



**8888888**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI  
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – CCE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGED  
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

**GISLENE DANIELLE DE CARVALHO**

**CONCERTOS PELO SERTÃO:  
viagens, formação e Mediação Cultural do Maestro Aurélio Melo**

**TERESINA – PI**

**2020**

**GISLENE DANIELLE DE CARVALHO**

**CONCERTOS PELO SERTÃO:**

**viagens, formAção e Mediação Cultural do Maestro Aurélio Melo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal do Piauí como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

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

**TERESINA – PI**

**2020**

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências da Educação  
Serviço de Processamento Técnico

C331c Carvalho, Gislene Danielle de

Concertos pelo sertão: formação e mediação cultural do maestro Aurélio Melo / Gislene Danielle de Carvalho. – 2020. 115 f.

Cópia de computador (printout).

Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzada do Monti.

1. História da Educação. 2. Educação Musical.  
3. Mediação Cultural. 4. Piauí. 5. Aurélio Melo. I. Título.

CDD: 370.981 22

**GISLENE DANIELLE DE CARVALHO**

**CONCERTOS PELO SERTÃO:**

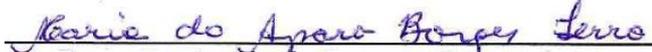
**viagens, formação e Mediação Cultural do Maestro Aurélio Melo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal do Piauí como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

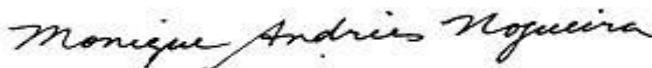
**Aprovado em 26 / 10 / 2020**



**Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti**  
Presidente  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)



**Profa. Dra. Maria do Amparo Borges Ferro**  
Membro Interno Titular  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)



**Profa. Dra. Monique Andries Nogueira**  
Membro Externo Titular  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)



**Profa. Dra. Alexandra Lima da Silva**  
Membro Externo Suplente  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

**Profa. Dra. Antonia Dalva França-Carvalho**  
Membro Interno Suplente  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Agradeço imensamente a Deus,  
que sempre respondeu quando supliquei  
e me amou quando eu nem merecia.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço sem ressalvas ao meu querido orientador, Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti. Ao iniciar o processo do Mestrado, eu não tinha ideia de como essa jornada seria instigante, interessante e feliz. Uma orientação segura molda o aspirante a mestre, para crescer intelectualmente, como profissional e como pessoa. Então, digo mais uma vez: Obrigada, Professor.

À minha querida Nereida, a menina mais linda e perspicaz do meu mundo. Tanto amor eu tenho por ela, e como ela muda minha vida para melhor todos os dias! A ela faço agradecimentos perenes antes, durante e depois desse trabalho, porque, só em lembrar-me da sua existência, algo me impulsiona a ser melhor cada dia.

Ao meu querido João, companheiro que a vida me trouxe, que sempre tem as palavras mais sábias para me dizer, diante da alegria e da tristeza. Agradeço a Deus todos os dias a permissão que nos dá para seguirmos juntos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação, especialmente à Prof.<sup>a</sup> Amparo Ferro, que brinda generosamente os seus alunos com afeto e conhecimentos. Aos queridos do NEHEMUS, em particular a Márcia Pereira, Camila Röpke, Juniel Silva, Érica Paixão, Ricardo Alencar, Joeline Rodrigues, Abimael, Ellen Mourão e ao meu companheiro de jornada acadêmica Paulo Dantas.

Agradecimentos especiais ao Maestro Raimundo Aurélio Melo, pela generosidade em deixar-me investigar suas memórias. Aos entrevistados que responderam prontamente ao meu pedido: Paulo Libório, Prof. Berchmans, Edivaldo Sampaio, Odailton Aragão, Luciano Klaus, João Cláudio Moreno, Gilson Fernandes, Fred Marroquim e Antônio do Desterro.

Aos amigos que estiveram presentes durante este trajeto e aos que me apoiaram: Socorro Melo, Edivan Alves, Adnayne Marins, Dr. Anita (*in memoriam*), Luciano Santos e o Seu Raimundo, que gentilmente me abria as portas da antiga sala de ensaios do Coral da UFPI e me ajudava a chegar aos armários.

Por fim, agradeço aos meus familiares: minha mãe, Dona Francisca; meu pai, Eudácio (*in memoriam*); e meus irmãos, Gilberto de Carvalho, Maria Helena de Carvalho e Daniel Carvalho (*in memoriam*), que me ajudaram a ser uma pessoa com grandes valores.

“A vida não é o que a gente viveu,  
e sim o que gente recorda,  
e como recorda para contá-la”.

Gabriel Garcia Márquez

CARVALHO, Gislene Danielle de. **CONCERTOS PELO SERTÃO:** viagens, formação e Mediação Cultural do Maestro Aurélio Melo. Dissertação. 115f. Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, 2020.

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo interpretar a trajetória de formação e mediação cultural do Maestro Raimundo Aurélio Melo. Numa perspectiva da História da Educação, três questões norteadoras foram constituídas: quais foram as referências da formação de Aurélio Melo para sua atuação na esfera artística? Quais motivações o impulsionaram a dedicar sua trajetória profissional à mediação cultural? De que maneira seus projetos, arranjos e composições relacionaram-se com a identidade cultural do estado do Piauí? Os objetivos específicos estabelecidos para atender às indagações iniciais foram os seguintes: conhecer os registros documentais sobre a trajetória de formação e ação de Aurélio Melo por meio do acervo do Coral da Universidade Federal; refletir sobre os projetos culturais liderados pelo Maestro para a formação de plateia e sua relação com a identidade cultural piauiense; e analisar as estratégias de mediação cultural por meio do repertório selecionado pelo Maestro Piauiense. A delimitação temporal apresenta-se circunscrita entre 1993, ano de início do primeiro projeto analisado, os *Recitais de Natal com o Coral da Universidade Federal do Piauí*, e 2012, ano de estreia da *Cantata Gonzaguiana*, trabalho que obteve destaque nacional. A fundamentação teórica acerca da mediação cultural ficou a cargo dos autores Gomes e Hansen (2016), Perrotti e Pieruccini (2014), Coelho (1997), Davallon (2007), Rasteli e Caldas (2017) e Wendell (2011). Tratando-se de ilusão biográfica, trajetória e capitais cultural, simbólico e social, utilizou-se os pensamentos de Bourdieu (2004, 2006, 2007). Monti (2014, 2015) contribuiu com o uso das partituras como documentos históricos e a contemplação do belo como fomento educativo. Sobre lugares de memória, alicerçou-se o estudo em Nora (1993) e Ricoeur (2007). Quanto à memória coletiva, recorreu-se a Halbwachs (1990). Elias e Scotson (2000) colaboraram com o conceito de estabelecidos e outsiders. Optou-se por uma abordagem narrativa (auto)biográfica nas entrevistas feitas a Aurélio Melo, além de entrevistas semiestruturadas direcionadas a doze sujeitos contemporâneos do protagonista da pesquisa. Essas narrativas foram articuladas com documentos pertencentes ao Acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí; fotografias do acervo pessoal da pesquisadora; publicações da Orquestra Sinfônica de Teresina – a Revista Orquestra Sinfônica de Teresina (2014) e Petrobras *Apresenta: Concertos pelo Sertão* com a Orquestra Sinfônica de Teresina (MAGALHÃES; SILVA, 2010) –; uma publicação do Diário Oficial do Governo do Estado do Piauí (2015); dois DVDs – Missa de São Benedito (2013) e *Cantata Gonzaguiana* (2015) – e o documentário *Concertos pelo Sertão* (2010). Sendo assim, foi possível perceber que as referências de Raimundo Aurélio Melo, em sua formação musical, foram significativas para as suas escolhas como educador musical e mediador cultural. Suas motivações aparecem alicerçadas em um propósito de tornar a música acessível ao público, principalmente àquele formado por pessoas com poucas possibilidades de exposição a bens culturais eruditos, como a música de concerto, no seu cotidiano. Enfim, depreende-se que uma preocupação constante do Músico foi direcionar os seus trabalhos para uma consolidação identitária cultural no estado do Piauí.

**Palavras-chave:** História da Educação. Educação Musical. Mediação Cultural. Piauí. Aurélio Melo.

CARVALHO, Gislene Danielle de. CONCERTS BY SERTÃO: training and Cultural Mediation by Maestro Aurélio Melo. Dissertation. 115f. Graduate Program in Education, Center for Educational Sciences, Federal University of Piauí, 2020.

### ABSTRACT

This study aims to interpret the background of education and mediation of orchestra conductor Raimundo Aurélio Melo. In a perspective of History of Education, three guiding questions were posed: which were the references in the educational background of Aurélio Melo for his performance in the artistic sphere? Which motivations stimulated him to dedicate his professional career to cultural mediation? How his projects, arrangements, and compositions were related with the cultural identity of the state of Piauí? The specific objectives established to answer the initial questions were the following ones: to learn about the documentary records on the education and action trajectory of Aurélio Melo by means of the collection of the Federal University Choir; to reflect on the cultural projects led by the Conductor to educate the audience and its relation with Piauí's cultural identity; and to analyze the strategies of cultural mediation by means of the repertoire selected by the Conductor. The temporal delimitation is circumscribed between 1993, year of beginning of the first analyzed project, *Recitais de Natal com o Coral da Universidade Federal do Piauí*, and 2012, year of debut of the *Cantata Gonzaguiana*, a work that got national prominence. The theoretical framework concerning cultural mediation was provided by the authors Gomes and Hansen (2016), Perrotti and Pieruccini (2014), Coelho (1997), Davallon (2007), Rasteli and Caldas (2017) and Wendell (2011). Regarding biographical illusion, trajectory, and cultural, symbolic, and social capital, the study considered the works of Bourdieu (2004, 2006, 2007). Monti (2014, 2015) contributed with the use of the partitions as historical documents and the contemplation of beauty as educational promotion. On memory places, the research used the studies of Nora (1993) and Ricoeur (2007). As for collective memory, Halbwachs (1990) was approached. Elias and Scotson (2000) collaborated with the concepts concerning the established and the outsiders. The study chose the (auto)biographical narrative of interviews with Aurélio Melo, in addition to semi-structured interviews with twelve subjects who are contemporaries of the protagonist of this research. These narratives were articulated with documents from the Collection of the Choir of the Federal University of Piauí, photographs of the personal collection of the researcher; publications of the Symphonic Orchestra of Teresina – the *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014) e *Petrobras Apresenta: Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina* (MAGALHÃES; SILVA, 2010) –; a publication from the Official Journal of the Government of the State of Piauí (2015); two DVDs – *Missa de São Benedito* (2013) and *Cantata Gonzaguiana* (2015) –, and the documentary *Concertos pelo Sertão* (2010). Thus, it was possible to perceive that Raimundo Aurélio de Melo's references, in his musical trajectory, were significant for his choices as musical educator and cultural mediator. His motivations appear to be grounded in an intention to make music accessible to the public, mainly to the one formed by people with few possibilities of exposition to cultural goods in their daily lives. At last, it is inferred that a constant concern of the Musician was to direct his works towards a cultural and identitarian consolidation in the state of Piauí.

**Keywords:** History of Education. Musical education. Cultural mediation. Piauí. Aurélio Melo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - À esquerda, Aurélio Melo na década de 1970 nas ruas de Campina Grande; e, à direita, o Maestro Aurélio Melo em 2014 .....	12
Figura 2 - Aurélio Melo regendo, de pé, o Coral da Escola de música, à frente do Coral do Grupo de Flautas Doce da EMT; e, à esquerda, a professora Verônica Lapa.....	14
Figura 3 - Imagem da primeira entrevista com Aurélio Melo em 31 de janeiro de 2020 .....	18
Figura 4 - Imagem da situação atual da antiga sala de ensaios do Coral da Universidade Federal do Piauí.....	21
Figura 5 - Aurélio Melo em frente ao teatro no Rio de Janeiro, na apresentação da Banda 16 de Agosto.....	29
Figura 6 - Orquestra de Câmara de Teresina, dezembro de 1994 .....	35
Figura 7 - Fragmento de partitura transcrita por Aurélio Melo.....	42
Figura 8 - Imagem atual da entrada da antiga sala de ensaios do CORUFPI.....	46
Figura 9 - Coral da Universidade Federal do Piauí na frente da sala de ensaios .....	47
Figura 10 - Maestro Aurélio Melo regendo o tema de Star Wars com um sabre de luz .....	52
Figura 11 - Título de matéria do <i>Jornal O Dia</i> , 01 de dezembro de 1993 .....	54
Figura 12 - Memorando do Coordenador da CAC para o Pró-Reitor de Extensão da UFPI, 01 de novembro de 1993 .....	56
Figura 13 - Repertório dos <i>Concertos de Natal</i> do ano de 1996.....	57
Figura 14 - Mapa com o roteiro das cidades contempladas no projeto <i>Concertos pelo Sertão</i> .....	60
Figura 15 - Imagem do primeiro concerto na cidade de Valença (PI) .....	62
Figura 16 - Público do concerto da OST na cidade do Crato (CE), 15 de novembro de 2010 .....	65
Figura 17 - Localização das cidades visitadas pela <i>Cantata Gonzaguiana</i> .....	69
Figura 18 - Diário Oficial do Estado do Piauí, 28 de setembro de 2015.....	71
Figura 19 - Orquestra Sinfônica de Teresina no Adro da Igreja São Benedito, 12 de dezembro de 2012 .....	72
Figura 20 - Orquestra Sinfônica de Teresina em apresentação no Planalto Central .....	73
Figura 21 - Imagem do DVD <i>Missa de São Benedito</i> (2013) .....	76
Figura 22 - À esquerda, parte do público da cidade de Valença (PI); e, à direita, de Picos (PI)..	78
Figura 23 - Orquestra Sinfônica de Teresina na cidade de Raimundo Nonato nos <i>Concertos pelo Sertão</i> .....	81
Figura 24 - Fragmento do arranjo da peça <i>Baião</i> da <i>Cantata Gonzaguiana</i> (transcrição de Hécio Veras) .....	86

Figura 25 - Fragmento do arranjo da peça Baião da <i>Cantata Gonzaguiana</i> (transcrição de Hércio Veras) .....	86
Figura 26 - Estreia da <i>Cantata Gonzaguiana</i> no Festival Artes de Março, em 2012.....	87
Figura 27 - Capa do DVD da <i>Cantata Gonzaguiana</i> .....	88
Figura 28 - Crianças de Cristalândia (PI) transportadas em pau-de-arara.....	89
Figura 29 - Concerto natalino realizado no ano de 1997 no Adro da Igreja de São Benedito .	94
Figura 30 - Kyrie da <i>Missa de São Benedito</i> , p. 1, compassos de 9 a 19 .....	97
Figura 31 - Sanctus da <i>Missa de São Benedito</i> .....	98
Figura 32 - Madrigal Vox Populi e OST na Igreja de Fátima apresentando a <i>Missa de São Benedito</i> .....	101
Figura 33 - Início do solo de soprano do <i>Credo</i> da <i>Missa de São Benedito</i> .....	102
Figura 34 - <i>Credo</i> da <i>Missa de São Benedito</i> , solo de soprano .....	103

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

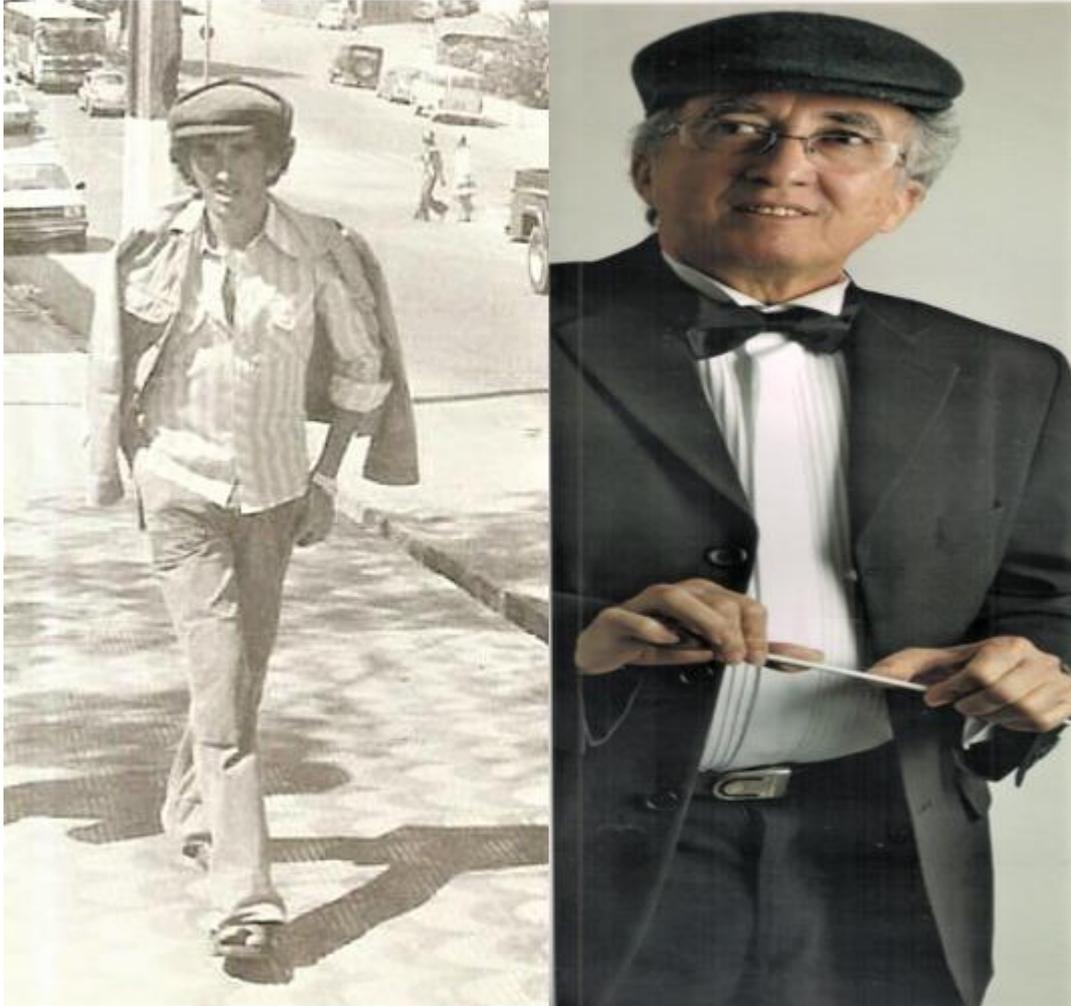
AM	Amplitude Modulada
CAC	Coordenação de Assuntos Culturais
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEPI	Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares
CORUFPI	Coral da Universidade Federal do Piauí
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i>
EMT	Escola de Música de Teresina
FM	Frequência Modulada
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IFPI	Instituto Federal do Piauí
NEHEMus	Núcleo de Pesquisa, Educação, História e Ensino da Música
OST	Orquestra Sinfônica de Teresina
PPGE	Programa de Pós-Graduação em Educação
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SEDUC	Secretaria de Educação
UFPI	Universidade Federal do Piauí

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 AURÉLIO MELO: TRAJETÓRIA DE UM MEDIADOR CULTURAL .....</b>	<b>26</b>
<b>2.1 Do Trombone para Batuta e Arranjos: Fontes de Inspiração, Técnicas e Mediação .....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 Aprender Fazendo: Construção do Capital Cultural, Social e Simbólico .....</b>	<b>36</b>
<b>2.3 Um Musicógrafo: a Oportunidade de uma Formação em Serviço .....</b>	<b>41</b>
<b>2.4 Acervo do Coral da UFPI: um Lugar de Memória .....</b>	<b>44</b>
<b>3 OS PROJETOS DA MEDIAÇÃO .....</b>	<b>48</b>
<b>3.1 Recitais de Natal com o Coral da Universidade Federal do Piauí .....</b>	<b>54</b>
<b>3.2 Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina.....</b>	<b>60</b>
<b>3.3 Cantata Gonzaguiana.....</b>	<b>67</b>
<b>4 O REPERTÓRIO DA MEDIAÇÃO.....</b>	<b>75</b>
<b>4.1 Entre Valsas e Batuques: Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina .....</b>	<b>77</b>
<b>4.2 Cantata Gonzaguiana: O Rei do Baião de Teresina ao Planalto Central .....</b>	<b>84</b>
<b>4.3 Missa de São Benedito: o Sacro entre Fugas, Xotes e Baiões .....</b>	<b>93</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>107</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Figura 1 - À esquerda<sup>1</sup>, Aurélio Melo na década de 1970 nas ruas de Campina Grande; e, à direita, o Maestro Aurélio Melo em 2014



Fontes: Fotografia da esquerda, acervo da pesquisadora; fotografia da direita, Revista Orquestra Sinfônica de Teresina (2014).

As imagens que abrem este texto registram dois momentos bem distintos da vida Raimundo Aurélio Melo<sup>2</sup>. Na década de 1970, o então jovem músico tinha anseios de divulgar a cultura popular, em uma viagem para o estado da Paraíba, com intuito de acompanhar um espetáculo teatral piauiense tocando ao vivo com o Grupo Candeia<sup>3</sup>. Do lado direito, a figura ilustra o Músico em 2014 abrindo as páginas da *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina*,

<sup>1</sup> Imagem cedida gentilmente por Ellen Mourão para o meu acervo pessoal.

<sup>2</sup> Nesse texto, as palavras com letra maiúscula – Mediador, Maestro, Músico Piauiense e Músico Oeirense – serão usadas em referência a Raimundo Aurélio Melo.

<sup>3</sup> Grupo Candeia foi um grupo teresinense de sucesso nos anos 1970 e 1980 que buscava, por meio de um repertório autoral, trabalhar temas que representassem uma identidade cultural piauiense. (ROMERO, 2015).

publicação que registrou os feitos da Orquestra Sinfônica de Teresina (OST), sob sua liderança durante 2014, ano de lançamento da primeira edição do referido periódico. Esse artista é aqui protagonizado, uma vez que o principal objetivo do presente estudo é interpretar a trajetória de formação e mediação cultural do Maestro Piauiense. Concordando com Burke (2004, p. 200), considera-se que “uma história [...] escrita é um ato de interpretação”, visto que quem a escreve impregna o seu relatório com sua forma de entender aquilo que pesquisou.

Especificamente, os propósitos estabelecidos com vistas a atender às indagações iniciais foram os seguintes: conhecer os registros documentais sobre a trajetória de formação e ação de Aurélio Melo por meio do acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí; refletir sobre os projetos culturais liderados pelo Maestro para a formação de plateia e sua relação com a identidade cultural piauiense; analisar as estratégias de mediação cultural por meio do repertório selecionado pelo Maestro Piauiense.

Raimundo Aurélio Melo, em suas narrativas, contou que é natural de Oeiras (PI), nascido em 1955. É o único filho entre sete irmãs do casal Maria de Lourdes Almeida de Melo e Manoel Tarciso de Melo. Inicialmente, o Maestro Piauiense desapontou o sonho do pai militar, que imaginava o descendente como oficial do Exército Brasileiro. Infelizmente para o senhor Manoel, e agradavelmente para a música piauiense, o Mediador foi reprovado no alistamento.

Neste sentido, segundo o Maestro, a frustração do progenitor não se demorou; outras alegrias estavam por vir com o seu envolvimento com a Banda Estudantil do Colégio Álvaro Ferreira. Logo nas primeiras apresentações em público, a família começou a acompanhar a sua trajetória e a torcer pelo seu desenvolvimento na música. E foram muitos os contentamentos: da Banda Escolar para a Banda 16 de Agosto, depois a formação do Grupo Candeia, o Grupo Ensaio Vocal, os Corais, a gestão na Escola de Música de Teresina e, finalmente, a liderança da Orquestra Sinfônica de Teresina, apenas para citar algumas fases de sua carreira cinquentenária.

Cada etapa do percurso artístico do Maestro Piauiense foi aplaudida pela família, que, com o passar do tempo, foi se afeiçoando ao estilo musical trazido por ele para o convívio de todos. As mudanças de preferência cultural do Mediador, como a frequência ao teatro e ao cinema, também foram assimiladas pelos familiares; e, de acordo com Aurélio Melo, um sentimento de orgulho foi tomando conta das irmãs e dos pais. Milton Nascimento, Quinteto Violado e Alceu Valença passaram a ter cadeiras cativas na audiência familiar. Conforme relatou em entrevista, o despontar do nome do Músico nos jornais teresinenses, sempre citado como alguém que estava fazendo um bom trabalho pela música na localidade, foi o complemento que faltava para consagrar a admiração dos parentes.

Conheci o Maestro Aurélio Melo quando tinha 11 anos de idade e comecei a frequentar a Escola de Música de Teresina (EMT), hoje renomeada Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz<sup>4</sup>. Cantei no Coral da EMT e, a partir daí, encantei-me com o cantar a quatro vozes.

Figura 2 - Aurélio Melo regendo, de pé, o Coral da Escola de música, à frente do Coral do Grupo de Flautas Doce da EMT; e, à esquerda, a professora Verônica Lapa<sup>5</sup>



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Essa fotografia tem um significado especial para mim: foi a minha primeira apresentação no Teatro 4 de Setembro<sup>6</sup> cantando com um coral, que por sinal era de adultos (fui aceita para participar porque era de alta estatura para a minha idade). A polifonia me cativou de tal forma que repeti, durante anos, a experiência e terminei por me tornar solista, além de escolher a música como profissão. Posso dizer que fui mais uma das pessoas influenciadas pela atuação artística do Maestro Aurélio Melo.

<sup>4</sup> Essa instituição tem quatro décadas de existência e proporciona o ensino da música por meio de cursos livres para diferentes faixas etárias. Iniciou os trabalhos em 1981, recebendo o nome de Escola de Música de Teresina. Sendo uma entidade pública, foi renomeada em 2016 para Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz. (SILVA, 2020).

<sup>5</sup> Verônica Maria de Carvalho Lapa foi professora de piano da Escola de Música de Teresina entre 1986 e 1987, além de ter ocupado o cargo de coordenadora artística da instituição. (SILVA, 2020)

<sup>6</sup> O Teatro 4 de Setembro fica localizado na Praça Pedro II, no centro da capital piauiense, configurando-se como o principal teatro da cidade. Foi construído em 1889 pelo então presidente da província do Piauí, Dr. Theophilo dos Santos, em resposta a um pedido de um grupo de senhoras e da primeira-dama do estado à época. (OLIVEIRA, 2010).

Quando adentrei a Escola de Música, não poderia imaginar que ali já começavam os primeiros passos em uma jornada que iria durar a vida inteira. Depois de muitas idas e vindas, cheguei à Licenciatura em Música da Universidade Federal do Piauí no ano de 2013. Mais uma vertente da música se desenvolveu irremediavelmente: a docência. Já satisfeita com essa definição profissional, lancei-me ao Trabalho de Conclusão de Curso sem grandes expectativas futuras; mas eis que o tema escolhido, “A História do Coral da UFPI”, ampliou o meu olhar para outro regozijo pessoal: a pesquisa.

E assim cheguei ao Mestrado, com a sede de buscar mais e entender melhor esse anseio de vasculhar informações, fotos e dados e montá-los como se fosse um quebra-cabeças em forma de narrativa. O Prof. Dr. Ednardo Gonzaga Monteiro do Monti, meu orientador, teve um papel determinante para a escolha da temática da dissertação – a trajetória do Maestro Aurélio Melo como mediador cultural. Como é emocionante a pesquisa! A cada texto lido e escrito, sinto um desenvolvimento intelectual que me impulsiona a querer ler e escrever de forma cada vez mais eficiente.

Nas disciplinas do Curso de Mestrado, fui entendendo a importância do estudo da História da Educação. Um dos primeiros autores a me chamar atenção foi António Nóvoa. O Prof. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti nos sugeriu um texto que guardei com muito carinho, chamado “Por que a História da Educação?”. No referido trabalho, Nóvoa (2004) expõe quatro razões para a disciplina. A primeira é promover uma consciência crítica que permita escrever uma história que reflita acerca de problemáticas do presente, tendo como fundamentação um cuidadoso conhecimento do passado – isso seria cultivar um saudável ceticismo. A segunda concerne a compreender que identidades são múltiplas, mesmo quando se vive em um mundo globalizado. A terceira é atinente a entender que a história é criada por indivíduos, e que, por meio das análises dessas trajetórias, todos crescemos e nos percebemos como produtores históricos. Por fim, a quarta razão é perceber que as mudanças só são possíveis quando sabemos o que já aconteceu, assim não vamos nos iludir crendo que estamos a inventar algo que já existe.

A trajetória de Aurélio Melo tem nuances que, por si só, asseguram a importância do seu estudo. A atuação na formação de músicos piauienses, o fomento da música e o fortalecimento de uma identidade do estado em termos de cultura; o incentivo às novas gerações para o interesse do ser músico como profissão; e o destaque nacional ao nome do Piauí são justificativas plausíveis, além daquela que trago como uma das principais, que é a sua atividade como mediador cultural.

Numa perspectiva da História da Educação, três questões norteadoras foram constituídas: quais foram as referências nas quais Aurélio Melo se inspirou em sua formação? Que motivações

o impulsionaram a dedicar sua trajetória profissional à mediação cultural? Quais as relações dos seus projetos, arranjos e composições com a identidade cultural do estado? Procurando respostas para essas perguntas, fui me deparando, a partir das memórias do protagonista deste estudo, com os educadores que o influenciaram. Procurei perceber como o Músico reagiu a essas referências e analisei como os projetos do Maestro Piauiense se desenvolveram por meio de um repertório que mesclou erudito e popular para a formação de plateia.

Analisando o conjunto de resultados encontrados, pude limitar o recorte temporal da investigação entre 1993, ano de início do primeiro projeto analisado, os *Recitais de Natal com o Coral da Universidade Federal do Piauí*; e 2012, ano de estreia da *Cantata Gonzaguiana*, trabalho que obteve destaque nacional.

A limitação do tema estudado foi se orientando a partir das entrevistas narrativas autobiográficas com o Maestro Aurélio Melo. Em consonância com o pensamento de Medeiros e Aguiar (2018), na história de vida, os acontecimentos da trajetória do sujeito pesquisado são a principal fonte da investigação, e são eles que validam a concepção do pesquisador. Por esse direcionamento metodológico, existe a possibilidade de se inferir quem o sujeito é, como se constituiu no seu percurso histórico.

Entende-se a entrevista narrativa autobiográfica como um desdobramento do método do sociológico alemão Fritz Schütz<sup>7</sup>. Segundo Germano (2009), Schütz desenvolveu um procedimento que explorou os relatos dos entrevistados de forma que narrassem sem interrupção do pesquisador. No caso da entrevista narrativa autobiográfica, tem-se uma variante da metodologia citada, na qual o indivíduo participante da pesquisa versa sobre sua própria história de vida, igualmente sem interrupções e sem ser interpelado por perguntas específicas.

Ao longo das interlocuções, tornou-se pertinente pensar como a história foi se construindo. Cada pessoa que tirou um momento do seu dia para conversar comigo sobre suas reminiscências acrescentou algo ao meu texto – e à minha percepção de mundo. Juntamente com Alberti (2015), acredito que entrevistado e entrevistador desencadeiam ações e fazem escolhas a partir da constituição de memórias por meio do relato de ações passadas, e isso termina por definir a narrativa de uma forma, e não de outra.

Com as ideias de Abrahão (2003) sobre pesquisa autobiográfica, é possível entender que esse tipo de investigação depende da memória, independentemente das fontes utilizadas – sejam elas diários, filmes, vídeos, fotos, história oral ou documentos em geral. A memória é “o componente essencial na característica do(a) narrador(a) com que o pesquisador trabalha para

---

<sup>7</sup> Fritz Schütz é doutor em Sociologia, tendo investigado a sociolinguística. O alemão, nascido em 1944, tem contribuições em métodos de pesquisa qualitativo-reconstrutivas. (KÖTTIG; VÖLTER, 2014).

poder chegar aos elementos de análise que possam auxiliá-lo na compreensão de determinado objeto de estudo”. (ABRAHÃO, 2003, p. 80).

As lembranças utilizadas neste trabalho não foram apenas individuais, visto que os sujeitos participantes dividiram os mesmos espaços em situações específicas durante a trajetória do protagonista Aurélio Melo. Halbwachs (1990) contribui de forma significativa com o seu pensamento sobre memória coletiva quando afirma que esta prescinde de um quadro no espaço, não sendo possível recuperarmos o passado sem associá-lo a um meio material.

Sendo assim, cada projeto analisado neste estudo, embora tivesse como evocação primeira a atuação do Mediador, tem um fragmento pessoal de cada entrevistado, que rememorou determinado momento no qual esse sujeito esteve atuando como cantor, instrumentista ou espectador. Coube a mim, como investigadora, alinhar as memórias e analisar as entrevistas de forma coerente e respeitosa ao que me foi confiado.

Esta pesquisa justifica-se pela escassez de trabalhos acerca do tema mediação cultural, principalmente tendo como referência indivíduos atuantes no estado Piauí. Investigando sobre a temática em plataformas digitais como Catálogo Online Pergamum, SciELO – Biblioteca Eletrônica Digital, Banco de Teses e Dissertações da CAPES, Portal de Periódicos da CAPES e sites de programas de pós-graduação, não encontrei nenhuma entrada relacionada à mediação cultural no Piauí.

Nessa perspectiva, o presente estudo busca contribuir para a História da Educação Musical e para a História da Educação. As memórias do Mediador foram instigadas a partir de entrevistas narrativas autobiográficas. Para os sujeitos contemporâneos do Maestro que contribuíram para a pesquisa, reservaram-se entrevistas semiestruturadas. De acordo com Laville e Dionne (1999), nesse tipo de interlocução, o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento à série de questionamentos abertos feitos verbalmente em uma ordem inicialmente prevista.

Concordo com Santos (2017, p. 39) quando ele discorre que “o ato de pesquisar consiste em [...] interpretar, conhecer, compreender, desvendar, averiguar, investigar, analisar, vivenciar o que é estranho ao nosso saber pontual, ou que nos causa certa inquietação”. Isto posto, as entrevistas ocuparam lugar de destaque nesta pesquisa, porque tratou-se de sujeitos que vivenciaram a trajetória do protagonista e tiveram a disposição e generosidade de elencar suas memórias para análise. Ainda em companhia de Santos (2017 p. 39), acredito que “a pesquisa, no âmbito da análise da relação entre história e memória, se baseia em uma nova forma de ver e conceber os eventos do passado e de como é possível compreendê-los no presente”.

Em um tempo tão atípico quanto esse em que se passa uma pandemia<sup>8</sup>, boa parte das entrevistas foram feitas de forma remota; assim, foram contatados os seguintes sujeitos: três músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina – Edvaldo Sampaio (violinista), Antônio do Desterro (contrabaixista) e Gilson Fernandes (timpanista) –; um solista de uma das obras analisadas no texto – João Cláudio Moreno (humorista) –; três professores universitários – João Berchmans de Carvalho Sobrinho, Odailton Aragão Aguiar e Paulo de Tarso Batista Libório (aposentado) –; o diretor dos DVDs que registram dois trabalhos analisados nesta dissertação, Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães; e um maestro e professor aposentado do Instituto Federal do Piauí, Frederico Marroquim.

O roteiro das interlocuções foi elaborado com a intenção de abranger diferentes aspectos da trajetória do Mediador, de forma que cada sujeito pudesse ficar à vontade para responder sobre o que se sentisse seguro e/ou quisesse abordar. As entrevistas foram realizadas de duas formas: presencialmente, com a gravação em áudio e/ou em vídeo; e de forma remota, com os mesmos critérios. Infelizmente, a pandemia do coronavírus, que impôs o isolamento social, não permitiu que as conversas fossem presenciais em sua totalidade, o que aumentou em muito a minha gratidão aos colaboradores que se dispuseram a contribuir para este estudo.

As entrevistas se deram de duas formas, presencial e remota. Com o protagonista, foram três encontros, sendo o primeiro no dia 31 de janeiro de 2020, de forma presencial, em sua sala no Palácio da Música de Teresina. Um amigo solista e jornalista, Edivan Alves da Costa, esteve presente e registrou em vídeo a entrevista:

Figura 3 - Imagem da primeira entrevista com Aurélio Melo em 31 de janeiro de 2020



Fonte: Arquivo de Edivan Alves da Costa.

<sup>8</sup> Durante a pandemia do novo coronavírus, que atingiu todo o mundo, o Governo do Estado do Piauí publicou decretos com medidas de isolamento que visaram a controlar a propagação da Covid-19, doença causada pelo vírus. (PIAUI, 2020).

Na primeira entrevista com o Mediador, que foi presencial, assim como nas duas que foram feitas remotamente (02 de julho e 27 de julho de 2020), os relatos basearam-se nas suas memórias, sobre as quais ele falava livremente. Apenas na conversa inicial, contou-se com um acessório do acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí: uma pasta com recortes jornalísticos do projeto *Recitais de Natal com o Coral da UFPI*, usado como dispositivo de memória.

Inspirado no *Efeito Madeleine*, de Proust (1956), o primeiro encontro teve como ponto de partida o folhear do Maestro pelos fragmentos de matérias que documentaram o projeto *Recitais de Natal com o Coral da Universidade Federal do Piauí*; e, a partir daí, dialogamos sobre a sua trajetória como mediador cultural. A duração de cada encontro não ultrapassou 50 minutos. Assim como as *madeleines*<sup>9</sup> ressuscitaram lembranças que estavam esquecidas no fundo da memória do protagonista do romance<sup>10</sup> de Marcel Proust (1956), a pasta do Coral da Universidade Federal do Piauí foi avivando recordações que se transformaram em narrativas autobiográficas do Mediador.

Cada participante convidado a colaborar concordou em conceder entrevista por meio de web conferência, na plataforma Google Meet, e autorizou o registro das interações. O período destinado às conversas remotas foi de 09 de julho a 08 de agosto de 2020, com duração de aproximadamente 40 minutos cada encontro. Com exceção do violinista Edvaldo Sampaio, os outros colaboradores participaram de apenas um encontro virtual. O roteiro das entrevistas orientou-se por dois temas básicos: o Maestro Aurélio Melo como mediador cultural e as impressões dos entrevistados acerca dos projetos analisados na pesquisa.

O critério para a seleção dos participantes foi a sua proximidade com as diferentes etapas da jornada profissional do Mediador. Os músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina participaram dos projetos apresentados nesta dissertação; os dois solistas estiveram em concertos diferenciados de abrangências distintas. Os professores universitários ocuparam posições singulares: um foi colega de trabalho, outro exerceu cargo de chefia, e o terceiro, na época, era ainda aluno da UFPI. O diretor dos DVDs transitou entre aluno e colega de trabalho. Por fim, o professor do Instituto Federal do Piauí, algumas vezes, desempenhou o papel de crítico de Aurélio Melo.

Cada convidado a colaborar com suas memórias foi consultado previamente quanto ao motivo do chamado; nenhum respondeu de forma negativa. Assumi o compromisso com o respeito às reminiscências e à escolha dos partícipes na seleção das informações que queriam

---

<sup>9</sup> Bolinho seco que se assemelha a uma broa de milho. (GAGNEBIN, 1983).

<sup>10</sup> Romance intitulado *No Caminho de Swann*, primeiro título do ciclo *Em Busca do Tempo Perdido*, de 1956. Essa obra traz uma passagem muito famosa da literatura, na qual o narrador come uma “madeleine” molhada no chá; e, involuntariamente, sua consciência mergulha no passado. (PROUST, 1956).

compartilhar. O Conselho de Ética foi consultado, e a ele foram submetidos todos os documentos exigidos para validar a investigação, tendo o referido comitê autorizado a pesquisa por meio do Parecer n.º 4.277.921 (UFPI, 2020, p. 1).

Após cada entrevista, transcrevi manualmente cada fala e segui as orientações de Alberti (2015):

Muitas vezes é necessário passar o texto transcrito por um trabalho de conferência de fidelidade, que consiste em ouvir novamente toda a entrevista e conferir se o que foi transcrito corresponde efetivamente ao que foi gravado, corrigindo erros, omissões e acréscimos indevidos feitos pelo transcritor, bem como efetuando algumas alterações que visam a adequar o depoimento à sua forma escrita e viabilizar sua consulta. [...] corrigir erros de português [concordância, regência verbal, ortografia, acentuação], ajustar o texto às normas estabelecidas pelo projeto (maiúsculas e minúsculas, numerais, sinais como aspas, asteriscos etc.) e adequar a linguagem escrita ao discurso oral [esforço no qual a pontuação desempenha papel fundamental]. (ALBERTI, 2015, p. 181).

Ainda me apoiando em Alberti (2015), considerei os depoimentos como um todo, ouvindo a narrativa dos entrevistados, tentando entender a visão deles quanto às situações e observando como cada contribuição se relacionava com a narrativa em geral. Atentei para os vocábulos utilizados, porque essa escolha verbal denota como o entrevistado vislumbrou a realidade que o cercava naquele momento.

Além das entrevistas, o *corpus* documental construído para análise foi composto por fotografias, partituras, jornais impressos e um memorando, oriundos do Acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí; fotografias do meu acervo pessoal; duas publicações da Orquestra Sinfônica de Teresina (OST) – *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014) e *Petrobras Apresenta: Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina* (MAGALHÃES; SILVA, 2010); uma publicação do Diário Oficial do Governo do Estado do Piauí (2015); dois DVDs da OST – *Missa de São Benedito* (2013) e *Cantata Gonzaguiana* (2015); e o documentário *Concertos pelo Sertão* (2015).

A escolha das fontes se deu por dois vieses: primeiro, a partir da narrativa do protagonista; e segundo, como consequência da própria análise de tais relatos e das considerações dos entrevistados que colaboraram com a pesquisa. Na primeira entrevista com Aurélio Melo, pedi autorização da instituição para levar uma pasta do acervo do Coral da Universidade Federal. Naquele momento, eu ainda não tinha a delimitação temporal da pesquisa; mesmo assim, resolvi iniciar a conversa com algo que eu sabia que seria um dispositivo de memória para o Maestro. Partindo da busca de respostas para as questões norteadoras, as

informações acessadas foram ordenadas, vislumbrando-se a construção da narrativa histórica. Assim, foram entrelaçados os elementos novos na malha do texto, a fim de propor uma textura tanto significativa quanto, ao mesmo tempo, propiciadora do letramento científico.

Durante a pesquisa, fez-se necessário organizar as fontes em categorias, a começar pelo material encontrado no Acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí. Tendo a autorização da Coordenação do Curso de Licenciatura em Música da UFPI, pude adentrar a antiga sala de ensaios do coral. Ultrapassada a dificuldade de chegar até os armários que guardavam o acervo, o seu conteúdo foi acessado com facilidade, por não haver nenhuma tranca impedindo sua abertura. A partir daí, durante o mês de fevereiro de 2019, passei a fotografar e catalogar as fontes encontradas, separando documentos como memorandos, recibos, recortes de jornais, fotografias, troféus, ofícios e partituras. A seguir, consta uma imagem da sala na qual o acervo se encontra:

Figura 4 - Imagem da situação atual da antiga sala de ensaios do Coral da Universidade Federal do Piauí



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Comungo com o posicionamento de Le Goff (1984) ao considerar documento como monumento e fazer uma reflexão crítica sobre o fato de que uma sociedade pode impor a um registro determinada autoimagem, fabricando, dessa forma, o modo como será vista no futuro. O pensamento desse autor me deixou atenta para analisar o *corpus* documental com critério, buscando entender as contribuições de cada item investigado para a narrativa.

A fundamentação teórica ficou a cargo dos autores Gomes e Hansen (2016), Perrotti e Pieruccini (2014), Coelho (1997), Davallon (2007), Rasteli e Caldas (2017), Paschoal (2009) e Wendell (2011) acerca da mediação cultural. Tratando-se de ilusão biográfica, trajetória e capitais cultural, simbólico e social, utilizaram-se os pensamentos de Bourdieu (2004, 2006, 2007). Monti (2014, 2015) contribuiu com o uso das partituras como documentos históricos e a contemplação do belo como fomento educativo. Sobre lugares de memória, o estudo alicerçou-se em Nora (1993) e Ricoeur (2007). Quanto à memória coletiva, recorreu-se a Halbwachs (1990). Por fim, Elias e Scotson (2000) colaboraram com o conceito de estabelecidos e *outsiders*.

Tendo como horizonte as contribuições de Gomes e Hansen (2016), a mediação cultural se faz por meio de atores diferenciados que assumem para si a incumbência de ser ponte entre os bens culturais e a comunidade não especializada em determinado assunto. De acordo com as autoras, esses profissionais não são reconhecidos como intelectuais por seus pares. Sendo assim, denominam esses sujeitos como intelectuais mediadores e apontam outras dimensões para esses indivíduos:

[...] um mesmo intelectual pode ser ‘criador’ e ‘mediador’; pode ser só ‘criador’ ou só ‘mediador’; ou pode ser ‘mediador’ em mais de um tipo de atividade de mediação cultural, sendo seu valor conferido pelo reconhecimento de seu trabalho, quer pelo público, quer pelo próprio campo intelectual com o qual dialoga. (GOMES; HANSEN, 2016, p. 22).

O protagonista deste estudo, o Maestro Aurélio Melo, qualificou-se na categoria de intelectual mediador: como criador, visto que produziu composições autorais; e como mediador, quando proporcionou apresentações públicas dos grupos sob sua liderança. Ainda o cito como educador musical, exercendo a profissão docente em curso livre de Música e formando as pessoas que trabalharam com ele, cantando ou tocando instrumentos.

Concorda-se com Perrotti e Pieruccini (2014) quando os autores acreditam que a mediação cultural deve ser vista como categoria autônoma, uma vez que é intrínseca ao processo cultural e nem sempre teve seu mérito compreendido na sua essência, tendo sido reduzida a um papel secundário nos “processos de significação”. (PERROTTI; PIERUCCINI, 2014, p. 4). E, por isso, interpreta-se a mediação cultural como conceito principal.

Refletindo sobre o propósito da mediação, Davallon (2007) esclarece que mediar seria interligar dois universos diferentes, como, por exemplo, quando o público é aproximado do objeto cultural, que pode ser tanto uma obra de arte quanto outros saberes. Pesquisadores como Rasteli e Caldas (2017, p. 158) analisam que “a mediação se objetiva por meio da comunicação, envolvendo ações, linguagens, suportes, objetos e sujeitos em relações dinâmicas”.

Aurélio Melo, em suas ações mediadoras, comunicou-se utilizando-se de estratégias que direcionaram o seu trabalho para a formação de plateia, de forma a ampliar a percepção do público diante de obras musicais eruditas, sem deixar de trabalhar peças com as quais as pessoas que assistiram a seus concertos pudessem se identificar culturalmente. Juntamente com Wendell (2011), entende-se que, por meio da mediação, o público tem acesso ao produto artístico; e isso concorre para a sua educação cultural, efetivando-se uma inclusão que é possível dentro de um processo dialógico entre o povo e as obras.

Os lugares de memória mencionados por Nora (1993) e Ricoeur (2007) são distintos, mas se coadunaram no mesmo propósito nesta pesquisa. Nora (1993) me fez refletir sobre o fato de que não temos acesso exatamente ao que aconteceu nos espaços que guardaram a memória de outrem, o que me levou a ser mais cuidadosa na análise do que encontrei no Acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí. Ricoeur (2007) despertou-me para ponderar acerca da necessidade desses lugares de memória, que seriam uma tentativa de se resguardar do esquecimento.

Em meio às disciplinas obrigatórias do Mestrado, deparei-me com Halbwachs e suas alegações acerca da memória coletiva. O autor direcionou meu pensamento sobre a relação entre a memória individual e a memória grupal. Cada sujeito contribui com suas reminiscências no que diz respeito à vivência social circunscrita no seu âmbito de convivência, existindo uma evolução do grupo e dos indivíduos que se relacionam dentro de um quadro de referências que também progridem.

Nas entrevistas concedidas por Aurélio Melo, um tema se fez recorrente: a preocupação dele em manter-se observador de uma cultura que tivesse um vínculo com a identidade das pessoas que assistissem aos concertos. Esse cuidado pôde ser visto nos projetos analisados nesta pesquisa. Sobre identidade cultural, Santos (2011) contribuiu com sua interpretação de que é diante de um grupo diferente do nosso – no que diz respeito, por exemplo a nação, região ou sexo – que reafirmamos quem somos nós.

Partindo dessa premissa, faço uma correlação com a obra do Mediador a partir do momento em que, em muitas ocasiões, o Músico colocou no mesmo concerto músicas eruditas de tradições diversas e música nordestina, ou ainda, mesmo quando usando a forma europeia – como é o caso da sua composição *Missa de São Benedito* –, optou por agregar elementos da sua cultura materna, como analiso na terceira seção deste trabalho.

As fontes encontradas durante a investigação foram me direcionando para esse ou aquele entrevistado, para os temas que deveriam ser investigados para a organização da narrativa. Arthur Conan Doyle (1859-1930), com seu Sherlock Holmes, cedo me seduziram; e que grata surpresa descobrir que Ginzburg (1990), com o seu paradigma indiciário, aponta os

detalhes, as pistas e as entrelinhas como instrumentos significativos para a análise na investigação histórica – e inclusive cita o método de Holmes como referência.

Dialogando com as fontes, fui entendendo que Bourdieu (2004, 2006) traria contribuições relevantes com as quais pude trabalhar, como os conceitos de capital social, simbólico e cultural, que relacionei a Aurélio Melo em diversas situações da sua trajetória. O autor francês também me manteve atenta ao cuidado com aquilo que chamou de ilusão biográfica.

Os pensamentos de Monti (2014, 2015) favoreceram esta pesquisa apontando dois aspectos: o primeiro diz respeito às partituras musicais como fontes históricas, incluindo a observação de suas marginálias; e o segundo, à interpretação do belo não apenas como contemplação, com vistas ao entretenimento, mas também como dispositivo de valor educativo.

Finalmente, Elias e Scotson (2000) e os seus estudos sobre estabelecidos e *outsiders* me proporcionaram condições de entender melhor como Aurélio Melo poderia ser posicionado em grupos distintos. Por exemplo, por um lado, ele seria *outsider* na comunidade acadêmica, visto que trabalhou como musicógrafo, mas não possuía um diploma universitário. Por outro lado, na visão do público participante dos concertos sob sua batuta, ele seria estabelecido, em virtude do seu reconhecimento no meio cultural.

A partir do exposto, organizei a dissertação em três seções, delimitando o texto de forma a responder às questões norteadoras apresentadas no início desta introdução. Na primeira seção, abordo no tópico inicial com as referências que o Mediador teve em sua trajetória de formação. Três educadores emergiram das memórias de Aurélio Melo e foram apontados como aqueles que mais significaram – os maestros Luiz José dos Santos (1922-2009), Reginaldo Villar de Carvalho (1932-2013) e Emmanuel Coêlho Maciel (1935-2015). O segundo tópico da primeira seção trata da formação do Músico e indica como os capitais de Bourdieu puderam ser utilizados para analisar o seu desenvolvimento. No terceiro, trato da formação do Maestro em serviço, momento no qual ele recebeu a preparação como musicógrafo. No quarto tópico, trabalho com o Acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí, entrando em contato com memórias guardadas em armários e partituras.

Na segunda seção, apresento três projetos apontados pelo Mediador como importantes na sua jornada profissional, que foram os *Recitais de Natal com o Coral da Universidade Federal do Piauí*, sobre os quais encontrei com dificuldade registros no Acervo do Coral entre os anos de 1993 e 2001. Possivelmente, o projeto tenha durado até 2011, quando o Maestro solicitou aposentadoria da instituição, mas infelizmente não foi possível encontrar confirmações disso em meio à pandemia do coronavírus, que nos obrigou a ficar no isolamento e fechou os arquivos públicos que seriam locais de pesquisas de jornais impressos

da época. O segundo tópico da segunda seção traz os *Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina*, que ocorreram no ano de 2010. Esse projeto teve uma relevância singular para Aurélio Melo, porque definiu para ele como conduzir a Orquestra Sinfônica em termos de repertório. A partir da aceitação do público, o Mediador interpretou que poderia trabalhar sem ressalvas um repertório que entrelaçasse música erudita e popular. Por fim, o terceiro segmento da segunda seção discorre acerca da *Cantata Gonzaguiana*, projeto que deu ao Mediador e à Orquestra Sinfônica de Teresina destaque nacional com apresentações em várias cidades brasileiras, tendo o repertório exclusivamente composto de músicas de Luiz Gonzaga, com arranjos orquestrais do Maestro Aurélio Melo.

Na terceira seção, abordo o Repertório da Mediação, novamente em três momentos: do projeto *Concertos pelo Sertão*, da *Cantata Gonzaguiana* e da *Missa de São Benedito*, uma composição autoral de Aurélio Melo na qual o Músico elaborou as melodias e harmonias interpretadas por um coral, solistas e a orquestra.

## 2 AURÉLIO MELO: TRAJETÓRIA DE UM MEDIADOR CULTURAL

Eu vejo a música como uma coisa que faz parte da vida de todo mundo.  
(Aurélio Melo, entrevista, 2020).

O legado de Aurélio Melo no Piauí como mediador cultural foi o acesso que ele tornou possível a bens culturais, a patrimônios educativos, construindo identidades de indivíduos e comunidades. Segundo o pensamento de Gomes e Hansen (2016), o mediador cultural seria um intérprete, tomado em acepção mais ampla, de conceitos, assuntos variados, princípios, convicções, concepções, afetos e emoções, não se identificando como intelectual e nem recebendo conhecimento como tal. O estado do Piauí, inserido no Nordeste brasileiro, não costuma ser reconhecido nacionalmente por suas atrações artísticas; geralmente é lembrado, outrossim, por seus parques com pinturas rupestres arqueológicas.

Entretanto, neste estado, faz-se música, canta-se em coral, estuda-se música na universidade (Universidade Federal do Piauí), em cursos técnicos (Instituto Federal do Piauí e Escola Técnica Estadual de Teatro Gomes Campos) e em cursos livres (Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz), apenas para citar os cursos de acesso gratuito. As vivências musicais coletivas, principalmente as relacionadas com banda de música, canto coral, grupo de câmara e orquestra sinfônica, são possíveis por meio de pessoas que dedicam suas carreiras à divulgação da música e à formação de plateia. Regentes, músicos, produtores e educadores musicais exercem a mediação cultural dentro de seus grupos, durante os ensaios; e também posteriormente, ao levar esses grupos para apresentações em público. Em muitos casos, esses agentes são os responsáveis pela experiência musical da sua comunidade.

Nessa perspectiva, o conceito de mediador cultural pode ser aplicado a Raimundo Aurélio Melo. Em uma carreira cinquentenária, há uma trajetória que apresenta valor educativo para a pesquisa. O atual Maestro da Orquestra Sinfônica de Teresina<sup>11</sup> (OST) intensificou seu trabalho de mediação da música para a comunidade piauiense como regente do Coral da Universidade Federal do Piauí (CORUFPI)<sup>12</sup>. Durante 30 anos, sob sua regência, o referido grupo de canto coletivo foi bastante ativo no cenário musical da cidade, principalmente na época natalina, quando se apresentava em vários bairros, levando um repertório diferenciado que misturava regionalismos e obras universais.

---

<sup>11</sup> Orquestra Sinfônica de Teresina. Criada em 1993 como Orquestra de Câmara, teve como primeiro diretor didático-pedagógico o maestro Emmanuel Coelho Maciel. (ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA, 2018).

<sup>12</sup> O Coral da Universidade Federal do Piauí foi criado no início dos anos 1980, a partir de uma disciplina de extensão da instituição. (CARVALHO, 2017 p. 9 e 12).

Depois de sair do Coral por motivos de aposentadoria na Universidade Federal do Piauí (UFPI), Aurélio Melo continuou o trabalho de mediação com a Orquestra Sinfônica de Teresina, por meio de programas como Sinfonia nos Bairros. De acordo com o site da OST (2018), essa é uma proposta cultural que leva a orquestra para diferentes bairros teresinenses, apresentando um repertório eclético que reúne música popular, regional e erudita uma vez por mês. Ainda em atividade, o “Sinfonia nos Bairros” tem como palco principal igrejas e parques teresinenses.

Quando há coincidência de determinado bairro que está sendo visitado ter como residente algum dos músicos da orquestra, Aurélio Melo costuma fazer questão de apontar o instrumentista e falar da importância desse trabalho de formação de plateia e de futuros musicistas. Esse trabalho educacional configura-se musicalmente pela proposta da mediação cultural. Juntamente com Coelho (1997), acredita-se que mediação cultural seria uma coleção de processos de naturezas distintas que promovem a aproximação entre comunidades e sujeitos a obras artísticas e culturais. O objetivo dessa interligação seria tornar mais acessível o entendimento da obra sensível e intelectualmente, tendo como culminância a formação de público consumidor de arte.

Refletindo sobre trajetórias, apoiando-se no pensamento de Pierre Bourdieu, Marinho (2017) faz a seguinte afirmação:

[...] as experiências de vida dos indivíduos não ocorrem no vácuo, e sim incrustadas em estruturas sociais. [...] A vida dos indivíduos é concebida como resultado da relação que estes estabelecem, a partir das condições materiais e simbólicas de existência, por meio das quais estruturam seus modos de agir e de estar no mundo, simultaneamente, como agentes de reprodução e de transformação social. (MARINHO, 2017, p. 27).

Esta sessão da dissertação é dedicada à reflexão sobre a trajetória do Maestro Aurélio Melo. Busca-se entender como se deu a sua formação musical, como se constituíram suas redes de sociabilidade, assim como quais escolhas o fizeram tornar-se um mediador. Outro aspecto que será abordado diz respeito ao acervo organizado por membros do Coral da UFPI, que inclui memórias guardadas em bilhetes, memorandos, fotos e recortes de jornais. Que referências esse sujeito contemplou? Como a sua trajetória resultou em uma ação dedicada à mediação entre a música e as comunidades piauienses? Como o acervo do Coral testemunha o resultado das referências em sua formação? Essas são as três perguntas norteadoras desta sessão. Tratando-se da mediação cultural, é necessário ter em mente que essa ação está interligada intimamente com a vida do artista mediador. A “história de vida é uma dessas noções de senso comum que entraram como contrabando no universo científico.” (BOURDIEU, 2006, p.183). Bourdieu

assim se expressa criticando a impossibilidade de colocarmos por escrito a vida de alguém por meio de ações cronológicas – essa seria a grande “ilusão biográfica”.

Uma narrativa, por mais bem-elaborada que seja, resultaria em esforço improfícuo para comportar a história de uma vida com todas as suas nuances, idas e vindas, dificuldades e mudanças. Outro perigo é o de tornar essa história espetacular, afastando-se da realidade, mostrando os protagonistas como homens e mulheres heróis e heroínas que “desde sempre” se mostraram geniais, e por isso mereceriam ter suas vidas immortalizadas pelas biografias ou autobiografias.

Com o intuito de ficar longe da ilusão, busca-se interpretar os fatos, a escolhas do Mediador<sup>13</sup> e o modo como o Músico Piauiense afetou vidas além da sua, com o trabalho realizado no Coral da UFPI, perpassando outros projetos que foram ora posteriores, ora concomitantes ao do Coral. Alicerçando-me então no conceito de trajetória de Bourdieu, buscando “traços pertinentes de uma biografia” (BOURDIEU, 1998 apud MONTAGNER, 2007 p. 254), pretendo refletir sobre eventos significativos na trajetória do Maestro, tanto na sua formação quanto na consolidação de sua ação como mediador cultural.

## **2.1 Do Trombone para Batuta e Arranjos: Fontes de Inspiração, Técnicas e Mediação**

Aurélio Melo foi influenciado direta ou indiretamente por vários educadores. Acompanhando o pensamento de Bourdieu (2006) acerca da ilusão biográfica, não é possível elencar e discorrer sobre todas as referências a que o Músico Piauiense teve acesso em sua formação; porém, respondendo ao primeiro questionamento da pesquisa, três nomes apareceram com maior relevância.

Na narrativa do Mediador, destacam-se três músicos: Luiz José dos Santos (1922-2009), Reginaldo Villar de Carvalho (1932-2013) e Emmanuel Coêlho Maciel (1935-2015). É notável como os três educadores têm um papel significativo na cultura do estado do Piauí, inclusive na mediação cultural, e ainda como Melo conseguiu imprimir em sua trajetória a aprendizagem frutífera no contato com eles em momentos distintos de sua vida.

O Mediador conheceu Luiz Santos quando este era maestro da Banda 16 de Agosto, na qual Aurélio Melo atuou por cinco anos como trombonista. Santos, que teve uma trajetória de desafios – começando por percorrer 218 km a pé, com a família, da cidade de Valença, interior do Piauí, até Teresina em 1939 –, conseguiu destacar-se como trompetista, maestro, educador musical e professor de língua portuguesa. (OLIVEIRA, 2014). Para Melo, a

---

<sup>13</sup> Neste texto, as palavras com letra maiúscula – Mediador, Maestro, Músico Piauiense e Músico Oeirense – serão usadas em referência a Raimundo Aurélio Melo.

convivência com Luiz Santos foi uma primeira oportunidade de ver a importância do trabalho de um regente.

No ano de 1977, a Banda 16 de Agosto<sup>14</sup> levou o nome do Piauí para além das fronteiras do estado, tendo destaque no Concurso Nacional de Bandas de Música no Rio de Janeiro (RJ), organizado pela Rede Globo em parceria com a Fundação Nacional de Artes – FUNARTE (SOUSA, 2009). O Mediador participou como solista da peça *Honra aos Trombones*. A seguir, consta um registro do Músico no dia da apresentação no Rio de Janeiro. O jovem Aurélio Melo vivenciava o primeiro momento de sua formação musical como trombonista.

Figura 5 - Aurélio Melo em frente ao teatro no Rio de Janeiro, na apresentação da Banda 16 de Agosto



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

O Músico guarda como uma forte primeira influência no mundo da regência esse contato com o Maestro Luiz Santos, que, em suas próprias palavras,

[...] foi o primeiro professor a me despertar atenção na arte da regência. Enquanto a maioria das bandas naquela época não se utilizava dessa prática, ele sempre se apresentava como maestro na frente da banda e regia com muita elegância. Na época dos ensaios dessa peça sinfônica (*Honra aos Trombones*), eu passei a entender e dar importância ao trabalho da regência. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

<sup>14</sup> Banda ainda em atividade mantida pela prefeitura de Teresina, por meio da Fundação Monsenhor Chaves. O nome da banda “16 de Agosto” é uma homenagem ao aniversário do município.

A experiência com o Maestro Luiz Santos foi relevante para a escolha de Aurélio Melo em seguir, alguns anos mais tarde, a trajetória de regente. Além de compositor, Santos esteve comprometido em educar musicalmente e em influenciar seus alunos a se tornarem também educadores – e, por que não dizer, mediadores. A vivência durante os ensaios foi despertando o Mediador para a relevância do trabalho do regente frente ao grupo de trabalho.

Para ter uma ideia da quantidade de pessoas influenciadas pela mediação cultural de Luiz Santos, basta uma incursão sobre sua trajetória, segundo Oliveira (2014), citando-se apenas alguns de seus feitos, como: criação da banda de música da cidade piauiense de José de Freitas; criação da banda de música da Escola Técnica Federal do Piauí (atual IFPI – Instituto Federal do Piauí); criação da banda Dosa Fernandes, da cidade Nossa Senhora dos Remédios (PI); criação da Escola de Música Santa Cecília, em Caxias (MA) – onde fez banda e coral. Ao todo, tem-se notícia de cinco bandas estudantis em Teresina e seis no interior do estado piauiense. Dentre as pessoas que foram motivadas por Luiz Santos, encontramos Aurélio Melo, que teve, de certa forma, um vislumbre de sua futura profissão como Maestro a partir desse contato na Banda 16 de Agosto.

Por meio da vivência como trombonista, Aurélio Melo pôde entender as responsabilidades e a relevância das escolhas do condutor do grupo que assumia o papel de regente. A experiência de ir para uma grande capital, participar de um programa de televisão, por exemplo, ao que parece, já começava a abrir a mente de Melo para as possibilidades de crescimento que a música, por meio da mediação cultural, podia oferecer.

Outro traço do contato com Luiz Santos foi o “aprender fazendo”. José Rodrigues<sup>15</sup>, um parceiro musical do Mediador, que também foi aluno de Santos, cunhou esse termo sobre o trabalho com o professor: “enquanto professor Luiz Santos era muito rígido [...] o processo didático dele [...] naquela época era meio estranho para a ideia do academicismo. Ele é um dos precursores do aprender fazendo”. (OLIVEIRA, 2014, p. 33).

Quando indagado sobre sua forma de atuar na educação musical, Aurélio Melo de pronto responde que não é adepto ao ensino da teoria musical previamente à prática; pelo contrário, o Músico apostou na vivência musical antes da leitura dos signos.

Eu sempre gostei de trabalhar a parte prática. Até mesmo quando eu vou fazer uma oficina com a orquestra, eu levo uns professores de instrumento e peço pra todos tocarem juntos uma nota apenas pra começar. A partir disso, os alunos que

---

<sup>15</sup> José Rodrigues é um compositor, flautista e professor de música em Teresina, tendo participado com Aurélio Melo no Grupo Candeias entre o final da década de 1970 e a década de 1980, além de ser um dos compositores da música Teresina, considerado o hino não oficial da cidade.

estão vendo pela primeira vez já vão tendo uma noção de grupo, de ritmo. A meu ver isso estimula bastante a aprendizagem. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

O Mediador, direta ou indiretamente, foi influenciado por Luiz Santos nessa prática. Nota-se que ele se mostra preocupado em provocar uma experiência ativa no aluno logo em um primeiro encontro, porque acredita que o prazer proporcionado por essa vivência será estimulante para a continuidade da aprendizagem.

Eis uma amostra de como um educador musical, por meio do próprio exemplo e da mediação cultural, pode influenciar uma comunidade. Aurélio Melo foi um dos muitos alunos do Maestro Luiz Santos que seguiu a carreira musical como profissão. Outras pesquisas sobre esse maestro e a sua colaboração no cenário musical piauiense se fazem necessárias. Quantos jovens não foram inspirados a seguir a carreira na Música por ter participado de bandas escolares? E quantos outros, mesmo sem seguir profissionalmente na música, levaram a disciplina do estudo de um instrumento para as suas áreas de atuação?

Seguindo a trilha dos influenciadores do Músico Oeirense, temos o Maestro Reginaldo Carvalho. Partindo de uma vivência diferente de Luiz Santos, Carvalho também trouxe contribuições que ressoaram no futuro profissional do Mediador. Enquanto Luiz Santos foi a pé do interior do Piauí para a capital Teresina, Reginaldo Carvalho foi aluno de Villa Lobos e saiu de Recife, onde morava na época, para o Rio de Janeiro em 1950, com o objetivo de estudar no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, instituição criada e dirigida por Villa Lobos. (SILVA, 2015, p. 37).

O Mediador foi aluno do maestro Reginaldo Carvalho no final da década de 1970, no CEPI<sup>16</sup> – Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares. O paraibano trouxe para a vida de Aurélio lições que envolveram teoria musical, harmonia, apreciação musical e um estudo disciplinado que possivelmente teve interferência na formação de Aurélio Melo como arranjador.

Trabalhos como o de Ferreira Filho (2009) e Juniel Silva (2020) tratam de algumas particularidades do Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares, como o motivo de sua criação e o efeito desse lugar na comunidade teresinense. Nesta pesquisa, ocupo-me apenas da vivência de Aurélio naquele centro, especificamente quando foi aluno de Reginaldo Carvalho. A turma que o Mediador integrou tinha uma peculiaridade. Para ter acesso a ela, o aluno precisava ser indicado por outro, ou seja, ter uma rede de contatos que fosse propícia a isso:

---

<sup>16</sup> Criado entre 1972 e 1973 em uma iniciativa governamental para a formação de professores na área de Educação Artística. (FERREIRA FILHO, 2009, p. 198).

Um indicava o outro. Quem me levou [...] já estudava com ele e falou com o Reginaldo: – ‘Oh, tem um músico muito bom na banda’. O Reginaldo disse: – ‘Pode trazer ele’. Ai eu já levei o Zé Rodrigues. [...] Eu me tornei o aluno predileto do Reginaldo. [...] Primeiro foram aulas de Teoria Musical [...] ele tinha umas terminologias próprias como ‘Dispositivo Quantitativo Temporal Simétrico e de Retorno Periódico’: para o conceito de Compasso<sup>17</sup>. [...] Eu passei mais ou menos uns três anos só exercitando (sob a orientação do professor Reginaldo) um método muito interessante que é do Paul Hindemith<sup>18</sup>. O Reginaldo era muito rigoroso e aí era exercício, exercício, exercício, exercício, era realmente muito exercício. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

A relação de Aurélio Melo e Reginaldo Carvalho não foi de subordinação plena do discente para com o professor. O Mediador conta que, embora achasse a metodologia do prof. Reginaldo Carvalho interessante, depois de alguns anos seguindo à risca as regras de harmonia, em certo momento tentou aprimorar seu ouvido e sua relação com a música de maneira mais despreocupada em seguir as regras estudadas.

[...] aquilo ali é uma prática interessante, mas eu estava louco para experimentar aquele negócio [...] fui altamente repreendido pelo meu professor na época: ‘Não faça isso! Porque você vai cair no banalismo [...] a estrutura que você tem ainda é muito pequena [...] então vai fazer uma coisa *a la* música sertaneja, não pode!’. [...] Eu me quietei por um tempo, mas não aceitei muito não, comecei a fazer escondido mesmo. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Então, a partir dessa insubordinação às regras harmônicas, o Mediador assevera que aconteceu um salto no qual ele passou a escrever os próprios arranjos e testá-los nos grupos em que teve a oportunidade de trabalhar. A mudança qualitativa teria sido possível por causa da apropriação do conteúdo harmônico e da disposição desse conhecimento ao serviço da capacidade criativa de Aurélio Melo como arranjador, tornando a sua obra mais autêntica e, de certa forma, mais direcionada à comunidade que a consumia.

Tive a oportunidade de assistir a algumas aulas com o prof. Reginaldo Carvalho na UFPI, no curso de Educação Artística com Habilitação em Música. Não cheguei a concluir o curso na época, mas me lembro de uma aula em especial com o prof. Reginaldo. Na sala, havia um aparelho (hoje em dia antigo) chamado três em um, que dispunha de rádio AM, FM, gravador cassete e toca-discos. Durante as aulas do prof. Reginaldo, sempre havia um momento reservado para audição de compositores que ele achava que seriam importantes para a formação dos discentes. O Mediador também conta que a apreciação musical no Centro de Estudos e

<sup>17</sup> Compasso seria uma forma de dividir a música em tempos iguais na partitura (local onde a música é escrita).

<sup>18</sup> Paul Hindemith (1895-1963) foi um compositor, violinista, maestro e professor alemão. Seu livro *Harmonia Tradicional* é conhecido no meio musical por ser uma obra com muitos exercícios.

Pesquisas Interdisciplinares também era um dos momentos de ensino valorizados por Reginaldo: no CEPI,

[...] tinha também um horário só para audição. Foi lá onde eu tive a oportunidade de ouvir as primeiras sinfonias, óperas. Você chegava lá, ele apagava a luz, todo mundo se deitava. Ele explicava primeiro a música todinha, e aí você ia ouvir. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

A experiência do Mediador com Reginaldo Carvalho foi significativa para o seu preparo musical diante dos novos desafios que vieram depois, dentre eles o Coral da Universidade Federal do Piauí e a Orquestra Sinfônica de Teresina. O estudo das regras de harmonia musical é o que permite ao profissional da música condições técnicas de construir arranjos musicais para grupos, ou seja, é o que outorga requisitos para o arranjador escrever musicalmente a parte de cada tipo de instrumento que toca em uma orquestra, por exemplo.

Esse conhecimento teórico-musical possivelmente foi de grande utilidade no desafio que Aurélio Melo teria anos depois, quando recebeu a incumbência de continuar o legado de Emmanuel Coelho Maciel, conduzindo a Orquestra Sinfônica de Teresina. Em registro na *homepage* da OST, encontramos a seguinte informação:

A Orquestra Sinfônica de Teresina (OST) foi criada em 1993, na época, ainda como Orquestra de Câmara, tendo como primeiro diretor didático-pedagógico o maestro Emmanuel Coelho Maciel. Preenchendo um espaço importante na cidade, começou preparando 25 jovens bolsistas junto às comunidades menos favorecidas, dos quais, 16 nunca haviam estudado Música. Esses jovens se dispuseram ao aprendizado da arte de tocar instrumentos de cordas friccionadas: o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo. [...] A primeira apresentação da Orquestra aconteceu durante as comemorações dos 141 anos da capital piauiense. [...] Oito anos depois o maestro Aurélio Melo assumiu a regência e direção da Orquestra, ampliando suas atividades e seu repertório, dando-lhe o estímulo necessário para o seu crescimento. (ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA, 2018).

Emmanuel Coelho Maciel, que nasceu em Belo Horizonte, veio para o Piauí graduado em Violino pela Universidade Mineira de Artes e especializado em Ensino de Música pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. (FERREIRA FILHO, 2009). Possivelmente essa formação em Canto Orfeônico influenciou o violinista para os projetos de formação de plateia com grande público, e sua atuação foi importante para que Aurélio Melo se tornasse contagiado com esse tipo de trabalho. O Mediador acredita que o trabalho do Maestro Emanuel Coelho Maciel de formação de plateia foi inspirador em algumas de suas escolhas profissionais:

Eu acho que me inspirei um pouco no trabalho do Prof. Emanuel Coelho Maciel. [...] eu via muito o Emanuel fazendo com o que tinha nos bairros. Eu via aquilo dali como uma meta que ele tinha de tentar [...] formar plateia para o futuro. E eu fui me inspirando um pouco nessa coisa. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Emanuel Maciel, de acordo com Ferreira Filho (2009), foi convidado por Emílio Terraza<sup>19</sup> para trabalhar em Teresina. O violonista chegou ao estado no ano de 1976, trazendo, a bordo da sua Brasília branca, discos, partituras, o seu violino e o “desejo de contribuir para aquela revolução musical no Piauí”, segundo suas próprias palavras ao pesquisador Ferreira Filho (2009, p. 162). O Mediador, antes de ser o Maestro da OST, contribuiu para a formação da Orquestra de Câmara porque, na época, ocupava um cargo de gestão na Fundação Monsenhor Chaves – era coordenador de Música. Essa posição foi um elemento facilitador para a implantação desse projeto:

Na Fundação nessa época (1993) começou um projeto encabeçado pelo Professor Emmanuel, mas, o projeto surgiu lá na Coordenação de Música da Fundação, que foi a criação [...] começar prática instrumental com instrumentos de cordas friccionadas. Porque até então a Fundação só trabalhava com banda de música. Justamente nessa época da minha coordenação. Pediram pra fazer um projeto e foi feito. Depois veio a sugestão de quem seria a pessoa pra ser convidada. E a sugestão que foi dada foi pra ser o professor Emmanuel Coelho Maciel. [...] A Fundação adquiriu alguns instrumentos de corda, violino, instrumentos de categoria estudantil. E o professor Emmanuel começou a dar aula na Casa da Cultura pra esses instrumentos. [...] Por isso eu sempre me inspirei no Emmanuel. [...] Com pouco aprendizado (dos alunos) ele pegava e fazia as adaptações que ele era um compositor-arranjador e fazia apresentação. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

A fotografia seguinte registra a primeira apresentação da Orquestra de Câmara no Teatro 4 de Setembro. Não foi a primeira apresentação em público, mas foi a primeira no palco do teatro, segundo entrevista concedida por Antônio Desterro, um dos músicos que foi membro fundador da Orquestra de Câmara e ainda hoje é contrabaixista na Orquestra Sinfônica de Teresina.

---

<sup>19</sup> Emílio José Terraza foi para o Piauí a convite de Reginaldo Carvalho. (FERREIRA FILHO, 2009 p. 158).

Figura 6 - Orquestra de Câmara de Teresina, dezembro de 1994



Fonte: Revista Orquestra Sinfônica de Teresina (2014, p. 10).

A Revista Orquestra Sinfônica de Teresina (2014) faz uma referência à criação da Orquestra de Câmara, expondo que o prefeito de Teresina no ano 1992, o professor Wall Ferraz, decidiu formar a orquestra aproveitando instrumentos musicais adquiridos três anos antes, com a ressalva de que não seriam contratados músicos experientes. Percebe-se que o desafio era formar músicos, tendo como base jovens que estivessem dispostos a aprender.

Essa experiência com o embrião da Orquestra Sinfônica de Teresina foi o momento no qual o Maestro Emmanuel contagiou Aurélio com a possibilidade de levar a música, mesmo que ainda em construção, para a comunidade, e assim ir formando plateia. O Mediador achou pertinente a ousadia do Maestro Emmanuel em apresentar o que tinha em mãos, sem preocupação em chegar à perfeição estética antes de apresentar-se.

Foi relevante para a cidade a criação da Orquestra de Câmara. Esse tipo de iniciativa, além da relevância cultural, traz uma valoração à comunidade peculiar às artes. Um indivíduo que se dirige a um concerto com o intuito de apreciá-lo, mesmo que não saiba tocar nenhum instrumento, sente-se parte daquele acontecimento. A comunidade se sente mais madura culturalmente ao presenciar a música sendo feita ao vivo.

A experiência de ver o prof. Emmanuel levar a música dos alunos para ser vista pela comunidade tocou profundamente Aurélio Melo e o fez ter mais consciência do papel que ele queria exercer em Teresina como músico, educador e mediador cultural. Entende-se que, durante a sua trajetória, o Músico Piauiense levou essa premissa como um propósito a ser

aferido. Outras estratégias e capitais foram sendo desenvolvidos pelo Mediador, que se mostrou um aprendiz consciente do uso das possibilidades a que teve acesso na sua formação.

## **2.2 Aprender Fazendo: Construção do Capital Cultural, Social e Simbólico**

O Mediador, ao longo do seu percurso, aparenta ter feito a escolha de manter o aprender fazendo como uma de suas ferramentas. Aurélio Melo parece ter guardado as experiências de aprendizagem com os professores que teve em sua formação para, em seguida, usá-las sob a forma de instrumentos de trabalho, acrescentando a isso a construção da carreira como mediador cultural.

Quando pondero sobre o pensamento de Bourdieu acerca da disposição dos indivíduos no espaço social, vendo esse ambiente como um lugar de disputas – no qual ter ou não ter determinado capital define a posição do sujeito –, vejo que o Músico Piauiense, desde o início da sua carreira, foi fortalecendo determinados capitais que lhe deram acesso às situações de trabalho que antecederam, de forma significativa, a sua carreira como mediário entre a cultura musical e a comunidade.

Dentre os quatro capitais distinguidos por Bourdieu – a saber: capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico –, entendo que os capitais que fizeram a diferença na trajetória do Maestro Aurélio Melo foram os três relacionados a recursos que não estão ligados ao poder econômico: cultural, social e simbólico. É possível refletir sobre qual o papel desses três capitais, situando-os conceitualmente.

Segundo conceitos de Bourdieu, a partir das palavras de Jourdain e Naulin (2017, p. 127 e 128), o capital cultural “corresponde aos recursos culturais que permitem a um indivíduo apreciar os bens e as práticas próprias à cultura erudita.” No caso de Aurélio Melo, um dos momentos em que a conquista dessa aquisição encontrou lugar foi quando teve acesso a aulas de música. É possível perceber que isso se intensificou no contato com os três músicos educadores que foram citados como influentes em sua formação: Luiz Santos, Emmanuel Coelho Maciel e Reginaldo Carvalho.

A “transmissão e acumulação dos capitais, no seio [...] de uma classe social, não se realizam da mesma maneira segundo a espécie de capital considerado [...] o capital cultural [...] implica [...] um trabalho de inculcação e de assimilação.” (JOURDAIN; NAULIN, 2017, p. 128). Sendo assim, o capital cultural precisa ser adquirido a partir de alguma situação à qual aquele que o adquire está sendo exposto. No contato com o Maestro Reginaldo Carvalho, o

professor expunha as obras musicais para a apreciação dos alunos; e, nesse momento, os discentes começavam a receber e acumular esse capital.

A proximidade do Mediador com o Maestro Reginaldo Carvalho foi relevante para o seu encontro com compositores da música erudita. De acordo com Bourdieu e Darbel (2007), para que o indivíduo desenvolva condições de contemplação da obra de arte, ou uma apropriação dessa competência, faz-se necessário a obra de arte ser:

[...] considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la. O grau de competência artística de um agente é avaliado pelo grau de seu controle relativo ao conjunto dos instrumentos da apropriação da obra de arte, disponíveis em determinado momento do tempo, ou seja, os esquemas de interpretação que são a condição da apropriação do capital artístico, ou, em outros termos, a condição da decifração das obras de arte oferecidas a determinada sociedade, em determinado momento do tempo. (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 71).

O momento dessa apropriação, para o Músico Piauiense, foi o tempo de convivência com o Maestro Reginaldo Carvalho no Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares. Nessa época, Aurélio Melo pôde apreciar as sinfonias, obras musicais que foram pertinentes para a estruturação de parte das competências que utilizou como cabedal cultural na liderança dos seus grupos musicais.

Vale ressaltar que Bourdieu (2007) nos apresenta três estados de capital cultural, a saber: incorporado, objetivado e institucionalizado. O capital incorporado remete ao “trabalho de inculcação e de assimilação, custa tempo que deve ser investido pessoalmente pelo investidor.” (BORDIEU, 2007, p. 4). No caso de Aurélio Melo, esse investimento se deu nas aulas do Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares e na formação como musicógrafo. Outro momento de investimento do Mediador no seu capital cultural incorporado se deu, segundo Aurélio Melo, no estudo autodidata dos gêneros musicais, praticando e fazendo composições. Uma de suas obras autorais será analisada na quarta seção desta pesquisa, a *Missa de São Benedito*.

O capital cultural objetivado diz respeito aos bens culturais, “quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc.” (BOURDIEU, 2007 p. 4). Isso, em se tratando do Mediador, pode ser comparado a uma característica usual da sua vestimenta ao reger: o seu boné, pelo qual é reconhecido. O violinista Edivaldo Sampaio, em entrevista, lembrou que a forma de o Mediador se vestir foi motivo de críticas, principalmente advindas dos acadêmicos.

Um Maestro de suspensório, boné e sandália franciscana à frente de uma orquestra sinfônica não teria sido bem visto pelos intelectuais teresinenses.

O terceiro estado é o capital cultural institucional, o qual assim é expresso sob a forma do diploma:

[...] essa certidão de competência cultural que confere ao seu portador um valor convencional, constante e juridicamente garantido no que diz respeito à cultura, a alquimia social produz uma forma de capital cultural que tem uma autonomia relativa em relação ao seu portador e, até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui, efetivamente, em um dado momento histórico. (BOURDIEU, 2007, p. 6).

A falta de um diploma em Regência foi lembrança constante entre os críticos musicais de Teresina. De acordo com os entrevistados Edivaldo Sampaio e João Berchmans de Carvalho Sobrinho, havia uma descrença na capacidade de Aurélio Melo como Maestro da Orquestra Sinfônica de Teresina, por sua formação como músico de banda, musicógrafo e defensor da cultura popular.

O capital social diz respeito à rede de contatos do indivíduo – como ele mantém essa rede de sociabilidades e utiliza esses recursos humanos em prol do seu progresso dentro do espaço social. Na narrativa de Aurélio Melo já citada anteriormente, para entrar na turma do professor Reginaldo Carvalho no Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares, era necessária uma indicação de alguém que já participava da turma. Em outro momento, que será mais bem explicitado na seção 3, quando serão abordados os projetos do Mediador, mais um resultado do manejo do capital social poderá ser compreendido. Refiro-me ao convite que recebeu para ser regente do Coral da Universidade do Piauí. O regente anterior ao Músico Piauiense, precisando ausentar-se da cidade, convidou-o pessoalmente para assumir o cargo. O Mediador comenta que o convite veio em um momento em que já trabalhava em um projeto chamado Ensaio Vocal<sup>20</sup> e fazia várias apresentações na cidade:

[...] assumi o Coral da Universidade [...] convidado pelo prof. Colares.<sup>21</sup> [...] Eu já tinha um pouco de experiência com o Coral da Escola de Música, que foi meu primeiro laboratório, então eu me senti surpreso quando fui convidado. [...] Na época eu já trabalhava com o grupo Ensaio Vocal e os alunos (participantes do coral da UFPI) iam muito as apresentações (do grupo Ensaio Vocal). [...] Eu testava os meus arranjos de música brasileira no Ensaio

<sup>20</sup> Grupo vocal fundado por Aurélio Melo em 1992. Foi um dos grupos onde o Mediador pôde trabalhar seus conhecimentos de harmonia, fazendo seus próprios arranjos vocais, principalmente utilizando a música popular brasileira, além de suas próprias composições.

<sup>21</sup> Francisco José Colares, segundo Ferreira Filho (2009, p. 175), foi um dos contratados para o quadro do docente no início da formação do Departamento de Educação Artística na UFPI.

Vocal. O Ensaio Vocal topava e aquilo terminava soando bem. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Nesse caso, também é possível perceber o afloramento do capital simbólico, já que houve um reconhecimento da competência do Mediador como arranjador e regente, além da exploração do capital cultural que ele adquiriu em contato com os professores anteriores à sua entrada no mercado de trabalho como regente e arranjador.

O capital simbólico está ligado ao prestígio social que a pessoa angaria ao logo da sua trajetória. Citando Bourdieu (2004, p. 160) “o capital simbólico não é outra coisa senão o capital econômico ou cultural quando conhecido e reconhecido”. Jourdain e Naulin (2017, p. 128) complementam: “Dispor de capital simbólico, pois, é ter certo poder sobre os que estão dispostos a nos dar crédito”.

Atualmente, Aurélio Melo é o diretor da Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz. O Mediador exercer hoje o cargo de direção na referida instituição é mais uma constatação de que ele conseguiu angariar e dispor bem dos capitais necessários para isso – tanto o capital social como o capital cultural e o simbólico.

Isso posto, vale ressaltar que Aurélio Melo, antes de ser diretor da Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz, foi professor, por muitos anos, desse estabelecimento, fato que paralelamente aconteceu à formação como musicógrafo. Nesse trajeto, o Mediador foi sendo conhecido e reconhecido como um músico e como um arranjador competente. Esse reconhecimento (seu capital simbólico) foi lhe abrindo as portas (o capital social) para que ele trabalhasse em prol da divulgação e do ensino da música (um capital cultural).

O Maestro possivelmente vislumbrou a música, de forma especial na formação de plateia, como algo em que poderia se destacar no estado do Piauí. De acordo com Jourdain e Naulin (2017), Bourdieu conduz o seu pensamento sobre a ocupação do espaço social considerando três dimensões: o volume global de capital, a estrutura dos capitais e a evolução do tempo desse volume e dessa estrutura. Irei refletir sobre como uma dessas dimensões se aplica ao Mediador: a que diz respeito ao volume global de capital.

Aurélio Melo tem reconhecido capital cultural, visto que é o maestro da única orquestra sinfônica do estado, a Orquestra Sinfônica de Teresina. Existe uma confirmação social da legitimidade da competência do Mediador, que pode ser percebida por alguns indicativos como: a quantidade de pessoas que assistem às apresentações da orquestra; a forma e o número de vezes em que o Mediador é citado pelos meios de comunicação da cidade; e, por que não mencionar, os milhares de seguidores virtuais em suas redes sociais. Se, para Bourdieu, a aposta do sujeito no campo artístico tem como resultado o reconhecimento (JOURDAIN; NAULIN,

2017), então Aurélio Melo aparenta ter sido bem-sucedido na sua escolha. Tem uma posição de notoriedade dentro da classe musical, ainda que não seja reconhecido pela classe intelectual, porque não porta um diploma de curso superior em Música. Essa falta de credenciais acadêmicas corresponde ao pensamento de que:

[...] as práticas de mediação cultural podem ser exercidas por um conjunto diversificado de atores, cuja presença e importância nas várias sociedades e culturas têm grande relevância, porém, nem sempre reconhecimento. [...] outros mediadores [...] de enorme relevância na construção de identidades culturais de indivíduos e comunidades, geralmente não são identificados e não se identificam pela categoria de intelectual. (GOMES; HANSEN, 2016, p. 9).

O Músico pode, de outra forma, ser considerado intelectual, embora sem o reconhecimento da classe acadêmica, se observarmos o conceito de intelectual a partir de Koselleck (2004 apud GOMES; HANSEN, 2016), segundo o qual o termo teria uma fluidez e polissemia que define o agente que se formou e atua com “outros atores sociais e organizações [...] tendo intenções e projetos no entrelaçamento entre o cultural e o político”. Aurélio Melo teve sua formação no contato com professores de música que foram presentes em sua trajetória, que seriam os outros autores sociais, e atuou em instituições como UFPI e Fundação Monsenhor Chaves. Ainda atua na Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz e na Orquestra Sinfônica de Teresina, ou seja, em organizações e projetos que se entrelaçam no meio cultural e têm o apoio político.

Ainda refletindo sobre a mediação de Aurélio Melo, concordo com Gomes e Hansen (2016) quando as autoras mencionam que o mediador termina por se aperfeiçoar em linguagens e estratégias úteis para fazer com que as comunidades leigas sejam expostas a conteúdos especializados. No caso do Mediador, ele se aprimorou em ser ponte entre a música, um conteúdo especializado, e a formação de plateia – composta por público não especializado.

Bourdieu permite o entendimento de que existe a possibilidade de transformar um capital em outro e, assim, chegar a uma transformação de patrimônio: “A conversão do capital detido sob uma espécie particular em outra espécie [...] mais rentável e/ou mais legítimo num dado estado do sistema dos instrumentos de produção, tende a determinar uma transformação da estrutura patrimonial.” (BOURDIEU, 1979 apud JOURDAIN; NAULIN, 2017, p. 141). Nesse caso, seria pertinente observar que o capital cultural a que o Mediador foi exposto, no contato com os influenciadores citados – Maestros Luiz Santos, Reginaldo Carvalho e Emmanuel Coelho Maciel –, terminou por ser significativo para a etapa seguinte: a contratação

como musicógrafo na UFPI e a possibilidade de transformar esse capital em um capital econômico, já que lhe rendeu a admissão em um órgão federal.

Segundo Bourdieu (1979 apud JOURDAIN; NAULIN, 2017 p. 149), “O *habitus* [...] é gerador de estratégias que podem ser objetivamente conformes aos interesses objetivos de seus atores sem ter sido expressamente concebido para este fim”. É possível fazer uma comparação com a narrativa do Mediador, quando ele versa sobre as oportunidades de trabalho que recebeu durante a sua trajetória:

[...] as pessoas não estão me chamando à toa. É porque eu faço alguma coisa pela cidade. [...] eu sempre pensei que se é essa cidade que ia trabalhar, que eu ia viver, então eu ia investir nela. As pessoas às vezes têm a mania de dizer “poxa quando o Aurélio tá, geralmente a coisa funciona”, mas não é bem isso, [...] a questão mesmo é você acreditar e se envolver na situação. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

O Maestro tinha certeza de que queria contribuir para a cidade onde escolheu fixar residência. Isso foi um motivador para as estratégias que ele desenvolveu ao longo da sua trajetória, com vistas a contribuir culturalmente ao seu campo de atuação.

### **2.3 Um Musicógrafo: a Oportunidade de uma Formação em Serviço**

Aurélio Melo trabalhou como musicógrafo; sua atribuição era fazer cópias de originais de partituras. Atualmente esse trabalho é facilitado pelos recursos tecnológicos, como *softwares* próprios, por meio dos quais o sujeito só precisa inserir os dados no computador, e todo o trabalho é feito digitalmente. Porém, na década de 1980, essa função não era possível sem a participação de profissionais capacitados para fazê-la de próprio punho, ou seja, de forma manuscrita.

Em Teresina, na época da fundação do Curso de Música, ainda denominado Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música, na Universidade Federal do Piauí (UFPI), a instituição não tinha nenhum profissional capacitado para transcrever as partituras necessárias para a composição do acervo do curso e para o uso nas atividades em sala de aula. A opção encontrada pela universidade foi fazer um curso para qualificar alguém que pudesse atender à demanda de cópias das partituras. Aurélio Melo assim se recorda dessa sua capacitação e experiência:

Foi feito um curso, eu sempre gostei de Musicografia, eu já fazia isso antes por conta própria e aí a universidade abriu, abriu com o intuito de botar um copista lá. Uma partitura pra mim é como quem pinta um quadro, [...] eu não simplesmente copio. Eu faço a cópia, depois eu vou ajeitando, deixo ela toda bonitinha, eu sempre tive essa coisa, ainda na época da caneta nanquim, não existia ainda o computador, e aí três alunos ficaram assim mais ou menos,

primeiro, segundo e terceiro nessa oficina como primeiro fiquei trabalhando. A princípio como serviço prestado e depois mais ou menos de uns três ou quatro anos nem me lembro, é que veio a nomeação definitiva. [...] Depois esse meu cargo se transformou em Técnico em Música. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Esse foi um momento de significativa aprendizagem para quem se tornou, anos depois, o Maestro da Orquestra Sinfônica de Teresina. Nessa oportunidade de trabalho, o Mediador pôde analisar as partituras que transcrevia e extrair delas informações para comparar com o que ele já havia estudado antes, com o prof. Reginaldo Carvalho; dessa forma, progrediu em estudos de harmonia. Esse avanço adveio de uma metodologia de estudo adotada pelo Mediador: ao copiar as partituras, manuscritos originais dos autores, Aurélio Melo estudava cautelosamente cada encadeamento harmônico que lhe chamava atenção. Em suas memórias, o Maestro registrou:

Eu fui o primeiro musicógrafo da universidade e copiava à bico de pena [...] eu era muito criterioso. [...] Era eu copiando e analisando a partitura. Então isso foi outro aprendizado. Eu pegava muitos arranjos do prof. Emmanuel, do Reginaldo Carvalho e de outros, Guerra Peixe que eu tinha a oportunidade de escrever e às vezes perdia muito tempo na cópia, porque eu passava um tempão só aqui olhando, analisando. Ia lá no instrumento e olhava: como o cara fez esse negócio aqui? Tudo isso foi enriquecendo esse meu conhecimento que vinha da prática do Paul Hindemith. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Esse capricho ao fazer a cópia de uma partitura pode ser visto na imagem seguinte. O cuidado com a grafia musical, o tamanho das figuras, o formato da cabeça das notas, a atenção com a hastes e a organização espacial dos compassos dão uma ideia da preocupação em executar a tarefa da transcrição como algo, além de legível musicalmente, também esteticamente agradável.

Figura 7 - Fragmento de partitura transcrita por Aurélio Melo



Fonte: Acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí.

A Figura 7 traz um fragmento de um arranjo de Reginaldo Carvalho da música “Com que roupa?”, do compositor Noel Rosa. Está datada no ano de 1987, quando Aurélio Melo era funcionário da Universidade Federal do Piauí, atuando como musicógrafo. A assinatura do Mediador ao final da transcrição, com o ano em que foi feita, permite-nos algumas reflexões: Ferreira Filho (2009, p. 17) nos expõe que, “entre os anos de 1973 e 1974, o Governo do Estado criou um organismo responsável por dar formação artístico-musical aos professores da rede pública de ensino, o CEPI – Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares”. Sendo assim, mais ou menos dez anos depois, o Músico continuava sua formação com a apreciação das partituras que transcrevia.

Monti nos apresenta uma observação sobre as marginálias que podemos encontrar nas partituras, indicando-as como pistas sobre a trajetórias dos sujeitos que tiveram alguma relação com esses documentos:

[...] a música acompanha a História e os registros dessa expressão artística é um suporte para memória. As partituras guardam e retratam em suas páginas, pela musicografia, as paisagens sonoras de experiências e manifestações de um indivíduo, de uma comunidade, de um povo, de uma nação; os selos dos seus editores apontam os vínculos dos compositores e suas instituições, as marginálias indicam as datas dos ensaios e apresentações de quem as manusearam. (MONTI, 2015 p. 211).

O Maestro Emmanuel, prefaciando um livro de arranjos feitos por Aurélio Melo muitos anos depois de ter atuado como musicógrafo, faz uma observação sobre a contribuição desse trabalho no desenvolvimento do Mediador como arranjador.

Sempre atento e observador, pouco a pouco ele transformava seu ofício de musicógrafo em fator de crescimento musical, reforçando a máxima comum que diz ‘qualquer observação meticulosa, científica, resulta em aprendizagem’. E aí, com o passar do tempo, a exemplo de E. Humperdinck (festejado compositor de óperas alemão, que aprendeu a técnica do *Leitmotiv*, criada por Richard Wagner, copiando as partes musicais da ópera ‘Parsifal’) Aurélio Melo aprimorou-se na arte de compor arranjos para coro e instrumento de um modo geral. (MELO, 1998 p. 3).

Vale refletir sobre a validação do capital simbólico do Músico Piauiense como arranjador, considerando esse comentário do Maestro Emmanuel no prefácio do livro. O maestro mineiro, que é apontado por Aurélio Melo como um dos influenciadores da sua trajetória, reconhece o trabalho e o crescimento do Mediador. Quando pensamos em capital simbólico, esse é um dos indicativos. O fato de esse comentário ter sido feito por uma pessoa que era um exemplo

para o Músico, ou seja, um professor da universidade e profissional com um reconhecimento como violinista, traz um peso maior para essa confirmação de capital na arena social.

#### **2.4 Acervo do Coral da UFPI: um Lugar de Memória**

O Mediador foi convidado para reger o Coral da Universidade Federal do Piauí pelo prof. Francisco Colares, que era o condutor do trabalho. Mesmo existindo outros professores de música efetivos na instituição e vinculados ao então Departamento de Educação Artística, Colares entendeu que uma boa opção para o cargo seria o Musicógrafo, que também era funcionário da universidade, mas não era professor. Talvez pudesse parecer inusitada essa indicação, se não fosse pelas informações que já citei quanto ao reconhecimento dos capitais sociais de que o Mediador, a essa altura, já dispunha.

Já havia o respaldo de Aurélio Melo como arranjador e regente. Os cantores do Coral da Universidade Federal do Piauí, na época, eram conhecedores do seu trabalho como músico atuante na cidade de Teresina. Ele já tinha um respaldo para que o grupo acreditasse na indicação do professor Colares:

[...] eu disse para ele [Colares] que aceitava com muita honra. Eu estava num período interessante com o Ensaio Vocal, mas [eu disse] que precisava também que ele partilhasse com os coralistas, para mim não era importante só a coisa dele. ‘Ah eu vou botar o Aurélio’, ele podia querer e de repente o coral podia não querer e não ia dar certo. Ai depois ele retornou dizendo: ‘Aurélio eu fiz o que você pediu, fiz uma reunião e você foi escolhido pelos coralistas de forma unânime’. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Essa aceitação dos coralistas pode ter influenciado no carinho que tiveram nesse trabalho, sob essa nova regência; e possivelmente esse afeto foi motivador para que, dos próprios cantores, surgisse a ideia de começar um acervo de documentos que registravam o momento que estavam vivenciando com o Mediador à frente do grupo.

O acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí é composto por memorandos, bilhetes, recortes de jornal, fotos, partituras, recibos de compras, cartazes divulgando apresentações, papéis com prestações de conta da tesouraria, listas de aniversariantes, folhas de frequência, solicitações para apresentações do coral, convites, agradecimentos por apresentações, troféus, placas de participação em eventos, pasta de coralista, programa de recital, programação de apresentação natalina e alguns vestuários utilizados. Detalhei os componentes do acervo para iniciar uma reflexão, apoiada em Pierre Nora (1993), sobre lugares de memória. Quando visitei esse acervo, há muitos anos, os ensaios do Coral da UFPI nessa

sala não aconteciam mais. Como participei do coral por algum tempo, ao adentrar o local onde ocorriam os ensaios e abrir os armários que guardavam os documentos, concordei com Arlette Farge (2009, p. 15): “o arquivo age como um desnudamento; encolhidos em algumas linhas, aparecem não apenas o inacessível como também o vivo. Fragmentos de verdade até então retidos, saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade.”

Foi como se eu pudesse ouvir os sons novamente, ver as pessoas que ali ensaiavam, as confusões, as brincadeiras e, principalmente, a música: os acordes que saíam daquela junção de vozes que chegavam ao ensaio, às vezes vindo de um dia inteiro de aula na universidade, ou de um dia inteiro de trabalho. Quando o ensaio começava, as experiências vivenciadas durante o dia ficavam ofuscadas com o som do violão do Maestro Aurélio Melo, instrumento que ele usava para passar as vozes de cada naipe, e com as canções entoadas pelos coralistas.

O Mediador autorizou a organização do acervo do Coral e era um cuidador das partituras, das quais muitas ele havia feito a primeira cópia à mão, com a caneta nanquim. Na época em que participei do coral, já fazia muitos anos que ele estava naquele posto de regente, e nessa etapa a fotocópia já era comum. O Músico não dividia mais o seu tempo entre a regência do coral e a transcrição das partituras. Já existiam os *softwares* próprios para a escrita musical; e, talvez por isso, era tão interessante cantar alguns arranjos com cópias de partituras cuja matriz ele antes havia copiado à mão.

Pensando na contribuição de Pierre Nora (1993) sobre os lugares de memória, vale lembrar que, segundo esse autor, a percepção histórica vai se afastando do que seria a memória verdadeira – “aquelas cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo.” (NORA, 1993 p. 8). Não estou escrevendo sobre uma sociedade primitiva ou tampouco arcaica, mas estou falando de um tempo que eu não vivenciei. Esse acervo foi feito muito antes da minha estadia no Coral. Tal coleção de documentos pode ser o resultado significativo da preocupação dos que lá estavam antes em preservar o que foi vivido.

Paul Ricoeur aborda outro aspecto dos lugares de memória, afirmando que eles são arrancados da história e depois devolvidos. (RICOEUR, 2007). Isso precisa ser feito porque é necessário que haja o medo de perder para que tenhamos a iniciativa de guardar. Tal certeza de que o tempo vai passar e de que, muito possivelmente, seremos esquecidos nos impulsiona a instituir os lugares de memória. Ricoeur ainda assevera que, se “a história não se apoderasse deles (lugares de memória) para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, eles não se tornariam ‘lugares de memória’.” (RICOEUR, 2007, p. 13).

Monti (2018) apresenta seus pensamentos sobre o lugar de memória, apoiando-se em Pierre Nora e assim o interpretando:

[...] compreende-se que esses lugares são formados como desdobramento das pressões imediatistas e descartáveis do mundo moderno, que afetam o processo e a ação analítica dos historiadores, tornando-se necessária a constituição de lugares para a preservação e guarda das memórias. (MONTI, 2018 p. 2).

Os cantores do Coral que se dedicaram ao cuidado com os documentos, com a devida concordância do Mediador, conseguiram constituir um lugar de memória ao juntar os registros, organizar as partituras por gênero musical, guardar as fotos e catalogar o material em pastas ordenadas por assunto. Esse lugar de memória insiste em resistir dentro dos armários da antiga sala de ensaios, mesmo que o ambiente externo a eles e a desorganização atual da sala não contribuam para que olhares desatentos possam inferir que tantos sons e vivências ali tiveram lugar. A figura seguinte apresenta a situação atual da entrada da antiga sala de ensaios:

Figura 8 - Imagem atual da entrada da antiga sala de ensaios do CORUFPI



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Concluindo esta seção ainda na companhia de Nora (1993), quero finalizar com o seu pensamento sobre como os grupos começaram a se preocupar com a guarda da sua história:

A passagem da memória para história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo. O imperativo da história ultrapassou muito, assim, o círculo dos historiadores profissionais. (NORA, 1993, p. 17).

O Mediador teve cuidado em trabalhar ao lado do seu grupo para guardar as memórias daqueles tempos. Valendo-me do pensamento de Ricoeur, que afirma que “o testemunho é uma atividade afim da narrativa” (RICOEUR, 2000 apud ANHEIM, 2018 p. 126), observo que, em uma das entrevistas que fiz com Aurélio Melo, sua primeira pergunta foi: “Como está lá o arquivo do Coral?” (Aurélio Melo, entrevista, 2020). Percebe-se então que o que foi guardado

era algo importante para o Músico, e que também havia uma preocupação caso a gestão seguinte não tivesse a mesma atenção.

A seguir, consta uma imagem do Coral da UFPI à frente do espaço onde ensaiava. Não foi possível precisar o ano da foto; mas, tomando por base as vestimentas brancas, existe uma possibilidade de se tratar de um dos Recitais Natalinos realizados pelo coral. Eram essas vozes que ecoavam na sala de ensaios sob a regência de Aurélio Melo; e, dentre os presentes na foto, estão alguns dos que velaram pela organização do acervo o qual tive a oportunidade de pesquisar. É o caso da cantora que está na sétima posição a contar da esquerda para direita, a contralto Socorro Melo, que, por se tratar de uma irmã consanguínea do Mediador, disponibilizou-me a fotografia abaixo, datada do período entre 1998 e 2001:

Figura 9 - Coral da Universidade Federal do Piauí na frente da sala de ensaios



Fonte: Acervo pessoal de Socorro Melo.

Ao que parece, Aurélio Melo manteve-se atento às vivências que teve ao longo da sua trajetória e tentou aproveitar, de forma significativa, essas aprendizagens. Nesse âmbito, de que modo a experiência do Mediador, com os professores que influenciaram a sua trajetória, fez-se presente nos projetos desenvolvidos por ele posteriormente? Quais os desdobramentos da formação do Maestro no decorrer da sua carreira? Faz-se necessária uma reflexão a partir de projetos liderados pelo Maestro para tentar auferir respostas a esses questionamentos.

### 3 OS PROJETOS DA MEDIAÇÃO

“O Maestro Aurélio Melo é daqueles tipos humanos que respira música,  
escreve música, namora música, se alimenta de música”.  
João Cláudio Moreno

Esta epígrafe sinaliza a maneira como o Mediador conseguiu reconhecimento no estado do Piauí como músico. Conduziu como regente os corais da Universidade Federal do Piauí, da Secretaria de Educação (SEDUC), da Caixa Econômica, e o Coral do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) em Teresina, apenas para citar alguns trabalhos. Além desses grupos, regeu o Coral de Vaqueiros da cidade de União, interior piauiense. Atualmente dedica-se exclusivamente à Orquestra Sinfônica de Teresina.

O regente, à frente do seu grupo de trabalho, muitas vezes atua como educador musical; e, para o público, opera como mediador cultural. A função de educador musical aparece durante os ensaios, enquanto paulatinamente trabalha elementos da música. Quando o regente utiliza partitura no coral, por exemplo, vai descortinando o entendimento dos seus cantores quanto à notação musical e aos parâmetros sonoros, a citar: altura, duração, timbre e intensidade. Como mediador à frente da audiência, exhibe os instrumentos da orquestra ou o naipe dos cantores, ampliando a experiência cultural dos presentes.

Diante do grupo coral ou orquestral e de costas para a público, o regente produz memórias. Samuel Kerr (1999, p. 129 apud MONTI, 2009) escreveu sobre o papel dos regentes na construção da memória:

É comum afirmarmos que somos um país sem memória ou de memória curta. Entretanto, as pessoas podem não se lembrar, mas guardam, no coração, emoções que reportam os fatos, fatos esses que quando voltam à tona, surgem cheios de som, com indícios, vestígios, resíduos: registros tão importantes de melodias, de canções, disponíveis ao gesto de alguém atento aos andamentos de uma comunidade, disponíveis ao gesto de um regente à frente de um coral que, nesse momento, se torna um pesquisador apaixonado. (KERR 1999, p. 129 apud MONTI 2009, p. 18).

Embora o Mediador não tenha se dedicado apenas ao Canto Coral, as palavras de Kerr (1999 apud MONTI, 2009) são pertinentes neste capítulo da pesquisa. Compreende-se que o regente, para ser bem-sucedido em sua tarefa, precisa desenvolver alguns atributos essenciais. Alguns autores se dedicaram à análise dessas habilidades, como Adorno (2011, p. 218), que considera o maestro como “[...] uma imagem de um poder que incorpora visivelmente enquanto figura de destaque e mediante uma gestualidade impactante”.

Aurélio Melo, além de trabalhar a habilidade técnica para se comunicar com os instrumentistas e cantores conduzidos por ele, precisou desenvolver uma liderança carismática para motivá-los a integrarem os projetos e se dedicarem ao estudo do repertório que foi apresentado. Rocha (2004, p. 20) reflete sobre essa liderança do regente e afirma que ela “se expressa no carisma do líder, em seu poder de comunicação, e, principalmente de animação, ou seja, de indução natural e geração de entusiasmo nos que estão junto dele”.

Os três projetos aqui analisados trazem embutidas reminiscências do Mediador e dos entrevistados que contribuíram para a investigação. São relatos sobre o público, as viagens, as intenções e os objetivos do Músico Piauiense ao liderar os grupos sob sua regência, na sua trajetória na mediação cultural. Além das entrevistas, utilizei elementos da cultura escrita, em jornais impressos e virtuais, revistas e conteúdos encontrados no acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí.

Na análise das entrevistas com os voluntários que participaram da pesquisa, incluindo Aurélio Melo, apoio-me em Halbwachs (1990) quando aponta que os depoimentos individuais precisam estar relacionados ao grupo do qual o indivíduo faz parte, dependendo assim de um quadro de referências que evoluem no presente, de modo que modificam também o grupo e o indivíduo que o compõe. Os envolvidos estiveram juntos em determinado período e em dada situação, mas cada memória vai se juntando a uma espécie de quebra-cabeças e depende de o pesquisador organizá-las para construir a narrativa.

Os critérios para a escolha dos três trabalhos examinados nesta seção foram o alcance em quantidade de pessoas contempladas nas apresentações e a forma como o Mediador se referiu a eles em suas narrativas acerca da sua própria vivência nessas ocasiões. Os projetos são: *Recitais de Natal com o Coral da Universidade Federal do Piauí*, no período de 1993 a 2000; os *Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina*, em 2010; e a *Cantata Gonzaguiana*, em 2012.

Aurélio Melo evoluiu em suas estratégias de mediação cultural em cada um dos projetos aqui descritos. Enquanto refinou sua forma de trabalhar na escolha do repertório e nas formas de organizar os concertos, ampliou seus capitais social, cultural e simbólico, visto que parcerias foram feitas com sujeitos que permitiram a realização dos projetos, sendo possível perceber que houve um amadurecimento na prática musical do Mediador e uma crescente validação do trabalho do Músico Piauiense, por meio das críticas positivas evidentes nas entrevistas que cooperaram nessa narrativa e na quantificação do público alcançado ao longo da trajetória aqui pesquisada.

Aurélio Melo incentivou e contagiou muitos alunos. Um deles foi Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães<sup>22</sup>, um de nossos entrevistados, que conheceu o Mediador na Escola de Música de Teresina e participou como cantor do Grupo Ensaio Vocal. Guimarães tem um papel particular na trajetória do Músico Piauiense por ter sido o responsável por dois DVDs que registraram momentos importantes, a saber: DVD da *Cantata Gonzaguiana* e DVD da *Missa de São Benedito*. Quando questionado, Guimarães contribuiu com uma análise da mediação cultural de Aurélio, apontando características iniciais do seu trabalho no Grupo Candeia na década de 1970:

Com o Grupo Candeia nos anos 70 ele trabalhou com uma pesquisa do Bumba meu Boi, do Reisado, de todas essas festividades populares. Ele interpretava esse universo simbólico da Cultura Popular e trazia isso para o universo da música popular brasileira. De uma certa forma o Aurélio mediava esses dois universos. O público dele era um público de classe média, não era o mesmo público que assistia os reisados lá no interior, nas quebradas. (Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães, entrevista, 2020).

É interessante observar o desenvolvimento da trajetória de Aurélio Melo a partir da perspectiva desse entrevistado. Nos anos 1970, o Mediador parecia fazer o caminho inverso do que faz hoje na mediação cultural. Ele trazia a cultura popular para a classe média; e hoje ele leva a música erudita para comunidades carentes. Com o Grupo Candeia, por meio de músicas autorais, ele ressignificava a cultura popular e as apresentava para o público que consumia suas músicas no teatro e nos bares teresinenses.

Aurélio Melo, com o Grupo Candeia na década de 70 do século passado, ao fazer a escolha de trabalhar música regional, encontrou opositores a essa preferência. A crítica musical de Teresina, nessa época, segundo o Prof. Dr. João Berchmans Sobrinho<sup>23</sup> (que conheceu o Mediador no final da década de 1970 nos festivais de bairro na cidade de Teresina), avaliou negativamente a proposta do Mediador:

O Aurélio sofreu uma carga de preconceito muito grande na sua trajetória, porque ele vinha de banda, um músico que praticamente estudou com esses maestros de banda. Um cara que não era, vamos dizer assim, representante da alta cultura de Teresina. Então ele sofreu um pouco com isso. [...] A crítica musical de Teresina sempre taxou o Aurélio como um cara regionalista, que trabalhava mais com a música interiorana, que não tinha preocupação universal. Mas isso tudo, é claro, tinha como suporte cultural a visão

---

<sup>22</sup> Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães é fotógrafo, documentarista e músico. Formado em Comunicação Social na Universidade Federal do Piauí, tem experiência na área do Audiovisual com ênfase em documentário. Também tem atuação na música, tendo participado do Grupo Ensaio Vocal e regido o Madrigal Vox Populi. (FILHO, 2018).

<sup>23</sup> João Berchmans de Carvalho Sobrinho é Doutor em Musicologia/Etnologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Piauí (1977) e graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (1980). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Piauí, no Curso de Licenciatura em Música. (CNPQ, 2020a).

torquatiana do Tropicalismo, a própria influência do Caetano Veloso nessa geração de Teresina que tratava com um certo preconceito o Aurélio.[...] Eu acho que foram injustos com ele, diziam que na época do Grupo Candeia ele fazia uma imitação do Quinteto Violado. [...] Esses caras que criticavam muito o Aurélio hoje batem palmas para o trabalho dele e o elogiam. Ele deu uma volta por cima sem perder as características dele. Ele nunca deixou de ser um cara amante da música de raiz, da nossa música nordestina. (João Berchmans de Carvalho Sobrinho, entrevista, 2020).

A análise de Sobrinho sobre como existia um grupo que criticava o trabalho de Aurélio Melo por ser regionalista permite uma associação ao conceito de Elias e Scotson (2000) sobre estabelecidos e *outsiders*. Os estabelecidos seriam os autoproclamados críticos musicais, grupo que se achava no direito de taxar o trabalho do Músico Piauiense como menor, porque ele não era um representante da alta cultura teresinense. Aurélio poderia então ser, nesse caso, um *outsider*, porque o seu trabalho não se encaixava naquilo que os críticos consideravam como pertencente à Música Popular Brasileira, uma correspondência ao que, na época, seria Torquato Neto, também piauiense, ou ainda Caetano Veloso, nacionalmente reconhecido.

O Mediador não se deixou envolver pelas críticas da elite consumidora de bens culturais citadas por Sobrinho, visto que nunca abandonou a sua essência de trabalhar uma música fiel à sua identidade cultural. Porém, talvez tenham sido essas críticas que o impulsionaram a aumentar a abrangência do seu público, levando os projetos seguintes às periferias e fazendo uma mediação cultural direcionada a um público leigo.

Ao adentrar o mundo do canto coral, o Mediador mudou a sua forma de atuação. É o que abordo no tópico “Recitais de Natal do Coral da Universidade Federal do Piauí”.

O entrevistado Prof. Dr. Odailton Aragão Aguiar<sup>24</sup>, ex-coralista do Coral da UFPI, também contribuiu com suas observações acerca do tema:

Sem o Aurélio aqui em Teresina eu não sei o que seria da Música, do Canto Coral aqui. A gente deve muito ao Aurélio, ele tinha muitos corais, não sei se ainda tem algum. Então o Canto Coral aqui em Teresina deve muito a ele. [...] O Aurélio impulsionou a cultura musical primeiro com o Canto Coral e depois com a orquestra que ele recebeu do prof. Emmanuel. Quando o Aurélio recebeu a orquestra, ela era ainda muito tímida, mas com o trabalho dele de trazer professores para melhorar as coisas foram mudando. Claro que existem limitações, mas mesmo assim esse trabalho para Teresina é importantíssimo. (Odailton Aragão Aguiar, entrevista, 2020).

---

<sup>24</sup> Odailton Aragão Aguiar é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (2006), onde também tem mestrado em Comunicação e Semiótica (1999). Atua como professor efetivo da Universidade Federal do Piauí, vinculado ao Departamento de Artes e o Curso de Artes Visuais. (CNPQ, 2020b).

A importância apontada pelo entrevistado, no que se refere ao trabalho do Mediador com a Orquestra Sinfônica de Teresina, foi percebida tanto pelo público quanto pelos instrumentistas que começaram a atuar na Orquestra com o prof. Emmanuel e permaneceram com a mudança de regente. Edivaldo Sampaio<sup>25</sup>, violinista da OST desde quando era ainda orquestra de câmara, relatou suas impressões das duas etapas que vivenciou no grupo. O prof. Emmanuel Coêlho Maciel montou o grupo com instrumentistas inexperientes e fez um trabalho de formação, ensinando o manejo dos instrumentos para músicos vindos de um projeto onde tocavam instrumentos de banda. A chegada de Aurélio Melo trouxe outra concepção:

Assim que ele entrou na Orquestra a gente só conhecia os trabalhos dele da Música Popular Brasileira, porém ele trouxe outra perspectiva, começou a puxar músicas que as orquestras mundiais tocavam, então começamos a estudar a música erudita. Porém ele nunca deixou a música popular. Eu lembro de ensaios que a gente tocava a Sinfonia n° 40 de Mozart, mas também tocava “Esperando na Janela” de Targino Gondim. A aparência do Aurélio frente à Orquestra usando chapéu, calça jeans, suspensório e chinela franciscana atraiu muitas críticas principalmente do pessoal da academia. (Edivaldo Sampaio, entrevista, 2020).

As críticas que Edivaldo Sampaio cita ao vestuário do Maestro piauiense se estendem a inovações quanto ao uso da batuta. Um exemplo dessa irreverência pode ser visto na imagem a seguir:

Figura 10 - Maestro Aurélio Melo regendo o tema de Star Wars com um sabre de luz



Fonte: Star... (2015).

<sup>25</sup> Edivaldo Sampaio, natural de Teresina (PI), é formado em Matemática pela UFPI, violinista da OST e professor de violino na Orquestra Escola e na Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz. (REVISTA ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA, 2014).

Possivelmente a liberdade de Aurélio Melo para fazer escolhas de que os acadêmicos não compartilham são provenientes do fato de ele não ter um compromisso assumido com esse grupo. As circunstâncias da formação do Mediador não incluíram ter um diploma, o que, por sua vez, não intimidou o Maestro ao liderar os projetos culturais nos quais empregou o seu esforço. Bourdieu e Darbel (2007) asseveram que a falta de um diploma, do capital institucionalizado ou da sua presença não é indicativo de nível cultural:

[...] o diploma nem sempre serve de indicador irrepreensível do nível cultural, no sentido em que não leva em consideração determinados conhecimentos, no caso, por exemplo, dos sujeitos que completaram sua formação como autodidatas (e que são, particularmente, numerosos nas classes médias) ou daqueles que frequentaram vários anos de estudos secundários sem terem obtido um diploma. Por conseguinte, o nível de instrução avaliado pelo diploma é, talvez, menos significativo (pelo menos, em matéria de práticas e atitudes culturais) que o *nível cultural de aspiração*. (BOURDIEU; DARBEL, 2007 p. 39).

Tratando-se do “nível cultural de aspiração” (BOURDIEU; DARBEL, 2007 p. 39), o Mediador aparenta ter cultivado um firme propósito de aquisição cultural, principalmente quanto à música. Dedicou-se a estudos assessorados por professores reconhecidos como detentores desse tipo de saber e ainda procurou, de forma autodidata, manter-se ativo no estudo da música.

Essas críticas não foram citadas apenas pelo violinista Edivaldo Sampaio. Além da aparência de músico popular, quando o Mediador trouxe esse repertório da música brasileira, sua chegada como líder ocupando uma posição antes preenchida por um maestro com formação acadêmica trouxe comentários de outros sujeitos músicos que, embora aplaudissem o seu empreendedorismo com os projetos, viam uma falha na sua regência em outros aspectos, como é o caso do Maestro Fred Marroquim<sup>26</sup>:

Aurélio Melo durante esses anos todos que eu acompanho o trabalho dele jamais se interessou em fazer um curso superior, jamais fez um curso de regência. Nesse aspecto ele abriu lacunas na vida cultural dele. Apesar de talentosíssimo, um arranjador primoroso principalmente pra música coral e música instrumental popular, no que ele é muito bom, se perde muito na parte de música erudita. As intervenções dele nas sinfonias de Beethoven, de Haynd enfim, dos grandes mestres da música são desastrosas mesmo. [...] Então eu nunca vi nesse aspecto de mediação cultural ele ser visto como um intelectual. [...] A orquestra se molda a maneira de reger dele. Quando chega um regente de verdade e dá o sinal pra entrar ninguém entra, porque o padrão é outro. Os músicos daqui não conhecem, só conhecem o padrão Aurélio de gesticulação. (Frederico Marroquim, entrevista, 2020).

---

<sup>26</sup> Frederico Marroquim é maestro, compositor, regente e pianista alagoano. Chegou em Teresina no início dos anos 1980. É professor de música aposentado do Instituto Federal do Piauí. (SOUSA, 2010).

Essa visão do Maestro Fred Marroquim é um exemplo das críticas apontadas pelo violinista Edivaldo Sampaio ao trabalho de Aurélio Melo. Mas talvez exatamente essa falta de formação acadêmica tenha proporcionado ao Mediador lançar-se a experiências que, para alguém habituado com os rigores acadêmicos, seriam limitantes – como, por exemplo, os *Concertos pelo Sertão*, momento no qual a Orquestra vivenciou situações em que a estrutura não era das mais adequadas, já que se tratava de concertos em igrejas localizadas em cidades que não tinham o hábito de receber orquestras.

Qual a motivação do Mediador ao liderar esses projetos durante a sua trajetória? Que contribuições esses trabalhos trouxeram para a identidade cultural piauiense? Qual a relevância dos concertos oriundos desses projetos para a formação de plateia? Essas são as perguntas norteadoras deste capítulo.

### 3.1 Recitais de Natal com o Coral da Universidade Federal do Piauí

Figura 11 - Título de matéria do *Jornal O Dia*, 01 de dezembro de 1993



Fonte: Acervo do Coral da UFPI.

O título e o subtítulo da matéria do *Jornal O Dia* de 01 de dezembro de 1993 trazem, resumidamente, a essência do projeto *Recitais de Natal do Coral da Universidade Federal do Piauí*, sob a regência de Aurélio Melo. Além disso, explicita a parceria com a Arquidiocese de Teresina, que tornou possível o projeto, visto que o local das apresentações, em sua maioria, era nas igrejas católicas de variados bairros de Teresina. Outro dado que também pode ser visto no título da matéria é a quantidade de concertos que foram realizados na temporada.

O capital social defendido por Bourdieu (2004) pode ser empregado na análise da organização desse projeto, porque foram necessárias boas relações entre o Mediador e o Prof. Paulo de Tarso Batista Libório, que estava à frente do órgão da Universidade Federal do Piauí, ao qual o Coral era vinculado, e fez a conexão com a Arquidiocese de Teresina para que os

recitais fossem anualmente recebidos em suas paróquias com a divulgação que era possível, na época, dentro nos bairros. Relembrando o projeto, Libório<sup>27</sup> afirmou:

[...] tendo um certo acesso na Diocese, eu falei com Dom Miguel<sup>28</sup> para ele dar autorização de nós fazermos concertos de Natal [...] eu escolhia dez igrejas, mandava o roteiro e os horários, os padres me mandavam, diziam ‘eu quero tal dia’ [...] o ônibus da universidade ia deixar (os coralistas) na igreja e às vezes ia deixar na casa ou então deixava todo mundo na Igreja São Benedito; então foram vários anos de concerto de natal [...] esses concertos de Natal foram a alma do Coral da Universidade, período de Natal, logo após a missa. O Aurélio ficou muito conhecido na época nessa parte sacra, saía nos jornais e na televisão. Então os concertos do Coral da UFPI nas igrejas foi uma coisa fundamental, o último era sempre na Catedral. (Paulo de Tarso Batista Libório, entrevista, 2017).

Considerando o relato do Prof. Paulo Libório, podemos destacar uma construção de outro capital bourdiano (2004), o capital simbólico. Esse capital refere-se ao prestígio que o sujeito consegue angariar ao longo de sua trajetória. O reconhecimento do trabalho do Mediador pela sociedade veio em forma de registro dos concertos pelos jornais impressos e televisivos e pela aceitação do público que prestigiava anualmente as apresentações. Outro fator de notoriedade do Músico Piauiense foi o fato de os *Concertos de Natal* encerrarem-se na Catedral de Teresina.

A quantidade de igrejas variava entre dez e doze a cada ano. De acordo com os registros do Acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí, na Coordenação de Assuntos Culturais da UFPI, os bairros contemplados variavam a cada ano. Na imagem que segue, consta um documento assinado pelo Prof. Paulo de Tarso Libório e endereçado ao pró-reitor de extensão de UFPI em 1993, explicando a organização das apresentações que aconteceriam naquele ano.

---

<sup>27</sup> Paulo de Tarso Batista Libório é professor aposentado do extinto Departamento de Música e Artes Visuais da Universidade Federal do Piauí. Concedeu-me uma entrevista sobre o tema em 2017, ainda à época da escrita do Trabalho de Conclusão de Curso, requisito para a graduação em Licenciatura em Música.

<sup>28</sup> Miguel Fenelon Câmara Filho (1925-2018) foi arcebispo de Teresina durante 16 anos, de 1985 a 2001. (MORRE... 2018).

Figura 12 - Memorando do Coordenador da CAC para o Pró-Reitor de Extensão da UFPI,  
01 de novembro de 1993

Universidade Federal do Piauí  
Coordenação de Assuntos Culturais  
Memó nº 240/CAC/93 Teresina, 01 de novembro de 1993

Do: Coordenador de Assuntos Culturais  
Ao: Pró-Reitor de Extensão

Senhor Pró-Reitor,

Estando devidamente reservado, solicitamos de V. Sa., a gentileza de liberar o micro-ônibus para transportar o Coral da UFPI à algumas Paróquias da Teresina para a Temporada de Recitais de Natal, conforme roteiro codido pela Arquidiocese:

**RECITAL Nº 01**

Paróquia - Nossa Senhora do Amparo  
Dia - 01/Dezembro/93  
Local do Concerto - Igreja Matriz de Nossa Senhora do Amparo  
Hora do Concerto - 20:00 h  
Vigário - Mons. Joaquim Chaves / Pe. Carlos Sales  
Endereço - Praça Marechal Deodoro  
Fone - 222-9254  
Local de Saída - DEA/CAC  
Hora de Saída - 18:30 h

**RECITAL Nº 02**

Paróquia - Nossa Senhora de Lourdes  
Dia - 03/Dezembro/93  
Local do Concerto - Igreja Matriz de Nossa Senhora de Lourdes  
Hora do Concerto - 20:00 h  
Vigário - Pe. Emery Sentes Lopes  
Endereço - Av. Barão de Curupia, s/n (Vormilha)  
Fone - 222-8998  
Local de Saída - DEA/CAC  
Hora de Saída - 18:30 h

**RECITAL Nº 11**

Paróquia - Nossa Senhora da Paz  
Dia - 18/Dezembro/93  
Local do Concerto - Igreja Matriz de N. S. da Paz  
Hora do Concerto - 20:00 h  
Vigário - Pe. Pedro Balzi  
Endereço - Rua Tereza Brito, 3780  
Fone - Não tem  
Local de Saída - CAC  
Hora de Saída - 18:30 h

**RECITAL Nº 12**

Paróquia - Nossa Senhora das Dores  
Dia - 20/Dezembro/93  
Local do Concerto - Igreja Matriz de N.S. das Dores  
Hora do Concerto - 20:00 h  
Vigário - Pe. Inis Soares de Melo  
Endereço - Rua Olavo Bilac,  
Fone - 222-2584  
Local de Saída - DEA/CAC  
Hora de Saída - 18:30 h

Atenciosamente,

*Paulo Libório*  
Prof. Paulo de Tarso Batista Libório  
Coordenador de Assuntos Culturais  
UFPI

Fonte: Acervo do Coral da UFPI.

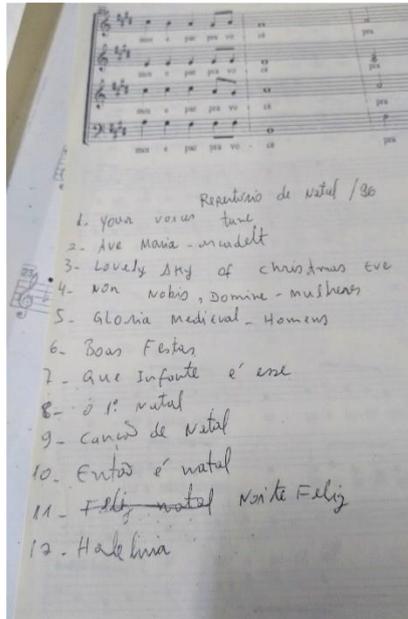
Nesse memorando, é possível visualizar uma solicitação da liberação de um micro-ônibus para transportar o Coral da UFPI até as paróquias teresinenses. O documento, que contém quatro páginas, está aí resumido em duas, a primeira e a última. Nele estão registradas as informações de cada concerto: paróquia, data, horário, vigário, endereço, local e horário de saída do micro-ônibus. O apoio da instituição, na pessoa do prof. Paulo Libório, foi importante para a concretização do projeto no traslado dos cantores e na organização dos recitais em cada paróquia.

Aurélio Melo era figura constante nos jornais impressos na época natalina para divulgar os concertos. Nessas ocasiões, ele costumava reiterar os objetivos do projeto, falava da escolha do repertório e da repercussão dessas incursões do Coral da Universidade Federal do Piauí nos bairros teresinenses. Havia uma preocupação do Mediador em explicar e realçar a importância dos *Concertos de Natal*:

Com muita persistência nós conseguimos firmar esse projeto. No primeiro ano nós sentimos que o povo estranhou um pouco, porque não sabia direito o que era um recital, mas como o recital tem caráter didático, em que se pára, conversa e diz quem é o autor, o período da música e sua referência religiosa, então as pessoas já ficam mais atenciosas. Em muitas apresentações que fazemos, percebemos o interesse das pessoas em formar um coral. Com isso, vai surgindo mais um grupo aqui e ali, aumentando o movimento na cidade. (MELO, 1995).

A formação de plateia se confirmava ao longo dos anos, a partir do momento em que havia uma expectativa nos bairros quanto à passagem do Coral da Universidade Federal do Piauí no mês de dezembro. O repertório mesclava peças eruditas e populares, como pode ser observado na imagem a seguir, que exibe uma anotação<sup>29</sup> feita no verso de uma partitura no ano de 1996:

Figura 13 - Repertório dos *Concertos de Natal* do ano de 1996



Fonte: Acervo do Coral da UFPI.

Nenhuma assinatura acompanha a lista manuscrita em 1996; possivelmente foi escrita durante um ensaio, talvez como uma anotação para uma posterior organização das partituras na pasta que seria levada para a apresentação. De toda forma, esses apontamentos são, como diz Monti (2015), um suporte para memória na marginália da partitura:

[...] a música acompanha a História e os registros dessa expressão artística é um suporte para memória. As partituras guardam e retratam em suas páginas, pela musicografia, as paisagens sonoras de experiências e manifestações de um indivíduo, de uma comunidade, de um povo, de uma nação; os selos dos seus editores apontam os vínculos dos compositores e suas instituições, as marginálias indicam as datas dos ensaios e apresentações de quem as manusearam. (MONTI, 2015, p. 211).

Essas anotações nos levaram a 1996, o terceiro ano do projeto *Recitais de Natal*. Na pesquisa feita no acervo do Coral da UFPI, na antiga sala de ensaios no prédio da Coordenação

<sup>29</sup> O Repertório Natal/1996 foi organizado da seguinte forma, conforme conta no documento: *Your Voices Tune, Ave Maria – Arcadelt, Lovely Sky of Christmas Eve, Non Nobis, Domine – Mulheres, Glória Medieval – Homens, Boas Festas, Que infante é esse?, O Primeiro Natal, Canção de Natal, Então é Natal, Noite Feliz e Hallelujah.*

de Assuntos Culturais, encontrei armários com conteúdos variados. Em dois deles, havia partituras, por isso foi possível procurar, mediante a lista escrita desse repertório, as peças correspondentes. Analisando as partituras, temos duas peças do período Barroco: *Your Voices Tune* e *Hallelujah*, do compositor George Friedrich Händel (1685-1759); duas do Renascimento: *Ave Maria* (Jacob Arcadelt, 1507-1568) e *Non nobis Domine* (William Byrd, 1543-1623); e três contemporâneas: *Boas Festas* (Assis Valente 1911-1958 arr. Aricó Junior), *Canção de Natal* (Aurélio Melo) e *Então é Natal* (John Lennon, versão Simone, arr. Aurélio Melo).

É possível perceber a atenção do Mediador em mesclar obras eruditas e populares em um mesmo concerto, ainda que sem uma linha estética ou cronológica definida. A principal ideia, ao que parece, era fazer um recital acessível e interessante à audiência das igrejas, com algumas músicas mais desconhecidas do grande público, como *Your Voices Tune*; outras mais familiares, como *Hallelujah* (ambas de G. F. Händel); e até tradicionais natalinas, como *Noite Feliz* (Joseph Möhr, 1792-1815; Franz Xavier Gruber, 1787-1863).

O Projeto *Recitais de Natal* tem registros no acervo do Coral da UFPI entre os anos de 1993 e 2001. São recortes de jornais, cartazes e fotos que guardaram a memória coletiva do Coral e, de certa forma, do público. Sobre a memória coletiva e sua inserção no espaço, Halbwachs (1990) nos faz refletir:

Não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. [...] nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. (HALBWACHS, 1990, p. 143).

A memória coletiva precisa de um espaço, segundo Halbwachs (1990). No caso do projeto *Recitais de Natal* do Coral da UFPI, esse ambiente pode ser a antiga sala de ensaios, os registros dos concertos ou a memória dos participantes e do público. Um dos coralistas que participou dessas experiências nos relatou suas impressões:

Eu achava muito interessante ir para a comunidade, ou até mesmo outras cidades para cantar. Levar o canto para essas pessoas era muito bom. Eu esperava que isso fomentasse e fossem criados outros grupos corais. Inclusive teve uma época que algumas prefeituras criaram corais, mas infelizmente parece que nada daquilo frutificou. [...] Cantando durante muitos anos com o Aurélio, embora o trabalho dele levando o Coral para vários bairros tenha sido primoroso, eu vejo que alguns aspectos poderiam ter sido melhores. Por exemplo, havia momentos que tinha muita gente desafinada no coro, e mesmo alguns de nós falando o Aurélio não parecia estar muito preocupado em corrigir isso. Aparentemente a preocupação dele era apenas que o som da

música saísse, ele não buscava fazer nessa perspectiva um trabalho muito apurado. (Odailton Aragão Aguiar, entrevista, 2020).

Essas observações sobre afinação, na entrevista anterior, mostram um contraponto aos aspectos positivos do projeto *Recitais de Natal do Coral da Universidade Federal do Piauí*. Ao passo que foram importantes a formação de plateia durante os anos de vigência do projeto e a experiência proporcionada aos cantores, uma parte da educação musical parece não ter sido uma preocupação tão constante do Mediador. Suas atenções aparentavam, levando em conta o relato de Aguiar, estar voltadas ao cumprimento da agenda do Coral, mesmo que, em certos momentos, os cuidados técnicos não estivessem sendo cumpridos rigorosamente.

Aurélio Melo, na matéria que foi o mote inicial deste tópico, deixou suas impressões sobre as dificuldades que ele encontrava em trabalhar com um coral universitário; porém, aponta que sentiu melhoras com algumas mudanças de estratégia:

O Coral da UFPI saiu do estágio de coral-escola, ou seja, daquela coisa do pessoal entrar e sair, passar por lá, ensaiar e sair para entrar outra turma e assim por diante. Dessa forma o coral nunca atinge um nível apurado. Depois que eu assumi estamos tentando mudar esse quadro e fazer com que os alunos permaneçam no coral mesmo depois de formados justamente para dar continuidade ao trabalho técnico a nível individual de cada coralista. No caso do coral-escola isso não é possível. Nesse estágio, onde o coral se propõe a oferecer recitais à comunidade, começou ano passado com os recitais dentro da universidade e se estendem, a partir desse ano, para fora da UFPI. (MELO, 1993).

O Mediador aponta a rotatividade do Coral como o maior empecilho para um desenvolvimento técnico mais elaborado. Mesmo assim, o trabalho de mediação cultural, principal foco dessa narrativa, não parece ter sido afetado, visto que, considerando os registros do acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí, por sete anos consecutivos, o projeto manteve-se ativo – e certamente muitas pessoas foram beneficiadas. No segundo ano do projeto, houve uma redução no número das igrejas, e queixas aconteceram por causa disso:

O Natal que o nordestino vê é o da televisão. Por isso nós decidimos realizar os recitais, para aproximar o povo da cidade do espírito da festa. Ano passado [1993] foram doze apresentações, mas muitas comunidades se queixaram por não ter sido incluídas. Esse ano [1994] as reclamações foram maiores porque foram escolhidas apenas sete igrejas, as outras apresentações vão ser feitas mesmo dentro a universidade. (MELO, 1994).

Ao afirmar que o Natal que o Nordeste conhece é o da televisão, o Mediador possivelmente avalia a programação televisiva da década de 1990. Afirmando isso baseada nas minhas próprias memórias, que incluem os filmes natalinos hollywoodianos. É um Natal com

neve, com pinheiros verdadeiros comprados para a ocasião, sem esquecer o tradicional peru de natal e a Missa do Galo, transmitida diretamente do Vaticano.

Aurélio Melo demonstrou que, além da formação de plateia, havia um cuidado com a identidade cultural nordestina. Essa preocupação externou-se por meio de um repertório de pesquisa folclórica apresentado anos depois, dentro do projeto, em dezembro de 2000. O Mediador, ao falar do recital, apontou as mudanças no repertório:

Nós decidimos incluir algumas canções do folclore popular, principalmente do interior do Piauí. Nós pesquisamos canções que fazem parte do nosso folclore, mas que tematizam o período natalino. São verdadeiras obras de arte que deveriam ser mencionadas nessa época do ano, já que o nosso Natal tem uma tradição totalmente europeia. Até a árvore de Natal tem que ser uma árvore típica da Europa, porque não incrementar essa temporada com coisas nossas, vindas do nosso povo e da nossa cultura? (MELO, 2000).

Anos depois da experiência do Maestro Aurélio Melo com o Coral da Universidade Federal do Piauí, ao assumir a regência da Orquestra Sinfônica de Teresina, o Mediador continuou com o trabalho da divulgação da música e de identificação cultural. Nesse contexto, que novas vivências e projetos foram vislumbrados por ele com esse outro grupo? Houve ampliação do trabalho de formação de plateia? Que estratégias o Músico Piauiense consolidou em sua trajetória nesse novo momento?

### 3.2 Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina

Figura 14 - Mapa com o roteiro das cidades contempladas no projeto *Concertos pelo Sertão*



Fonte: Magalhães e Silva (2010, p. 6).

Esse roteiro foi pensado a partir de dois pontos distintos, que poderiam se tocar: a necessidade de ampliar o espaço de conhecimento do trabalho realizado pela orquestra e a carência de contato do sertanejo com a música sinfônica, ausente das programações das emissoras de rádio e, distante, assim, da experiência popular. O edital da Petrobrás abriu essa possibilidade de executá-lo. (MAGALHÃES; SILVA, 2010 p. 3).

Com o patrocínio da Petrobrás, a Orquestra Sinfônica de Teresina, regida por Aurélio Melo no ano de 2010, saiu da capital nordestina, em sua primeira *tournee*, rumo ao Sertão do Nordeste do Brasil. A imagem anterior, contida em uma brochura publicada como resultado impresso do projeto, traz as cidades contempladas naquela temporada de concertos. Segundo Magalhães e Silva (2010, p. 9), foi uma “série de apresentações didáticas, seguidas de debates, em nove cidades do semiárido nordestino”. De acordo com o mapa apresentado no início deste tópico, as cidades visitadas foram: Valença, Picos e São Raimundo Nonato, no Piauí; Crato e Juazeiro do Norte, no Ceará; Juazeiro da Bahia e Remanso, na Bahia; e Salgueiro e Petrolina, em Pernambuco. O mesmo concerto foi apresentado nas nove cidades com pequenas variações no repertório, de acordo com Melo, em entrevista.

A idealização do projeto surgiu do então compositor e produtor cultural Gilvan Santos<sup>30</sup>, que, de acordo com Magalhães e Silva (2010), fez a proposta para o Mediador depois de assistir a um concerto da Orquestra Sinfônica de Teresina, realizado na Igreja de Nossas Senhoras da Dores<sup>31</sup>. O financiamento pleiteado no edital da Petrobrás proporcionou o traslado e a hospedagem da OST com cerca de 70 músicos nas cidades apresentadas no mapa, no período de 12 a 20 de novembro de 2010, resultando, como registro, em um documentário e na edição de um livro.

O livro *Petrobras Apresenta – Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina* pode ser considerado como um relatório das viagens. Traz, além do roteiro das cidades visitadas, um histórico de cada município e as impressões dos concertos, por parte dos documentaristas e por meio de depoimentos de pessoas com graus de instrução variados que assistiram às apresentações. Mignot e Gondra (2006, p. 13) associam o relatório ao gênero narrativo:

O relatório pode ser compreendido como um documento cujo exercício de escrita está associado a um gênero narrativo, que possibilita descrever e dar visibilidade a um determinado conjunto de informações. Funciona como

<sup>30</sup> Gilvan Santos é compositor e produtor musical teresinense. Tem dois álbuns com música autoral: *Terra de Ninguém* e *Encantador*. Na época da elaboração do projeto *Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina*, era aluno de Políticas Públicas. Teve a carreira abreviada por um Acidente Vascular Cerebral sequelado com a perda da voz depois do término do projeto. (MAGALHÃES; SILVA, 2010 p. 3).

<sup>31</sup> Igreja de Nossa Senhora das Dores – Catedral da cidade de Teresina, inaugurada em 1867 e reformada em 1876 por causa do desabamento do prédio. (TERESINA, 2020).

registro intenso, uma forma de acumulação documentária que capta e fixa instituições e indivíduos, sendo a escrita uma peça essencial nesta modalidade de enunciação. (MIGNOT; GONDRA, 2006, p. 13).

Na narrativa dos concertos da Orquestra Sinfônica de Teresina pelo Sertão, viajei junto com os músicos por meio das imagens e consegui perceber, pelas feições do público, o quanto aquela experiência foi valiosa. Ver uma orquestra tocando ao vivo pela primeira vez não é algo que passa despercebido pelas sensações do indivíduo, porque são muitos instrumentos e sons que extasiam a plateia. Concordo com Monti (2014) quando ele afirma que, na música, a contemplação do belo sensibiliza e emociona; e isso abarca elementos importantes na educação, apresentando, por meio dos valores éticos associados aos sons e a suas combinações, uma ferramenta capaz de fomentar preceitos educativos que ultrapassam a apreciação.

Figura 15 - Imagem do primeiro concerto na cidade de Valença (PI)



Fonte: Magalhães e Silva (2010, p. 17).

Na imagem anterior, consta a audiência do primeiro concerto da *tournee*. Não é possível ver o Maestro, o que me faz crer que se trata de um momento antes da sua entrada. A igreja Matriz de Nossa Senhora do Ó e Conceição, na cidade de Valença, no Piauí, recebeu, dia 12 de novembro de 2010, às 20 horas, o primeiro concerto. Segundo Magalhães e Silva (2010), todas as pessoas que estiveram ali presentes foram apenas assistir à apresentação. Chegaram

aos poucos e tomaram conta do espaço, onde se emocionaram com o repertório de onze músicas e aplaudiram com profusão cada peça apresentada.

É oportuno destacar que o público foi à igreja com o intuito de assistir ao concerto da Orquestra Sinfônica de Teresina. Não houve missa naquela noite. A expectativa da plateia, a princípio, quiçá, era ver o que essas pessoas vindas da capital iriam apresentar, sem saber exatamente o que seria. O fato de não ter havido missa antes do concerto faz-me pensar que a divulgação foi feita de forma persuasiva e instigou o público a prestigiar essa apresentação. Mas, até aí, o Mediador não poderia saber se a escolha do repertório tinha sido realmente acertada; só depois da estreia, foi possível mensurar os acertos e erros da organização das peças musicais do projeto.

Em Juazeiro da Bahia, Amélia Batista de Sá, uma agricultora de 69 anos, teve suas impressões registradas no livro que resultou da *tourné*:

Estou com 69 anos, nunca tinha visto tanta beleza na minha vida! (Chorando) Não sei se ainda vou ver, estou doente, moro aqui há 4 anos. [...] Sempre caminho com a Nossa Senhora e todos os santos. [...] Olhe, eu estou aqui de cedo, mas para ver o que nunca hoje eu posso dizer, se eu morrer hoje, morro feliz do que eu vi e do que eu estou sabendo que é tudo coisa de Deus [...] gente sabida de Deus. [...] eu hoje vi, tanta gente maravilhosa, tanta gente sabida, tanta gente educada ensinando as pessoas que vive às vezes com a cabeça longe de Deus. (SÁ, 2010, apud MAGALHÃES; SILVA, 2010, p. 66).

O Mediador, ao lançar-se nessa tarefa, buscava, segundo suas próprias palavras, consolidar uma “cara” para a Orquestra Sinfônica de Teresina. Oriundo da música popular e sem formação acadêmica em Regência, Aurélio Melo percorreu uma longa trajetória para transformar a orquestra de câmara, que recebeu do prof. Emmanuel Coelho Maciel, em uma orquestra sinfônica. O depoimento da senhora Amélia Batista de Sá citado anteriormente parece responder aos anseios da formação de plateia. Para a agricultora, Deus estava presente na apresentação da OST; e, em suas palavras, foi possível perceber que o concerto didático<sup>32</sup> foi compreendido: “tanta gente sabida, tanta gente educada ensinando as pessoas.” Nota-se aqui o entendimento de que, além da música, conhecimentos foram passados na apresentação.

O contato com bens culturais tem uma dimensão que vai além do entretenimento em situações como essas dos *Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina*. Juntamente com Nogueira (2012), entende-se que:

---

<sup>32</sup> Segundo Soares (2012), os concertos didáticos partem do objetivo de aproximar o público pouco habituado à música clássica da tradição cultural ocidental europeia, pretendendo também criar um interesse nesse público para que frequente teatros e salas de concerto.

[...] a cultura também é emancipação, é possibilidade de se ir além do que está posto, preestabelecido. Por meio da cultura, podemos alargar nossos horizontes, conhecer outras realidades, outras visões de mundo, nos constituir de forma única e original. Podemos, principalmente, ampliar nossos referenciais estéticos, permitindo uma fruição rigorosa e fundante de outras lógicas possíveis. (NOGUEIRA, 2012 p. 622).

Presenciar um concerto de uma orquestra é algo imponente, a começar pelo visual. O fato de os instrumentistas adentrarem o recinto antes do Maestro, por si só, causa uma expectativa na audiência. O ouvir dos sons diferenciados, mesmo durante a afinação inicial, já desperta um estranhamento estético que vai evoluindo durante o concerto. É nesse vivenciar audiovisual, ao longo da apresentação, que se dá essa ampliação dos referenciais estéticos que a autora preconiza.

Nos depoimentos encontrados no livro que resultou da *tournée Concertos pelo Sertão*, há uma variedade de ocupações. Conforme Magalhães e Silva (2010), historiadores, professores, cirurgiã dentista, secretário de cultura, padres, médico, dona de casa, prefeito, administrador de empresas, estudante de música, bancária, agricultora, pensionista, vice-prefeito, enfermeira e estudante de gastronomia formaram o conjunto que, de certa forma, dá uma amostra da visão que o público teve do concerto. Os testemunhos convergiram para o mesmo ponto: a boa impressão que a orquestra piauiense causou ao levar música erudita, popular e religiosa para um concerto didático público.

É pertinente considerar que a publicação em questão tinha por premissa divulgar os acertos do projeto *Concertos pelo Sertão*. Uma reflexão baseada no pensamento de Ricoeur (2007) se faz útil. O filósofo francês nos motiva a pensar que a estratégia de esquecimento e a memória exercida proporcionam o surgimento de uma memória ensinada em proveito da lembrança de ocorrências “da história comum tidas como acontecimentos fundadores da identidade comum.” (RICOEUR, 2007, p. 98).

Essa história comum poderia ser considerada a partir dos relatos, como o reconhecimento da Orquestra Sinfônica de Teresina de uma forma que não deixa margem para pensar em possíveis fragilidades musicais, visto que nenhum depoimento descrito na brochura *Petrobras Apresenta: Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina* aponta o contrário.

Figura 16 - Público do concerto da OST na cidade do Crato (CE), 15 de novembro de 2010



Fonte: Magalhães e Silva (2010, p. 63).

O público da cidade do Crato (CE), na imagem precedente, aparenta, pelas expressões boquiabertas, estar cantando com a Orquestra Sinfônica de Teresina. Tratou-se de um público numeroso aglomerado na Igreja da Sé. Magalhães e Silva (2010) afirmaram que a assistência era mais numerosa que a quantidade de moradores da cidade porque envolveu pessoas da região do Cariri. Outro ponto relevante indicado pelos autores é que, nessa noite, a OST concorreu com um evento paralelo na praça; e, mesmo assim, o templo ficou lotado.

O Mediador tem uma concepção bem clara da importância dessa *tournee* para o trabalho da Orquestra Sinfônica de Teresina; foi a primeira vez que a orquestra saiu do estado. Nas palavras de Aurélio Melo,

Acredito que esse projeto foi aprovado porque tinha um apelo muito forte que era proporcionar às pessoas mais carentes, que nunca tinham tido a oportunidade assistir uma orquestra ao vivo. [...] Eu sempre fui envolvido com a pesquisa da música nordestina e sempre busquei uma linha que determinasse mais ou menos uma característica da música piauiense. [...] Então eu pensei – qual vai ser a cara da OST? [...] Pra esse projeto nós escolhemos tocar uma música mais próxima do povo que motivasse a autoestima dessas pessoas por onde a orquestra ia passar. [...] Então, durante as apresentações vimos que acertamos em cheio porque nós nos preocupamos com a carência do povo em ter acesso a esse tipo de cultura. [...] Nesse projeto a orquestra adquiriu o ritmo, a sua característica. [...] A orquestra é hoje conhecida justamente por esse trabalho que a gente faz, digamos assim, diferente das outras. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Na próxima seção desta pesquisa, abordarei com mais profundidade o repertório utilizado nos *Concertos pelo Sertão*. Aqui detenho-me à análise do impacto desse projeto na mediação cultural feita por Aurélio Melo e à repercussão dessa experiência para a própria Orquestra Sinfônica de Teresina. O Músico Piauiense afirmou que “nesse projeto a orquestra adquiriu o ritmo, a sua característica” (Aurélio Melo, entrevista, 2020). Essa particularidade encontrada pela OST foi levar, para um grupo de formação erudita, músicas que tocavam de forma afetiva o público, colocando-as no mesmo patamar de importância de clássicos universais.

Ao analisar a trajetória do Mediador, quando consultado sobre suas percepções acerca dos *Concertos pelo Sertão*, Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães trouxe uma contribuição relevante. Mencionou, em entrevista sobre a impressão de Aurélio Melo, que essa oportunidade teria firmado a identidade da Orquestra Sinfônica de Teresina:

A Orquestra Sinfônica junta hoje em dia no Parque da Cidadania<sup>33</sup> 15.000 pessoas. Em que lugar do Brasil, do Nordeste tem isso? Eu desconheço por que as orquestras são em sua essência de uma cultura elitista, no sentido de que são poucas pessoas que tem acesso. [...] O Aurélio consegue fazer esse trabalho com uma orquestra constituída por músicos piauienses formados aqui e pela própria orquestra como era o caso do Caio<sup>34</sup>. A OST começou a atrair um público tão numeroso, muitas vezes sem divulgação que chegou o ponto da própria mídia começar a ir atrás. Então a Orquestra Sinfônica através do trabalho do Aurélio Melo terminou sendo uma identidade, um referencial, coisa que o Piauí não tem. Qual é a identidade cultural desse estado? Nenhuma. A OST termina por cumprir esse papel. (Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães, entrevista, 2020).

O Mediador, ao fazer as escolhas que guiaram sua trajetória, foi buscando esse propósito de identificação cultural; e o seu trabalho de mediação terminou por suprir uma lacuna existente na cultura piauiense. Segundo Hall (1998, p. 13), “a identidade torna-se uma celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Aurélio encontrou, por meio da experiência dos *Concertos pelo Sertão*, o método eficaz de conquistar o público. Mesmo estando à frente de um grupo que, por sua essência, não seria popular, o Músico Piauiense conseguiu equilibrar a cultura nordestina e a música universal em um mesmo grupo.

---

<sup>33</sup> O Parque da Cidadania é uma obra do Ministério do Turismo com a prefeitura de Teresina, inaugurado no ano de 2016. Possui, entre outras atrações, um anfiteatro. O parque fica localizado nas avenidas Frei Serafim e Miguel Rosa. (PARQUE..., 2017).

<sup>34</sup> Caio Michel Cardoso da Silva foi um violoncelista da Orquestra Sinfônica de Teresina. Formado em Música na Universidade Federal do Piauí, faleceu precocemente em 2020, vítima da Covid-19. Caio ingressou na OST muito jovem e chegou a ser chefe de naipe. (CARPASO, 2020).

O violinista Edivaldo Sampaio, que acompanhou a Orquestra Sinfônica de Teresina em muitas apresentações do projeto, expôs, em entrevista, parte de suas memórias, apontando suas impressões sobre a liderança de Aurélio Melo:

O Aurélio é uma pessoa que realmente tem essa capacidade de conseguir se comunicar com público. Ele consegue encaixar o repertório como se ele conhecesse a mente do público. [...] A preparação do repertório para esse projeto dos Sertões foi bem cansativa, estávamos muito ansiosos porque seria a primeira vez a sair para outros estados. [...] A gente sabe praticamente todos os outros estados brasileiros nos tem como chacota, então ficamos preocupados em como seria a receptividade das pessoas. [...] Mas em cada cidade a história se repetiu, o público nos recebeu muito bem. Nós fomos pra cidades que não tinham estrutura nenhuma e mesmo assim a gente tocava. [...] Acho que o que faz a diferença no Aurélio é a personalidade, a ousadia de fazer, de empreender, o vislumbre de ter fé, de ver coisas que ainda não estão acontecendo como possíveis. (Edivaldo Sampaio, entrevista, 2020).

Aurélio Melo, em alguma medida, conseguiu, com esse projeto, contagiar os seus músicos, firmar a identidade da orquestra como grupo e como patrimônio piauiense. Parece que o resultado disso foi o aprimoramento do seu capital simbólico. Dessa maneira, entende-se que a *tourneé Concertos pelo Sertão* consolidou o lugar da Orquestra Sinfônica de Teresina no cenário cultural do Nordeste e o reconhecimento do Mediador como maestro.

A OST trouxe para o Mediador a possibilidade de outras vivências, como a participação em um edital de vulto nacional, como é o da Petrobras, e a oportunidade de, pela primeira vez, ir com o grupo para outras cidades fora do estado do Piauí. O trabalho de formação de plateia foi assim ampliado, em parte, por meio da estratégia de escolher um repertório que dialogasse com a identidade cultural das pessoas que assistiram aos concertos.

Dois anos depois dessa experiência, um novo projeto relevante para este trabalho foi feito sob a liderança do Mediador. Tratou-se da *Cantata Gonzaguiana*, uma homenagem ao Rei do Baião, obra feita para solista e orquestra. Como esse novo projeto contribuiu para o trabalho de mediação cultural de Aurélio Melo? Novos públicos foram alcançados com o apelo da cultura nordestina interpretada por um grupo com instrumentos eruditos?

### 3.3 Cantata Gonzaguiana

Depois da experiência bem-sucedida com os *Concertos pelo Sertão*, o Mediador sentiu-se seguro para novas vivências com a música nordestina na roupagem orquestral. A paixão pelo Rei do Baião fez com que Aurélio Melo pensasse na composição da *Cantata Gonzaguiana* um ano e meio antes do centenário de Luiz Gonzaga. Uma conversa com o artista

piauiense João Claudio Moreno<sup>35</sup> foi o início do projeto, que, segundo a *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014), teve um público estimado em 300 mil pessoas, além de ter sido destaque em rede nacional no Globo Repórter Especial – Centenário de Luiz Gonzaga.

Aurélio Melo não é reconhecido como intelectual se esse termo for contemplado no seu significado formal. Considerando as autoras Gomes e Hansen (2016), apoiadas em Charle (2012 apud GOMES; HANSEN, 2016), os intelectuais seriam concebidos como:

[...] uma categoria socioprofissional marcada, quer pela vocação científica, no dizer weberiano, ou pela especialização que lhes confere “capital cultural” e “poder simbólico”, nos termos de Bourdieu, quer pelo gosto da polêmica, inclusive a política. (GOMES; HANSEN, 2016 p. 10).

O Mediador não se qualificaria nesse conceito de intelectual, porque o seu capital cultural e poder simbólico estão a serviço de uma mediação cultural que, nesse caso, não está ligada à polêmica, e nem relacionada explicitamente à política. O Músico Piauiense também não tem um reconhecimento da academia, porque não tem formação em Regência. Porém, quando o conceito de intelectual mediador vem à baila, Aurélio Melo se encaixa sem ressalvas, visto que, segundo Gomes, Kodama e Fonseca (2018),

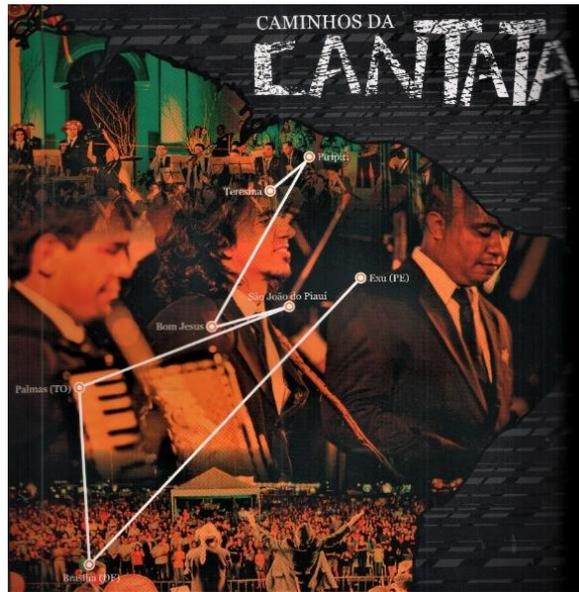
[...] o intelectual, em uma acepção mais ampla, [...] é aquele que se volta para práticas culturais de difusão e transmissão, ou seja, que faz “circular” os produtos culturais em grupos sociais mais amplos e não especializados, razão pela qual pode ser identificado, entre outras possibilidades, como vulgarizador ou divulgador. (GOMES, KODAMA E FONSECA, 2018 p. 594).

A *Cantata Gonzaguiana* é uma evidência desse trabalho de circulação de produtos culturais musicais em grupos sociais não especializados em música. O Mediador, ao liderar a Orquestra Sinfônica de Teresina, mesmo sem estar vinculado a um edital, como foi o caso dos *Concertos pelo Sertão*, conseguiu chamar atenção para o seu trabalho e ter uma validação da *Cantata* pelos convites que recebeu. A seguir, podemos ver os “Caminhos da Cantata” em uma imagem publicada na *Revista da Orquestra Sinfônica*:

---

<sup>35</sup> João Cláudio Moreno é um humorista piauiense nascido na cidade de Piripiri, em 1967. Em sua carreira de 30 anos completados em 2019, dentre outras vivências, trabalhou com Chico Anysio como redator, gravou com Hermeto Pascoal na década de 90 do século passado e participou de um curta-metragem sobre João Cabral de Melo Neto. (BARBOSA, 2019, p. 4).

Figura 17 - Localização das cidades visitadas pela *Cantata Gonzaguiana*



Fonte: Revista Orquestra Sinfônica de Teresina (2014 p. 22).

As cidades marcadas simbolicamente em um mapa do Brasil estilizado na página da Revista da Orquestra Sinfônica de Teresina (2014) são: Teresina, Piri-piri, Bom Jesus, São João do Piauí, Palmas (TO), Brasília (DF) e Exu (PE). Uma orquestra saída da capital do estado do Piauí, com músicos oriundos da região, regida por um Maestro também piauiense sem formação acadêmica, tocando exclusivamente músicas de outro nordestino interpretadas por um artista cujo reconhecimento é ser humorista, conseguiu atrair 300 mil pessoas.

É possível pensar que a causa de tamanha aceitação foi a reunião de alguns fatores: primeiro, uma orquestra sinfônica a serviço da música popular; segundo, a seleção que o Mediador fez dentro do repertório de Luiz Gonzaga; terceiro, a escolha de João Cláudio Moreno como solista e a experiência dele em imitar a voz do Rei do Baião, utilizando-se ainda da sua habilidade humorística para entrelaçar as músicas com narrativas espirituosas; e, por fim, o carisma do próprio Luiz, que, segundo Abreu (2011), tem características peculiares:

Com suas músicas e composições, Gonzaga representa a cultura popular nordestina no que ela tem de mais expressivo: a luta contra os elementos da natureza, a camaradagem entre amigos, a singeleza das festas juninas, o gosto pela diversão, a opção pela alegria diante das dificuldades e, também, é necessário dizer, uma dose de machismo. Gonzaga tinha tudo para se tornar uma figura simbólica: talento musical e carisma. (ABREU, 2011 p. 2).

A certa dose de machismo encontrada nas obras de Gonzaga é um traço recorrente na literatura e na música referentes à região do Nordeste. Esse é um mote que abre múltiplas possibilidades de interpretação. Albuquerque Júnior (2013) preconiza que o tipo nordestino

foi se definindo a partir de uma militância regionalista e tradicionalista, entre 1924 e 1930. Seria um homem na contramão do mundo moderno, que rejeita superficialidades. Teria costumes conservadores, rústicos e ásperos. Trata-se do macho por primazia, que foi forjado nos discursos das elites pernambucanas e firmou-se na literatura de cordel. Ainda refletindo juntamente com o autor,

O nordestino, assim como o recorte regional Nordeste, nasceram a partir de uma série de práticas regionalistas e de um discurso regional que se intensifica entre as elites do Norte do país, a partir do final do século XX quando o declínio econômico e político desta área levará a uma progressiva subordinação desse espaço em relação ao sul do país. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013 p. 138).

Esse é o homem cantado por Luiz Gonzaga, o “cabra-macho” que, segundo Silva (2009, p. 66), aparece nas canções como *Xote dos cabeludos* (José Clementino e Luiz Gonzaga, 1967 e 1974), *Forró de Mané Vito* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1941), *Ou casa ou morre* (Elias Soares, 1967) e *A rede véia* (Luiz Queiroga e Coronel Ludugero, 1990). Por outro lado, conforme Faria (2002), a mulher é representada a partir da reprodução de comportamentos que não acompanharam as transformações da sociedade moderna, aparecendo como submissa e contente com os afazeres domésticos.

O Mediador conseguiu reunir elementos do sucesso gonzaguiano e foi além: colocou a voz do próprio Gonzaga. Essa escolha foi o item que parece melhor ter consagrado o trabalho. Nas palavras de Aurélio Melo,

Nós começamos a pensar nisso anos antes (do centenário do Rei do Baião), numa conversa que eu tive com o João Cláudio. Eu coloquei aquilo na minha cabeça – eu vou fazer uma peça sinfônica pra solista e dessa vez não vai ser um tenor lírico solista. Eu quero a voz do Luiz Gonzaga. Nós temos o privilégio de ter a voz do Luiz Gonzaga no talento do João Cláudio e o próprio João me alimentou muito essa ideia. [...] Eu fiz os arranjos sem mudar nada, a essência, a característica da música do Luiz Gonzaga. Apesar de ser erudito eu não mudei praticamente os tempos, a levada da sanfona eu colocava nos violinos e os pífanos na flauta. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

De acordo com Austregésilo (2005), Luiz Gonzaga emprega suas vivências para legitimar as narrativas de suas canções sobre o Nordeste; e, mesmo descrevendo as desigualdades da região em relação ao sul, fê-lo de forma poética, sem vitimizar-se. Exaltou o lugar, com seus costumes e valores, conseguindo uma visibilidade estética nacional por meio de sua música.

Aurélio Melo e Luiz Gonzaga aparentam ter muito em comum quando se trata da identidade cultural e da preocupação em divulgar essa cultura. Concordo com Thompson (2002)

quando o autor afirma que a cultura inclui manifestações de vários tipos, como ações, discursos verbais e objetos relevantes, por meio dos quais há uma comunicação entre os indivíduos no momento em que estes partilham entre si convicções e pontos de vista.

O resultado registrado em forma de audiovisual foi feito depois de várias viagens da *Cantata Gonzaguiana*. Um DVD foi possibilitado por um convênio entre a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí – SECULT e a Associação dos Amigos da Orquestra Sinfônica de Teresina, conforme consta no Diário Oficial do Estado do Piauí:

Figura 18 - Diário Oficial do Estado do Piauí, 28 de setembro de 2015



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ  
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

**EXTRATO DE CONVÊNIO  
CONVÊNIO Nº 026/2015**

CONVENIENTE: SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO PIAUÍ - SECULT; CONVENIADO (A): ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA, CNPJ 07.018.687/0001-31. OBJETO: disponibilização de recurso financeiro a título de custeio nas despesas para a gravação do DVD/Blu-Ray da CANTATA GONZAGUIANA. Valor: R\$ 148.350,00 (Cento e Quarenta e Oito Mil, Trezentos e Cinquenta Reais). Elemento de Despesa: 33.50.41; Fonte de Recurso: 01000881001. VIGÊNCIA: O presente Termo de Convênio tem vigência de 90 dias a contar da data de sua assinatura; DATA DE ASSINATURA: 24/09/2015.

**FÁBIO NÚNEZ NOVO**  
Secretário da Secretaria de Estado de Cultura do Piauí

Fonte: Piauí (2015).

O apoio financeiro vindo da Secretaria do Estado de Cultura para a produção não deixa de ser uma validação, uma chancela do público local desse projeto. Duas outras legitimações fora do estado piauiense merecem ser ressaltadas: os convites para tocar na casa de Gonzaga em Exu, na comemoração do centenário; e no Congresso Nacional, eventos que poderiam ter sido feitos a outras orquestras mais experientes, segundo o Mediador:

Nós fomos convidados para fazer a homenagem do Brasil ao Luiz Gonzaga, feita pelo Congresso Nacional. Brasília tem uma orquestra sinfônica que está anos-luz à frente da Orquestra Sinfônica de Teresina, mas não foi nem cogitada [...]. Foi muito interessante fazer a *Cantata Gonzaguiana* no Salão Nobre do Congresso Nacional, gravado pela TV Senado que depois passou um mês reproduzindo. [...] Mas o que eu considero muito importante artisticamente foi a orquestra ser convidada para encerrar as festividades do Luiz Gonzaga no Santuário do Rei do Baião em Exu. [...] Pernambuco também tem uma orquestra que está muito tempo na frente da nossa sinfônica. [...] Então tudo isso aconteceu porque pensamos um pouco antes dos outros, quando começou o centenário nós já estávamos com a estreia da *Cantata Gonzaguiana* marcada. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Aurélio Melo reconhece que outras orquestras seriam mais bem preparadas musicalmente e estruturalmente para assumir essas homenagens; entretanto, o diferencial da

Orquestra Sinfônica de Teresina de representar a cultura nordestina foi significativo para a escolha da OST. João Cláudio Moreno, em entrevista, afirmou que tem sua própria interpretação dessa aceitação nacional:

O Maestro Guerra Peixe já tinha feito arranjos com a música de Luiz Gonzaga, mas o Maestro Aurélio Melo teve uma preocupação que ele não teve. Aurélio colocou junto com os instrumentos da orquestra, sanfona, zabumba e triângulo. [...] Fomos em 42 apresentações em várias cidades e aqui em Teresina tocamos em vários lugares, inclusive fizemos uma apresentação na frente da Igreja São Benedito<sup>36</sup> para o Globo Repórter. A orquestra saiu no Jornal Nacional em horário nobre no dia 12 de dezembro lá na terra de Luiz Gonzaga em Exu. As viagens, as participações foram uma troca de informações de riqueza muito grande entre os músicos e nós. Em 30 anos de carreira foi um dos projetos mais lindos que eu participei. (João Cláudio Moreno, entrevista, 2020).

A apresentação no Adro da Igreja de São Benedito está registrada na imagem a seguir. A multidão que assiste à Cantata de pé representa o acolhimento e o respeito do teresinense a esse projeto.

Figura 19 - Orquestra Sinfônica de Teresina no Adro da Igreja São Benedito, 12 de dezembro de 2012



Fonte: Revista Orquestra Sinfônica de Teresina (2014), p. 19.

<sup>36</sup> A Igreja de São Benedito foi a terceira igreja erguida em Teresina. A construção levou doze anos para ficar pronta, de 1874 a 1886. Esse templo foi construído em homenagem aos santos frades franciscanos. A obra teve origem ligada às necessidades da população pobre e também dos escravos residentes na cidade. (ANDRADE, 2014 p. 9).

A aceitação do projeto não foi apenas do público, mas também da crítica em Teresina. O Maestro Frederico Marroquim, além de tecer comentários favoráveis ao projeto, ainda fez circular o DVD:

A Cantata Gonzaguiana foi um excelente trabalho da OST ao lado de João Cláudio, um imitador de Luiz Gonzaga. Adquiri dois DVDs, um para mim e outro para mandar para Elba Braga Ramalho, uma das maiores pesquisadoras de Luiz Gonzaga, que foi minha professora na Universidade de Fortaleza. Ela gostou e me agradeceu muito. Nessa área popular a importância do Aurélio é imensa sem dúvida nenhuma. As minhas barreiras com ele é só em relação a música chamada séria, clássica. [...] Mas de resto é um grande trabalho. (Frederico Marroquim, entrevista, 2020).

Apesar de usar o termo “música séria” para designar a música erudita a partir da qual Marroquim acredita que o Mediador não consiga fazer um trabalho relevante, o fato de o entrevistado ter enviado o DVD da *Cantata Gonzaguiana* para uma ex-professora mostra uma identificação de qualidades no trabalho de Aurélio Melo como arranjador de música popular, caracterizando assim um exemplo de validação do capital simbólico do Músico Piauiense.

Melo (2020) acredita que o concerto no Planalto Central foi o mais político da Orquestra Sinfônica de Teresina. Além de comandar a apresentação no Salão Nobre do Congresso Nacional, o Mediador tomou lugar à mesa na sessão solene do Congresso em homenagem a Luiz Gonzaga. A seguir, consta um registro da apresentação:

Figura 20 - Orquestra Sinfônica de Teresina em apresentação no Planalto Central



Fonte: Revista Orquestra Sinfônica de Teresina (2014, p. 20).

A Orquestra Sinfônica de Teresina no Planalto Central, além das outras viagens feitas, de acordo com a *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014), tais como Piripiri, Bom Jesus, São João do Piauí, Palmas (TO), Brasília (DF) e Exu (PE), e de das várias apresentações da *Cantata Gonzaguiana* no ano de 2012 em Teresina, mostra que esse projeto foi um veículo muito útil no trabalho de mediação cultural de Aurélio Melo. Públicos que antes não tinham sido nem cogitados pelo Músico Piauiense foram alcançados com o apelo da cultura nordestina, por meio de um grupo com instrumentos eruditos.

A motivação do Mediador ao liderar os projetos citados neste capítulo aparenta ser principalmente o compromisso de fazer circular os bens culturais com os quais se identificou. O piauiense pôde se reconhecer no trabalho da Orquestra Sinfônica de Teresina ao vê-la executar músicas que falam de seus valores e tradições. A relevância dos concertos oriundos desses projetos para a formação de plateia é imensa, visto que, nos três projetos aqui citados, o público alcançado foi numeroso.

Posto isso, considerando o perfil dos projetos, é possível questionar: quais os critérios de Aurélio Melo para escolha do repertório nesses projetos? Como o Mediador vinculou o seu trabalho de fomentação de uma identidade cultural piauiense nas obras escolhidas para os concertos? De que forma o Músico incorporou ao trabalho autoral a imbricação do erudito e do popular presentes ao longo da sua trajetória?

#### 4 O REPERTÓRIO DA MEDIAÇÃO

“No fim os romeiros não arredaram o pé, e os estudantes se contentaram em ficar atrás na igreja, em pé, assistindo”.  
(Aurélio Melo, entrevista, 2020).

As escolhas feitas por Aurélio Melo acerca do repertório utilizado na Mediação são o foco desta seção. O objetivo é analisar a seleção das peças de três projetos sinalizados pelo Músico como mais relevantes, a saber: *Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina*, em 2010; *Cantata Gonzaguiana*, que teve estreia no ano de 2012; e *Missa de São Benedito*, que ocorreu também em 2012. Pretende-se refletir sobre as estratégias do Músico para manter uma trajetória consistente no que diz respeito à valorização de músicas que representam a identidade cultural do público piauiense. Outro aspecto a ser observado é o cuidado do Mediador em mesclar as peças populares com obras eruditas, o que termina por ser um meio de ampliação de vivência artística e educativa das pessoas que não têm facilidade de acesso a esse tipo de música.

Nos *Concertos pelo Sertão*, cada peça do programa foi escolhida pelo Maestro com o intuito de proporcionar uma experiência musical agradável para o público predominantemente leigo das cidades do interior do Nordeste. Esse projeto parece ter sido muito significativo, porque representou para o Músico uma forma consistente de mediação cultural, visto que peças eruditas, obras populares e religiosas causaram no público, ao mesmo tempo, o estranhamento do novo e o contentamento de ouvir melodias já conhecidas. Compreende-se assim que, ao lado das emoções provocadas, a vivência cultural ampliou o horizonte estético das pessoas que prestigiaram o trabalho do Músico Piauiense.

Na *Cantata Gonzaguiana*, a estratégia usada pelo Mediador para chamar a atenção da audiência foi dispor do repertório já consagrado por Luiz Gonzaga, mantendo-o semelhante aos arranjos originais e incluindo aos instrumentos da orquestra a zambumba, o triângulo e a sanfona. Contar com a “voz do próprio Luiz” (MELO 2020) também deve ter sido determinante para arrebatá-la a uma plateia numerosa, além do fato de a maioria das apresentações ter sido gratuita.

O terceiro projeto apresentado nesta seção é a *Missa de São Benedito*. Trata-se de uma composição autoral de Aurélio Melo. O compositor declara ter dois propósitos: estudar a forma missa e homenagear São Benedito. Essa composição foi registrada audiovisualmente, por meio de um DVD gravado no interior da Igreja de São Benedito durante um único dia de trabalho.

Figura 21 - Imagem do DVD *Missa de São Benedito* (2013)



Fonte: Maestros... (2013).

A imagem anterior pertence ao DVD *Missa de São Benedito*; nela podemos ver a Orquestra Sinfônica de Teresina à frente do Madrigal Vox Populi<sup>37</sup>, que foi preparado pelo regente Luciano Klaus. Na época, além de preparar o coro, Klaus dirigiu e produziu o DVD. O Madrigal Vox Populi interpretou todas as partes da *Missa*, incluindo os solos. Muitas apresentações aconteceram durante esse projeto, em forma de concertos e, em outros momentos, incorporadas na missa propriamente dita, celebrada por um sacerdote.

Que critérios foram utilizados pelo Mediador para escolher as peças que seriam utilizadas nos projetos *Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina* e *Cantata Gonzaguiana*? O que motivou o Músico Piauiense a escrever uma obra sacra na forma de missa,

---

<sup>37</sup> O Madrigal Vox Populi, fundado em 9 de maio de 1988, é um grupo coral independente que tem objetivo de difundir o canto coral a todo tipo de público. (UFPI, 2014).

e quais elementos da cultura nordestina ele utilizou para manter sua inclinação de intercalar música erudita e popular na formação de plateia? Essas são as perguntas norteadoras do presente capítulo.

#### **4.1 Entre Valsas e Batuques: *Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina***

[...] o gosto popular, está provado, é também sinfônico. Eis a razão da ousadia de trazer para os concertos peças clássicas, mesmo que executadas num só movimento, como as de Vivaldi e Beethoven. Ao mesmo tempo, introduzem-se peças em que o vínculo com o popular se dá pela inserção de ritmos como o maracatu e o baião, mas obedientes à forma sinfônica, sem falar da inclusão de duas peças do folclore religioso brasileiro, “Queremos Deus” e “Coração Santo”, que buscam estimular a participação do público e envolve-lo mais ainda no concerto. (MAGALHÃES; SILVA, 2010 p. 58).

A citação acima é oriunda da brochura *Petrobras Apresenta: Concertos pelo Sertão com a Orquestra Sinfônica de Teresina* e pode ser encontrada no item Repertório. O excerto traz uma reflexão sobre o tipo das peças apresentadas na *tournee*, indicando que algumas eram reconhecidamente sinfônicas e que outras eram populares com um tratamento sinfônico.

O Mediador, ao escolher Antonio Vivaldi (1670-1741) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), optou por dois clássicos bastante conhecidos da população. As duas peças selecionadas pelo Maestro Aurélio Melo foram a *Primavera*, o Concerto nº 1 dos quatro que compõem a obra de Vivaldi, intitulada *As Quatro Estações*; e o primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Beethoven.

Iniciando a minha ponderação pelo Primeiro Movimento da *Quinta* de Beethoven, *Allegro con brio*, compreendo-o com base em uma matéria veiculada em uma *webpage* alemã intitulada DW.Com (SINFONIA..., 2020), na qual se afirma que “as quatro notas que abrem o primeiro movimento tornaram-se ao longo dos séculos vinheta universal para o destino, para emoções fortes, o inesperado, e a música clássica em geral”. Sendo assim, iniciar um concerto com sons tão familiares, independentemente do lugar ou situação, possivelmente despertaria a simpatia do público, visto que existe uma grande probabilidade de essas quatro notas do início já terem sido ouvidas em algum desenho animado, comercial de TV ou trilha sonora cinematográfica; além disso, é evidente o magnetismo que a composição de Beethoven exhibe.

Embora agradando a plateia, existem críticas quanto às incursões do Músico Piauiense na regência de peças eruditas. Fred Marroquim, em entrevista, fez observações sobre as deficiências observadas por ele: “As intervenções dele nas sinfonias de Beethoven [...] são desastrosas [...] disponho gravações da quinta de Beethoven [...] onde se pode constatar exatamente essa falta de aprofundamento na questão [...] técnica e musical”. Apesar dessas

impressões, quando o assunto é a mediação cultural, Aurélio Melo é reconhecido por Marroquim: “Aurélio faz um trabalho de conscientização muito bom diante da sociedade, isso é fundamental, independente dos defeitos eventuais que a orquestra possa ter. Nesse aspecto o trabalho dele é excelente, persistente e merecedor dos maiores aplausos.” (Frederico Marroquim, entrevista, 2020).

Prosseguindo com a análise de repertório, não estou querendo desmerecer a escolha do Mediador no programa dos *Concertos pelo Sertão*; pretendo apenas refletir sobre até que ponto foi uma “ousadia” a escolha dessas peças. Acredito que foi uma estratégia, já que o Maestro investiu em músicas com uma aceitação já confirmada pelo grande público. Observo a plateia registrada nas fotografias da publicação proveniente do projeto, representada nas imagens a seguir pela audiência das cidades piauienses Valença e Picos. Atentei para a aparente faixa etária da plateia dos *Concertos*, que me pareceu formada predominantemente por adultos. A partir disso, ponderei que seria uma possibilidade a maioria ter sido consumidora das atrações televisivas dos anos 1980.

Figura 22 - À esquerda, parte do público da cidade de Valença (PI); e, à direita, de Picos (PI)



Fonte: Magalhães e Silva (2010, p. 81 e 59).

Nesse caso, eventualmente, o público pode ter ouvido a *Primavera* de Vivaldi, já que, segundo Recomposição... (2016), “essa composição se consagrou no meio popular através da televisão, em virtude de uma série de comerciais da antiga linha de cosméticos *Vinólia*, [...] rotulada de ‘As Quatro Estações’ cujo fundo musical era trechos da obra de Vivaldi”. A repetição desses comerciais foi tanta que Costa (2003) considera que *Primavera* de *As Quatro Estações* tornou-se um símbolo dos sabonetes, sendo associada a eles pelo público. Mesmo que admitamos que alguém da audiência tenha passado incólume à *Primavera* dos sabonetes, Ryan Spooner afirma que:

Não há dúvida de que você já tenha ouvido pelo menos uma pequena parte de suas *Quatro Estações* (em italiano: *Le quattro stagioni*). As músicas deste grupo de concertos para violino foram apresentadas em pelo menos 100 filmes e programas de televisão diferentes, inúmeros comerciais e cerimônias de casamento em todo o mundo. (SPOONER, 2020).

O ritmo Maracatu apareceu representado no programa dos *Concertos pelo Sertão* com a música *Batuque*, composta por Oscar Lorenzo Fernandez<sup>38</sup>. De acordo com Pinto (2004), *Batuque* faz parte da suíte orquestral *Reisado do Pastoreio*, reconhecida internacionalmente. No período colonial, batuque era o nome dado pelos brancos para toda reunião de negros que tivesse percussão de atabaques e tambores acompanhados de cantos e danças. O reconhecimento internacional de *Batuque*, segundo Pádua (2009), pode ser evidenciado por informações como a gravação da Sinfônica de Washington, a apresentação feita pelas orquestras de Boston e da Augusto de Roma, tendo sido regida por Arturo Toscanini e obtendo prêmios em várias ocasiões.

Para apresentar o baião, a preferência do Maestro Piauiense foi a peça *Mourão*. Composta por Clóvis Pereira<sup>39</sup>, é muitas vezes atribuída a Guerra-Peixe<sup>40</sup>, porque, de acordo com Silva (2016), Pereira é ex-aluno de Peixe e, ao compor a peça, retirou da música *De Viola a Rabeca*, de Guerra Peixe, o tema de *Mourão*. Megaro (2013) esclarece que o nordeste brasileiro é o lugar de origem do baião. Suas influências são danças folclóricas africanas como: batuque, coco, calango e lundu. Estima-se que essas danças chegaram ao Brasil no século XVI. A música *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga, popularizou o gênero em 1946, sendo divulgada no rádio e difundida dessa forma por todo o país.

Aurélio Melo preocupou-se em garantir um lugar para essas peças, ciente de que elas causariam um impacto positivo na plateia. Quando se trata de ritmos nordestinos ou de origem africana, como é o caso do Maracatu, não se faz necessário que o indivíduo, principalmente o proveniente do Nordeste, conheça a música de longa data para contagiar-se. Sobre o repertório dos concertos, o Mediador relatou-me que:

Fizemos um repertório inteligente, colocamos um pouco de música erudita, com alguns movimentos de sinfonia. Nesse período nós estávamos começando a estudar, a passear pela aventura de uma sinfonia, não tínhamos passado nem uma completa ainda. Então escolhemos alguns movimentos determinantes e colocamos com essas peças eruditas músicas que imaginamos que seriam próximas do povo. Procuramos um tipo de música que realmente

<sup>38</sup> A grafia do nome de Fernandez está de acordo com a sua certidão de nascimento.

<sup>39</sup> Clovis Pereira (1932-) é compositor, arranjador, pianista e regente, membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e da Academia Pernambucana de Música. Entre suas peças, destacam-se frevos, caboclinhos e maracatus, além de obras para coro e orquestra. (CLOVIS..., 2020).

<sup>40</sup> César Guerra-Peixe (Petrópolis, RJ, 1914 - idem 1993). Compositor, arranjador, regente, violinista, professor. (ENCICLÓPEDIA... 2020).

motivasse a autoestima dessas pessoas por onde a orquestra ia passar. [...] Como nós íamos tocar em Igrejas colocamos aqueles benditos cantados nas novenas. Percebemos que os benditos foram tão aceitos quanto Beethoven. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Nos *Concertos pelo Sertão*, de acordo com Melo (2020), os momentos mais emocionantes para o público que lotou as igrejas das nove cidades contempladas no projeto foram as músicas com temática religiosa. Nesse momento, as pessoas se sentiram parte da orquestra e cantaram com devoção os Benditos<sup>41</sup>. Maria Delvanir, uma dona de casa que assistiu ao concerto da Orquestra Sinfônica de Teresina na cidade do Crato (CE), deixou suas impressões para os documentaristas:

[...] Eu adorei, adorei, superou todas as expectativas. Eu gostei de todas as canções apresentadas, mas teve três em especial [...] aquela valsa que a gente quer sempre conhecia [...] me senti no meio de um salão bailando [...] Coração Santo também uma canção muito conhecida que a gente canta muito nas renovação que a gente faz. [...] Eu nunca tinha ouvido sendo tocada e cantada como ela foi hoje. [...] E Queremos Deus muito bonita também. [...] A gente nunca teve essa oportunidade aqui de ouvir música tão bem tocada, tão boa, tão bonito. Como o padre Edmilson já tinha falado antes, a gente escuta muita música que dizem que é música, mas que não são músicas, que ferem os ouvidos da gente. (MAGALHÃES; SILVA, 2010. p. 64).

A observação da senhora Delvanir sobre o que padre Edmilson havia falado me chamou atenção. “A gente escuta música que dizem que é música, mas ferem os ouvidos”. Essa legitimação do repertório da Orquestra Sinfônica de Teresina pelo pároco antes do concerto, no momento da divulgação, pode ter feito diferença na receptividade do público; afinal, o discurso religioso tem grande peso para os fiéis. Então, embora a OST não seja de uma instituição católica, a partir do momento em que o Maestro Aurélio Melo escolheu incluir no repertório músicas reconhecidamente vinculadas à Igreja, estabeleceu uma relação significativa com os fiéis, porque isso coadunou com o discurso anterior do sacerdote.

---

<sup>41</sup> São designados aqui como Benditos as músicas tradicionais populares religiosas da Igreja Católica. Nos *Concertos pelo Sertão*, foram cantados *Queremos Deus* e *Coração Santo*.

Figura 23 - Orquestra Sinfônica de Teresina na cidade de Raimundo Nonato nos *Concertos pelo Sertão*



Fonte: Magalhães e Silva (2010 p. 64).

Na imagem precedente, o Maestro Aurélio Melo está de costas para orquestra e de frente para o público. Ao lado dele, a violinista Fátima Brasil fez as vezes de solista. Segundo Melo, em entrevista, a violinista, por ter experiência em cantar na igreja, fazia os solos dos Benditos, enquanto o Músico Piauiense regia o público, que cantava acompanhado dos sons dos instrumentos da Orquestra Sinfônica de Teresina.

O Mediador escolheu *Coração Santo* e *Queremos Deus* como as duas músicas religiosas do programa *Concertos pelo Sertão*. Quando essas peças eram tocadas, acontecia o momento de ápice no concerto. Os entrevistados que tocaram na *tourné*, e isso inclui o Maestro Aurélio Melo, foram unânimes em afirmar que a emoção tomava conta do público e da própria orquestra no final dos concertos, quando as músicas religiosas tinham lugar. As pessoas cantavam lideradas pelo Maestro, que normalmente ficava de costas para a orquestra e regia a audiência. Em Juazeiro do Norte (CE), um grupo de romeiros surpreendeu o Músico Piauiense; segundo ele,

Eu pensei que quando a orquestra começasse eles iam assistir um pouco e iam sair, já que eles tinham ido cedo pra lá por causa da romaria. Além deles alguns estudantes tinham vindo do Crato e de Batalha pra assistir. Quando os estudantes chegaram não tiveram onde sentar. Fiquei um pouco preocupado. No fim, os romeiros não arredaram e os estudantes se contentaram em ficar atrás na igreja em pé assistindo. Quando a orquestra tocou “Coração Santo” e “Queremos Deus” os romeiros estavam assim extasiados. Quando eu me virei pra eles e disse que eles poderiam cantar foi uma coisa emocionante. Eu nunca tinha visto ou escutado um coral daqueles: um coral de vozes desafinadas mas

com muita força e com muita fé, eles cantavam com toda fé. A fé que levou eles de várias partes do Brasil pra chegar até ali e de repente encontrar uma orquestra que toca “Coração Santo” e convida eles pra cantar! Eu olhava pra orquestra e tinha músico chorando. Por isso eu afirmo que essa *tournee* realmente nos deu todo respaldo e a segurança do que nós iríamos nos tornar logo depois. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

A expectativa de Aurélio Melo para com uma desistência dos romeiros ao longo do concerto foi frustrada. Assim como os estudantes, os romeiros haviam viajado, mas os motivos eram diferentes. O primeiro grupo foi especificamente para ver a Orquestra Sinfônica de Teresina, e o segundo foi para vivenciar uma experiência religiosa. Segundo Pinheiro (2009), o Juazeiro do Norte recebe em média dois milhões de romeiros anualmente, configurando-se como um dos grandes núcleos religiosos da América Latina. A maioria dos participantes dos grupos de romeiros é proveniente da zona rural, de cidades ou periferias das capitais, e é composta por pessoas de baixa renda.

O Mediador acreditou que os romeiros desistiriam de assistir ao concerto na íntegra, porque foram para a romaria, e não para o concerto. Os estudantes, no caso, estariam mais preparados para consumir aquele tipo de música, além de terem comparecido com esse fim. Bourdieu e Darbel (2007) trazem uma avaliação pertinente sobre essa questão do gosto; falam sobre a inexistência de um gosto cultural inato, alegando que seria uma ilusão acreditar que determinado grupo não possa se interessar por obras que não lhes foram apresentadas desde o nascimento:

O mito de um gosto inato, que nada, deveria às restrições das aprendizagens nem aos acasos das influências, já que seria dado inteiramente desde o nascimento, não é senão uma das expressões da ilusão recorrente de uma natureza culta que preexistiria à educação – aliás, ilusão necessariamente inscrita na educação como imposição de um arbitrário capaz de impor o esquecimento do arbitrário das significações impostas e da maneira de impô-las. (BORDIEU; DARBEL, 2007 p. 164).

Os romeiros mostraram que estavam dispostos a ouvir a música orquestral, erudita e popular, independentemente do cansaço que porventura estivessem sentindo. Os estudantes tiveram de se contentar em ficar de pé no final da igreja, porque não poderiam disputar os assentos com aqueles que chegaram primeiro. Dois grupos distintos com ideais diferentes, naquele momento, tornaram-se um só, uma coletividade voltada para o consumo de um bem cultural em forma de música.

Antônio Desterro<sup>42</sup>, contrabaixista da Orquestra Sinfônica de Teresina, desde a Orquestra de Câmara, comentou em entrevista que, na música *Queremos Deus*, em algumas igrejas, as pessoas se levantavam e cantavam com a mão no peito. O entrevistado Edvaldo Sampaio, violinista, acredita que Aurélio Melo consegue contagiar as pessoas para cantar, porque consegue se comunicar de forma que elas o entendam. Gilson Fernandes<sup>43</sup>, timpanista da Orquestra Sinfônica de Teresina, avalia:

Se o repertório dos Concertos pelo Sertão fosse composto apenas de música erudita, as pessoas não iriam se identificar. É bonito, tudo, mas as pessoas não iriam se ver ali, porque não faz parte da cultura, não faz parte da raiz. Então essa mistura de metade do repertório música erudita e metade do repertório música popular e música religiosa foi uma grande jogada do Maestro Aurélio Melo, justamente para que as pessoas que fossem assistir o concerto se identificassem e pudessem se sentir parte do concerto. A parte religiosa foi muito importante já que todos os concertos aconteceram dentro de igrejas, então você pegava as pessoas já naquele clima de laço espiritual e finalizava com os cantos religiosos com arranjo bem erudito, aquilo ali fechava com chave de ouro, fazendo que a população se sentisse representada através da música que a orquestra estava executando. (Gilson Fernandes, entrevista, 2020).

Segundo Aurélio Melo (2020), durante as apresentações, poderia haver pequenas variações no programa dos concertos; mas o final sempre permanecia o mesmo, terminando com as músicas católicas. Outra parte que também se mantinha intacta era o início. A abertura das apresentações era feita com o *Hino Nacional* (Joaquim Osório Duque Estrada e Francisco Manuel da Silva, 1831). A justificativa para essa opção é dada pelo Mediador:

A gente abria os Concertos pelo Sertão com o Hino Nacional como um ato ufanístico. Antigamente as orquestras sinfônicas gostavam de abrir os concertos com o Hino Nacional, eu assisti alguns e aquilo ficou na minha cabeça. Nessa primeira oportunidade que tivemos de fazer essa *tourneé* eu decidi colocar o Hino. Era interessante abrir o concerto com o Hino porque ele mais ou menos preparava o povo, dava um sentimento ufanístico e teve uma resposta boa. [...] Sempre achei que o hino era uma maneira de motivar a autoestima das pessoas, além do que é bom abrir o Concerto com uma música que todo mundo conhece. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

---

<sup>42</sup> Antônio Desterro é natural de Caixas (MA), ex-aluno do projeto bandas estudantis da FCMC (onde foi oportunizado o trabalho na orquestra de câmara). Atua hoje como professor de contrabaixo da Orquestra Escola do Palácio da Música. (REVISTA ORQUESTRASINFÔNICA DE TERESINA, 2014).

<sup>43</sup> Gilson Fernandes é natural de Teresina (PI), ex-integrante da Banda IFPI. Pós-graduado em Musicoterapia e Arte-Educação em Música. Professor de bateria e percussão da EMT. (REVISTA ORQUESTRASINFÔNICA DE TERESINA, 2014).

Esse sentimento ufanístico<sup>44</sup> que o Músico Piauiense acredita ser estimulado pela execução do *Hino Nacional* proporciona uma análise. O Sertão Nordestino é um dos lugares no qual a desigualdade social é mais presente em relação ao restante do país. Anderson (2008) afirma que a identidade nacional, na verdade, trata-se de uma “comunidade imaginada”. Vieira (2008) nos faz refletir sobre como o nosso país é culturalmente diferenciado e até mesmo fragmentado. São tantos ritmos e sotaques diferentes que essa suposta identidade nacional acoberta um nacionalismo que termina não passando de uma ideologia.

Alguns versos do *Hino Nacional*, como “Do que a terra mais garrida, teus risonhos, lindos campos têm mais flores. Nossos bosques têm mais vida”, causam até um sentimento de ironia ao serem cantados no Sertão Nordestino, exatamente no semiárido, um local muito castigado pela seca e olvidado pelo poder público, que poderia amenizar a situação. Nesse ponto é que a música de Luiz Gonzaga ganha mais força. Enquanto o *Hino Nacional* canta as belezas naturais que, de certa forma, discriminam o Sertão, Gonzaga nos oferece uma leitura mais coerente quando entoava em *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947): “Quando olhei a terra ardendo, qual fogueira de São João, eu perguntei a Deus do céu, aí, por que tamanha judiação”; ou ainda em *Vozes da Seca* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1953): “Seu doutor, os nordestinos têm muita gratidão, pelo auxílio dos sulistas nesta seca do sertão. Mas doutor, uma esmola a um homem que é são ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão”.

O Mediador, embora acredite no patriotismo do *Hino Nacional* como algo que deve ser exaltado, igualmente defende a obra de Luiz Gonzaga e a sua importância para o Nordeste e para o país. O fascínio pela obra do Rei do Baião foi, para o Músico Piauiense, fonte de inspiração para uma homenagem relevante – tanto para ele como arranjador quanto para a Orquestra Sinfônica de Teresina, que teve, com esse projeto da *Cantata Gonzaguiana*, uma oportunidade de expandir os seus cenários de apresentação. O repertório desse projeto é o tema do próximo tópico.

## 4.2 Cantata Gonzaguiana: O Rei do Baião de Teresina ao Planalto Central

“Minha música representa a luta, o sofrimento, o sacrifício de meu povo. Eu denuncio, crítico os governos, mas com certo cuidado, para não me envolver com aqueles que gostam de incentivar a violência”.

Luiz Gonzaga

---

<sup>44</sup> Segundo Monti (2009), *ufano* é um termo originário da Espanha e relaciona-se com o orgulho exacerbado de um grupo; porém, *ufanismo* no Brasil faz referência à obra do conde Afonso Celso, *Por que me ufano pelo meu país*. Aqui esse termo “é considerado como uma atitude ou postura assumida por determinados grupos que enaltecem o potencial brasileiro.” (MONTI, 2009, p. 105).

Esse “certo cuidado” do Rei do Baião em fazer suas denúncias nos brindou com belas poesias cantadas por ele e por várias outras vozes que à dele se juntaram para entoar a luta, o sofrimento, os valores e a beleza do povo nordestino. O projeto *Cantata Gonzaguiana* representa a homenagem do Maestro Aurélio Melo, por meio da Orquestra Sinfônica de Teresina, ao legado deixado por Luiz Gonzaga. Ao lado do artista João Cláudio Moreno, por 42 vezes, um público estimado em 300 mil pessoas, segundo a *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014), teve oportunidade de ouvir as canções de Gonzaga arranjadas pelo Músico.

O Mediador, ao escolher o repertório da *Cantata Gonzaguiana*, elegeu momentos do percurso musical de Gonzaga que considerou significativos para apresentar uma narrativa. De acordo com Melo em entrevista, o processo se deu da seguinte forma:

Eu resolvi criar um roteiro, mostrando mais ou menos um pouco da trajetória do Luiz Gonzaga, ele saindo do Sertão pro Rio de Janeiro. Primeiro ele tentou ser sanfoneiro tocando valsa, mas não aconteceu. Então ele resolveu levar o baião, que foi o que realmente abriu as portas pra ele no Rio de Janeiro, mais ou menos assim (cantando) ‘*Quando eu vim do sertão. Seu moço, do meu Bodocó...*’, isso é bem a cara dele chegando no Rio e aí depois ele foi ensinar o povo o baião, aí por isso entra essa música ‘Eu vou mostrar pra vocês’. Isso é o começo da *Cantata Gonzaguiana*. E aí no meio eu tentei colocar um pouco da história dele assim: o Luiz Gonzaga ecológico, político, romântico, tentando mostrar os lados do Luiz até ele voltar pra Exu e morrer. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Uma das escolhas do Músico Piauiense quanto aos arranjos da *Cantata Gonzaguiana* foi procurar ambientar a orquestra com passagens que lembrassem as músicas originais. Isso pode ser visto no trecho das cordas nos compassos de 58 a 64, no quais há a reprodução da movimentação sonora do acordeom:

Figura 24 - Fragmento do arranjo da peça *Baião* da *Cantata Gonzaguiana* (transcrição de Hécio Veras)

Fonte: Acervo da pesquisadora.

O ritmo das cordas se assemelha à composição original feita por Luiz Gonzaga. Vale ressaltar que aí temos um fragmento do arranjo orquestral que, na sua totalidade, deixa bem mais clara a semelhança entre a criação de Aurélio Melo e a de Luiz Gonzaga. Em outro fragmento, é possível perceber o cuidado do Músico Piauiense em deixar as madeiras reproduzindo fielmente a melodia original:

Figura 25 - Fragmento do arranjo da peça *Baião* da *Cantata Gonzaguiana* (transcrição de Hécio Veras)

Fonte: Acervo da pesquisadora.

A pandemia dificultou o meu acesso a outras partituras da *Cantata*, o impediu uma análise mais profunda desse material. Na imagem interior, encontra-se um erro de transcrição. Na anacruse do compasso 127, o ré 4 deveria aparecer bemolizado para soar tal e qual a melodia original. Acredita-se que esse erro tenha sido do copista, que gentilmente transcreveu as partes para a pesquisa.

A identificação cultural do povo nordestino com as músicas de Luiz Gonzaga se dá pelo fato de o Rei do Baião falar de sua terra mostrando seus valores, sem esquecer das dificuldades que assolam essa parte do país. Tratando-se de conceituar identidade cultural, apoio-me no pensamento de Santos (2011) quando cita três autores que facilitam o entendimento dessa questão:

[...] a identidade cultural não é *auto referencial* como se pensava, ela é, pelo contrário, relacional. [...] Só afirmamos quem somos, a que grupo pertencemos (nação, região, sexo), quando existe um não nós e um outro que não faz parte dos nossos. (SANTOS, 2011 p. 145).

Acredito que o povo nordestino se reconhece na música de Luiz Gonzaga porque ele soube, de forma poética, mostrar as diferenças entre o sertanejo e os outros povos. O sanfoneiro conquistou expressiva notoriedade no Brasil com sua música, mesmo quando cantou para aqueles que não eram, se pensarmos em regionalismos, “dos seus”. O mérito do Mediador foi trazer para o mundo orquestral a singeleza dos arranjos gonzaguianos e fazer o público identificar, desde a abertura da *Cantata*, a presença do forró, do xote e do baião, que tanto animam o Nordeste.

Figura 26 - Estreia da *Cantata Gonzaguiana* no Festival Artes de Março, em 2012

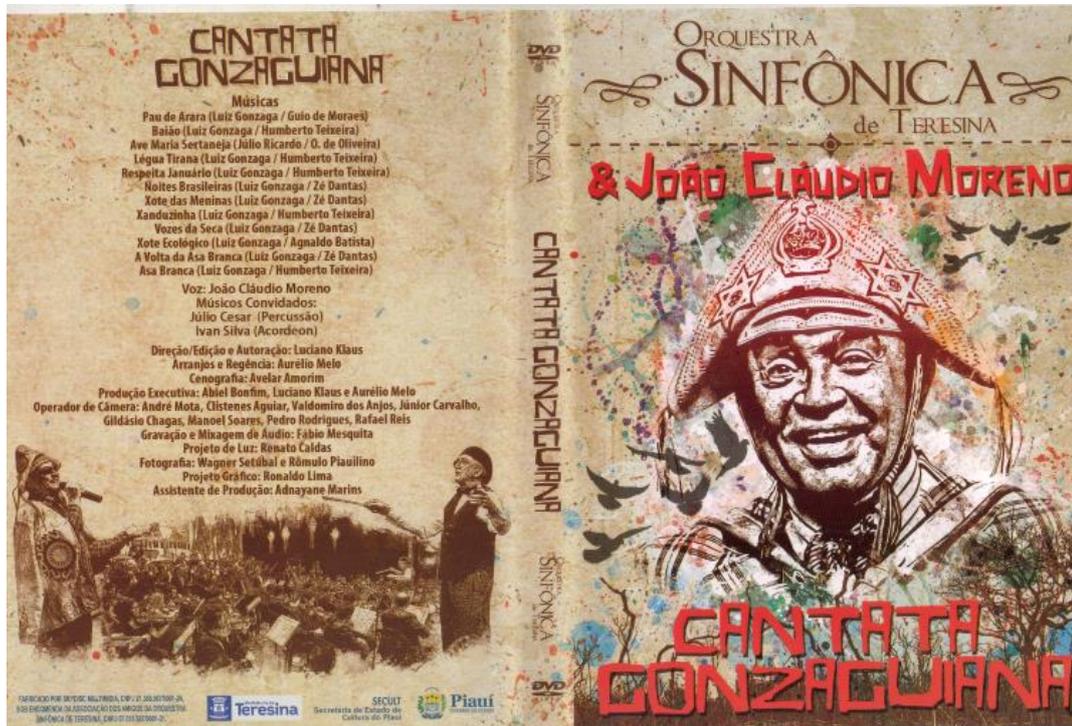


Fonte: Orquestra Sinfônica de Teresina (2013).

Na fotografia, consta o registro da estreia da *Cantata Gonzaguiana* no Festival Artes de Março<sup>45</sup>, em 2012. Vale ressaltar que, logo no início do ano do centenário de Gonzaga, o Mediador já principiava a *Cantata*. Isso foi possível porque, segundo ele, em entrevista, a obra foi idealizada um ano e meio antes do centenário de Gonzaga, momento em que o Mediador se dedicou ao trabalho de escolha do repertório, orquestração e arranjos.

No DVD lançado como registro do projeto, tem-se acesso a todo o repertório, gravado em uma apresentação específica para esse fim no Teatro 4 de Setembro.

Figura 27 - Capa do DVD da *Cantata Gonzaguiana*



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Na abertura da *Cantata*, o Mediador optou pela música *Pau de Arara* (Luiz Gonzaga e Guido de Moraes, 1952), na qual um dos versos expressa: “[...] Só trazia a coragem e a cara, viajando num pau de arara. [...] Trouxe um triângulo, um gongue, um zabumba [...] Xote, maracatu e baião tudo isso eu trouxe no meu matulão.” O transporte citado por Gonzaga nessa canção de 1952 é perigoso e deixa o passageiro muito vulnerável no quesito segurança. Infelizmente, ainda é usado, mesmo sendo contrário às leis atuais de trânsito. Lamentavelmente, aqui mesmo no Piauí, no ano de 2020, o pau-de-arara faz as vezes de transporte escolar. 68 anos depois de a canção de

<sup>45</sup> O projeto cultural “Artes de Março” tem como principal objetivo realizar exposições fotográficas, artes plásticas, dança e um festival de música com shows gratuitos, reunindo artistas locais e estrelas nacionais. É realizado anualmente no mês de março e integra o calendário cultural da capital Teresina. (FORTALEZA; GALLAS, 2014).

Gonzaga ter sido lançada, o nordestino ainda se identifica com ela, porque ainda sofre. A seguir, consta uma fotografia proveniente de uma matéria jornalística recente que versa sobre o assunto:

Figura 28 - Crianças de Cristalândia (PI) transportadas em pau-de-arara



Fonte: Pau-de-arara... (2020).

Na Figura 28, exibe-se um flagrante das crianças piauienses transportadas para a escola. De acordo com a publicação, veiculada no dia 19 de fevereiro de 2020 (PAU-DE-ARARA..., 2020), os estudantes da rede municipal de ensino em Cristalândia do Piauí, apesar das denúncias de parte da população por meio de redes sociais, estavam sendo trasladados diariamente em um percurso de mais de 9 km. Quando Luiz Gonzaga e Guido de Moraes escreveram, em 1952, *Pau de Arara*, talvez nem imaginassem que, tanto tempo depois, a carroceria dos caminhões ainda seria utilizada pelos nordestinos para viagens – ainda mais por crianças – cotidianamente.

Mas a música *Pau de Arara* não trata só da denúncia velada a esse meio de transporte e, conseqüentemente, da precariedade econômica do Nordeste; aborda igualmente, conforme Aurélio Melo, em entrevista, a ida do Rei do Baião para o Rio de Janeiro, levando xote, maracatu e baião na bagagem. Na *Cantata Gonzaguiana*, João Cláudio Moreno, na introdução da música *Baião* apresentada no DVD, inicia falando: “Luiz Gonzaga juntou triângulo, zabumba, sanfona: eis o baião meus sinhô”. (CANTATA... 2015).

A divulgação do Baião e a consagração de Gonzaga como artista está interligada ao fato de ele ser um migrante bem-sucedido. O filho de Seu Januário representa o sonho de sair de uma cidade pequena para um grande centro e ser conhecido por sua arte. Retrata, da mesma

forma, o homem nordestino que foi em busca da aspiração econômica e social na cidade grande. Conforme Silva (2019), o Rio de Janeiro foi a cidade na qual a trajetória de Luiz Gonzaga associou-se ao gênero musical baião. As narrativas cantadas pelo sanfoneiro evidenciam a geografia nordestina, ao lado de outros componentes culturais que efetuaram memórias cheias de significado que poderiam ser revividas e/ou lembradas pelos “ouvintes migrantes reconstituindo assim sua própria identidade e enquanto grupo, por identificarem-se com certos traços presentes em suas canções”. (SILVA, 2019 p. 136).

Na música *Légua Tirana* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1949), a quarta apresentada na *Cantata*, Luiz Gonzaga canta o viajar em uma estrada cumprida a “légua tirana”, narrando a viagem do romeiro até o Juazeiro para pedir as bênçãos do Padre Cícero, intercedendo na situação da seca. O itinerário, nesse caso, não é feito de pau-de-arara, e sim a pé: “[...] Tô voltando estropiado mas alegre o coração, Padim Ciço ouviu a minha prece fez chover no meu sertão. Vareei mais de vinte serras de alpercata e pé no chão, mesmo assim como inda farta pra chegar no meu rincão”. (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949).

Nessa peça, O Rei do Baião denomina personagens com nomes comuns no Nordeste: Ana, Das Dores e Raimundo. Cada um ganharia um presente: o coração do eu lírico da canção, um terço e um violão, respectivamente. O comércio ao redor da Igreja Matriz é um dos pontos altos da viagem. Embora a jornada ao Juazeiro seja espiritual, uma prenda aos que não foram é de bom tom. Nos *Concertos pelo Sertão*, quando a Orquestra Sinfônica de Teresina viajou para Juazeiro do Norte, isso provocou avivamento de memórias de alguns músicos. Um deles, Edvaldo Sampaio, relembra ter agradecido ao Mediador aquela oportunidade, porque estar naquele lugar o fez reviver momentos felizes da sua infância, quando visitou a Igreja Matriz (Basílica de Nossa Senhora das Dores) com a mãe, que comprara, na ocasião, brinquedos no comércio.

Essa facilidade de Luiz Gonzaga em se comunicar com os nordestinos veio da sua sensibilidade ao observar o cotidiano. As experiências vividas antes da ida ao Rio de Janeiro não foram motivo de vergonha; pelo contrário, contribuíram para fortalecer o seu discurso. Austregésilo (2005) aponta que Gonzaga, em *Légua Tirana*, utiliza-se do senso comum para constituir uma conversa com seus pares, os “atores da vida sertaneja, enraizados e originários da mesma terra, envolvidas nas mesmas relações do meio rural”. (AUSTREGÉSILO, 2005).

O Maestro Aurélio Melo escolheu a música *Vozes da Seca* (GONZAGA; DANTAS, 1953) para explorar o posicionamento político de Luiz Gonzaga frente à ingerência governamental no que diz respeito ao Nordeste. Na letra, Gonzaga e Dantas criticam o assistencialismo de forma clara: “Seu douto os nordestino têm muita gratidão, pelo auxílio dos

sulista nessa seca do sertão. Mas douto uma esmola a um homem qui é são ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão”.

No verso seguinte, Gonzaga e Dantas (1953) lembram que os homens que estão no poder foram escolhidos pelo povo, incluindo os nordestinos, e depois mostram que são os oito estados no Nordeste que estão sofrendo com a seca. Por isso, uma parte do povo brasileiro passa fome: “É por isso que pedimo proteção a vosmicê, Home pur *nóis escuído* para as rédias do *puê*, Pois *doutô* dos vinte estado temos oito sem *chovê*, veja bem, quase a metade do Brasil tá sem *cumê*”.

Mas o que torna essa canção ainda mais significativa é que não se trata apenas de uma crítica fundamentada. Nos versos seguintes, os compositores oferecem uma solução, e é nesse aspecto que mais um traço recorrente da obra de Gonzaga se destaca: o valor do homem nordestino que não precisa de esmola, porque trabalha sem receios quando não está lutando com forças naturais que estão acima da sua capacidade de produzir:

Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage. Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage. Livre assim nós da ismola, que no fim dessa estiage lhe pagamo inté os juru sem gastar nossa corage. Se o doutô fizer assim salva o povo do sertão. Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação! Nunca mais nós pensa em seca, vai dá tudo nesse chão, como vê nosso distino mercê tem nas vossa mão. (GONZAGA; DANTAS, 1953).

O Maestro Aurélio continua a narrativa da *Cantata* com mais uma faceta do Rei do Baião: a preocupação com a degradação do meio ambiente. A canção é *Xote Ecológico* (Luiz Gonzaga e Aguinaldo Batista, 1989), que versa sobre a defesa necessária do meio ambiente:

Não posso respirar, não posso mais nadar. A terra está morrendo, não dá mais pra plantar. E se plantar não nasce, se nascer não dá. Até pinga da boa é difícil de encontrar. Cadê a flor que estava aqui? Poluição comeu. E o peixe que é do mar? Poluição comeu. E o verde onde é que está? Poluição comeu. Nem o Chico Mendes sobreviveu. (GONZAGA; BATISTA, 1989).

Considerando o início de 1990, a conscientização da degradação ambiental começava a se firmar. Procurando manter-se atuais, Gonzaga e Batista apresentam um tema que não é restrito ao Nordeste e à sua cultura. Nesse caso, o descaso com o planeta é o protagonista da canção.

Benigno, Costa Neto e Cunha (2017) contribuem com sua interpretação da letra, afirmando que a percepção dos compositores acerca do meio ambiente, nas décadas finais do século XX, é uma temática central. Muitos automóveis e indústrias contribuíram para o alto grau de poluição que afeta principalmente o indivíduo acostumado a respeitar a natureza. O eu lírico protesta contra a poluição do ar e da água. Um problema implícito aparece quando os

autores citam a dificuldade de se encontrar uma boa cachaça, referindo-se à monocultura canavieira. Os poluidores são cobrados pela devastação; e finalmente o eu lírico “sugere que estes poluidores possuem fortes interesses que os levam inclusive ao assassinato do ativista ambientalista Chico Mendes”. (BENIGNO; COSTA NETO; CUNHA, 2017 p. 357).

O Mediador escolheu, como última música da *Cantata Gonzaguiana, Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947); e justificou em entrevista o motivo de tê-la deixado para o final: “Eu deixei Asa Branca para o final porque ela é a grande música dele. Tentei colocar músicas que mostram a versatilidade dele e mais ou menos seguindo um certo cronograma da chegada ao Rio à volta para Exu.” (Aurélio Melo, entrevista, 2020). Quando Aurélio Melo afirma que *Asa Branca* é a grande música do Rei do Baião, isso me faz lembrar as minhas aulas iniciais de música na infância. Assim como eu, vários outros alunos principiantes estudaram essa canção.

Austregésilo (2005) contribui afirmando que Gonzaga expressa, com o verso “saúde meu remédio é cantar...”, um sentimento de exílio; e ainda que as narrativas produzidas em *Asa Branca* exprimem a diáspora nordestina. Segundo Gama (2012), em 1965, Geraldo Vandré, que fazia sucesso com músicas engajadas, gravou *Asa Branca* no LP *Hora de Lutar*, ressignificando a música, que, nessa feita, “passa a ser considerada uma canção capaz de protestar contra a repressão do governo militar que se instalara no Brasil em 1964”. (GAMA, 2012, p. 57).

Vários outros artistas, além de Vandré, também gravaram *Asa Branca*. Sobre o fato, Gonzaga (2019) explica que o Rei do Baião falava do nascimento da canção como uma toada de raízes folclóricas. Trata-se de uma composição emblemática cuja letra retrata o sofrimento do sertanejo com a seca. A música foi “gravada por diversos cantores e instrumentistas entre eles, Dominginhos, Bandem Powell, Caetano Veloso, Elis Regina, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Xangai, Zé Ramalho e Raul Seixas”. (GONZAGA, 2019).

Nas regravações de uma canção, cada novo intérprete, por mais que repita a melodia original, imprime a sua forma de cantar; e isso pode trazer novos significados para a música. Sobre isso, Ferreti (1988) afirma que a música popular, quando usada por grupos diferentes – por exemplo, de classes ou posturas políticas diversas – tem seu conteúdo reelaborado, o que proporciona releituras que podem ser até divergentes.

João Cláudio Moreno, o artista que deu a voz à *Cantata Gonzaguiana*, de certa forma também fez sua leitura das canções do Velho Lua. Em suas memórias, ele relatou que:

A *Cantata Gonzaguiana* salvou minha vida, porque em 2012 eu não estava fazendo absolutamente nada a não ser passar o dia no Facebook. [...] Quando o Aurélio preparou o repertório com a orquestra sinfônica me telefonou e chamou

para ensaiar eu fui protelando o ensaio porque eu tinha medo – primeiro porque eu não leio a partitura e a orquestra sinfônica é uma coisa muito difícil porque você canta nos intervalos que a orquestra dá e a orquestra tá seguindo uma partitura, ela lê o que tá ali escrito e eu sem ler partitura tenho que também obedecer aquilo ali.[...] Eu ouvi todas as músicas gravadas pelas partitura e fui decorar. Eu decorei os arranjos, eu decorei as pausas, eu decorei os intervalos, eu decorei tudo, tudo, todos os acordes e aí cheguei pra ensaiar, ensaiamos num dia e estreamos no outro. [...] Em 30 anos de carreira foi um dos projetos mais lindos que eu participei. (João Cláudio Moreno, entrevista, 2020).

Aurélio Melo, assumindo o compromisso de divulgar os bens culturais musicais, contribuiu para o crescimento do estado piauiense. Uma orquestra é um patrimônio para uma comunidade. A forma como o Músico conduz o trabalho, liderando projetos como a *Cantata Gonzaguiana*, aproxima um grupo por natureza elitizado e o entrega nas mãos do povo, sendo possível identificá-lo claramente como um intelectual mediador.

Outra forma pela qual o Músico contribuiu significativamente foi com suas composições autorais. Uma de suas obras que mereceu um destaque nesta pesquisa, cuja análise está no próximo tópico, foi a *Missa de São Benedito*. Desta feita, o Maestro tomou posse de um gênero consagrado na forma missa e lhe acrescentou elementos pertencentes da sua cultura nordestina.

#### 4.3 Missa de São Benedito: o Sacro entre Fugas, Xotes e Baiões

A Missa é um conjunto de preces – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei – que desde o início do cristianismo compõem o ritual litúrgico de maior expressividade da Igreja, como memorial da Ceia do Senhor. Desde a Idade Média são numerosas as versões musicais destes textos, como nos atestam os historiadores e musicólogos. Graças ao gênio do maestro Aurélio Melo, o meio musical assim como aquela da fé católica, pode apreciar a grandiosidade da obra musical Missa de São Benedito. – Frei Edmilson. (REVISTA DA ORQUESTRA SINFÔNICA, 2014 p. 33).

Conforme a epígrafe acima, Frei Edmilson<sup>46</sup> teve seu depoimento registrado na *Revista Orquestra Sinfônica* (2014) ao lado de três padres que tiveram a oportunidade de celebrar o Rito Litúrgico acompanhado do Concerto da Missa.

Sobre essa observação do Frei acerca da genialidade de Aurélio Melo, cabe uma consideração. Segundo Paz (2020), o conceito de gênio foi mudando ao longo da história: inicialmente, ser músico estava ligado a ser genial; depois, passou a ser uma possibilidade para qualquer sujeito; e, finalmente, o músico-intelectual passou a ser valorizado como tal. O gênio, independentemente da origem, precisa ter a consagração de outros agentes que validem o seu

<sup>46</sup> Frei Edmilson Vieira da Cruz era o pároco da Igreja de São Benedito na época da gravação do DVD.

trabalho. Trazendo essa ideia de gênio para uma concepção bourdiana, podemos pensar que aí atua o capital simbólico. Neste texto, em várias ocasiões, os depoimentos dos entrevistados, salvo raras exceções, reconhecem o trabalho do Mediador como significativo e importante para a cidade, configurando-se assim, de certa forma, mesmo que implicitamente nas palavras daqueles que colaboraram com a pesquisa, um caso de genialidade.

A *Missa de São Benedito* é fruto não só de arranjos do Músico Piauiense, como foi o caso da *Cantata Gonzaguiana*, mas também de composição – ou seja, trata-se de um trabalho autoral. Aurélio Melo compôs cada parte da *Missa*, construindo as melodias e harmonias interpretadas por coro, orquestra e solistas. Um diferencial desse trabalho são os elementos da cultura brasileira, e especificamente nordestina, que o Músico imprimiu ao longo dos últimos movimentos – *Benedictus* e *Agnus Dei* – de uma forma musical europeia já consagrada.

A inspiração para a composição da *Missa de São Benedito*, que estreou em outubro de 2012, começou alguns anos antes – segundo Aurélio Melo, em entrevista, quando ele conduzia apresentações de final de ano no Adro da Igreja São Benedito. O jornal *Diário do Povo* do dia 11 de dezembro 1998 trouxe o seguinte título “Reunião de mil vozes em frente à igreja: concerto de Natal no adro da Igreja de São Benedito, reverenciando o Senhor, tem apresentação de orquestra, banda, balé e corais”. A seguir, consta uma imagem do concerto realizado em 1997, que acompanha o texto do jornal.

Figura 29 - Concerto natalino realizado no ano de 1997 no Adro da Igreja de São Benedito



Fonte: Acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí.

Na imagem, podemos visualizar, ao fundo, a Igreja de São Benedito com as luzes decorativas do Natal; em pé, os cantores dos corais que compuseram o grande coro naquela noite, de certa forma uniformizados. À frente do Maestro, sentados à esquerda da fotografia, estão os componentes da orquestra de câmara, que, na ocasião, foram cedidos pelo prof. Emmanuel Coelho Maciel, regente na época. Do lado direito, estão músicos da Banda 16 de Agosto. Sobre essa fotografia, o Mediador assim se expressou:

Aqui nós temos a experiência de juntar os corais. Você vê aqui que já tem o Coral da Universidade, sempre aqui no meio e lá por fora outros cantores de outros corais. A gente ia juntando todo mundo. Aqui [apontando para a esquerda na fotografia] eu já fui colocando alguns músicos da Orquestra de Câmara do Prof. Emmanuel e aqui [apontando para a direita] os músicos da Banda 16 de Agosto. Já era um protótipo do que a gente faz hoje. Hoje temos a orquestra, mas só é possível porque foi criado esse estímulo aí, certo? [...] A mágica é você arregaçar as mangas e não ter medo digamos assim, não ter preguiça de fazer. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

O Músico fala em “mágica”, adjetivando o feito de juntar, em um mesmo momento, corais e instrumentistas em um local aberto. Com certa dificuldade, podemos perceber a presença de alguns poucos microfones na imagem. Deve ter sido tecnicamente difícil amplificar vozes e instrumentos ao mesmo tempo em Teresina, no ano de 1997. Outra dificuldade se dava pela falta de oportunidade de ensaios com o grupo inteiro dias antes da apresentação; segundo o Maestro,

Nessa época a cidade ficou encantada. Coordenar isso tudo pra mim não foi tão difícil porque eu já tinha sido músico de banda, eu já fazia arranjos, os corais [os meus] já cantavam a mesma coisa, só que eu não tinha a oportunidade de ensaiar, de juntar. Geralmente eu juntava no dia. Por isso eu dizia, vamos juntar, vamos ter fé, acreditar que São Benedito vai abençoar! E dava certo! (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

Essa benção de São Benedito repetiu-se por muitos anos, em vários concertos no Adro da Igreja, conforme o Músico afirmou em entrevista. A *Missa de São Benedito* terminou sendo o resultado de duas necessidades do Mediador: a primeira teria sido um agradecimento composicional ao santo que esteve presente no imaginário do Músico Piauiense e, por que não dizer, dos participantes dos concertos que, ao longo dos anos, construíram uma trajetória anual no Adro da São Benedito; e a segunda, o produto da forma de estudo escolhida por Aurélio Melo: “Escolho (estudar) por gêneros: sonatas, minuetos, sinfonias, valsas. Pra mim, a melhor maneira de aprender é praticando. Faltava compor uma missa”. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

De acordo com Michels (2003), a forma litúrgica da missa em latim foi fixada no século V no Ocidente e manteve sua estrutura praticamente inalterada ao longo da história da

música. Cada parte tem uma função: *Kyrie* – clamor de piedade, *Gloria* – momento de louvor, *Credo* – profissão de fé, *Sanctus* com *Benedictus* e *Agnus Dei* – invocação ao Cordeiro de Deus. Em 1600, surgiu a *Missa Concertante*, com solos, instrumentos e baixo contínuo.

A *Missa de São Benedito* foi composta com todas as partes consagradas à forma – Kyrie, Glória, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei. Segundo o Mediador, inicialmente apenas o Kyrie foi feito, e não havia, nesse primeiro momento, a pretensão de ser uma obra para coro e orquestra:

Quando eu comecei, essa eu lembro muito bem. A primeira música que eu fiz foi o Kyrie, que na realidade é a primeira mesmo. O Coral da Universidade foi o primeiro a cantar nos Concertos Natalinos, não tinha nada para orquestra ainda. Eu já imaginava fazer uma Missa nessa época, mas tinha aquela dúvida se seria uma composição só vocal, porque eu ainda não regia a Orquestra nesse tempo. Quando eu passei a trabalhar na Orquestra foi a oportunidade de dar seguimento a essa composição. Mas antes dela eu fiz a Sinfonia na Chapada, então me senti seguro para essa nova experiência. Como eu notei que o Kyrie ficou barroco decidi que as outras partes eu iria desenvolver cronologicamente até chegar no meu período com os elementos da minha música, a música nordestina. O Glória é Clássico, Credo, Benedictus e Agnus Dei Romântico e o Sanctus Moderno. (Aurélio Melo, entrevista, 2020).

O Kyrie da *Missa de São Benedito* traz algumas características do estilo Barroco, como, por exemplo, elementos que remetem a uma *Fuga* – técnica de composição polifônica específica, que pode ser instrumental ou vocal, com número de vozes geralmente variando entre três ou quatro. Bach<sup>47</sup> foi o compositor que elevou a técnica à sua forma mais exemplar. (MICHELS, 2003). Observem-se os compassos 9 a 19 da parte do coro:

---

<sup>47</sup> Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi um compositor alemão que ficou famoso por suas obras eruditas contrapontísticas. Oriundo de uma família de músicos, iniciou seus estudos com o pai e posteriormente com o irmão. Uma parte considerável de seus estudos consistiu em copiar músicas e arranjos de outros compositores, familiarizando-se assim com o estilo de franceses, alemães, austríacos e italianos. Funcionário musical bem-sucedido, ganhou fama como virtuoso do órgão. Compôs habilmente em praticamente todas as formas em voga no seu tempo, com exceção da ópera. Suas obras têm sido executadas e estudadas no mundo inteiro. (GROUT; PALISCA, 1994). *O Cravo Bem Temperado* de Bach é uma obra monumental da literatura musical para instrumentos de teclas. Além disso, o compositor é o responsável por obras-primas da literatura musical orquestral e camerística. A produção vocal é igualmente intensa e composta para igrejas: motetos, paixões, missas e cantatas. (MONGELLI, 2017) Isto posto, é notória a contribuição fundamental de J. S. Bach para toda a música ocidental.

Figura 30 - Kyrie da *Missa de São Benedito*, p. 1, compassos de 9 a 19

The image displays a musical score for the Kyrie of the Mass of São Benedito, page 1, measures 9 to 19. The score is in 4/4 time, marked 'Andante'. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The lyrics are 'Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son'. The score shows the vocal lines and piano accompaniment for measures 9, 13, and 17. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf).

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Na linha do soprano dos compassos 9 a 13, Aurélio Melo apresenta o tema em sua forma original. O contralto traz uma igualdade rítmica com uma melodia própria, que funciona apenas como acompanhamento do soprano. No compasso 13, a melodia passa para o tenor, configurando-se uma resposta ao tema com uma variação na décima-quinta nota, momento em que aparece um dó sustenido, caracterizando a sensível do tom relativo menor (ré menor) do tom principal (fá maior).

No compasso 17, o Músico transfere a melodia para o baixo, seguindo a repetição do tema original, com uma mudança nas últimas cinco notas. A partir do referido compasso, as vozes começam a ter uma melodia com uma certa independência, porém com métrica inalterada, visto que o mesmo padrão rítmico se repete ao longo da peça com poucas variações. A dinâmica varia apenas entre piano (p) e forte (f), representando o contraste sonoro típico do estilo. Nenhuma das escolhas do Maestro traz alguma inovação composicional nesse primeiro movimento, mantendo inclusive a letra no tradicional latim.

Aurélio Melo cita, em sua fala posterior, quando ele mesmo analisa suas escolhas para a composição *Missa de São Benedito*, que o “Kyrie ficou Barroco” e que, a partir disso, ele iria

fazer um desenvolvimento cronológico até chegar à música nordestina. O Sanctus da *Missa* apresenta essas características do Nordeste na parte do coro:

Figura 31 - Sanctus da *Missa de São Benedito*

Missa de São Benedito  
4 - SANCTUS  
Andante nordestino  
san - ctus  
Aurélio Melo

7  
S  
C  
T  
B  
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus

15  
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus

Fonte: Acervo da pesquisadora.

Aurélio Melo coloca a indicação “Andante Nordestino” no canto superior direito da partitura. Com essa nomenclatura, não encontrei, nos livros tradicionais de teoria musical disponíveis em língua portuguesa a que tive acesso, nenhuma coincidência. O termo Andante como andamento é encontrado em Med (1996) como pausado, assim como alguém que passeia, com marcação no metrônomo<sup>48</sup> entre 63 e 72 batidas por minuto.

Embora em desacordo com a teoria musical de tradição europeia ortodoxa, o Mediador teria correspondido aos anseios de Mário de Andrade, que, segundo Monti (2017), afirmava que seria necessária a criação de uma terminologia musical especificamente brasileira como resultado de uma postura política em resistência à importação da cultura dos nossos colonizadores.

A principal característica da música do Nordeste nessa peça é a escala na qual foi construída. Na armadura, Aurélio Melo colocou dois sustenidos, caracterizando o tom de ré maior ou si menor. Porém, as alterações nas notas dó (bequadro) e sol (sustenido) indicam que a escolha

<sup>48</sup> Aparelho que marca regularmente a duração dos tempos. (MED, 1996).

do Músico Piauiense foi o que alguns autores chamam de modo lídio bemol 7 (TINÉ, 2008) ou modo 3 real (SCHUBERT, 2015), popularmente denominado escala nordestina.

O Mediador contou com a ajuda do Frei Edmilson na revisão dos textos em latim. Além disso, foi o pároco que permitiu a gravação do DVD na Igreja São Benedito, sob sua responsabilidade na época. (REVISTA ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA, 2014). Ainda que o Músico Piauiense tenha composto a *Missa*, outro sujeito foi importante para a concretização da gravação do DVD e da participação Orquestra Sinfônica de Teresina. Inclusive, segundo esse indivíduo, houve uma certa resistência do Maestro Aurélio Melo no projeto. Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães, regente que preparou o Madrigal Vox Populi e dirigiu o DVD *Missa de São Benedito*, expôs dessa forma suas memórias:

Eu convenci o Aurélio a fazer a Missa, ele não queria fazer porque ele achava que estaria usando a Orquestra Sinfônica em benefício próprio. Foi difícil convencer ele e até o último momento ele relutou. Nós cantamos aquela Missa em vários bairros de Teresina e as pessoas adoraram. Esse DVD foi parar na mão do maestro que tem um programa na TV Senado. Nós mandamos o DVD para alguns desses senadores do Piauí e creio que eles mandaram lá pra TV Senado. Eu sei é que o maestro<sup>49</sup> adorou, fez uma crítica muito bacana, fazendo uma análise formal e exibiu não sei quantas vezes. (Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães, entrevista, 2020).

Alguns pontos podem ser analisados a partir das palavras de Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães: primeiro, a dificuldade do Mediador em “usar a Orquestra em benefício próprio”. Entretanto, para os piauienses, o fato de Aurélio Melo ter mudado de ideia, de certa forma, posiciona os nordestinos no âmbito da música orquestral. Outra questão é a divulgação do DVD da *Missa de São Benedito* por meio dos senadores piauienses. Como o referido DVD foi feito um ano depois da *Cantata Gonzaguiana*, já havia um certo respaldo da Orquestra Sinfônica de Teresina e do Maestro Aurélio Melo junto aos senadores do estado, e mesmo ao Senado Federal, dado o sucesso, naquela época recente, da apresentação em Brasília.

Podemos considerar, a partir desses quesitos, dois capitais bourdianos: o capital social, utilizado para divulgar o DVD por meio dos senadores piauienses; e o capital simbólico, com a validação do trabalho sacro do Maestro Aurélio Melo, já que, afinal, outro maestro, com um programa em rede nacional, aprovou a obra e a divulgou muitas vezes, segundo o entrevistado Luciano Klaus Alves de Sousa Guimarães.

---

<sup>49</sup> O maestro de cujo nome Guimarães não se recordou é Lincoln Andrade. Segundo Maestro... (2020), Lincoln Andrade nasceu em Minas Gerais, é doutor em Regência pela University of Kansas, EUA; tem mestrado em Regência pela University of Wyoming, EUA; e é licenciado em Música pela Universidade de Brasília. Foi o produtor musical, apresentador e entrevistador do programa “Conversa de Músico”, produzido e veiculado durante 12 anos pela TV Senado.

Ainda sobre validação dessa obra, o clero de Teresina, representado por dois párocos líderes de igrejas importantes na cidade, deu seu depoimento na *Revista da Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014). Padre Antônio Cruz, da Paróquia Nossa Senhora de Lourdes, e Padre Tony Batista, da Paróquia Nossa Senhora de Fátima, presidiram o Rito Litúrgico Ordinário da missa, com o acompanhamento da OST e do Madrigal Vox Populi interpretando a *Missa de São Benedito*. Vale realçar como eles se posicionaram, porque, de certa forma, a Igreja Católica como instituição não precisaria apoiar o Maestro Aurélio Melo, principalmente em se tratando de dirigentes de duas paróquias prestigiadas.

O Padre Antônio Cruz assim se expressou: “A grandiosidade da obra. O esmero em cada detalhe. O silêncio guardado no íntimo de cada pessoa que foi para a missa (um povo irrequieto, não habituado à meditação), me arrebataram. Entrei em êxtase”. (REVISTA DA ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA, 2014 p. 35). O Pe. Cruz continuou seu depoimento, mencionando que estariam, ele e o Maestro, fazendo uma ponte entre a comunidade e Deus. Terminou o texto agradecendo ao Músico Piauiense e dizendo que as 12 portas da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes estariam sempre abertas para o Maestro e a Orquestra.

Embora seja uma observação espirituosa sobre a Igreja de Nossa Senhora de Lourdes ter 12 portas, é também uma forma de Pe. Antônio Cruz falar das dimensões físicas do templo, um dos maiores da capital, o que termina por denotar um certo prestígio. O Pe. Tony Batista, por sua vez, exprimiu em suas palavras que:

A Igreja de Fátima estava cheia, silenciosa, atenta, vivendo um clima de nobreza e expectativa. [...] Presidiu a Santa Missa Dom Jacinto, nosso Arcebispo metropolitano, e eu tive a alegria de concelebrar. A Orquestra Sinfônica de Teresina estava em tudo perfeita. Aurélio Melo cumpriu o que a Igreja pede da Liturgia, - elevar os corações a Deus e trazer Deus à terra, envolvendo os corações. (REVISTA ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA, 2014 p. 34).

A seguir, consta uma imagem da apresentação da *Missa de São Benedito* na Igreja de Fátima, publicada na *Revista Orquestra Sinfônica de Teresina* (2014). Os presidentes da celebração aparecem muito discretamente no canto direito superior da fotografia. Com um certo esforço, é possível discernir o Arcebispo Dom Jacinto, com o solidéu, e o Pe. Tony Batista, ao seu lado:

Figura 32 - Madrigal Vox Populi e OST na Igreja de Fátima apresentando a *Missa de São Benedito*



Fonte: Revista Orquestra Sinfônica de Teresina (2014, p. 34).

Frederico Marroquim, crítico das incursões do Mediador em obras eruditas, teve uma ótima impressão da *Missa de São Benedito*:

Acho um excelente trabalho, apesar de não ter inovações muito grandes. As técnicas de composição são as usuais, mas muito interessante o trabalho, muito bonito, gostei da parte do coral, as intervenções do coral. Quando o Aurélio Melo se põe a compor, a fazer arranjos corais, ou arranjos orquestrais para música popular ele se dá muito bem. Ele só peca na minha opinião quando parte para os grandes clássicos como Beethoven, Dvořák, Haynd, enfim Mozart, aí não, aí ele perde muito, a orquestra também não tem condições técnicas de tocar certas sinfonias, aí a coisa se enrola um pouco, mas a Missa de São Benedito, adoro ela. (Frederico Marroquim, entrevista, 2020).

As memórias de alguns participantes da *Missa de São Benedito* mostraram-se afetivas quando relacionadas à obra. A seguir, registro as palavras de Odailton Aragão Aguiar, que cantou como tenor:

Sinceramente eu gostei muito. É uma mistura que o Aurélio fez desses ritmos nordestinos com a música erudita, eu me senti realizado ali em cantar. Foi a primeira vez que o Vox Populi cantou com a orquestra. Eu acho que uma coisa que ninguém pode tirar do Aurélio é a coragem que ele tem de fazer – ele vai lá e faz. Eu acho que já entrou para história e esse negócio vai voar o mundo. (Odailton Aragão Aguiar, entrevista, 2020).

Odailton Aragão Aguiar é hoje professor associado, licenciado em Educação Artística com Habilitação em Música e Desenho pela Universidade Federal do Piauí; e sua análise, de certa forma, é uma validação do meio acadêmico ao trabalho do Mediador. A composição de Aurélio Melo foi feita para coro, orquestra e solistas. Desta feita, gostaria de colocar minhas observações a partir da minha participação como solista do *Credo*, escrito para soprano. Vale ressaltar que, nessa composição, Aurélio Melo trouxe algumas dificuldades para o canto. Os intervalos escolhidos pelo Mediador, como na anacruse do compasso 61 para a primeira nota do compasso 62, com um intervalo de nona, indo para uma nota aguda no meio de uma palavra, por exemplo, não era de afinação fácil:

Figura 33 - Início do solo de soprano do *Credo* da *Missa de São Benedito*

The image displays a musical score for soprano solo. It consists of three staves of music. The first staff, labeled '54', is marked 'Andante solo S.' and contains the lyrics 'Per quem o-mni-a la-cta sunt, qui pro-pter nos qui pro-pter nos ho-mi-nes et pro-pter no-stram sa-lu-tem, de-'. Handwritten 'Qui' is written above the staff. The second staff, labeled '59', contains the lyrics 'scen-dit de cae-lis de-scen-dit de-scen-dit de-scen-dit de-scen-dit'. A red box highlights a sharp interval between the notes 'ca' and 'lis'. The third staff, labeled '66', contains the lyrics 'dit de scen-dit'.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

O Mediador organizou o *Credo* iniciando com um solo de soprano, conforme a figura anterior, seguido de um solo de tenor e da entrada do coro em *tutti*. Como a letra utilizada por Aurélio Melo, nessa peça, não teve abreviações, havia pequenas partes de solo intercalando com o coro. Outro momento que oferecia uma certa tensão acontecia entre os compassos 145 e 151. O clímax da frase acontecia com um si bemol 4 seguido de um lá. Durante a execução, o Maestro, embora não tenha escrito, acrescentava uma fermata no si bemol e um leve ralentando.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final do presente estudo, reforço a contribuição original deste trabalho sobre a mediação cultural no Piauí. A trajetória do Maestro Raimundo Aurélio Melo apresentou exemplos de ações voltadas à formação de plateia e à divulgação de bens culturais musicais, tendo como público-alvo principalmente as comunidades mais carentes e com dificuldades de acesso à música coral e orquestral. Um trombonista oriundo de uma banda escolar direcionou seus esforços no estado do Piauí para o estudo da música. Em uma carreira cinquentenária, chegou à função de maestro da única orquestra sinfônica do estado piauiense, passando pela liderança do Coral da Universidade Federal do Piauí por trinta anos, mesmo sem ter um diploma universitário de regência.

As memórias mobilizadas durante esta pesquisa permitiram um vislumbre da trajetória do Maestro Aurélio Melo a partir das suas narrativas autobiográficas, complementadas pela colaboração dos seus contemporâneos e pelas informações encontradas em acervos pessoais e no acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí. A análise cuidadosa das fontes foi orientando os passos seguintes.

Três músicos que trabalharam como educadores musicais, maestros e mediadores culturais despontaram nas narrativas de Aurélio Melo como referências significativas na sua trajetória. Embora esses professores tenham igualmente contribuído como mediadores culturais, é possível fazer uma separação das suas presenças em áreas mais específicas. Luiz Santos contribuiu como o primeiro regente com o qual Aurélio Melo teve contato; Reginaldo Carvalho trouxe conhecimentos de teoria musical e harmonia; e Emmanuel Coêlho deixou o legado da Orquestra de Câmara de Teresina.

Reitero a necessidade de uma pesquisa que aprofunde as três referências citadas pelo Mediador. A contribuição de Luiz Santos como maestro de banda, fundador de grupos importantes como a Banda do Instituto Federal do Piauí, e principalmente como educador musical, merece um olhar mais acurado. A história de vida de Reginaldo Carvalho, com seu papel como professor de música, compositor, arranjador e mediador cultural, apenas para citar algumas de suas facetas, igualmente faz jus a uma pesquisa meticulosa. As obras didáticas de Emmanuel Coêlho Maciel para o violino, por si só, já conquistam uma posição de destaque na literatura musical que não pode ser ignorada.

Acredito que as motivações que impulsionaram o Músico Piauiense a dedicar sua trajetória profissional à mediação perpassaram algumas características pessoais do Maestro, como o gosto pelo estudo da música, mesmo longe dos bancos acadêmicos, e a vontade de fazer

algo pela cidade de Teresina, oportunizando apresentações musicais ao público com maior dificuldade de acesso aos concertos. Essa preocupação constante de tornar a música acessível outorgou a Aurélio Melo sua classificação como mediador cultural.

O presente trabalho não preenche totalmente a lacuna da exposição dessa narrativa no meio acadêmico; pelo contrário, apenas abre portas. Muitos projetos do Mediador não foram analisados, permitindo que novos pesquisadores lancem mão nessa seara. Contar com o protagonista da pesquisa morando em Teresina, e com uma disposição em compartilhar sua história, foi outro aspecto que beneficiou este estudo.

Os registros documentais sobre a trajetória de formação e ação de Aurélio Melo, por meio do acervo do Coral da Universidade Federal do Piauí, indicam a necessidade da preservação de partituras transcritas pelo Músico, bem como da documentação dos eventos atinentes aos Recitais de Natal com o Coral; e ainda chamaram a atenção para a necessidade do cuidado com esse lugar de memória e com os acervos pessoais dentro das instituições.

Na atualidade, a antiga sala de ensaios do Coral da Universidade Federal do Piauí não se apresenta em uma situação de conservação. A minha visita ao acervo se deu ano de 2019, e já não foi muito fácil chegar até os armários dispostos no canto da sala; foi fácil abri-los, visto que não estavam trancados. O registro fotográfico dos documentos só foi possível porque, além da autorização da Coordenação do Curso de Licenciatura em Música, contei com a colaboração dos poucos funcionários do prédio da Coordenação de Assuntos Culturais, local onde fica alojado o cômodo que antes era tão cheio de canções.

Aqui chamo atenção para outra possibilidade de pesquisa: o tratamento dos acervos nas instituições. As partituras transcritas por Aurélio Melo, por exemplo, requerem cuidados. Embora eu tenha feito uma catalogação na época em que pesquisei a história do Coral da Universidade Federal do Piauí, no contexto do Trabalho de Conclusão de Curso (ano de 2017), não pude digitalizar os documentos; e, até a atualidade, não se percebe a mobilização da instituição para o tratamento adequado dos registros contidos naquele ambiente.

Aurélio Melo procurou, ao longo da sua carreira cinquentenária, pesquisar sobre a música nordestina, sendo essa mais uma de suas contribuições para a identidade cultural do estado piauiense. Suas composições, como a *Missa de São Benedito*, atestam sua disposição à divulgação desse tipo de música. A *Cantata Gonzaguiana*, composta exclusivamente por arranjos orquestrais do Mediador, tendo como matéria-prima a obra de Luiz Gonzaga, é outro exemplo.

Os achados da pesquisa indicam que a comunidade piauiense reconhece o trabalho do Mediador. A Orquestra Sinfônica da capital configurou-se como motivo de orgulho para os que

nasceram no Piauí, para os que moram no estado, e até mesmo para os que estabeleceram domicílio em outros lugares e que atestam, por meio das redes sociais da OST, seu apreço.

Uma das principais estratégias de Aurélio Melo quanto ao repertório da mediação diz respeito à sua escolha de organizar as peças dos concertos, dando espaço para obras eruditas e populares, permitindo assim a formação de uma plateia que se sentia representada culturalmente quando assistia aos concertos e crescia ao ver obras eruditas, que eram diferentes daquelas a que tinham acesso no seu cotidiano.

Ao longo da sua trajetória, o Músico Piauiense contribuiu com composições para corais, grupos musicais, grupos vocais, peças teatrais, solistas e orquestra. São muitos os parceiros de composição de Aurélio Melo, e inúmeras as gravações de suas músicas em trabalhos fonográficos que não cabe aqui explicitar, mas que podem ser um viés de pesquisa para outros investigadores.

Creio que muito ainda se pode pesquisar sobre a obra do Maestro Raimundo Aurélio Melo. Espero que este trabalho instigue outras pesquisadoras e pesquisadores a perpetuar a História da Música e a História da Educação no estado do Piauí em seus textos acadêmicos, seja por meio de trabalhos de conclusão de curso, dissertações ou teses.

## REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. **Revista História da Educação**, Pelotas, v. 7, n. 14, p. 79-95, set. 2003.
- ABREU, Marcelo. Carta ao leitor: de popular a clássico. **O Berro**: jornal laboratório do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, Recife, p. 2, 22 dez. 2011.
- ADORNO, Theodor. Regente e orquestra. Aspectos sociopsicológicos. *In*: ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**. Doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 217-238.
- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História: Fontes orais. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 155-202.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino invenção do "falo"**: uma história do gênero masculino (1920-1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. 3. ed. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Andreia Rodrigues de. A estruturação urbana de Teresina e seus primeiros prédios públicos. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 12., 2014, Teresina. **Anais Eletrônicos** [...]. Teresina: UFPI, 2014. p. 1-15. Disponível em: <https://www.encontro2014.historiaoral.org.br/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- ANHEIM, Étienne. Arquivos singulares: o estatuto dos arquivos na epistemologia histórica. Uma discussão sobre a memória, a história, o esquecimento, de Paul Ricoeur. *In*: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (orgs.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Tradução de Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p. 121-154.
- AUSTREGÉSILO, José Mário. **A oralidade e a imagética em Luiz Gonzaga**: uma análise de conteúdo da obra musical do rei do baião. 2005. 328 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.
- BARBOSA, Waldelúcio. João Cláudio Moreno: 30 anos de humor e amadurecimento. **Gazeta de Notícias**, Juazeiro do Norte, n. 327, p. 04-05, 01-15 jan. 2019.
- BENIGNO, Rute Carolina da Cunha; COSTA NETO, Leão Xavier da; CUNHA, Magnus Kelly Moura da. Estudo da relação homem-natureza na obra de Luiz Gonzaga: uma contribuição à educação ambiental. **Holos**, Natal, v. 7, p. 344, 21 dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.15628/holos.2017.6487>.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BORDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). **Escritos de educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 39-64.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.

CANTATA Gonzaguiana. Direção de Luciano Klaus. Produção de Abiel Bomfim, Luciano Klaus e Aurélio Melo. Intérpretes: Orquestra Sinfônica de Teresina & João Cláudio Moreno. Teresina (PI): Associação dos Amigos da Orquestra Sinfônica de Teresina, 2015. DVD, son., color.

CARPASO, Carlienne. Músico da Orquestra Sinfônica de Teresina morre vítima da Covid-19. 2020. **Cidade Verde**, [S. l.], 22 jun. 2020. Disponível em: <https://cidadeverde.com/coronavirus/109062/musico-da-orquestra-sinfonica-de-teresina-morre-vitima-da-covid-19>. Acesso em: 05 ago. 2020.

CARVALHO, Gislene Danielle de. **História do Coral da UFPI através de Documentos e Memórias**: de 1985 a 2017. 2017. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Curso de Licenciatura Plena em Música, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

CLOVIS Pereira. **Músicabrasilis**, [S. l.], 2020. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/clovis-pereira>. Acesso em: 05 ago. 2020.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPq). João Berchmans de Carvalho Sobrinho. **Currículo do sistema de Currículos Lattes**, Brasília, 2020a. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4162096T0>. Acesso em: 04 ago. 2020.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPq). Odailton Aragão Aguiar. **Currículo do sistema de Currículos Lattes**, Brasília, 2020b. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4772300A7>. Acesso em: 01 ago. 2020.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COSTA, Ivan Freitas da. **Marketing cultural**: o patrocínio de atividades culturais como ferramenta de construção de marca. 2003. 172 f. Monografia (MBA em Marketing) – Curso de MBA em Marketing, Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, São Paulo, 2003.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo? **Prisma**: Revista de Ciências da Informação e da Comunicação, Porto, n. 4, p. 4-37, 2007. Disponível em: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/prismacom/article/view/2100/3046>. Acesso em: 26 set. 2015.

ELIAS, Norbert; L.; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=guerra-peixe>. Acesso em: 08 ago. 2020.

FARGE, Arlete. **O sabor do arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FARIA, Cleide Nogueira de. Puxando a sanfona e rasgando o Nordeste: relações de gênero na música popular nordestina (1950-1990). **MNEME: Revista de Humanidades**, Caicó. v. 3, n. 5, p. 01-35, abr./maio 2002.

FERREIRA FILHO, João Valter. **História e memória da educação musical no Piauí: das primeiras iniciativas à universidade**. 2009. 226 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

FERRETI, Mundicarmo. **Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.

FILHO, Noé. Luciano Klaus. **Geleia Total**, [S. l.], 30 abr. 2018. Disponível em: <https://www.geleiatotal.com.br/2018/04/30/luciano-klaus/>. Acesso em: 01 ago. 2020. FORTALEZA, Keynayanna Késsia Costa; GALLAS, Ana Kelma. Comunicação organizacional e regionalização: um estudo de caso das estratégias usadas pelo grupo Claudino no Piauí. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE Ciências DA COMUNICAÇÃO*, 37., 2014, Foz do Iguaçu (PR). **Anais [...]**. Foz do Iguaçu: Intercom, 2014. p. 1-15.

FREITAS, Marlene. Reunião de mil vozes em frente a igreja: concerto de natal no adro da igreja de são benedito, reverenciando o senhor, tem apresentação de orquestra, banda, balé e corais. **Diário do Povo**, Teresina, p. 21-21, dez. 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. **Discurso**, São Paulo, n. 13, n. 13, p. 219-230, jul./dez. 1980.

GAMA, Valeska Barreto. **"Louvado Seja!"**: representações do sagrado nas canções de Luiz Gonzaga. 2012. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

GERMANO, Idilva Maria Pires. Aplicações e implicações do método biográfico de Fritz Schütze em psicologia social. *In: ENCONTRO NACIONAL Da ABRAPSO*, 15., 2009, Maceió. **Anais [...]**. Maceió: ABRAPSO, 2009.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. Apresentação. *In: GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (orgs.). Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 7-37.

GOMES, Ângela Maria de Castro; KODAMA, Kaori; FONSECA, Maria Rachel Fróes da. Apresentação: imprensa e mediadores culturais. **Vária História**, [s. l.], v. 34, n. 66, p. 593-600, dez. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752018000300002>.

GONZAGA, Luiz; BATISTA, Aguinaldo. **Xote Ecológico**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1989. 1 disco sonoro (45 min), 33. 1/33 rpm, estéreo, 12 pol.

GONZAGA, Luiz; DANTAS, José. **Vozes da Seca**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1953. 1 disco sonoro (45 min), 33. 1/33 rpm, estéreo, 12 pol.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Légua Tirana**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1949. 1 disco sonoro (45 min), 33. 1/33 rpm, estéreo, 12 pol.

GONZAGA, Thiago. 39 anos sem o Rei do Baião. **Tribuna do Norte**, [s. l.], 19 nov. 2019. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/39-anos-sem-o-rei-do-baião/465113>. Acesso em: 19 nov. 2019.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990. HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

JOURDAIN, Anne; NAULIN, Sidonie. **A teoria de Pierre Bourdieu e seus usos sociológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. (Sociologia: Pontos de referência).

KÖTTIG, Michaela; VÖLTER, Bettina. “Isso, sim, é ser sociólogo!”: uma entrevista narrativa com Fritz Schütze sobre a história de sua obra na sociologia. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 204-226, jun. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2014.2.17840>.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

LE GOFF, Jacques. **Documento/monumento**. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Brasília: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 1 – Memória-História.

MAESTRO Lincoln Andrade. **Ars Nova – Coral da UFMG**, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/coralarsnova/index.php/maestro-lincoln-andrade/>. Acesso em: 23 set. 2020.

MAESTROS falam sobre DVD Missa de São Benedito no programa Talentos. **Cidade Verde**, [s. l.], 22 jun. 2013. Disponível em: <https://cidadeverde.com/noticias/136062/maestros-falam-sobre-dvd-missa-de-sao-benedito-no-programa-talentos>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MAGALHÃES, Laerte; SILVA, Iane Carolina. **Petrobras apresenta - Concertos pelo Sertão: com a orquestra sinfônica de Teresina**. Teresina: Associação dos Amigos da Orquestra Sinfônica de Teresina, 2010.

MARINHO, Marco Antonio Couto. Trajetórias de vida: um conceito em construção. **Revista do Instituto de Ciências Humanas**, Belo Horizonte, v. 15, n. 17, p. 25-49, nov. 2017.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996.

MEDEIROS, Emerson Augusto de; AGUIAR, Ana Lúcia Oliveira. O método (auto) biográfico e de histórias de vida: reflexões teórico-metodológicas a partir da pesquisa em educação. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, [s. l.], v. 11, n. 27, p. 149-166, 21 set. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i27.7884>.

MEGARO, Evan Alexander. **A presença do baião na música erudita brasileira para piano solo**: um estudo de três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul. 2013. 86 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MELO, Raimundo Aurélio. Porque os sinos dobram: Coral da UFPI e Arquidiocese de Teresina promovem doze Recitais de Natal na cidade. [Entrevista cedida à redação do Jornal O Dia]. **Jornal O Dia**, Teresina, 01 dez. 1993.

MELO, Raimundo Aurélio. Coral anuncia a chegada do Natal: o coral da UFPI começa a temporada de Recitais de Natal em paróquias da cidade. [Entrevista cedida à redação do Jornal O Dia]. **Jornal O Dia**, Teresina, 01 dez. 1994.

MELO, Raimundo Aurélio. Noites felizes, noites de paz. [Entrevista cedida à redação do Jornal Diário do Povo]. **Jornal Diário do Povo**, Teresina, 01 dez. 1995.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música**: volume I. Lisboa: Gradiva, 2003.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; GONDRA, José Gonçalves. A descoberta da América. In: NUNES, Clarice (org.) **Aspectos americanos de educação & Anotações de viagem aos Estados Unidos em 1927**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 9-24.

MONGELLI, Giancarlo. **A eloquência das palavras não escritas**: figuras retóricas e simbolismo religioso no primeiro livro do cravo bem temperado de J. S. Bach. 2017. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, 2017.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 9, n. 17, p. 240-350, 2007.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Cinema como lugar de memória da formação musical e prática docente. **Revista Acta Scientiarum**, Maringá, v. 40, n. 4, p. 1-13, 2018.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. “Terminologia Musical” e “Origem do Fado”: cultura política e identidade nacional nos estudos musicológicos de Mário de Andrade, publicados na revista *Ilustração Musical* (1930-1931). **Educar em Revista**, Curitiba, v. 33, n. 65, p. 67-83, set. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.53221>.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Educação Musical e uma nova hierarquia de valores no contexto da. **Eccos: Revista Científica**, São Paulo, v. 16, n. 34, p. 215-225, maio 2014.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. **Canto Orfeônico**: Villa-Lobos e as representações sociais da Era Vargas. 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, RJ, 2009.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. **Polifonias políticas, identitárias e pedagógicas:** Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas. 2015. 264 f. Tese (Doutorado em História da Educação) – Programa de Pós-Graduação em História da Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MORRE arcebispo emérito de Teresina Dom Miguel Fenelon após 25 dias internado. **Portal G1 – Piauí**, Teresina, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/morre-arcebispo-emerito-de-teresina-dom-miguel-fenelon-apos-25-dias-internado.ghtml>. Acesso em: 28 jul. 2020.

NOGUEIRA, Monique Andries. Educação musical no contexto da indústria cultural: alguns fundamentos para a formação do pedagogo. **Educação**, Santa Maria, v. 37, n. 3, p. 615-626, 16 ago. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/198464445101>.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares: a problemática dos lugares. **Projeto História: Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NÓVOA, Antônio. Por que a História da Educação? *In*: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena Camara (org.). **Histórias e memórias da Educação no Brasil: Volume I, Séculos XVI-XVIII**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 9-12.

OLIVEIRA, Júlio César de. **Maestro Luiz Santos: o músico e o educador**. 2014. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Curso de Licenciatura Plena em Música, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

OLIVEIRA, Thayse. Teatro 4 de Setembro faz 116 anos: é obra inacabada. **180graus**, [s. l.], 04 set. 2010. Disponível em: <https://180graus.com/cultura/teatro-4-de-setembro-faz-116-anos-e-obra-inacabada-357752>. Acesso em: 23 jul. 2020.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA. **Cantata Gonzaguiana no Artes de Março**. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (6 min 41 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hLNQP16luHM>. Acesso 07 de ago. 2020.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA. Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. **História. Orquestra Sinfônica de Teresina**, Teresina, 2018. Disponível em: <http://sinfonicadeteresina.com/historia/>. Acesso em: 08 fev. 2020.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. **Imagens de brasilidade nas canções de Câmara de Lorenzo Fernandez:** uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. 1008. 275 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PARQUE da Cidadania, um espaço para a família e ideal para o já tradicional piquenique. **OitoMeia**, [s. l.], 18 ago. 2017. Disponível em: <https://www.oitomeia.com.br/noticias/2017/08/18/de-encher-os-olhos-parque-da-cidadania-e-opcao-para-lazer-atividades-fisicas-e-negocios/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

PAU-DE-ARARA transporta alunos em Cristalândia: transporte escolar irregular é alvo de questionamentos pela população. **Portal B1**, [s. l.], 19 fev. 2020. Disponível em:

<https://www.portalb1.com/noticia/5092/lpau-de-ararar-transporta-alunos-em-cristalandia>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PAZ, Ana Luíza. Ensino e Educação Musical em Portugal (1868-1930): uma genealogia do génio musical. *In*: ROCHA, Inês de Almeida; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do (orgs.). **Sons de outrora em reflexões atuais**: história da educação e música. Curitiba: CRV, 2020. p. 19-48.

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. **Informação & Informação**, Maringá, v. 19, n. 2, p. 01-22, 8 out. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1981-8920.2014v19n2p01>.

PIAUÍ. Governo do Estado. Decretos Estaduais: novo coronavírus. **Governo do Piauí**, Teresina, 2020. Disponível em: <https://www.pi.gov.br/decretos-estaduais-novo-coronavirus/>. Acesso em: 18 set. 2020.

PIAUÍ. Convênio nº 026/2015, de 14 de setembro de 2015. **Diário Oficial do Governo do Piauí**: Teresina, ano LXXXIV, n. 214, p. 20, 28 set. 2015. Disponível em: [http://www.diariooficial.pi.gov.br/diario/201511/DIARIO16\\_ac91e5cacc.pdf](http://www.diariooficial.pi.gov.br/diario/201511/DIARIO16_ac91e5cacc.pdf). Acesso em: 15 jul. 2020.

PINHEIRO, Ilmário de Souza. O fenômeno da romaria de Juazeiro do Norte: implicações sociais e religiosas. *In*: SIMPÓSIO DE EDUCAÇÃO UNISALESIANO, 2., 2009, Lins. **Anais [...]**. Lins: Unisalessiano, 2009. p. 1-18.

PINTO, Antonio Carlos Neves. **Uma análise do batuque da suíte orquestral Reisado do Pastoreio de Oscar Lorenzo Fernández**. 2004. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Artes/Música, Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2004.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1956.

RASTELI, Alessandro; CALDAS, Rosângela Formentini. Percepções sobre a mediação cultural em bibliotecas na literatura nacional e estrangeira. **Transinformação**, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 151-161, ago. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2318-08892017000200003>.

RECOMPOSIÇÃO de "As Quatro Estações" de Vivaldi, por Max Richter. *In*: FILOMUSICOLOGIA. [S. l.], 31 maio 2016. Disponível em: <http://filomusicology.blogspot.com/2016/05/recomposicao-de-as-quatro-estacoes-de.html>. Acesso em: 08 ago. 2020.

REVISTA ORQUESTRA SINFÔNICA DE TERESINA. Teresina (PI): Associação dos Amigos da Orquestra Sinfônica de Teresina, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

ROCHA, Ricardo. **Regência**: uma arte complexa: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.

ROMERO, Maria. Sucesso nos anos 80, grupo Candeia se reúne após 30 anos no palco da TV. **Cidade Verde**, [s. l.], 16 ago. 2015. Disponível em: <https://cidadeverde.com/noticias/200111/sucesso-nos-anos-80-grupo-candeia-se-reune-apos-30-anos-no-palco-da-tv-cidade-verde>. Acesso em: 10 ago. 2019.

SANTOS, José Marcelo Costa dos. **Entre letras e cantos**: educação, história e memória cultural de Ilha Grande do Piauí na literatura griô de Zé Santana (1970-2015). 2017. 192 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

SANTOS, Luciano dos. As identidades culturais: proposições conceituais e teóricas. **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim, v. 2, n. 4, p. 141-157, jun. 2011.

SCHUBERT, Tamara Ujakova Correa. Elementos Estruturais da Primeira Toccata Nordestina de Júlio Braga. In: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PPGM-UFRJ, 14., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

SILVA, Henrique Flávio Melo. Pedagogias culturais de gênero no repertório musical de Luiz Gonzaga. **Textura**, Canoas, v. 11, n. 19-20, p. 65-84, abr. 2009.

SILVA, Israel Victor Lopes da. **Aspectos técnico-interpretativos no Quarteto de Cordas nº 2 de Guerra-Peixe**. 2016. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

SILVA, Juniel Pereira da. **Casa de Sons - Escola de Música de Teresina (1981-1991)**: sujeitos e práticas educativas entre salas e palcos. 2020. 113 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. Entrevista com o compositor Reginaldo Carvalho. **Debates**: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, v. 15, p. 33-48, nov. 2015. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/5290>. Acesso em: 07 mar. 2020.

SINFONIA nº 5 de L. V. Beethoven, 3º e 4º movimentos. **DW.Com**, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/sinfonia-n%C2%BA-5-de-lv-beethoven-3%C2%BA-e-4%C2%BA-movimentos/a-4767641>. Acesso em: 08 ago. 2020.

SOARES, Gina Denise Barreto. Um concerto didático: representações sociais em música e educação. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.

SOUSA, Maestro Rocha. Maestro Fred Marroquim. **História & Música no Piauí, Piauí**, [s. l.], 22 fev. 2010. Disponível em: <http://maestrorochasousa.blogspot.com/2010/02/maestro-fred-marroquim.html>. Acesso em: 03 ago. 2020.

SOUSA, Maestro Rocha. Maestro Aurélio Melo. **História & Música no Piauí**, Teresina, 29 jan. 2010. Disponível em: <http://maestrorochasousa.blogspot.com/2010/01/raimundo-aurelio-melo-compositor-e.html>. Acesso em: 15 fev. 2020.

SPOONER, Ryan. Vivaldi: a música clássica ideal para celebrar a primavera. **Calm Radio**, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://calmradio.com/pt/calmlife/5565-vivaldi-classical-music-for-spring>. Acesso em: 09 ago. 2020.

STAR Wars: maestro rege Orquestra Sinfônica de Teresina usando sabre de luz. **Cidade Verde**, [S. l.], 15 jul. 2015. Disponível em: <https://cidadeverde.com/playlist/70024/star-wars-maestro-rege-orquestra-sinfonica-de-teresina-usando-sabre-de-luz>. Acesso em: 06 ago. 2020.

TERESINA. Secretaria Municipal de Planejamento. História de Teresina. **SEMPPLAN**, Teresina, 2020. Disponível em: <https://semplan.teresina.pi.gov.br/historia-de-teresina/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais da música brasileira**: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. 197 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ (UFPI). UFPI convida para Concerto Natalino. **UFPI**, Teresina, 17 dez. 2014. Disponível em: <https://www.ufpi.br/ultimas-noticias-ufpi/7336-ufpi-convida-para-concerto-natalino>. Acesso em: 07 ago. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ (UFPI). Comitê de Ética em Pesquisa. **Parecer consubstanciado do CEP n.º 4.277.921**. Teresina: UFPI, 2020.

VIEIRA, Liszt. Morrer pela pátria? Notas sobre identidade nacional. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 5, n. 9, p. 71-90, maio 2006.

WENDELL, Ney. Mediação cultural e a formação de público no Québec. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABECAN, 11., 2011, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2011. Disponível em: <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Wendell-Ney.pdf>. Acesso em: 26 set. 2020.