nível técnico-pedagógico dos professôres.

IV - O corpo docente do C.N.C.O. é constituido de 9 professôres de ensino superior; 1 professor de Prática Educativa e 5 professôres designados.

V - Além do C.N.C.O. existem outros Conservatórios de Canto Orfeônico reconhecidos ou equiparados, nos diversos Estados da União:

Conservatório Paulista de Canto Orfeônico
Rua dos Estudantes , 32 - São Paulo

Conservatório Estadual de Canto Orfeônico
Praça da República, 53 - São Paulo

Conservatório de Canto Orfeônico "Maestro Julião"
Rua Marechal Deodoro, 1 099 - Campinas - São Paulo

Conservatório Brasileiro de Canto Orfeônico
Rua Teodoro Sampaio, 2 366 - Pinheiros - São Paulo

Conservatório de Canto Orfeônico Pio XII
Rua Antônio Alves, 12-66 - Baurú - São Paulo

Conservatório Musical de Ribeirão Preto
Rua Álvares Cabral, 774 - Ribeirão Preto - São Paulo

Conservatório Bahiano de Canto Orfeônico
Rua Marechal Bittencourt, 2 - Salvador - Bahia

Conservatório Estadual de Canto Orfeônico
Rua 13 de Maio, 447 - João Pessoa - Paraíba

Conservatório Estadual de Canto Orfeônico
Rua 13 de Maio, 723 - Curitiba - Paraná.

VI - Entre as realizações do C.N.C.O., destacam-se:

1 - Três Reuniões Nacionais de Canto Orfeônico

2 - Um encontro de Orientadores-Chefes e Orientadores de Canto Orfeônico.

1 - A primeira Reunião Nacional de Canto Orfeônico foi realizada no Rio de Janeiro no período de 6 a 13 de julho de 1 958. A segunda teve lugar em São Paulo, de 3 a 8 de agôsto de 1 959 e a terceira realizou-se em Brasília, de 12 a 19 de janeiro do corrente ano. Estas reuniões contaram com a participação das autoridades federais, estaduais, municipais, professôres de Canto Orfeônico e representantes de todos os Estados e Territórios do Brasil.

Tiveram por objetivo:

a) examinar e encaminhar às autoridades competentes a solução de problemas do ensino de Canto Orfeônico, de natureza didática ou administrativa;

b) estudar e sugerir aos poderes públicos medidas que assegurem a maior penetração social do Canto Orfeônico;

c) acolher e apreciar quaisquer sugestões ou críticas no tocante à aplicação dos programas, de modo a manter sempre o contrôle a dinâmica do ensino;

d) estimular, entre os professôres da disciplina o gôsto pelas pesquisas educacionais.

2 - O encontro dos Orientadores-Chefes e Orientadores de Canto Orfeônico realizou-se no Rio de Janeiro no período de 7 a 12 de agôsto do ano passado e teve por finalidade: debater os problemas básicos do ensino de Canto Orfeônico nos Estados e na Capital do País, estabelecer uma doutrina que justifique e promova maiores possibilidade para o seu desenvolvimento em consonância com os altos interêsses da educação nacional e em harmônia com as autoridades federais e estaduais, e assentar normas de ação que facilitem a tarefa dêsses colaboradores.

BOLSISTAS DOS ESTADOS:

VII - O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico obteve do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, pela primeira vez em 1 959, concessão de 20 bolsas de estudo para candidatos aos Cursos de Especialização e estagiários interessados em matérias isoladas. Os candidatos que devem ser apresentados pela Secretaria de Educação dos seus respectivos Estados são submetidos à prova de capacidade na séde do C.N.C.O. Até a presente data frequentaram este educandário, como bolsistas e estagiários os seguintes candidatos:

Adélia Antonieta Demarchi ..... Rio Grande do Sul
Carlos Augusto Dantas ..... Bahia
Antônio Carlos Plech ..... Sergipe
Elba Leite Braga ..... Ceará
Emanoel Coelho Maciel ..... Minas Gerais
Hilda Vilar Nobre de Almeida ..... Pernambuco

Igara Wanderley	Rio G. do Norte
José Carlos Gomes	Ceará
Luiza Maia da Silva	Pará
Leôncio Barbosa de Araújo	Ter.Rio Branco
Maria Yeda Caddah	Piauí
Marco Antônio da Silva Caneca	Pernambuco
Maria Therezinha Maia de Farias	Ceará
Neila Sobral Ferraz	Rio de Janeiro
Nilda Guerra Cunha Lima	Rio G. do Norte
Pedro Pereira dos Santos	Paraíba

ESTAGIÁRIOS:

Ceres Mendes de Albuquerque	Bahia
Dalva Stella Nogueira Freire	Ceará
Hamilton Carvalho Lima	Bahia
Lydia Maria Hortelio Cordeiro de Almeida ..	Bahia
Maria Edna Barroso Câmara	Bahia
Marne Cunha	Paraíba
Margarida Selma de Aguiar Silveira	Bahia
Zamir Machado Fernandes	Paraíba

VIII - VISITAS: - O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico faz periòdicamente, visitas de inspeção aos Conservatórios Estaduais de Canto Orfeônico, reconhecidos ou equiparados, prestando-lhes tôda assistência técnica e administrativa para o bom funcionamento dos seus cursos e de suas atividades.

IX - CURSOS - O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, mantém ainda, desde 1 959, dois cursos extra-curriculares:

1º - Curso Prático para as Corporações Militares, (Mestres de Bandas e Músicos Militares do Exercíto, Marinha, Aeronautica, Corpo de Bombeiros e Policias do Distrito Federal e dos Estados).

2º - Curso de Férias para aperfeiçoamento de professôres de Canto Orfeônico dos magistérios oficiais e particulares.

CURSOS INTENSIVOS: - O Departamento Nacional de Educação, em colaboração com a Campanha de Aperfeiçoamento do Ensino Superior, organiza nos diversos pontos do País onde não há Conservatórios, Cursos Intensivos de Canto Orfeônico e Exames de Suficiência para obtenção de autorização para lecionar, com validade restrita para a região onde funcionam êsses cursos. Os Cursos Intensivos de Canto Orfeônico são coordenados e dirigidos pelo C.N.C.O. ou então por professôres de Canto Orfeônico indicados pela direção dêste educandário.

X - Com referência à eficiência dêste Conservatório, da

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

C.N.C.O. - 6 -

desejamos acrescentar:

a) Carecemos de verba própria como de quaisquer outros recursos que possibilitem a aquisição de material técnico (vitrolas, gravadores, máquina eliografica e etc.).Elementos indispensáveis ao processo de desenvolvimento do nosso programa de ensino;

b) O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, ainda mantém no seu corpo docente professôres "designados" que não obstante terem sido amparados pela Lei nº 3 967, e ainda possuirem elevado padrão técnico pedagógico, até hoje,são remunerados a base de Cr$50,00 (cinquenta cruzeiros)por hora, o que lhes dá um vencimento máximo mensal de Cr$2,400,00 (dois mil, quatrocentos cruzeiros), que em geral só é pago no ano seguinte. Em contraste, os demais professôres dêste educandário recebem o Nível 18, com o adcional universitário o que lhes assegura um vencimento mensal de Cr$57.960,00 (cinquenta e sete mil, novecentos e sessenta , cruzeiros);

c) Finalmente, para se exercer uma fiscalização do ensino de Canto Orfeônico em todo o Território Nacional como determina a sua Lei Orgânica, foram designados vários Orientadores-Chefes e Orientadores, para as diversas regiões do País, em cumprimento ao Regimento Interno dêste Conservatório. Não obstante manterem-se êstes colaboradores dando o melhor desempenho as suas atribuições até a presente data aguardam a decisão da administração superior no sentido de serem fixados seus padrões de vencimentos.

Solucionados estes assuntos, parece-nos salvo melhor juizo, que atingiriamos um nível de eficiência mais acentuado.

XI - Com referência ao Plano de Atividades para o ano de 1 963, propomos:

a) Mudança de séde atual para o Palácio da Cultura;

b) Reestruturação do currículo dos Conservatórios e consequentemente a atualização das suas cadeiras de conformidade com o que estabelece a Lei de Diretrizes e Bases e as normas traçadas no Plano da Educação Nacional;

c) Intensificar-se junto aos órgãos dirigentes dos govêrnos estaduais no setor da educação, através de convênios, a criação de Centros, Institutos, Conservatórios ou Cursos, com a finalidade de convocar e preparar professôres para o ensino de Canto Orfeônico;

d) Elaborar um plano de palestras educativas a serem proferidas em vários pontos do Território Nacional, versando sôbre a influência do Canto Orfeônico como um processo de educação social e cívica. Ilustradas com ampla distribuição de material didático impresso e gravado adaptados aos vários níveis da escola.

Aproveito a oportunidade para apresentar a Vossa Excelência os protestos da mais alta estima e distinta consideração.

Octacílio de Souza Braga
Diretor

ANEXO D – REVISTA CIDADE VERDE – 14 DE JUNHO DE 2015



Retratos da Vida

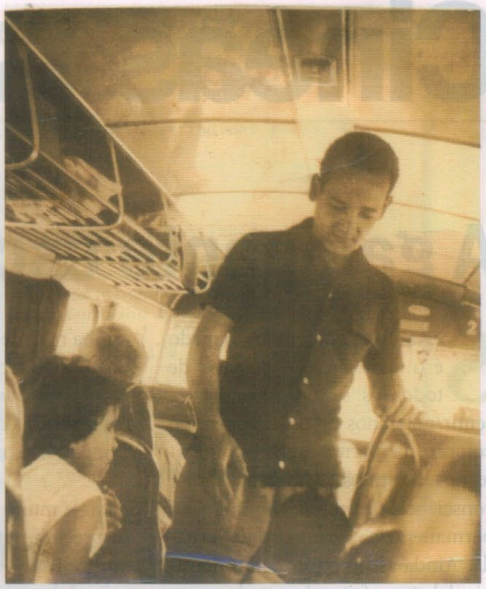
Maestro Emmanuel: um exemplo de dedicação

POR ARLINDA MONTEIRO

No último dia 29 de maio, o Piauí perdeu uma de suas maiores referências culturais: o maestro Emmanuel Coelho Maciel. Aos 80 anos, o mineiro de Belo Horizonte, radicado em Teresina desde o final da década de 1970, não resistiu a complicações renais e a um quadro de miastenia (doença neuromuscular) grave, que culminou em parada cardiorrespiratória.

Violinista, compositor, arranjador, pesquisador, maestro e professor de música, Emmanuel deixou para o Estado um histórico de grandes feitos. Foi ele quem criou, em 1978, o Departamento de Educação Artística (DEA), com habilitação em música, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, a convite do então reitor, Camilo Filho. Fundou também a Escola de Música de Teresina, em 1980; a Orquestra de Câmara e a Orquestra Sinfônica de Teresina, além do Coral das Mil Vozes, entre outros projetos.

Dono de uma carreira musical invejável, foi professor do Conservatório de Música de São João del-Rei (MG), do Conservatório da Universidade da Amazônia (Manaus), além de ter atuado como músico na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), na Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e na Orquestra de Câmara da Universidade Nacional de Brasília (UnB). Foi também um dos primeiros professores de Brasília, onde passou em um concurso para a UnB.



Emmanuel, aos 25 anos, em viagem de Belo Horizonte a São João Del Rei.



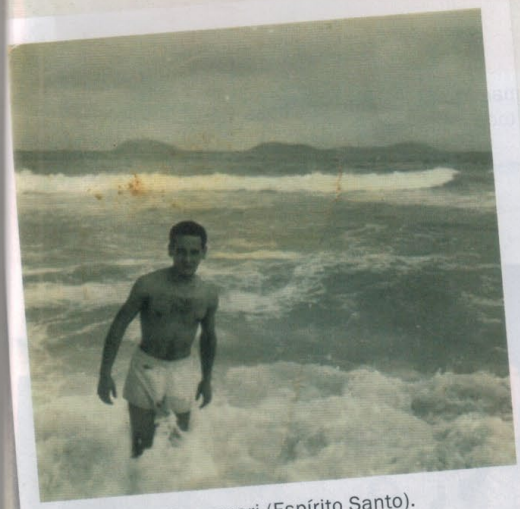
Na década de 1980, já em Teresina.



Na praia, em momento de lazer.



Com o filho mais velho, o músico Victor Maciel.



Em viagem a Guarapari (Espírito Santo).

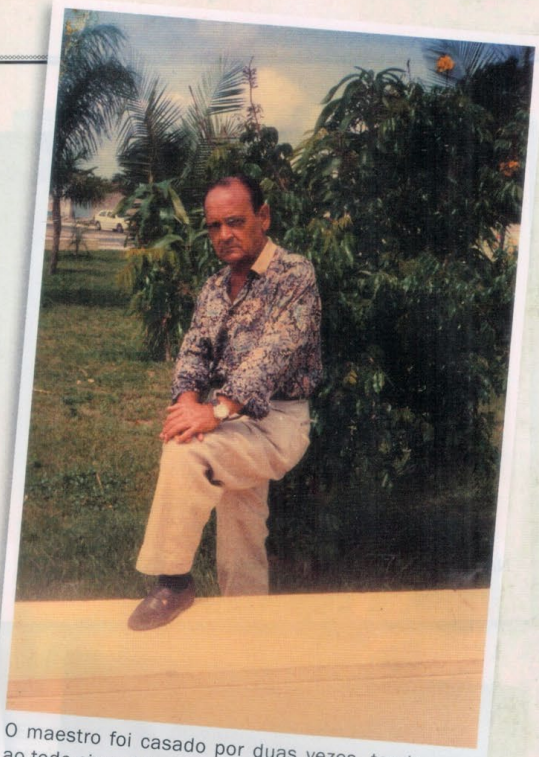


Com o filho Helbert Maciel.

Como pesquisador, o maestro resgatou toda a obra do músico oeirense autodidata Possidônio Nunes Queiroz e parte do folclore musical do Estado. Ganhou três prêmios nacionais pela FUNARTE e seu nome consta como verbete na Enciclopédia Barsa.



Regendo alunos de música.



O maestro foi casado por duas vezes, tendo ao todo cinco filhos.



Carteira de sócio do clube dos Subtenentes do Corpo de Bombeiros.



Orquestra Sanfônica e Coral de Vaqueiros regidos por Emannuel.

Retratos da Vida



Com Marques, Zé Rodrigues e Victor Maciel.



Desde jovem era apaixonado pela música.



Emmanuel Maciel já tocou até em casamentos.

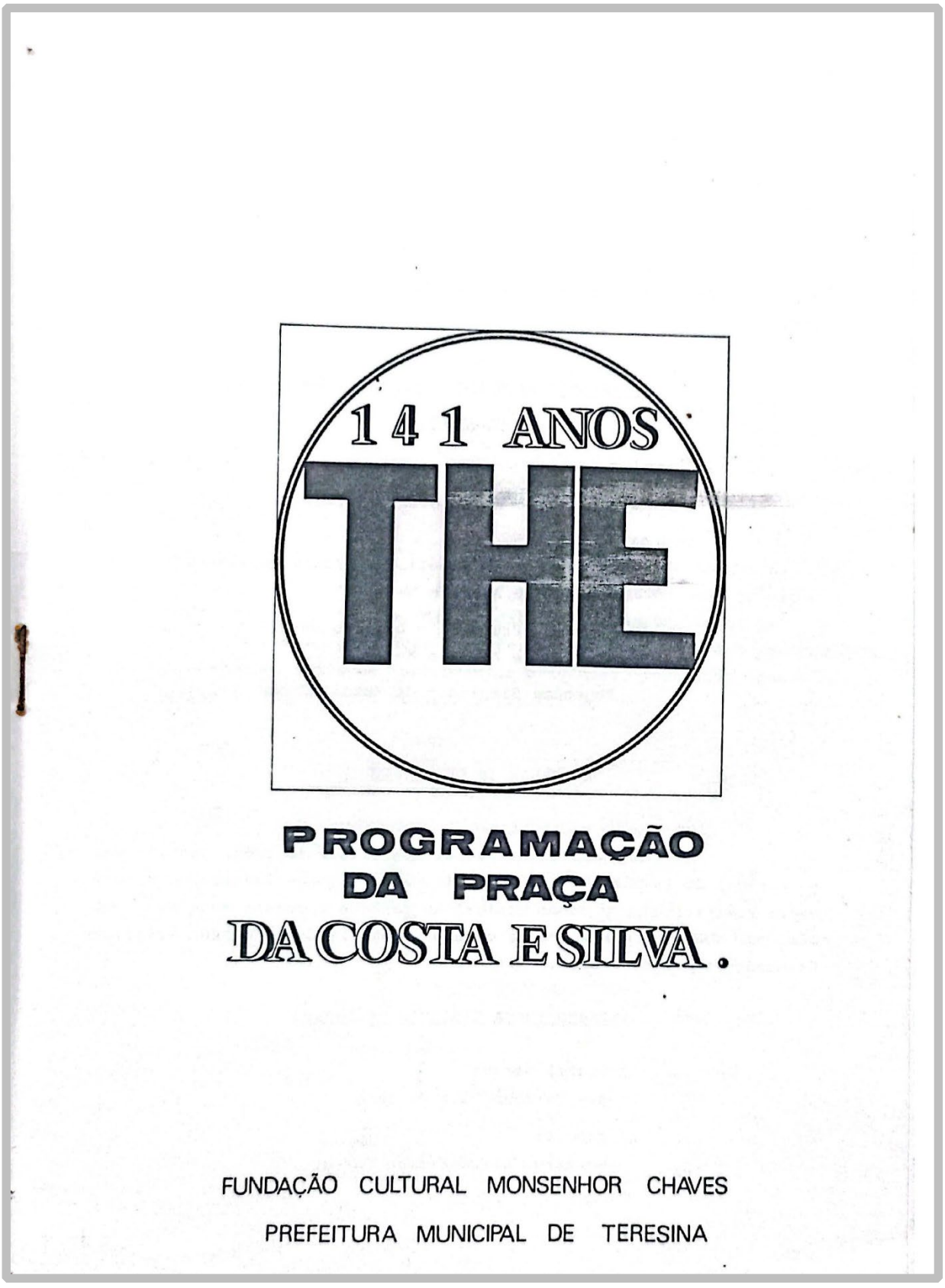


Após apresentação do Coral de Mil Vozes, uma de suas criações no Piauí.



Durante apresentação da Orquesta Sanfônica.

ANEXO E – PROGRAMA DE CONCERTO “TERESINA 141 ANOS”



PROGRAMA I

A Banda Estudantil é um projeto da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, que visa um aprimoramento técnico e um maior desenvolvimento artístico dos alunos das bandas mirins que se desenvolvem nos bairros de Teresina e que, também, pertencem à Fundação Cultural Monsenhor Chaves.

Teve seus trabalhos iniciados no mês de junho sob a orientação de Aurélio Melo e Regência do Maestro Simplício de Morais Cunha.

REPERTÓRIO DA BANDA ESTUDANTIL PARA ESTE CONCERTO

1) 15 de Agosto (Dobrado)
   Composição de Simplício de Morais
2) Teresina
   Composição de Aurélio Melo/José Rodrigues
   Arranjo de Aurélio Melo
3) Parabéns Pra Você - Domínio Pulblico
   Arranjo de Aurélio Melo

Regência Simplício de Morais Cunha

BANDA 16 DE AGOSTO

A Banda 16 de Agosto foi criada em 1968, com um corpo musical de 18 músicos regidos pelo Maestro Jorge Tavares. Completamente revitalizada, o corpo musical da banda é composta hoje de 50 músicos, sob a batuta do Maestro João de Aguiar Costa e seu auxiliar Raimundo Vitorino da Cruz.

REPERTÓRIO DA BANDA 16 DE AGOSTO

1) Brasil Moreno
   Ary Barroso/Luiz Peixoto
2) Emoções
   Roberto Carlos/Erasmo Carlos

3) Mania de Você
Roberto Carvalho
Arranjo do Sub-Tenente Edir

4) Serenata
Franz Schubert
Arranjo de Zico Mazagão

5) Súplica
Arranjo de Rosiel

6) Moonlight Serenade
Glenn Miller

Maestro João de Aguiar Costa

PROGRAMA II

GRUPO DE PÍFANO

O Grupo de Pífano, composto de crianças na faixa etária de 09 (nove) a 13 (treze) anos, é mantido pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves, dentro das atividades dos Projetos Especiais de Educação através da Arte. Este grupo de Pífano mantem a tradição de todos os instrumentos originais, inclusive, com a fabricação do Pífano pelo próprio instrutor do grupo.

REPERTÓRIO PARA ESTE CONCERTO

1) Boi do Piauí (Folclore)
2) Assum Preto (Luiz Gonzaga)
3) Mulher Rendeira (Folclore)
4) Karoline com K (Luiz Gonzaga)
5) Mariane Judireita o Cocó (Folclore)

COMPONENTES

. Edely Abreu
. Person Francioli
. Genésio Moreira
. Fábio Soares
. Joselito Costa

. Heliton Andrade

. Francisco Milton

. Renair Abreu

. Rejane Abreu

. Suzileide Rodrigues

. Cledomilton Rodrigues

. Fábio Ferreira

. Margareth

. Eliane Oliveira

Regente Agenor Vieira de Abreu

ORQUESTRA DE CÂMARA DE TERESINA

Esta é a primeira apresentação da Orquestra de Câmara de Teresina, sob a tutela da Fundação Cultural Monsenhor Chaves que ora funciona mais como uma orquestra-escola, na formação e aprimoramento de músicos que propriamente orquestra com músicos já prontos.

O Contigente inicial é da ordem de 25 jovens, destes 16 iniciaram o estudo do instrumento da estaca zero. Esta apresentação serve de amostragem e prova da validade do método aplicado ao ensino dos instrumentos de arco.

Que a Orquestra de Câmara de Teresina ainda semente produza muitos e valiosos frutos a fim de que as dificuldades enfrentadas no início sejam superadas, a partir da compreensão de todos e do apoio que deverá se multiplicar.

Maestro Emmanuel Coêlho Maciel

REPERTÓRIO DA ORQUESTRA DE CÂMARA PARA ESTE CONCERTO

I - Cantiga

II - Coral e Dança

III - Asa Branca

FORMAÇÃO DA ORQUESTRA DE CÂMARA DE TERESINA

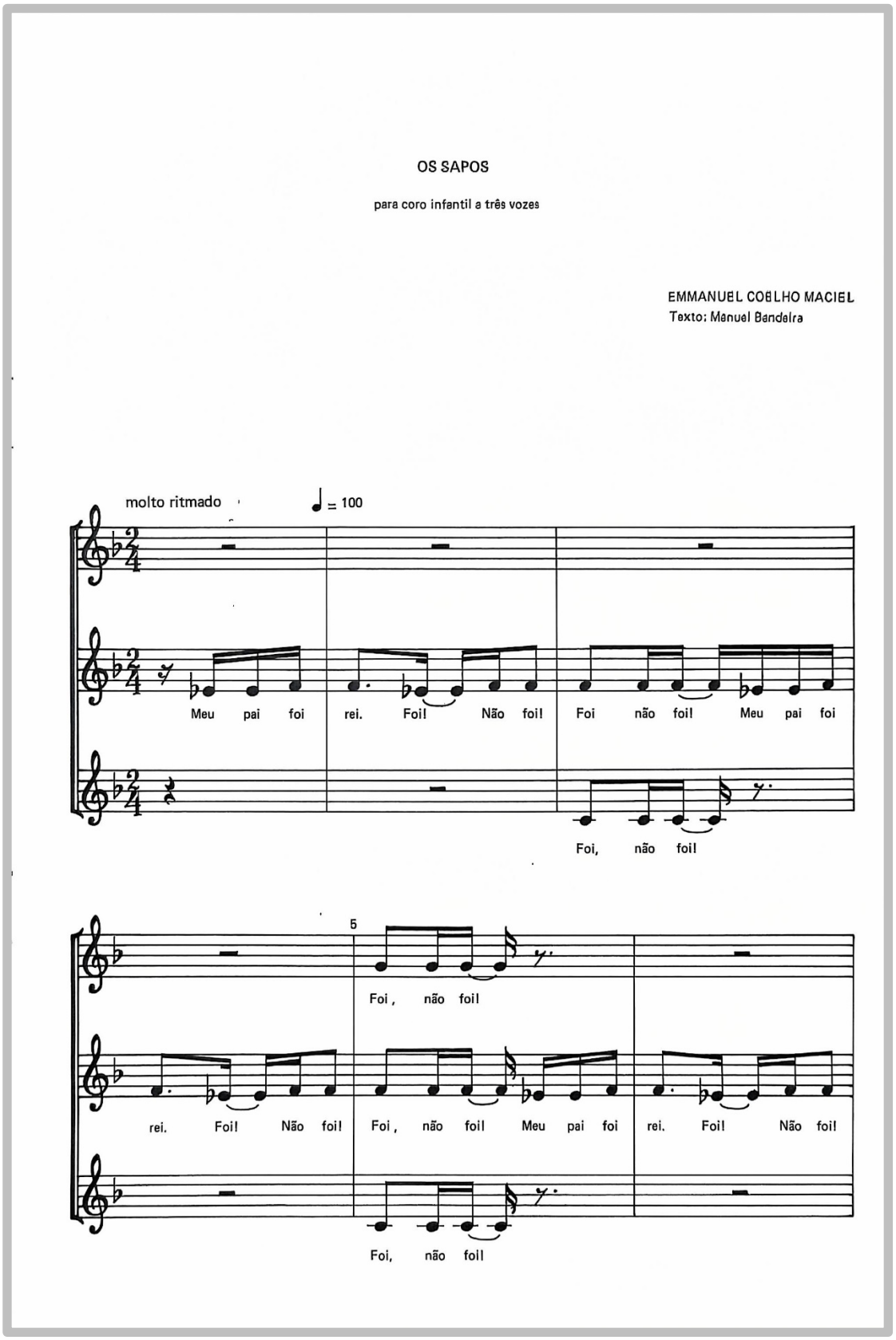
. Primeiros Violinos	- José Mendes
	- Francisco Carvalho
	- Dalan Maciel Olhadef
	- Carolina Silveira
	- Paulo Régis
	- João B. Mendes
	- Elibane Vasconcelos Gonçalves
. Segundos Violinos	- Assis Cunha
	- David Lima Aguiar
	- Ismael de Sousa da Silva
	- Domingos Escórcio
	- Edivaldo S. dos Santos
	- Josiel Alan
. Violas	- Maria Teresa
	- Lucimar Mendes
	- Gerson Luis S. da Silva
	- Débora Batista S. Silva
	- Edivaldo Vasconcelos
. Violoncelos	- Victor Maciel
	- Claudiney Marques
	- Valdomiro da S. Barros
	- Marcos Cardoso de Brito
. Contra-Baixo	- Francisco Desterro

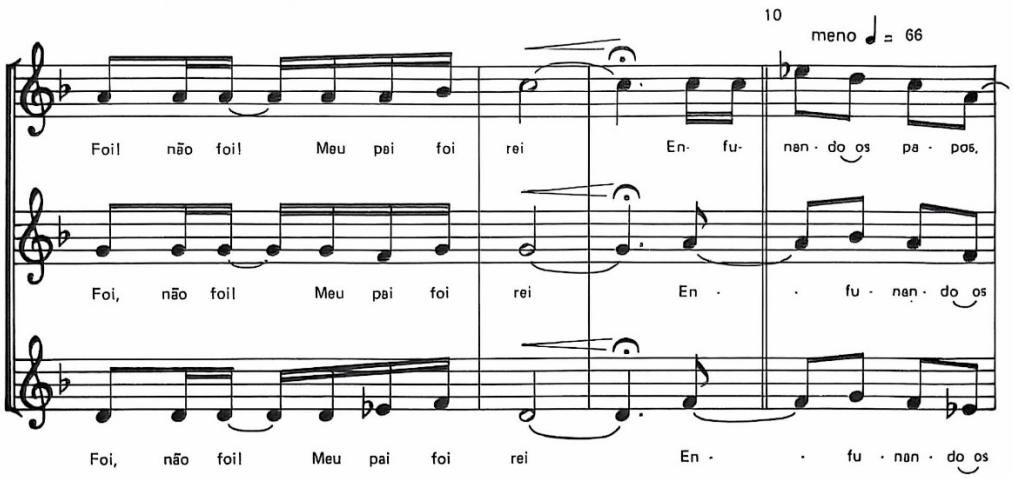
FICHA TÉCNICA

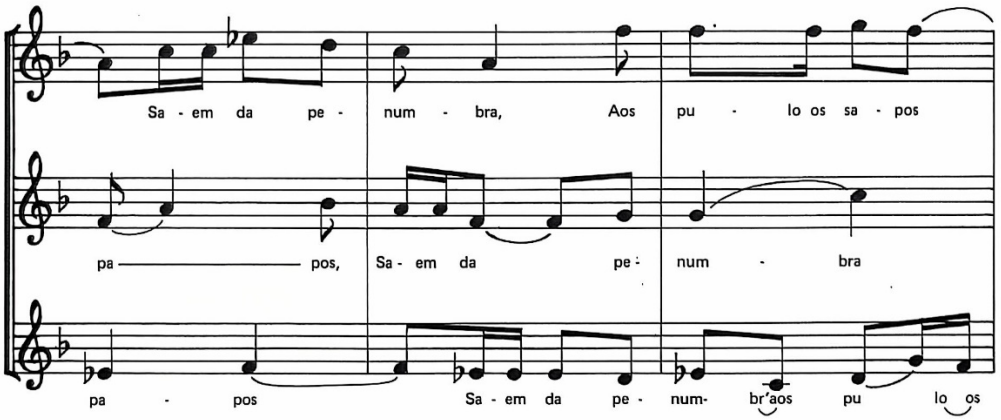
. Regente Titular	- Prof. de Violino e Viola Emmanuel Coêlho Maciel
. Regente Substituto	- Prof. de Violoncelo e Contra-Baixo Victor Emmanuel Maciel
. Auxiliar	- Prof. de Violino e Viola José Mendes

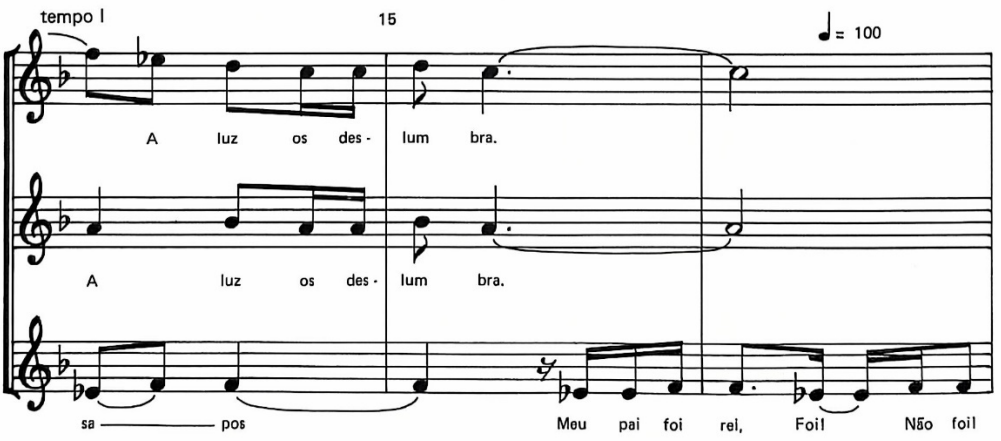
sms/.

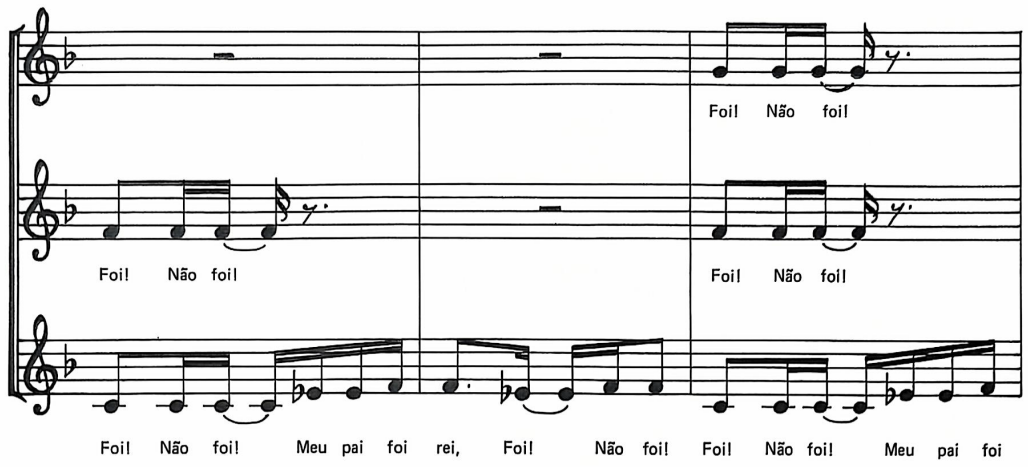
ANEXO F – PARTITURA COMPLETA DE OS SAPOS



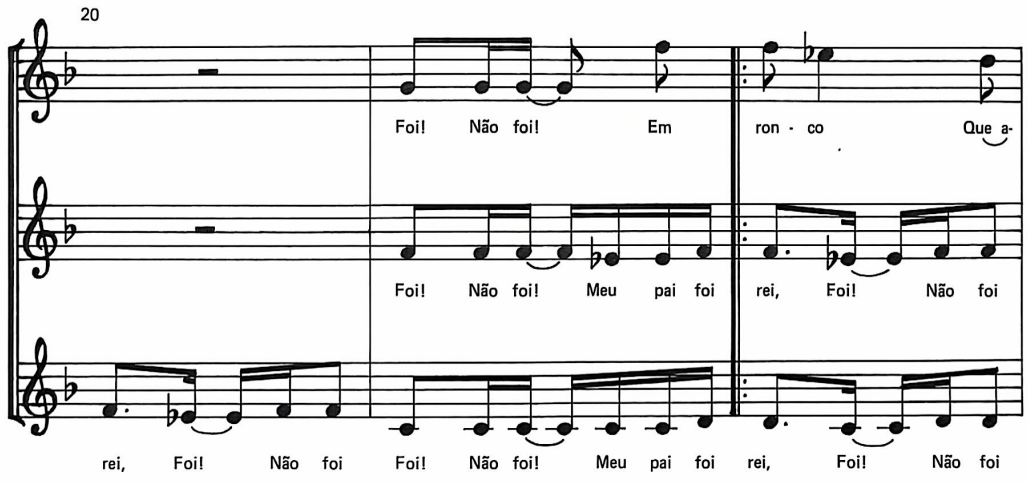

10
meno ♩ = 66
Foi! não foi! Meu pai foi rei En- fu- nan - do os pa - pos,
Foi, não foi! Meu pai foi rei En - fu - nan - do os
Foi, não foi! Meu pai foi rei En - fu - nan - do os

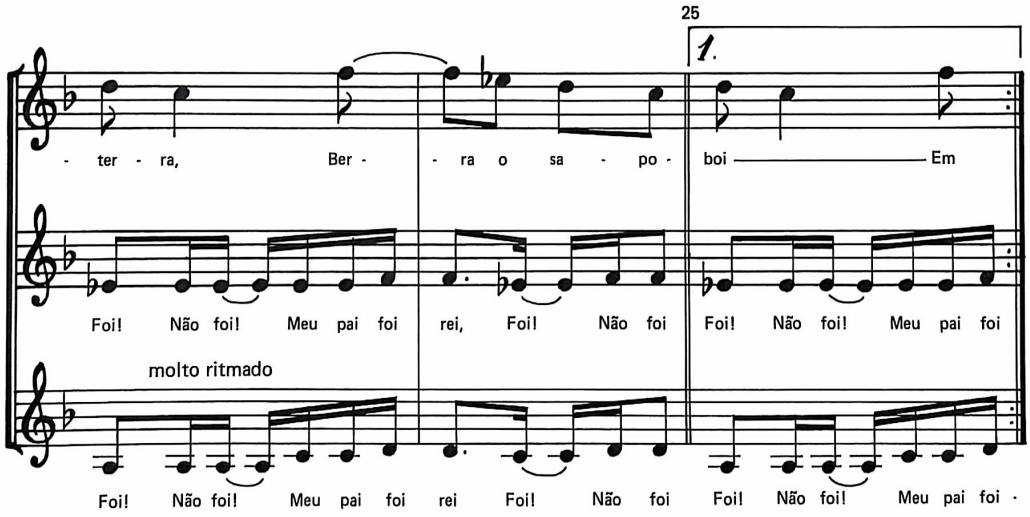

Sa - em da pe - num - bra, Aos pu - lo os sa - pos
pa — pos, Sa - em da pe - num - bra
pa - pos Sa - em da pe - num- br'aos pu lo os
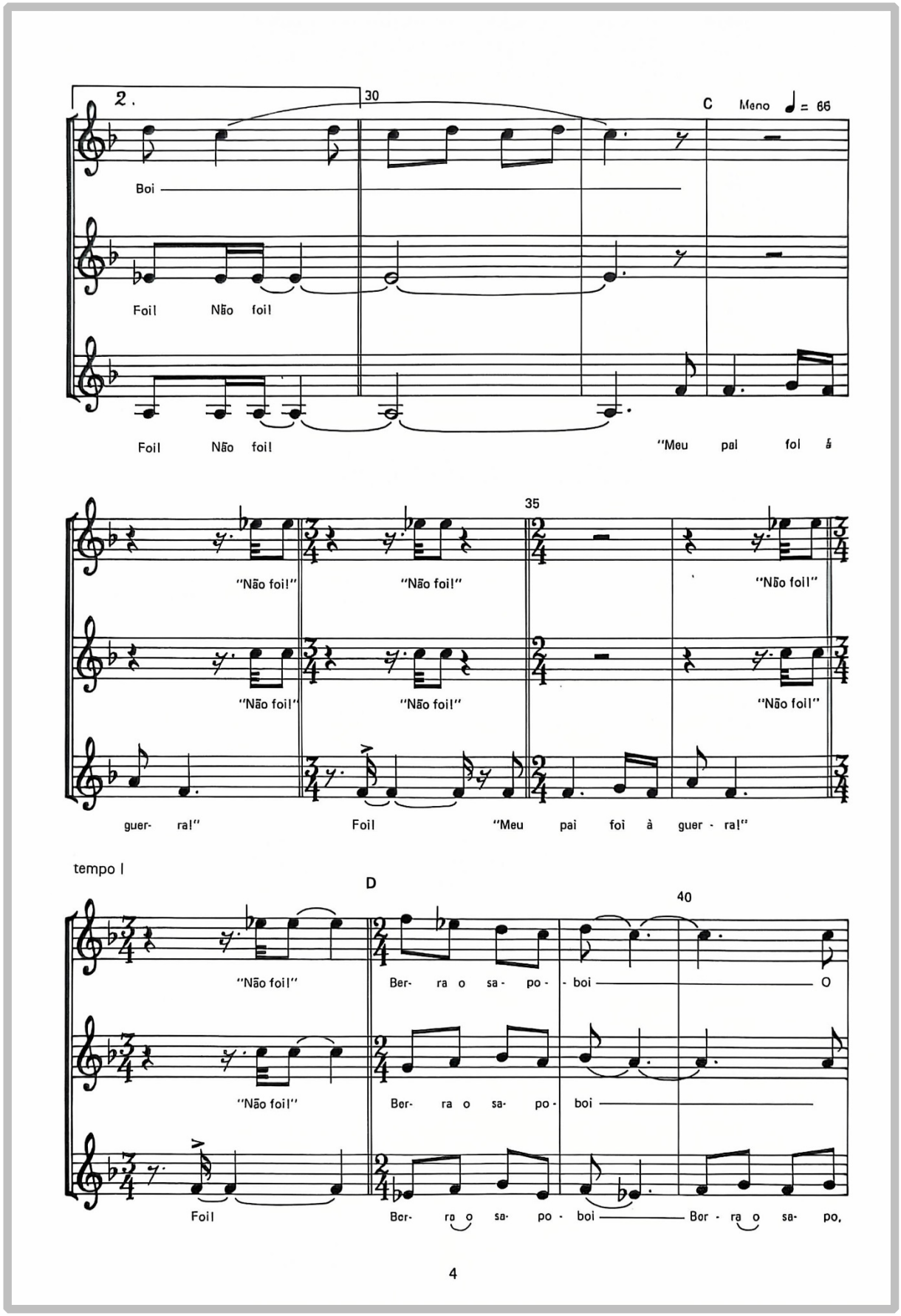

tempo I
15
♩ = 100
A luz os des - lum bra.
A luz os des - lum bra.
sa — pos Meu pai foi rei, Foi! Não foi!
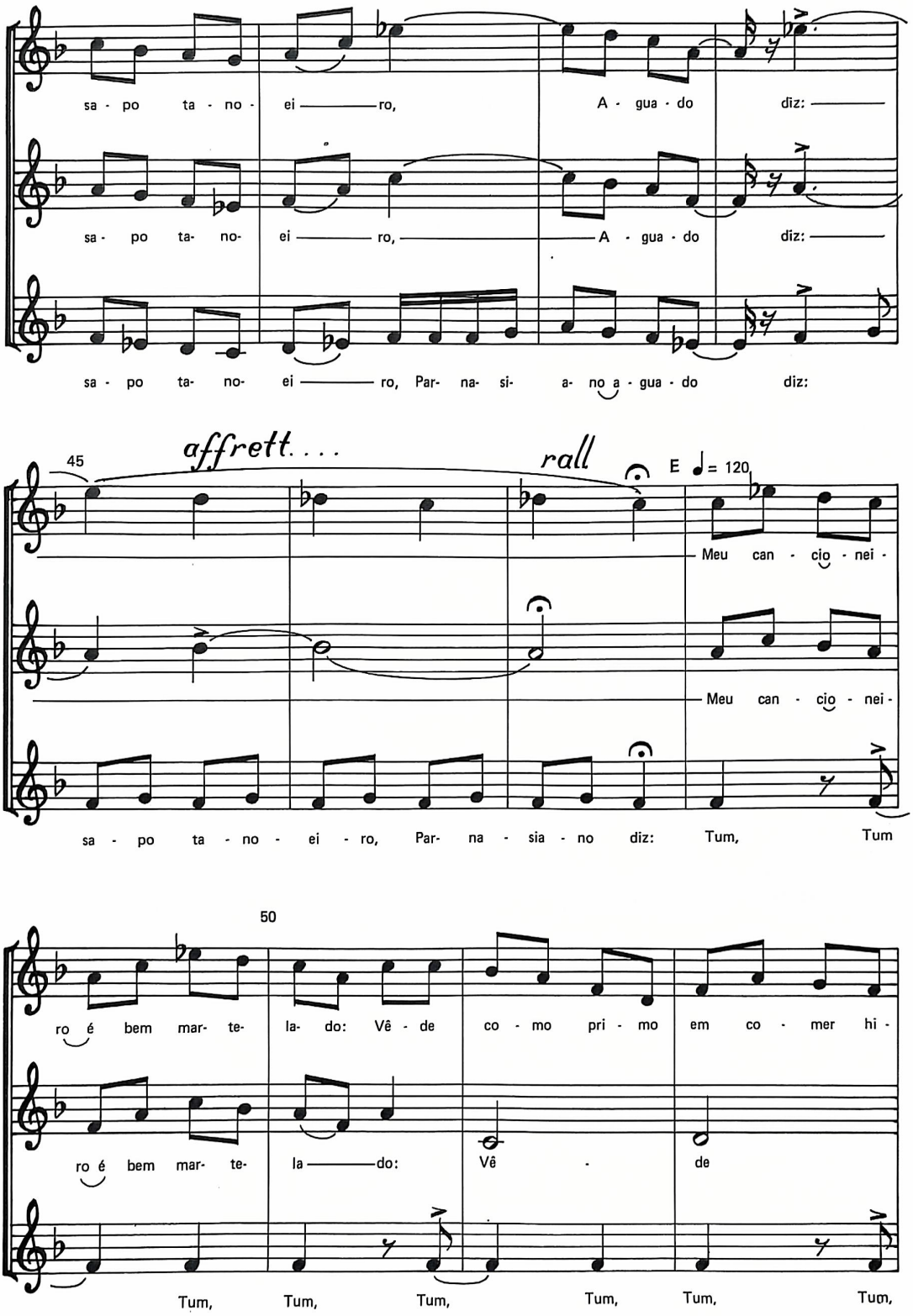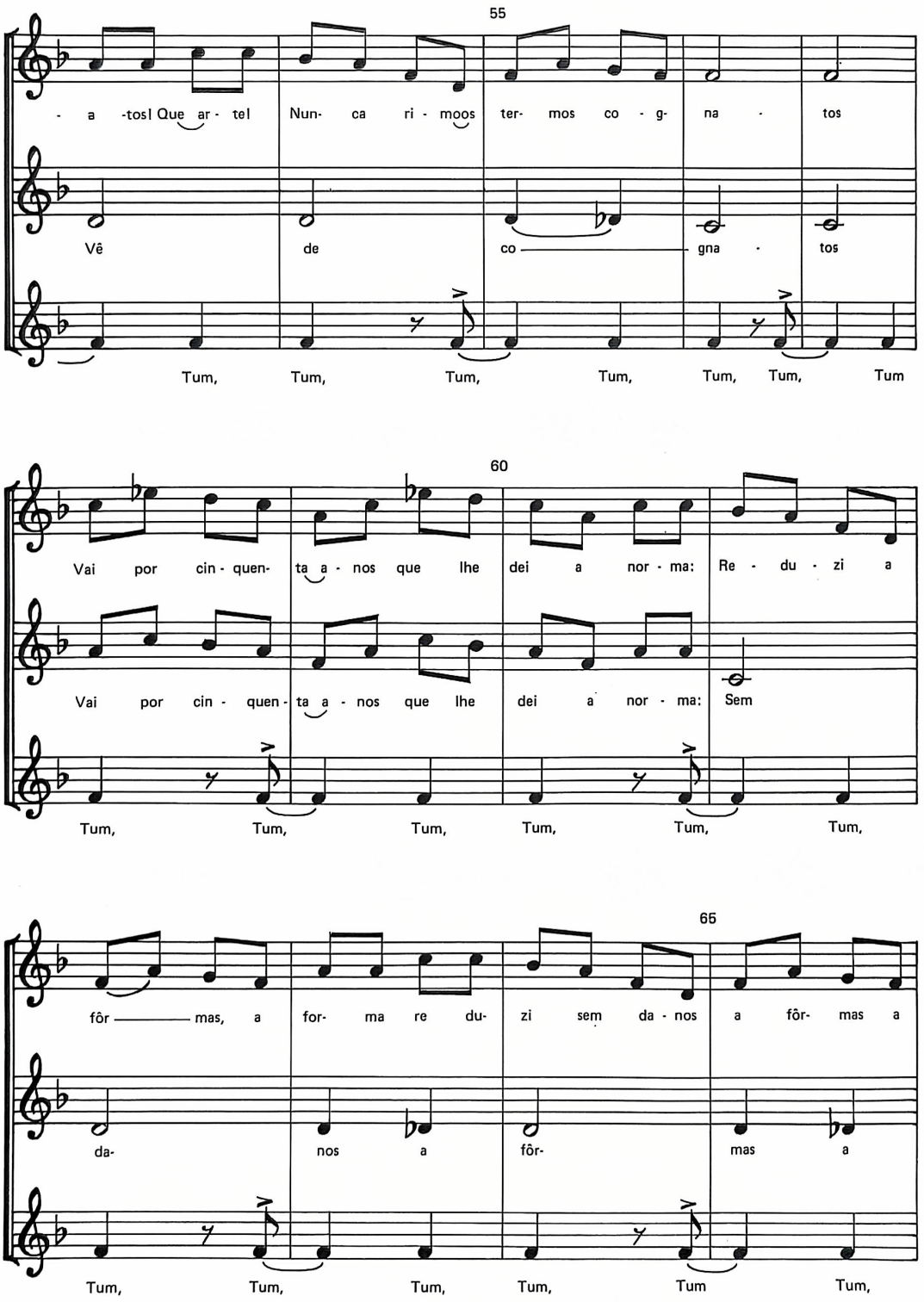


B sempre a tempo
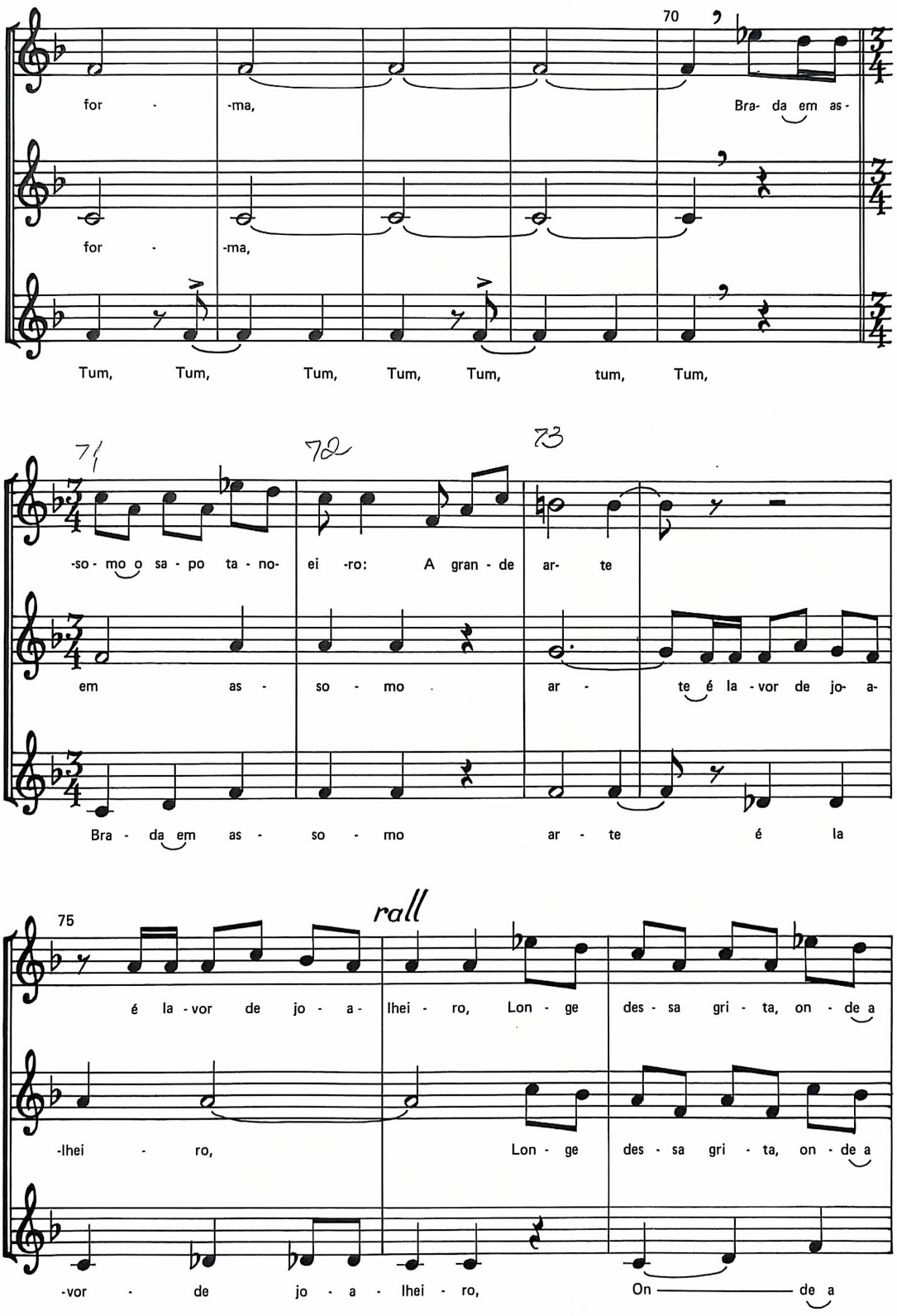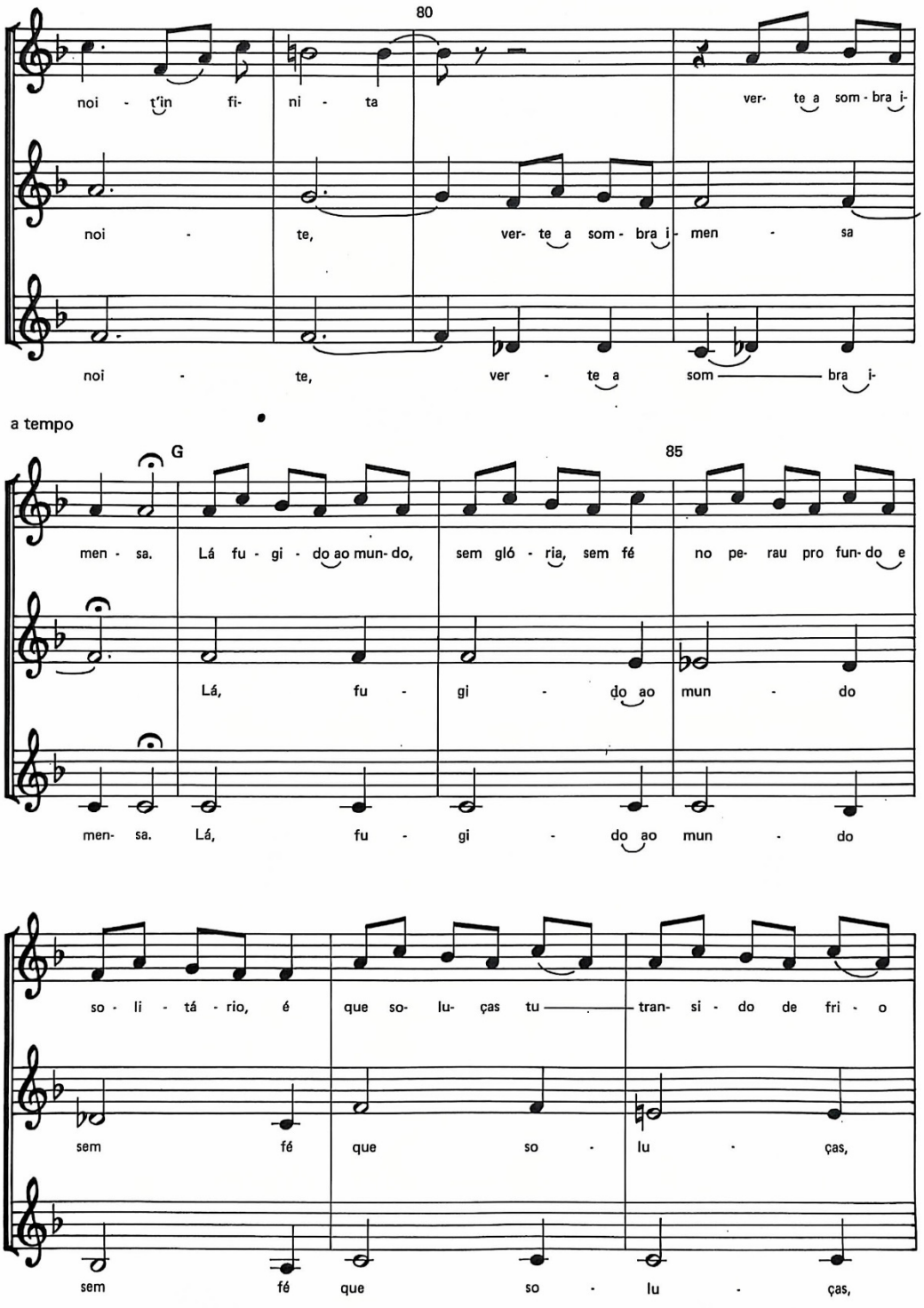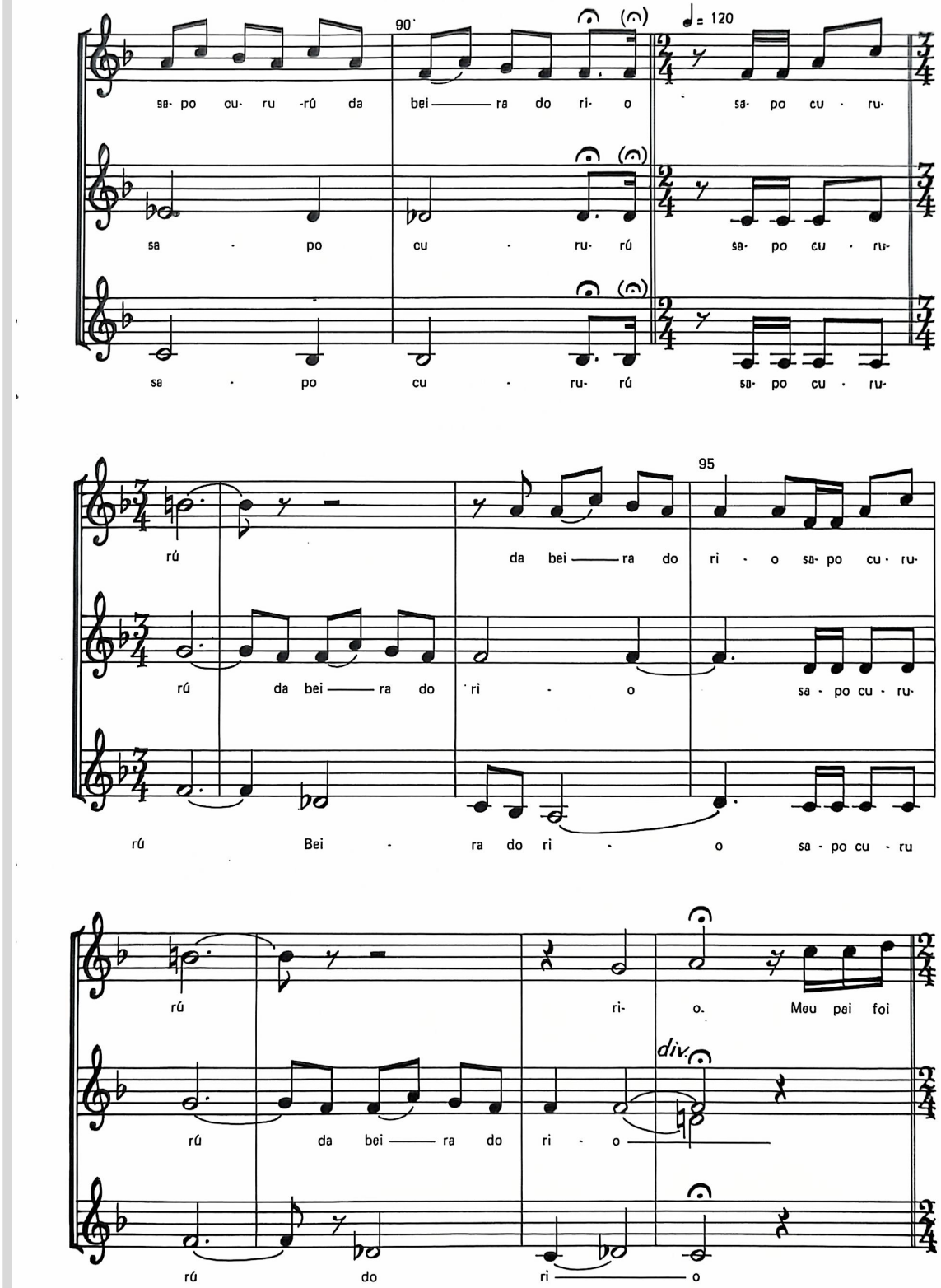





2.
30
C
Meno ♩ = 66
Boi
Foi! Não foi!
Foi! Não foi! "Meu pai foi à
35
"Não foi!" "Não foi!" "Não foi!"
"Não foi!" "Não foi!" "Não foi!"
guer- ra!" Foi! "Meu pai foi à guer - ra!"
tempo I
D
40
"Não foi!" Ber- ra o sa- po - boi O
"Não foi!" Ber- ra o sa- po- boi
Foi! Ber- ra o sa- po - boi Bor - ra o sa- po,
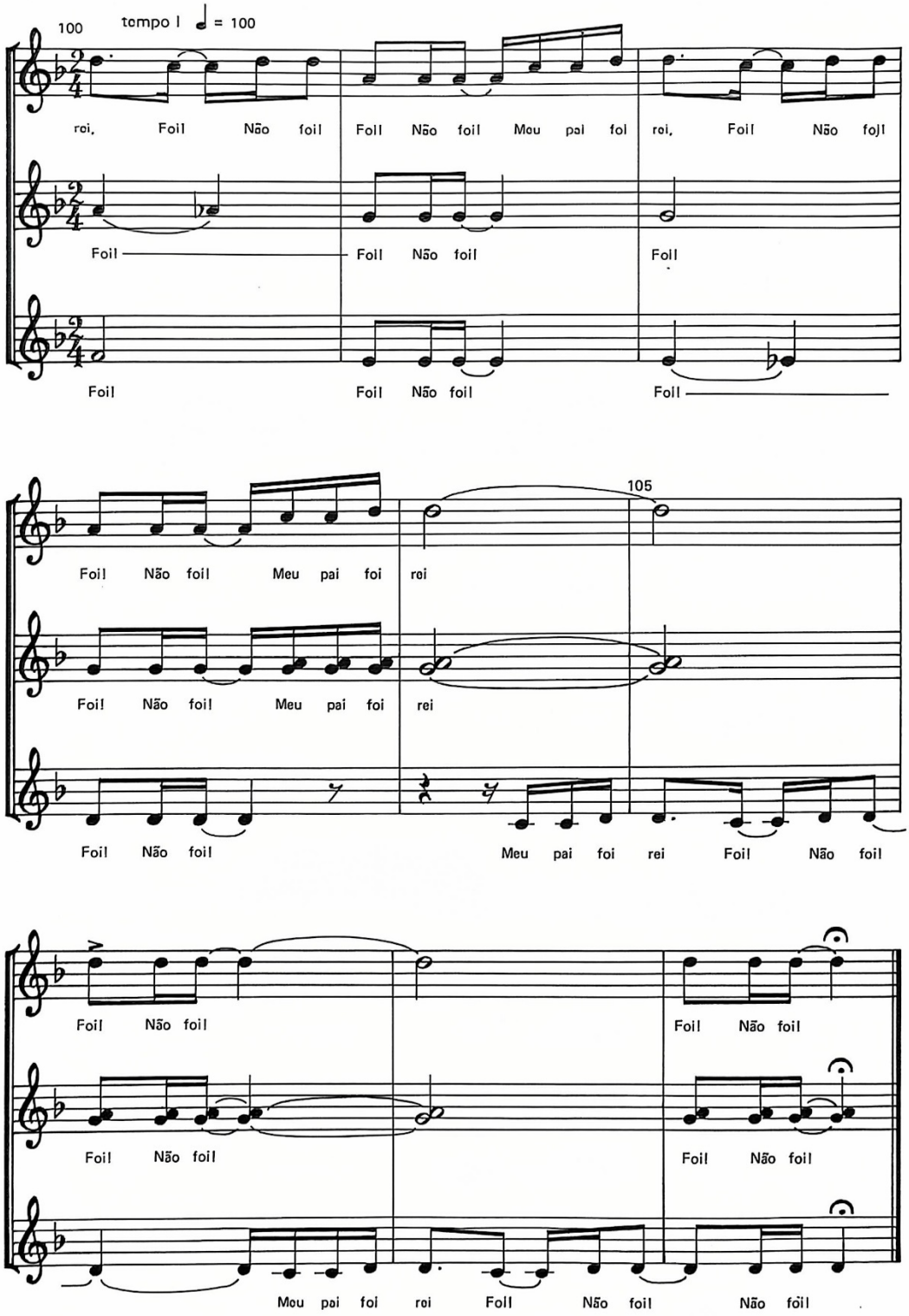

sa - po ta - no - ei ro, A - gua - do diz:
sa - po ta- no- ei ro, A - gua - do diz:
sa - po ta- no- ei ro, Par- na- si- a- no a - gua - do diz:
45
affrett. . .
rall
E ♩= 120
Meu can - cio - nei -
Meu can - cio - nei -
sa - po ta - no - ei - ro, Par- na - sia - no diz: Tum, Tum
50
ro é bem mar- te- la- do: Vê - de co - mo pri - mo em co - mer hi -
ro é bem mar- te- la do: Vê - de
Tum, Tum, Tum, Tum, Tum, Tum,


55
- a -tos! Que ar - te! Nun- ca ri - moos ter- mos co - g- na - tos
Vê de co gna - tos
Tum, Tum, Tum, Tum, Tum, Tum, Tum
60
Vai por cin - quen- ta a - nos que lhe dei a nor - ma: Re - du - zi a
Vai por cin - quen - ta a - nos que lhe dei a nor - ma: Sem
Tum, Tum, Tum, Tum, Tum, Tum,
65
fôr mas, a for- ma re du- zi sem da - nos a fôr- mas a
da- nos a fôr- mas a
Tum, Tum, Tum, Tum, Tum Tum,


70
for - -ma, Bra- da em as-
for - -ma,
Tum, Tum, Tum, Tum, Tum, tum, Tum,
71
72
73
-so- mo o sa- po ta- no- ei -ro: A gran- de ar- te
em as - so - mo ar - te é la -vor de jo- a-
Bra - da em as - so - mo ar - te é la
75
rall
é la -vor de jo - a- lhei - ro, Lon - ge des - sa gri - ta, on - de a
-lhei - ro, Lon - ge des - sa gri - ta, on - de a
-vor - de jo - a - lhei - ro, On de a


80
noi - t'in fi- ni - ta
ver- te a som - bra i-
noi - te, ver- te a som - bra i- men - sa
noi - te, ver - te a som — bra i-
a tempo
G
85
men - sa. Lá fu - gi - do ao mun- do, sem gló - ria, sem fé no pe- rau pro fun- do e
Lá, fu - gi - do ao mun - do
men- sa. Lá, fu - gi - do ao mun - do
so - li - tá - rio, é que so- lu- ças tu — tran- si - do de fri - o
sem fé que so - lu - ças,
sem fé que so - lu - ças,


90
♩= 120
sa- po cu- ru -rú da bei ra do ri- o sa- po cu - ru-
sa - po cu - ru- rú sa- po cu - ru-
sa - po cu - ru- rú sa- po cu - ru-
95
rú da bei ra do ri - o sa- po cu- ru-
rú da bei ra do ri - o sa - po cu - ru-
rú Bei - ra do ri - o sa - po cu - ru
rú ri- o. Meu pai foi
div.
rú da bei ra do ri - o
rú do ri o


100
tempo I ♩ = 100
roi, Foi! Não foi! Foi! Não foi! Meu pai foi roi, Foi! Não foi!
Foi! Foi! Não foi! Foi!
Foi! Foi! Não foi! Foi!
105
Foi! Não foi! Meu pai foi roi
Foi! Não foi! Meu pai foi rei
Foi! Não foi! Meu pai foi rei Foi! Não foi!
Foi! Não foi! Foi! Não foi!
Foi! Não foi! Foi! Não foi!
Meu pai foi roi Foi! Não foi! Não foi!

ERRATA

pág. 2 / COMPASSO 16
TEMPO I

pág. 3 / COMPASSO 22
B / SEMPRE A TEMPO

pág. 4 / COMPASSO 38
TEMPO I

pág. 8 / COMPASSO 83
A TEMPO

ANEXO G – PARTITURA COMPLETA DE EMA-SARIEMA



PROJETO MÚSICA CORAL NO BRASIL

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Gilberto Gil

Fundação Nacional de Artes - FUNARTE
Presidente: Celso Frateschi
Diretor executivo: Pedro José Braz

Centro da Música
Diretor: Pedro Müller

Coordenação de Música Erudita
Coordenador: Flávio Silva

Coordenação de Comunicação
Coordenador: Oswaldo Carvalho

FICHA TÉCNICA

Coordenação Geral
Flávio Silva
Maria José de Queiroz Ferreira

Coordenação Técnica
Eduardo Lakschevitz

Comissão de seleção
Carlos Alberto Figueiredo
Maria José Chevitarese

Assessoria Administrativa
Márcia Cristina Alves

Programação Visual
DesignHübner

Versões
Tom Moore

Guia fonético
Elisa Dekaney

Locução
Pedro Franco

Musicografia
José Staneck

Revisão
Valéria Ribeiro Peixoto

REPERTÓRIO CORAL EM NOVA VERSÃO

As edições Funarte de música para coros assinalam, talvez, a mais importante realização brasileira no gênero, desde o esforço desenvolvido por Villa-Lobos nos anos 1932-1945. Foram lançadas 77 partituras por nossos serviços, em séries abrangendo desde arranjos sobre motivos folclóricos a obras originais de compositores brasileiros de várias tendências.

Esse trabalho está intimamente associado à ampla gama de cursos de breve duração realizados em todo o Brasil que foram retomados recentemente e que visam o aperfeiçoamento de regentes corais e de coralistas. Essa retomada didática necessitava, para sua maior efetividade, ser complementada por uma nova atenção à edição de partituras corais.

Como aqueles 77 títulos estão esgotados, pareceu-nos conveniente reeditar 37 deles, mas em novas bases. Assim, as partituras dessas obras são, agora, apresentadas em versão digitada e com mais informações envolvendo questões técnicas e estilísticas. A principal inovação, porém, é a distribuição exclusivamente pela internet com versão em inglês de cada título, em vez das edições impressas anteriores. Compomos, assim, com a própria natureza da internet que obriga à internacionalização na apresentação do conteúdo, de modo a torná-lo acessível em escala planetária. Assim, ao lado dos milhares de corais brasileiros que se beneficiarão com esse trabalho, dezenas de milhares de outros poderão tomar conhecimento de obras que levam nossa música a todos os povos.

CHORAL SCORES IN NEW MEDIA

The Funarte editions of choral music mark perhaps the most important Brazilian effort in the genre since the labor devoted to this area by Villa-Lobos in the years 1932-1945. A total of 77 scores were issued by Funarte, in series ranging from arrangements of folk themes to original works by Brazilian composers belonging to various schools.

This work is intimately related to the broad spectrum of short courses taking place throughout Brazil which have gained new life recently, and which have as their goal the improvement of choral directors and choral singers. This new start necessitated, in order to be effective, to be complemented by new attention to publication of choral scores.

As the 77 titles were out of print, it seemed proper to republish 37 of them, but working from a new basis. Thus, the scores for these works are now presented in a digitized form, and with more information relating to technical and stylistic questions. The chief innovation, however, is the fact that they are now distributed exclusively over the internet, with a translation into English of each title, replacing the earlier printed editions. We thus conform with the very nature of the internet, which obliges an internationalization in the presentation of content, so as to make it available on a planetary scale. Along with the thousands of Brazilian choruses which will benefit from this work, tens of thousands of others will be able to get to know works which will bring our music to all peoples.

EMA-SARIEMA
Arranged by Emmanuel Coelho Maciel, 1982

Ô ema, ô ema essa sariema, ôi!
[o 'ema o 'ema 'ɛsa saɾi'ema 'oi]

Essa sariema olha o pé da ema
['ɛsa saɾi'ema 'ɔʎa o 'pɛ da 'ema]
Sariema o gogó da ema
[saɾi'ema o go'gɔ da 'ema]
Essa sariema o bumbum da ema
['ɛsa saɾi'ema o bũ'bũ da 'ema]

Essa sariema olha o passo da ema
['ɛsa saɾi'ema 'ɔʎa o 'paso da 'ema]
A asa da sariema
[a 'aza da saɾi'ema]

Essa sariema olha o bico da ema
['ɛsa saɾi'ema 'ɔʎa o 'biko da 'ema]
O priquito da ema
[o pɾi'kito da 'ema]

Essa sariema olha o papo da ema
['ɛsa saɾi'ema 'ɔʎa o 'papo da 'ema]
Sariema o bozó da ema
[saɾi'ema o bo'zɔ da 'ema]

This is a highly syncopated arrangement that will bring excitement to audience and singers alike. The humorous Portuguese text is very repetitive allowing singers to learn it quickly. Each voice part has interesting little melodies and motives and all sections are highlighted during certain passages. This is a nice introduction to Brazilian folk songs and rhythmic traditions and should be performed it with energy and enthusiasm

EMA-SARIEMA

Ô ema, ô ema
Essa sariema, ôi!

Olha o pé da ema sariema
Olha o passo da ema
Olha o gogó da ema
Essa sariema o bumbum da ema

Essa sariema olha o passo da ema
A asa da sariema
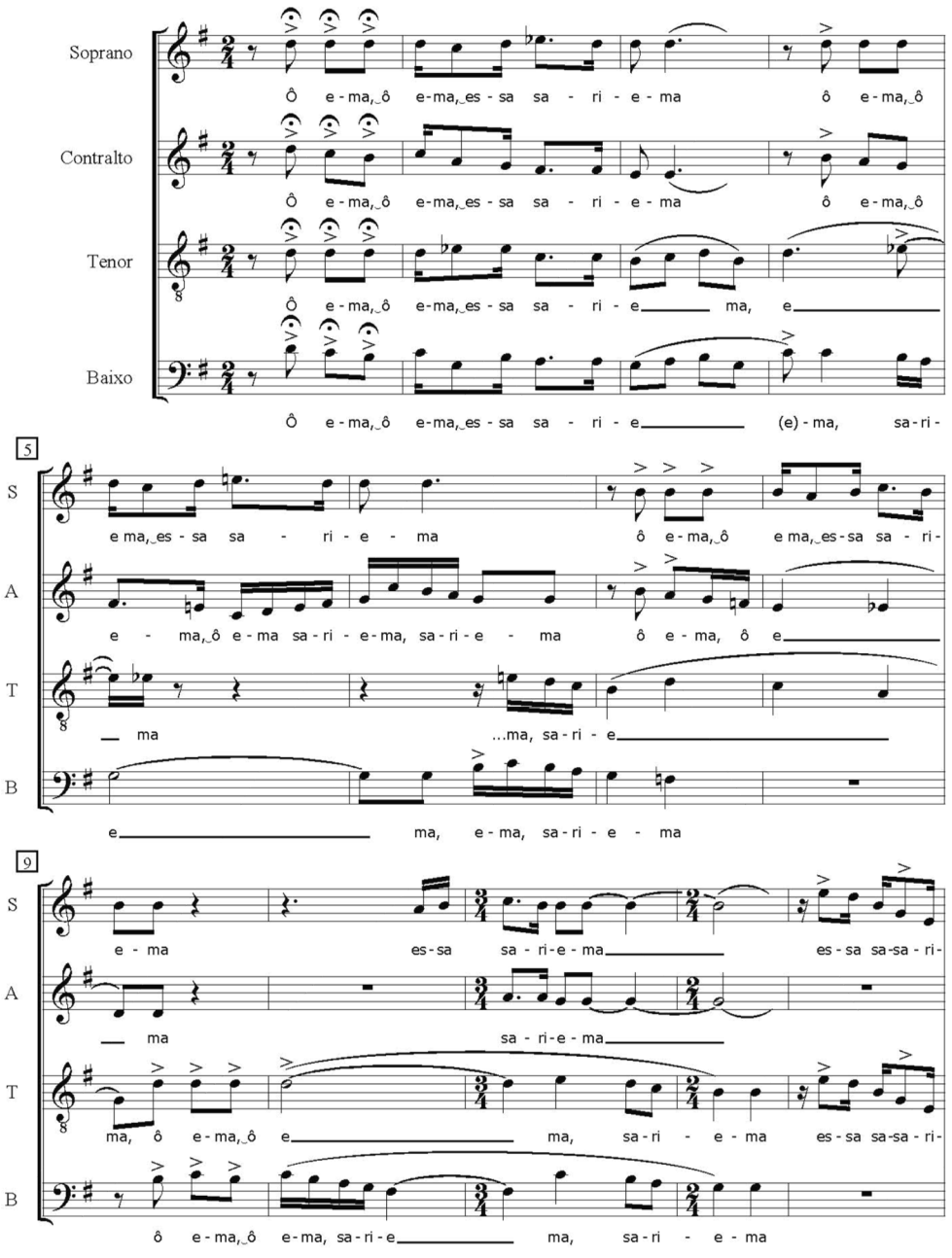
A pena da ema sariema
Olha o bico da ema sariema
Olha o bumbum da ema sariema

A canela da ema sariema
Olha o ôlho da ema
A língua da sariema
O priquito da ema sariema
Olha o papo da ema sariema
Olha o bozó da ema sariema

Ema-sariema
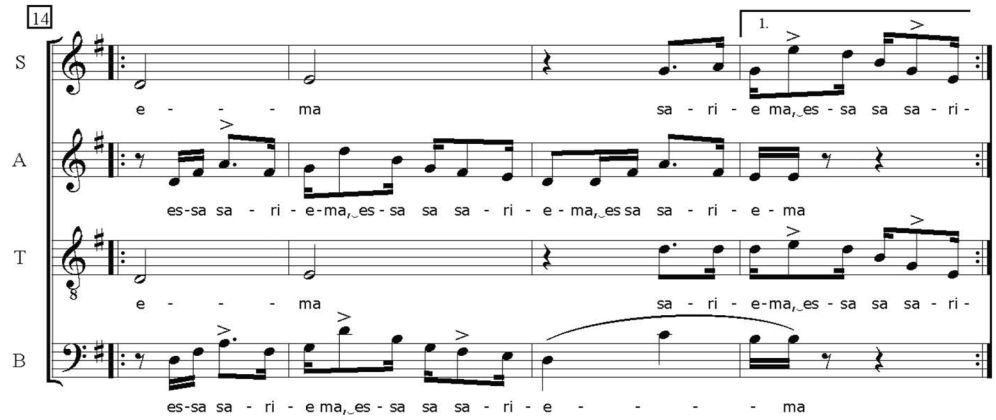
Coro misto à capela
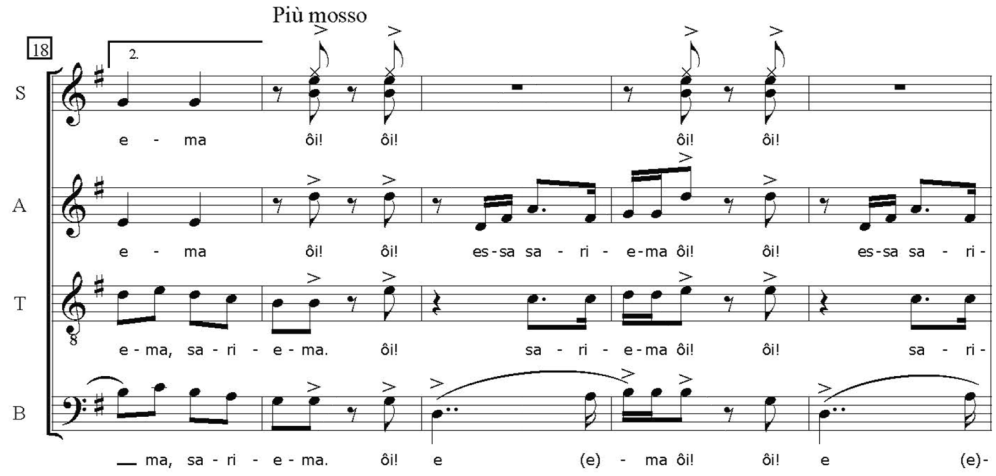
arranjo Emmanuel Coelho Maciel
1982
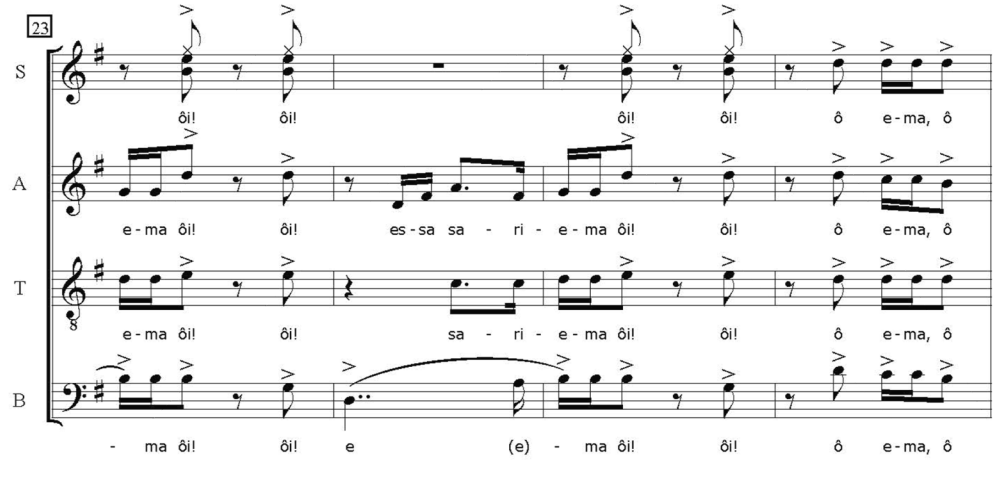


Copyright © FUNARTE - Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira

Ema-sariema
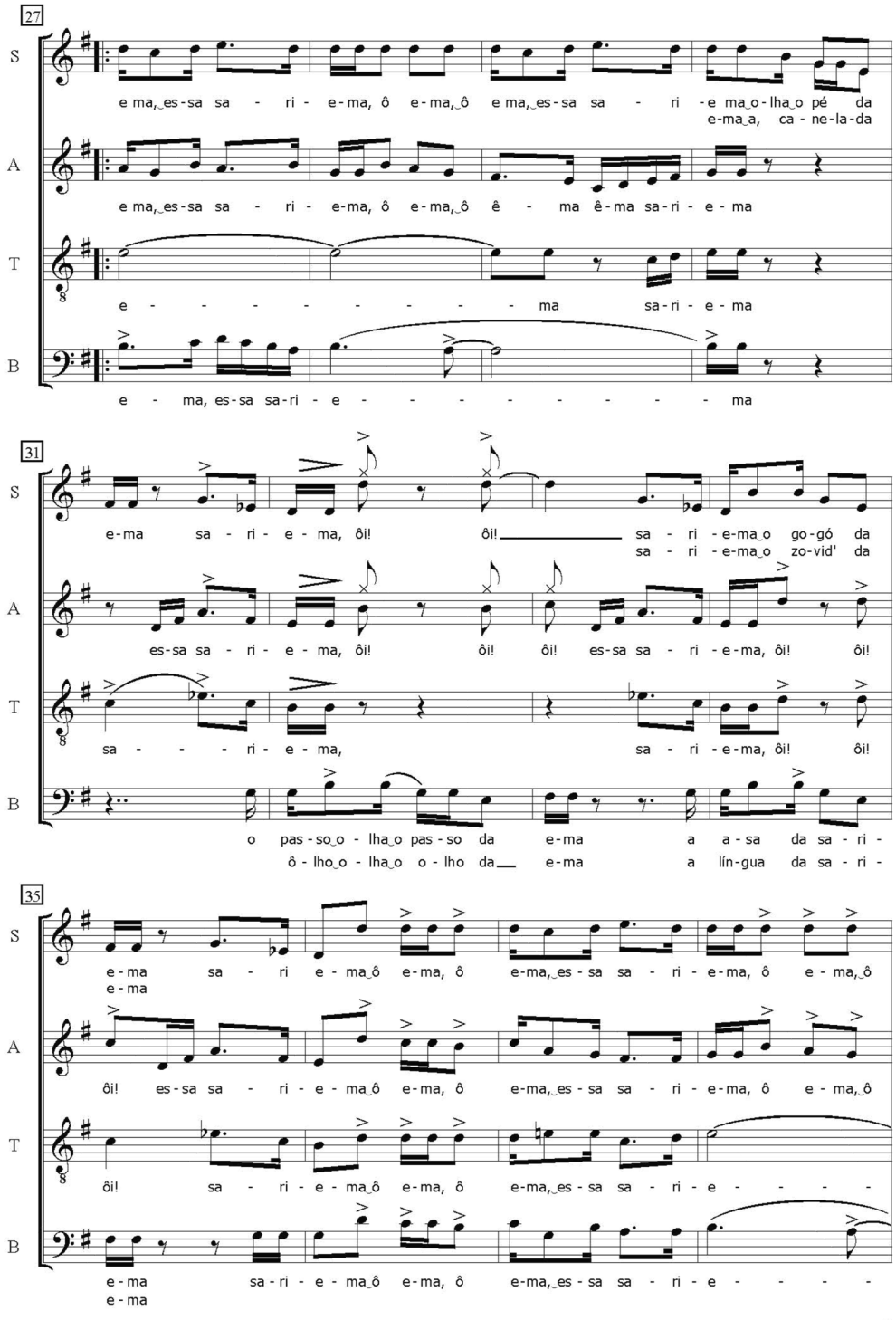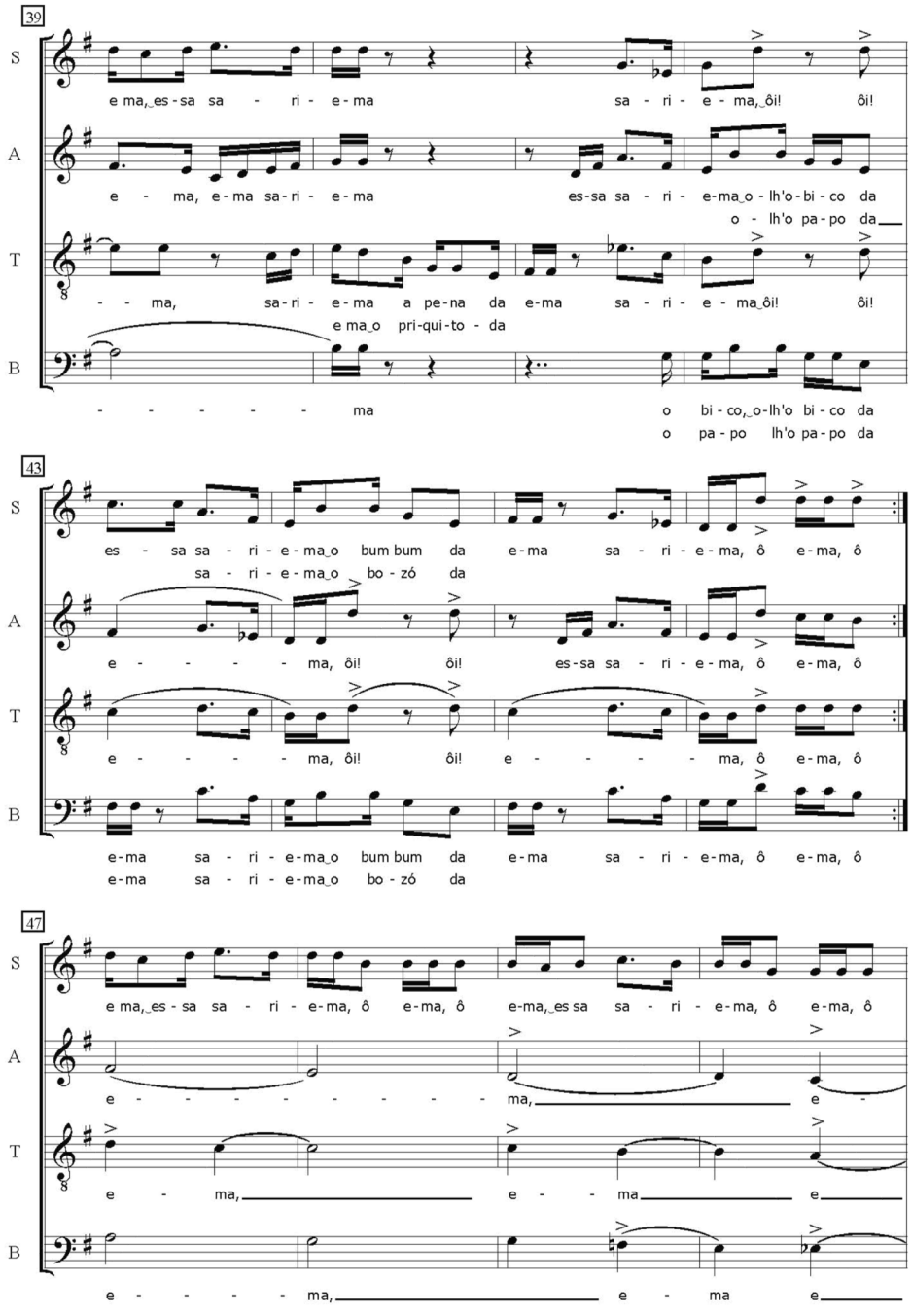






x = bater palmas com o cantar do "oi".

Copyright © FUNARTE - Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira
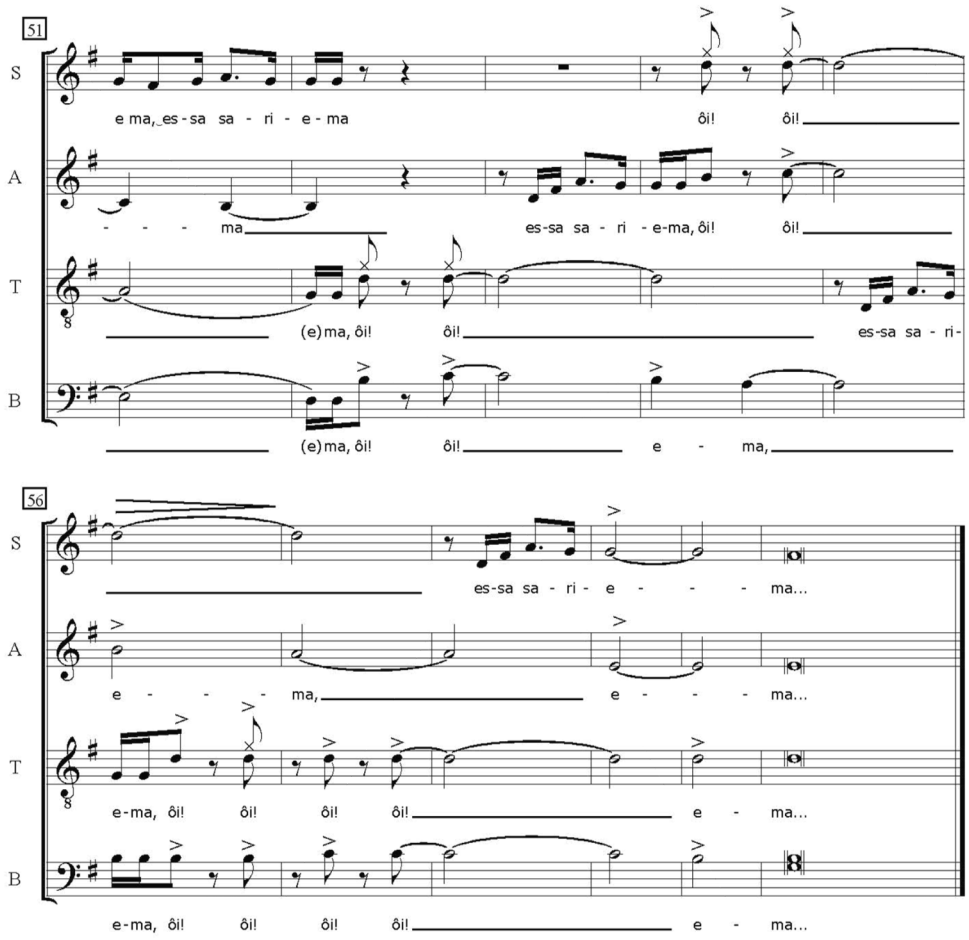


Copyright © FUNARTE - Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira

Ema-sariema



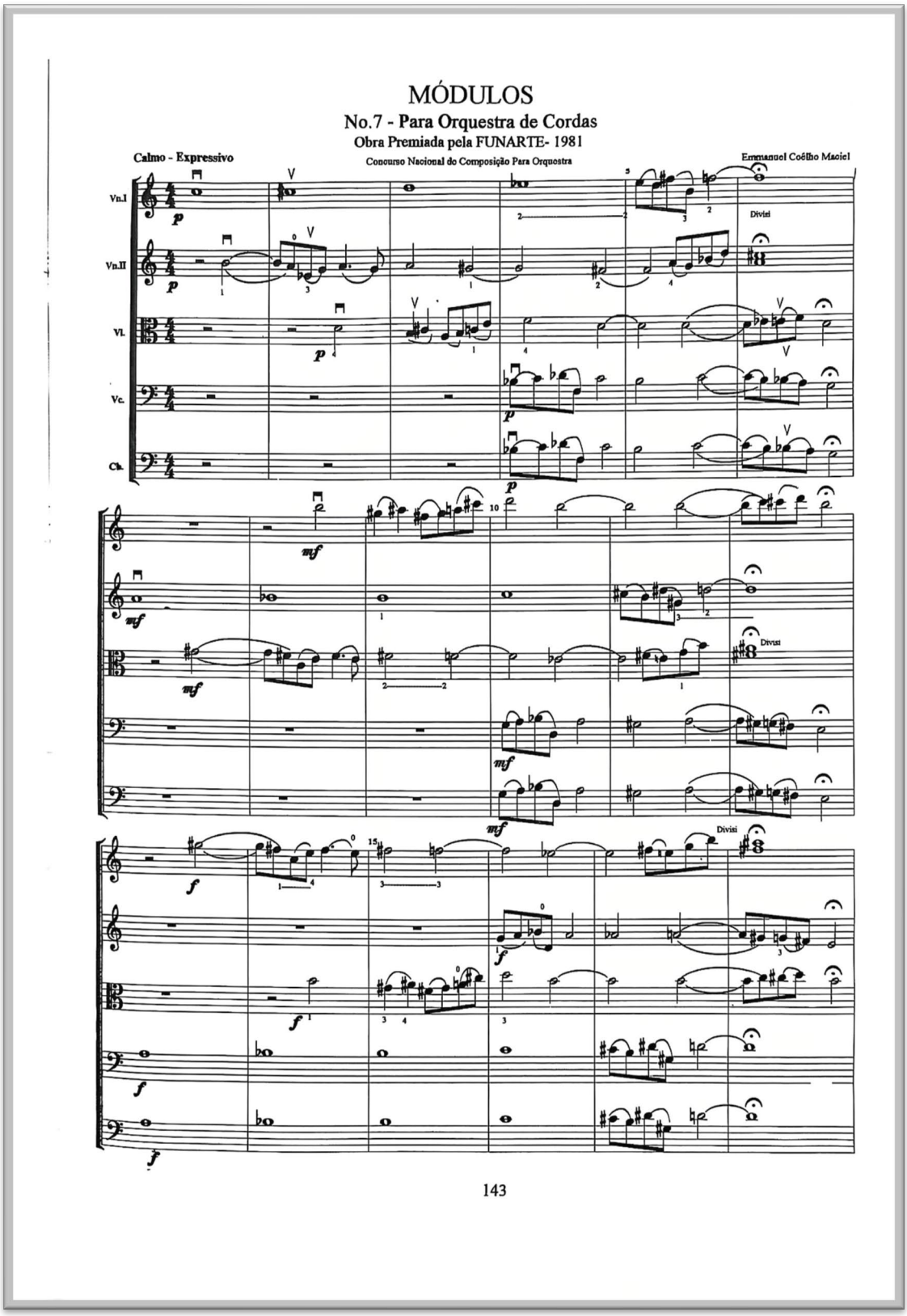
Copyright © FUNARTE - Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira

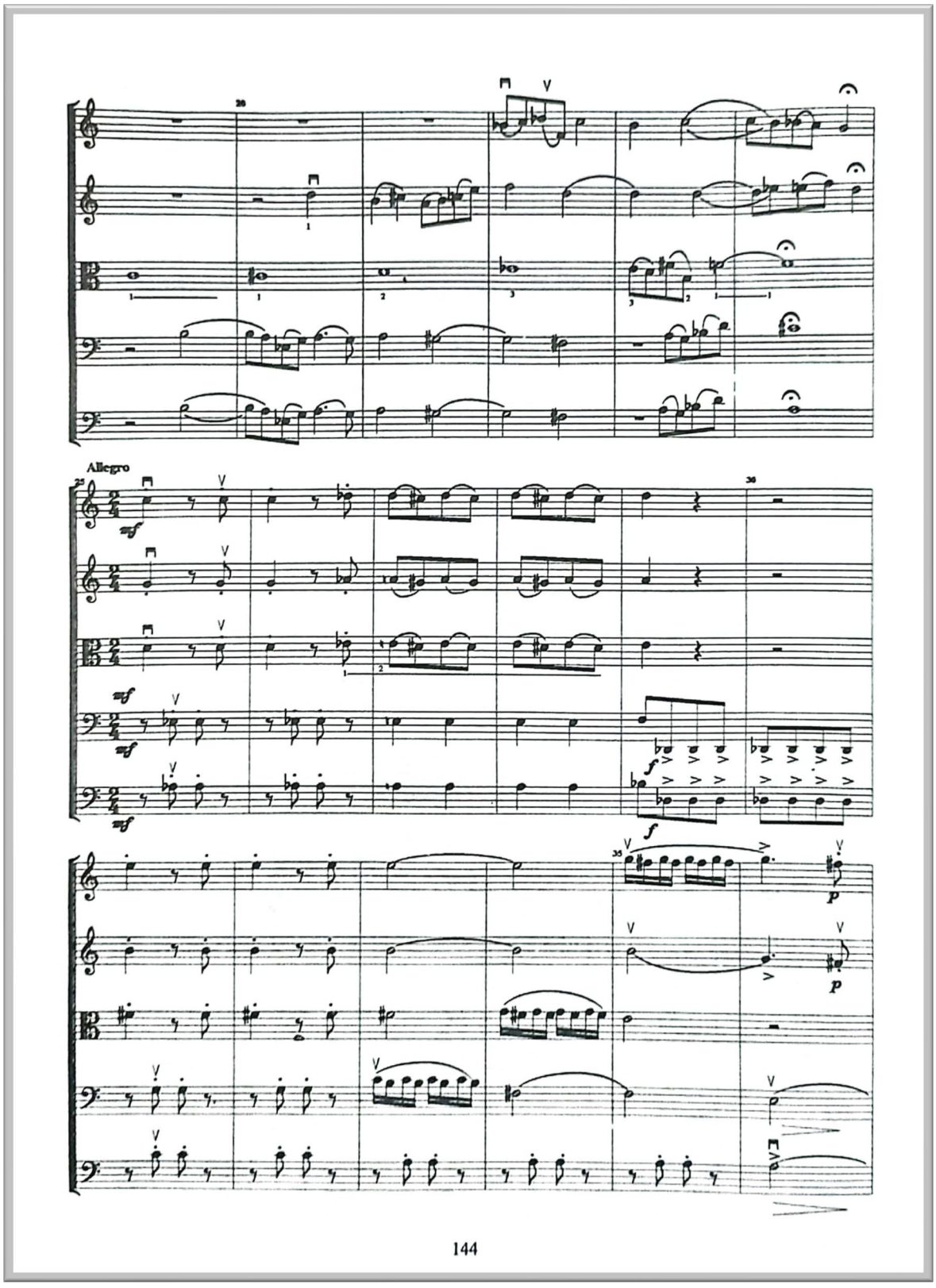
Emmanuel Coelho Maciel
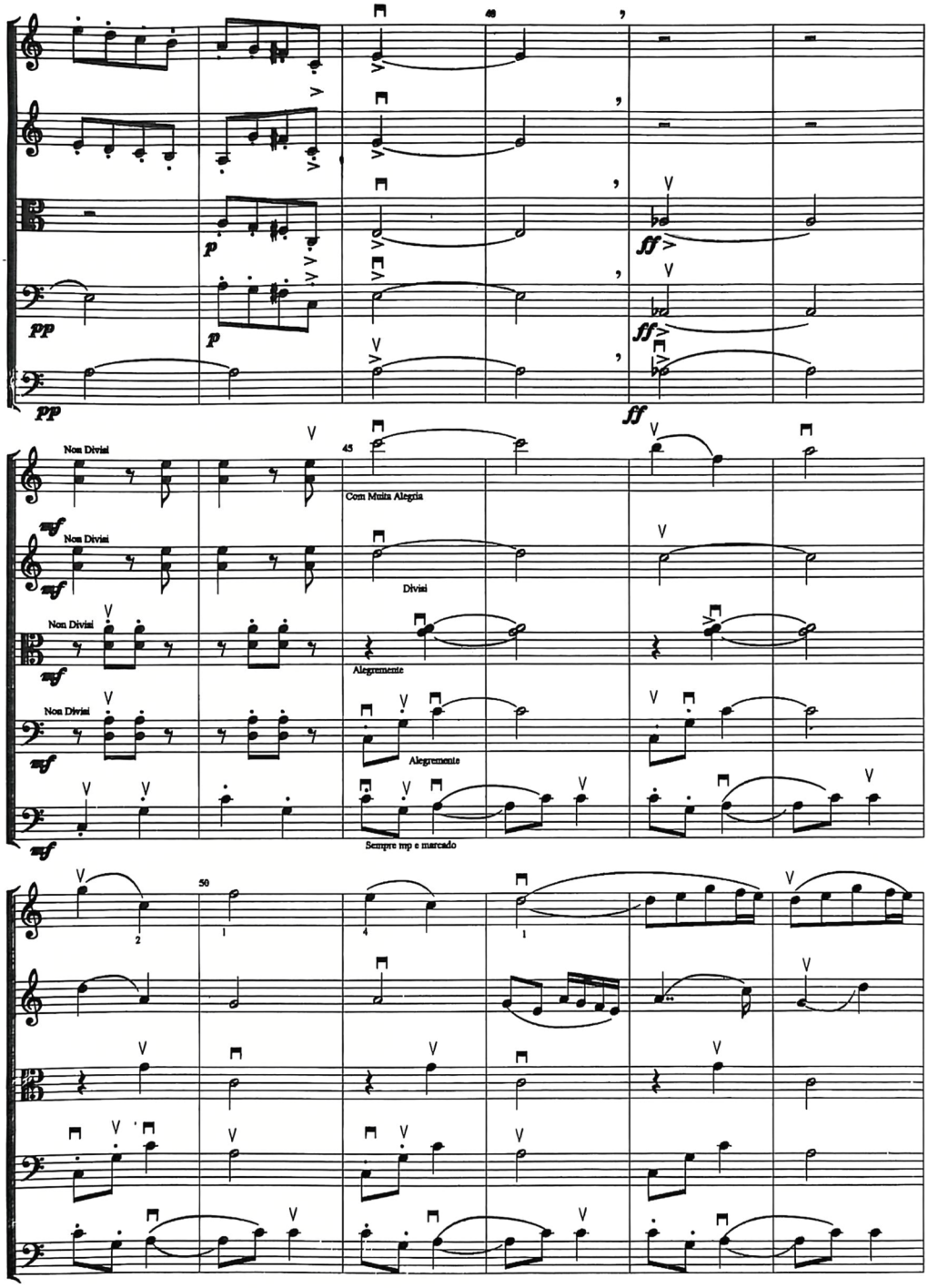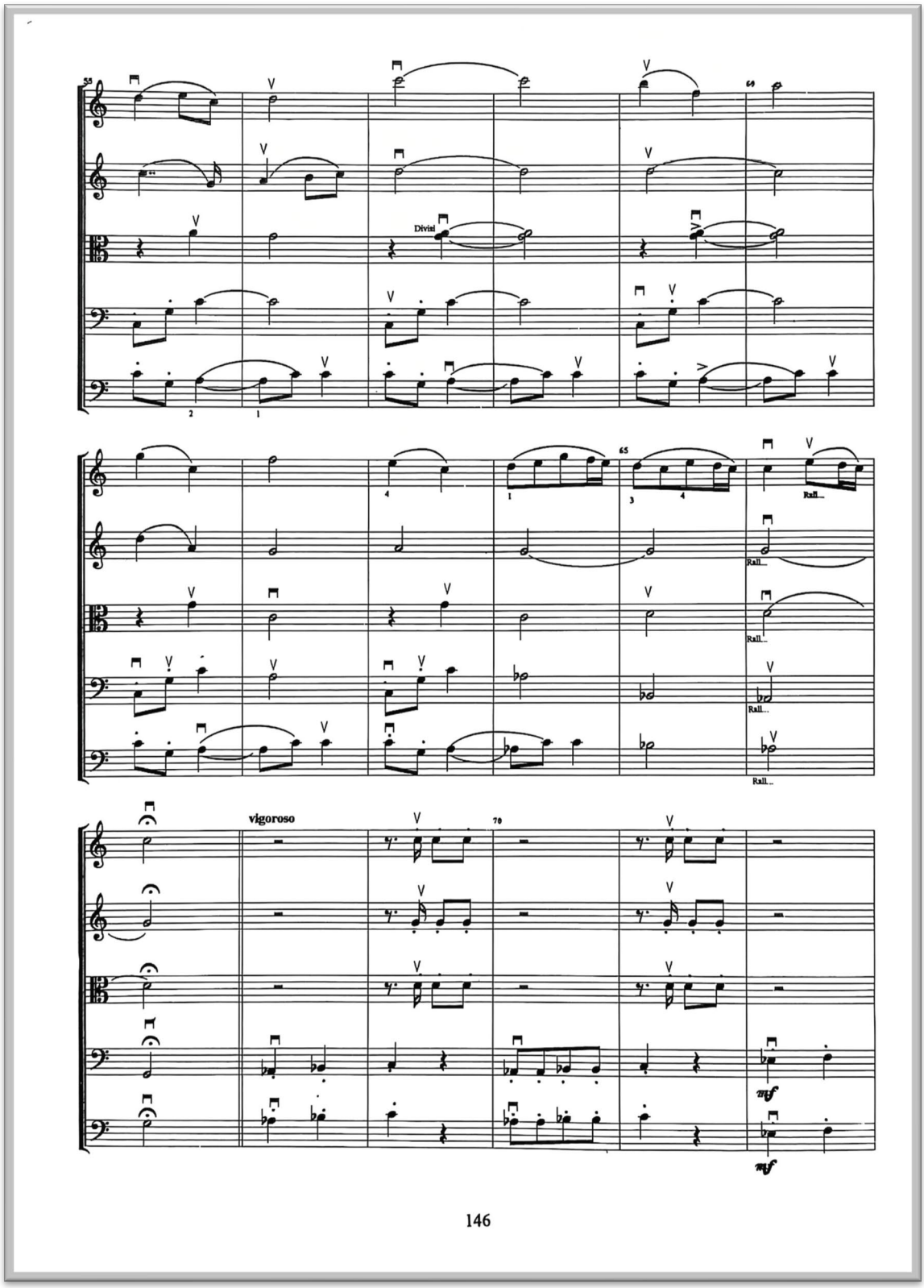


Copyright © FUNARTE - Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira
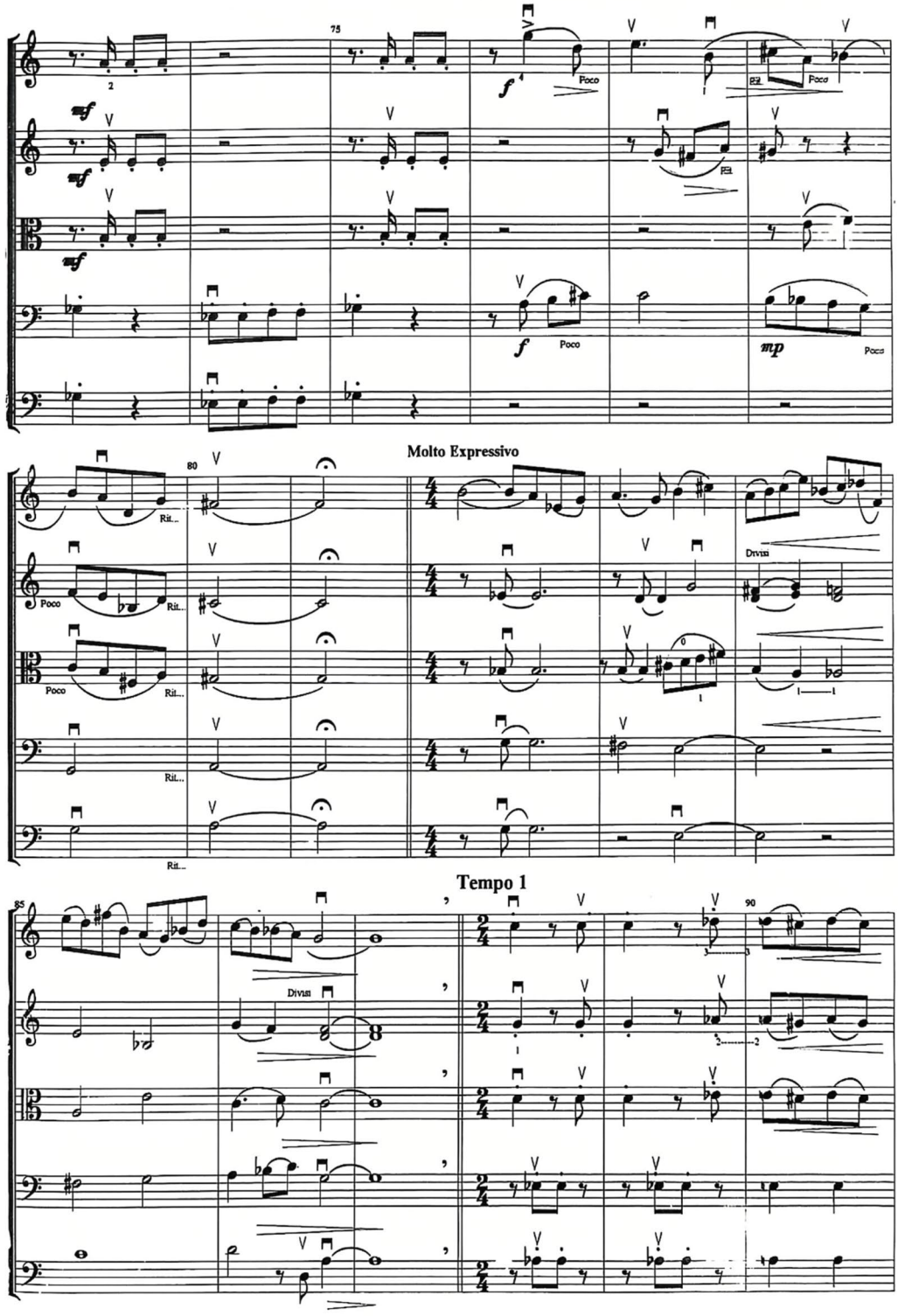
ANEXO H – PARTITURA COMPLETA DE MÓDULOS
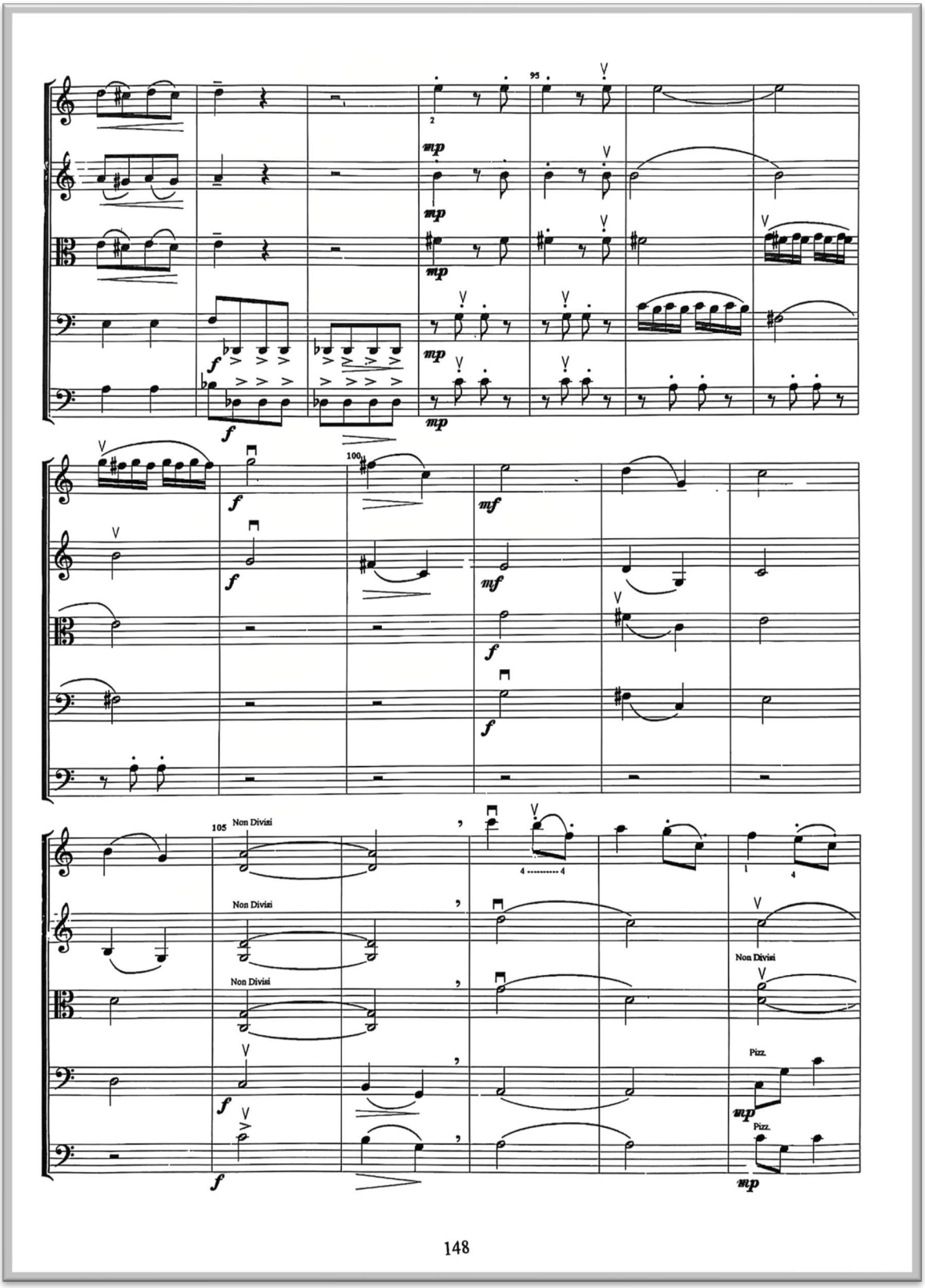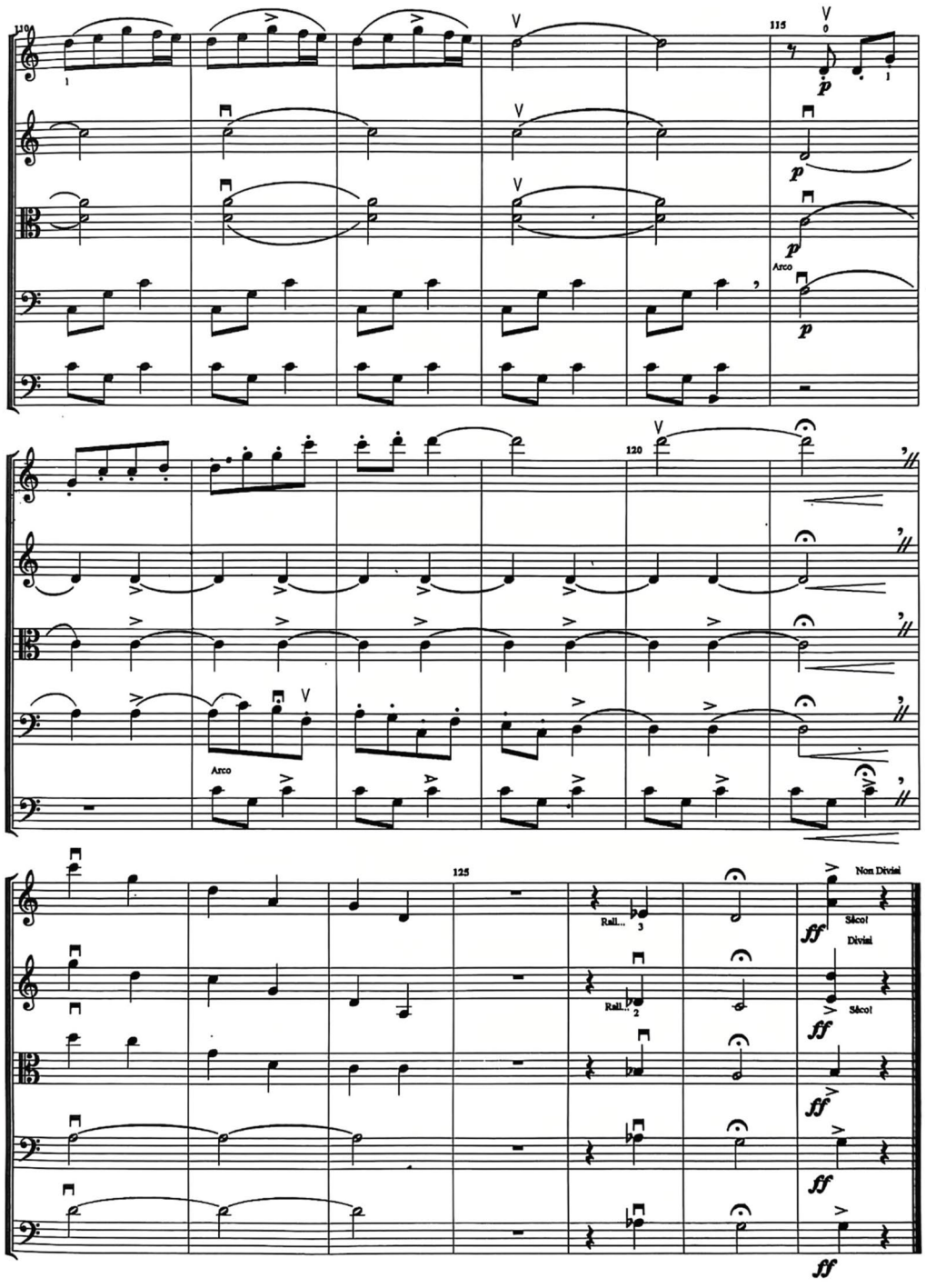



Allegro
mf
f
p


40
p
pp
ff
45
Non Divisi
Com Muita Alegria
mf
Divisi
Alegremente
Sempre mp e marcado
50


Divisi
Rall.
vigoroso
mf
mf


75
mf
mf
mf
f
Poco
mp
Poco
Molto Expressivo
80
Rit...
Poco
Divisi
85
90
Tempo 1


95
mp
mp
mp
mp
f
f
100
f
mf
mf
f
f
105
Non Divisi
Non Divisi
Non Divisi
Non Divisi
Pizz.
Pizz.
f
f
mp
mp


110
115
120
125
Arco
Arco
Rall...
Rall...
Non Divisi
Sécol
Divisi
Sécol
p
ff