



*Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira
Maria Nilza Barbosa Rosa
Ana Cláudia Cruz Córdula
organizadoras*

Vidas Desarquivadas

*memórias que narram os
arquivos privados pessoais*

Vidas Desarquivadas

*memórias que narram os
arquivos privados pessoais*



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Vice-Reitora BERNARDINA M^a JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA



EDITORA UFPB

Diretora IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisão de Administração GEISA FABIANE FERREIRA CAVALCANTE
Supervisão de Editoração ALMIR CORREIA DE VASCONCELOS JUNIOR
Supervisão de Produção JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

Conselho Editorial ADAILSON PEREIRA DE SOUZA (Ciências Agrárias)
ELIANA VASCONCELOS DA SILVA ESVAEL (Linguística, Letras e Artes)
FABIANA SENA DA SILVA (Interdisciplinar)
GISELE ROCHA CÔRTEZ (Ciências Sociais e Aplicadas)
ILDA ANTONIETA SALATA TOSCANO (Ciências Exatas e da Terra)
LUANA RODRIGUES DE ALMEIDA (Ciências da Saúde)
MARIA DE LOURDES BARRETO GOMES (Engenharias)
MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB (Ciências Humanas)
MARIA REGINA DE VASCONCELOS BARBOSA (Ciências Biológicas)

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira
Maria Nilza Barbosa Rosa
Ana Cláudia Cruz Córdula
Organizadoras

Vidas
Desarquivadas
*memórias que narram os
arquivos privados pessoais*

Editora UFPB
João Pessoa
2019

Direitos autorais 2019 – Editora UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 18 4 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Impresso no Brasil. Printed in Brazil.

Projeto Gráfico	EDITORA UFPB
Editoração Eletrônica	LUIS CARLOS KEHRLE MÔNICA CÂMARA
Design da Capa	MÔNICA CÂMARA
Foto da Capa e contracapa	ALLISON ISIDRO
Revisora	MYRTA LEITE SIMÕES

Catálogo na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

V649 Vidas desarquivadas: memórias que narram os arquivos privados pessoais / Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, Maria Nilza Barbosa Rosa, Ana Cláudia Cruz Córdula (organizadoras) – João Pessoa: Editora UFPB, 2019.
286 p. : il.
ISBN: 978-85-237-1463-5
1. Acervos arquivísticos. 2. Arquivos privados.
3. Informação e memória. I. Oliveira, Bernardina Maria Juvenal Freire de. II. Rosa, Maria Nilza Barbosa. III. Córdula, Ana Cláudia Cruz. IV. Título.

UFPB/BC

CDU: 930.253

EDITORA UFPB

Cidade Universitária, Campus I – s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
editora.ufpb.br
editora@ufpb.edu.br
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

*Ao grupo de Estudo e Pesquisa em Cultura,
Informação, Memória e Patrimônio (GECIMP),
pela partilha de saberes e sabores no espaço acadêmico.*

*Arquivar a própria vida
é se pôr no espelho,
é contrapor à imagem social
a imagem íntima de si próprio,
e nesse sentido o arquivamento do eu
é uma prática de construção
de si mesmo e de resistência.*

PHILIPPE ARTIÈRES, 1998, p. 11

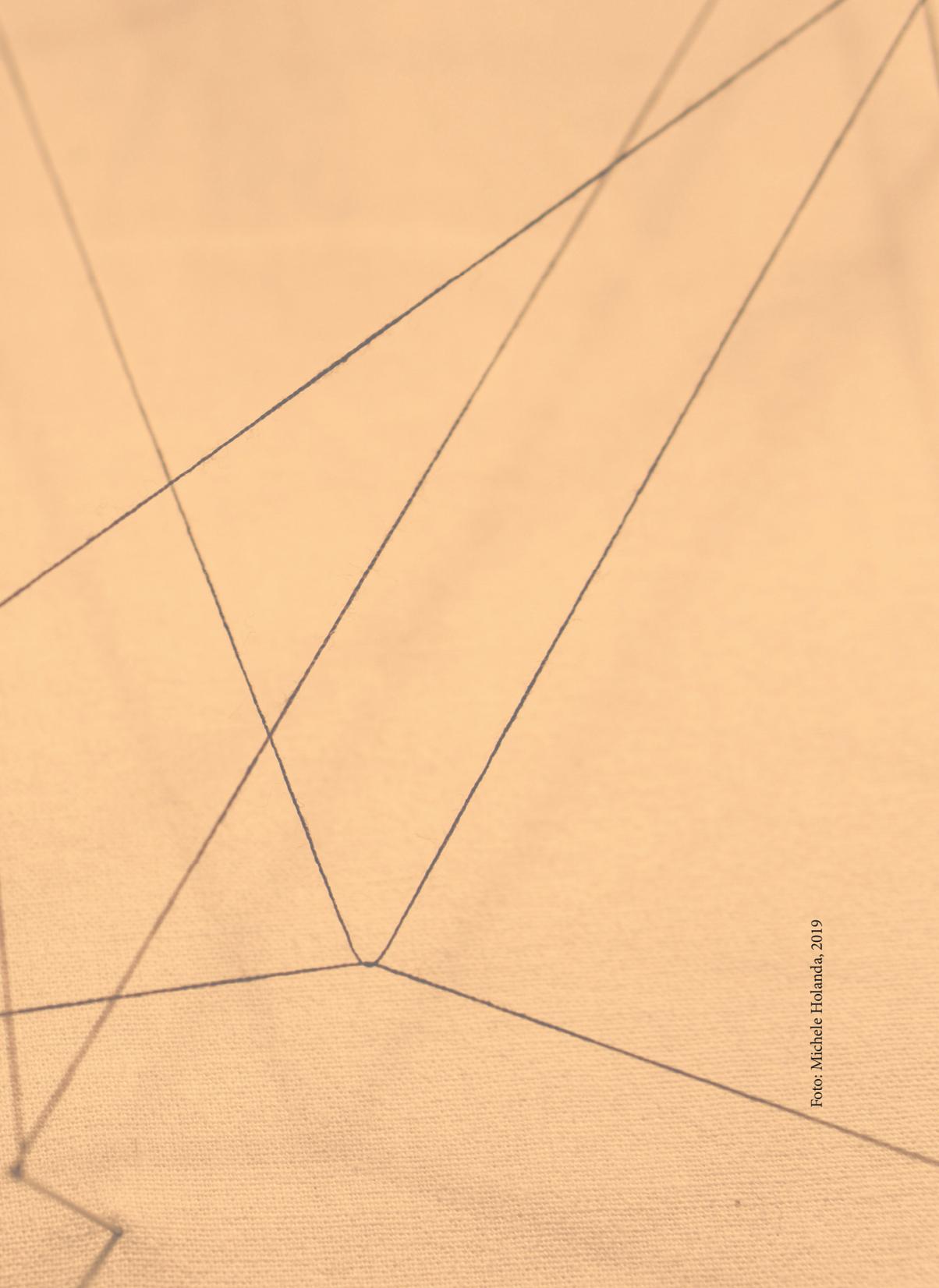


Foto: Michele Holanda, 2019

APRESENTAÇÃO: tecendo memórias em palavras

Tecendo Palavras

(ANNAY)

*Vou tecendo palavras com fios de vida, novelos de várias cores
do passado, presente e futuro tenho um novelo de fios de sonho
com o qual teço as palavras que os fios da vida não me dão crença.
Palavras tecidas com o fio do futuro ficam transparentes e inertes, paradas.
São as que utilizo para entrelaçar os pontos finais do passado...
Teço palavras com o fio do presente que me enchem folhas com um olhar
interrogativo. Teço palavras com o fio do passado que me magoam, me arrepiam
vindas lá do altar das lembranças esquecidas.
Vou fundir todos os novelos refugiados num só. Ou distrair as palavras tecendo-as
com suas armadilhas do infinito. Vou tecer com um emaranhado de novelos e assim,
a folha da vida teci.
Folha que guardo no meu coração me dá sabedoria e alento
Nos estilhaços de um percurso que afinal valeu a pena. Hoje vou bordar o meu nome
na poeira que se acumula na ponta do poema.
Não deixarei mais que os novelos se desenrolem.
Novelos de sonhos, esperança e amor.*

COMO JUSTIFICAR UMA OBRA, escrita com fios do presente, trazendo consigo uma trajetória de estudos que representa uma década dedicada à memória? São muitas as motivações e por isso mesmo entendemos, também, que há vários motivos para escrever um texto capaz de tecer a relação entre a prática arquivista, a memória dos acervos e a produção de grandes autores, privilegiando no documento, a informação arquivística.

Há algum tempo vínhamos tentando publicar os resultados das nossas pesquisas sobre arquivos pessoais e memória. Nesta iniciativa há dois propósitos: O primeiro, de caráter regionalista. Por que deixar no esquecimento as vidas ilustres da história paraibana? A partir desse reconhecimento, demos esse lugar aos grandes expoentes nordestinos, em especial aos paraibanos. O outro propósito é de natureza acadêmica.

Quantas figuras admiráveis de nosso passado ainda não foram devidamente estudadas? Acreditamos que isto representará de alguma forma uma contribuição acendendo a curiosidade, suscitando a pesquisa e a controvérsia com relação a nomes muitas vezes postos de lado, silenciados ou arquivados na poeira do tempo.

Nestes tempos, entendemos que com os nossos estudos memorialísticos, desenvolvidos no caminhar da última década, possamos esboçar a construção da memória aportada nos arquivos privados pessoais.

A publicação deste livro tem como pretensão bater a poeira do tempo, tecer palavras com o fio do presente, encher folhas com olhares ainda mais interrogativos, como insinua a epígrafe introdutória e, assim, oferecer aos leitores o contato com a prática da pesquisa em Arquivos e Memórias, que ganha cada vez mais espaço sob a ótica dos arquivos privados pessoais. Trata-se, portanto, de uma obra que sugere caminhos a serem trilhados pelo leitor, bem como um convite ao diálogo, à pesquisa em fontes primárias, e à política de conservação da memória cultural.

A releitura dessa prática, como ato de um olhar contemporâneo, nos leva ao cuidado com os documentos (manuscrito, datiloscrito, cartas, diários, objetos tridimensionais, dentre outros), o que nos permitiu fazer a inserção na história particular de cada arquivo aqui estudado e de cada sujeito nele inserido. Dessa forma, estaremos contribuindo para a preservação do patrimônio literário e cultural dos expoentes que tanto ajudaram, mesmo de modo inconsciente, a revolucionar o conceito de arquivo e de memória.

O objetivo maior deste trabalho é o compartilhamento das informações que permeiam as vidas arquivadas, em sua maioria, despreziosamente, nos espólios pessoais de seus titulares, considerando a documentação, não mais como um objeto fechado, mas sujeita a interpretações revelando muitas vezes o lado incompleto dessa produção.

Trata-se de um projeto que reúne estudos sobre escritores, literatas, fotógrafo, educadores, editores públicos, pesquisadores, artistas e seus feitos na Paraíba e na Bahia, ressaltando-se os feitos de Dorival Caymmi. A iniciativa se coloca como um dos grandes catalisadores do diálogo revisitando, como já dissemos, a historiografia paraibana, pela utilização

de métodos analíticos que vão do estabelecimento do texto ao seu enfoque crítico. Ressaltamos que o material escolhido, e citado nos capítulos que este livro reúne, não esgota outras possibilidades e, certamente, estão prenhes em cada acervo e em cada produção.

Esperamos que os textos aqui organizados possam suscitar novos debates ao “fundir todos os novos refugiados num só”. Afinal, são muitas vidas tecidas em um só volume, a muitas mãos, e olhares atentos aos movimentos de cada um aqui lembrado. Desejamos a todos uma boa leitura.

AS ORGANIZADORAS

PREFÁCIO

COM IMENSO PRAZER PESSOAL E INTELECTUAL, aceitei realizar o Prefácio do livro *Vidas Desarquivadas: memórias que narram os arquivos privados pessoais* a mim dirigido pelas organizadoras Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, Maria Nilza Barbosa Rosa e Ana Cláudia Cruz Córdula. Primeiramente, por acompanhar a trajetória de sucesso dessas pesquisadoras na área dos estudos memorialísticos; em segundo lugar, pelo interesse na temática a partir de referências da Ciência da Informação e História da Ciência transversalmente aos estudos dos museus e patrimônio; e, em terceiro lugar, pela certeza da contribuição literária e científica do trazer à luz as *vidas desarquivadas* nesta obra.

Como uma viagem que todo bom livro proporciona, *Vidas Desarquivadas: memórias que narram os arquivos privados pessoais* me traz o sentimento misto de bibliófila e museófila, na lembrança da minha primeira visita ao Museu do Louvre em Paris, quando pude contemplar papiros de fragmentos do Livro dos Mortos da coleção egípcia do museu.

Vidas Desarquivadas: memórias que narram os arquivos privados pessoais me remete ao Livro dos Mortos pela sua representação e complexidade sobre a memória na preservação do patrimônio cultural de pessoas, de um povo predestinado a sobreviver ao tempo, além de seus grandes feitos para humanidade, pelos registros pessoais de arquivos de documentos sensíveis, frágeis, todavia, de modo paradoxal maravilhosamente importantes, trazidos das pirâmides do Antigo Egito, agora salvaguardados sob a monumental pirâmide de aço e vidro do Louvre.

Os fragmentos em papiro do *Livro dos Mortos* encontrados no Louvre, originalmente intitulado em egípcio antigo como *Livro de Sair para a Luz* ou *Saída para a Luz do Dia*, consistem em uma coletânea de feitiços, cânticos e litânias do Antigo Egito colocados nos túmulos dos mumificados com o objetivo de conduzi-los à eternidade, à posteridade, através da história narrada de cada homem levando em conta o respeito a verdade e a justiça.

Neste livro, cada autor convidado pelas organizadoras traz à luz, por meio de papíros modernos (manuscrito, datiloscrito, cartas, diários, objetos tridimensionais, dentre outros), a merecida posteridade aos escritores, literatas, fotógrafo, educadores, editores públicos, pesquisadores, artistas paraibanos e, de modo não menos especial, a um ilustre cantor-compositor-poeta baiano, nas figuras de Ademar Vidal, José Simeão Leal, Nivalson Miranda, Tomás Santa Rosa Júnior, Políbio Alves, Arion Farias, Maestro Vilô, os músicos do Quinteto da Paraíba e Dorival Caymmi.

Os autores que compõem *Vidas Desarquivadas: memórias que narram os arquivos privados pessoais* permitem a saída para luz, permitem dar vida e voz para as personalidades paraibanas e baiana, já elencadas, que reafirmam suas consagrações por meio das palavras escritas em cada capítulo. Como as próprias organizadoras aventam, o livro é um convite ao diálogo, à pesquisa em fontes primárias, e à política de conservação da memória cultural a partir e acerca da escrita sobre essas personalidades.

Para além disso, o livro *Vidas Desarquivadas: memórias que narram os arquivos privados pessoais* é uma celebração! Isto porque esta obra é certamente mais um dos incontáveis e qualificados produtos intelectuais, capitaneada por Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, inesquecível e fascinante professora quando da minha graduação em Biblioteconomia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que certamente vem a contribuir sobremaneira para adensar as discussões acerca dos arquivos pessoais.

Tratando-se, ainda, de celebração, o livro marca os 10 anos do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cultura, Informação, Memória e Patrimônio (GECIMP) da UFPB, cadastrado junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e a trajetória de qualificados trabalhos acadêmicos sob a orientação de Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira que, juntamente com Maria Nilza Barbosa Rosa, Pós-Doutora em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI) da UFPB, lidera o GECIMP. Vale destacar que a terceira organizadora deste livro, Ana Cláudia Cruz Córdula, é professora do Departamento de Ciência da Informação (DCI) da UFPB, pesquisadora do GECIMP, egressa do

PPGCI/UFPB sob orientação de Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira nos cursos de mestrado e doutorado.

Sobre Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, destaco a sua trajetória acadêmica e profissional junto à UFPB nesta celebração. Sua formação realizada em níveis de graduação, mestrado e doutorado, respectivamente em Biblioteconomia, em Ciência da Informação e em Letras pela UFPB, além de seu exercício profissional vinculado ao DCI e ao PPGCI na UFPB, e atualmente como Vice-Reitora da instituição, demonstram a maturidade acadêmica e liderança em pesquisa de alto nível representada por sua contribuição a partir desta e por esta universidade, debruçando-se sobre o caráter regionalista nos seus estudos memorialísticos, dando lugar aos expoentes nordestinos, em especial aos paraibanos, como, por exemplo, artistas, escritores e Reitores da UFPB, influenciando os demais autores deste livro.

Pelo GECIMP, são bodas de estanho merecidamente muito bem celebradas com a publicação deste livro e de outros produtos científicos que já ansiamos!

O GECIMP tem como finalidade agrupar estudiosos e pesquisadores nas áreas de Cultura, Memória e Patrimônio com ênfase no objeto informação. Para além disso, o GECIMP divulga sua produção intelectual (relatórios, artigos, livros, dissertações e teses) sobre as temáticas presentes no âmbito de suas frentes de pesquisa; dentre outras possibilidades (i.e. realização e participação em eventos, parcerias com departamentos e programas de pós-graduação em termos nacionais e internacionais; orientações de alunos em nível de graduação, pós-graduação e iniciação científica, e participação em bancas examinadoras).

Como reflexo da importância da pesquisa e da orientação no âmbito do GECIMP, este livro tem sua origem na trajetória de orientação de qualificados trabalhos acadêmicos realizada pela Professora Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, com a cooperação de Maria Nilza Barbosa Rosa e Ana Cláudia Cruz Córdula no âmbito da UFPB, além de contar com Zeny Duarte de Miranda em intercâmbio acadêmico no âmbito do Instituto de Ciência da Informação (ICI)

da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Um cenário particular de mulheres protagonistas da história recente da Ciência da Informação no Brasil sobre estudos de arquivos e memória.

Em se tratando do conteúdo deste livro, este é composto por 12 capítulos, de autoria múltipla cada com exceção do primeiro, demonstrando mais um mérito quanto ao trabalho cooperativo no fazer científico como *modus operandi* próprio do GECIMP, enquanto espaço privilegiado de formação e trabalho, reflexo de sua liderança.

O primeiro capítulo, intitulado *O roçar do tempo e da memória: em foco o arquivo pessoal de Ademar Vidal*, de autoria de Maria Nilza Barbosa Rosa, brinda-nos com a vida de um personagem de caráter revolucionário e que atrai sobre si sentimentos controversos, ora incômoda (para a sociedade paraibana na década de 1930), ora encantadora: Adhemar Victor de Menezes Vidal, a quem se atribui o conhecimento das manifestações culturais populares na Paraíba por meio de seus escritos, constituindo-se marca de suas obras as relações mais simples da vida: os costumes do povo.

O segundo capítulo, intitulado *Jurema Sagrada à sombra do Espólio de José Simeão Leal*, de Carla Maria de Almeida e Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, dedicou-se a explorar a memória materializada nos documentos iconográficos e escritos, que compõem o Acervo de José Simeão Leal, referentes ao universo ritualístico da Jurema ou Catimbó de mesa, conduzindo-nos a considerar o Acervo de José Simeão Leal como sítio de memória dos religiosos e das religiosas que tiveram contato com o ilustre José Simeão Leal.

O terceiro capítulo, intitulado *O Arquivo Pessoal de José Simeão Leal sob a perspectiva das redes humanas de relações*, de autoria de Kelly Cristiane Queiroz Barros e Carlos Xavier de Azevedo Netto, tem em seu cerne a descrição das relações que se forjaram em volta da figura de José Simeão Leal a partir do seu universo imagético, especificamente, por meio dos registros fotográficos – suportes de memória - que povoam o seu acervo, dando-nos a conhecer as configurações sociais estabelecidas a partir da interação com ele e que deixaram a sua marca em seu arquivo pessoal.

O quarto capítulo, intitulado *Arquivo Pessoal José Simeão Leal: possibilidades de aplicação de produtos e serviços de informações*

arquivísticas, das autoras Ana Cláudia Cruz Córdula, Carla Maria de Almeida, Patrícia Maria da Silva e Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, dá ênfase ao alcance da tecnologia nas atividades arquivísticas de modo que estas envolvam o contexto tecnológico na produção, no fluxo, no armazenamento e na disseminação das informações agregadas ao documento arquivístico. O referido capítulo se configura referência para a relação dos arquivos pessoais com a tecnologia, já que a literatura sobre esta relação é escassa.

O quinto capítulo, intitulado *A trajetória de Nivalson Miranda à luz do seu arquivo privado pessoal*, de autoria de Suellen Barbosa Galdino e Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, discorre sobre a vida e sobre a documentação arquivística de um professor, pesquisador, artista plástico, documentarista, historiador de ofício e poeta de coração, amante da arte, da história, do Patrimônio Histórico e da arquitetura religiosa, levando-nos a conhecer uma figura de tamanha importância e legado: Nivalson Miranda.

O sexto capítulo, intitulado *O passado presente em Santa Rosa por meio da escrita autobiográfica*, dos autores Rildo Ferreira Coelho da Silva, Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira e Maria Nilza Barbosa Rosa, apresenta-nos as memórias do pintor, cenógrafo, decorador, figurinista, ilustrador, gráfico, gravador, professor e crítico de arte Tomás Santa Rosa Júnior, sob o método indiciário e a abordagem memória autobiográfica, ou escrita de si, ou informação do eu, permitindo verificar na trajetória de Santa Rosa fenômenos aparentemente marginais de sua vida, fatos que não estão ligados ao tempo, ou ainda outros que foram esquecidos na formação literocultural de sua carreira.

O sétimo capítulo, intitulado *Revelando a arte no escritor: arquivo pessoal de Políbio Alves*, de autoria de Ana Cláudia Cruz Córdula e Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, chama a atenção para uma faceta do escritor paraibano, reconhecido no mundo da literatura como “carpinteiro da palavra”, o seu próprio ato de arquivar, demonstrado por meio da preocupação em organizar, ao seu modo, seus documentos, no local em que as autoras chamam de “apartamento-arquivo”, ato este que dá corpo ao conjunto documental em seu aspecto memorialístico e nos faz perceber a sua essência de Arquivista.

O oitavo capítulo, intitulado *Trajetória literária de Políbio Alves a partir do seu arquivo pessoal*, das autoras Vanessa Cabral Bezerra Cardoso, Ana Cláudia Cruz Córdula e Nayana Rodrigues Cordeiro Mariano, ainda sobre Políbio Alves, traz-nos a trajetória literária do referido escritor, debruçando-se, em seu acervo, especificamente em: comendas, medalhas, certificados, troféus, pinturas, de modo a compreender as memórias do escritor e a informação de si a partir de seus documentos pessoais.

O nono capítulo, intitulado *Escritos do Quinteto da Paraíba: memórias de uma prática musical*, de autoria de Ana Claudia Medeiros de Sousa e Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, demonstra a memória da prática musical de um grupo que este ano de 2019 celebra 30 anos de existência e que, portanto, está de parabéns! O presente capítulo dá ênfase à trajetória de muitos escritos acumulados pelos integrantes do grupo e que deram corpo ao arquivo privado musical que marca a memória e a identidade do Quinteto da Paraíba.

O décimo capítulo, intitulado *Arion Farias: revelação sobre o fotógrafo e seu arquivo pessoal*, das autoras Virllane Aline de Almeida Souza e Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, brinda-nos com a história de um personagem, Arion Farias, que se dedicou, por mais de cinco décadas, a resgatar, guardar, e, de certo modo, preservar a memória paraibana por meio de fotografias e por meio de outros objetos, a quem se deve um acervo que guarda e conta a história paraibana e, para além disso, nos leva a perceber a evolução fotográfica, que com as tecnologias da informação e comunicação tomou contornos ante inimagináveis.

O décimo primeiro capítulo, intitulado *Maestro Vilô: uma vida na batuta do frevo*, de autoria de Naima Gomes Vilô e Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, leva-nos a percorrer sobre a vida e a obra do Maestro Vilô por meio de testemunhas vivas (intérpretes, compositores e arranjadores) da memória do Maestro, destacando-se aspectos como perfil, habilidade administrativa, e sua veia artística.

Por último, o décimo segundo artigo, intitulado *Dorival Caymmi: arquivo em apartamento-museu*, das autoras Vagna Shirlei Felício Santana Vidal e Zeny Duarte de Miranda, apresenta-nos uma análise

do arquivo de um gênio da música, o baiano cantor–compositor–poeta Dorival Caymmi, o qual nos conduz a conhecer traços de sua vida e de sua arte, por meio do contato com familiares, amigos, artistas e, sobretudo, por meio seu arquivo pessoal.

Tendo apresentado os capítulos e suas autorias, por entre a tessitura e impressão de suas linhas desveladas neste livro, lembrando os papiros com fragmentos do *Livro dos Mortos* encontrados no Louvre, agradecemos, evocando a mitologia egípcia, ao deus mais sábio dentre todos, Thot – representado pela ave íbis –, pela dádiva da escrita aos mortais, como a sua mais útil invenção que permite registrar tudo que se queira em algo mais durável no tempo e no espaço através da memória, provando a sua importância para os homens. Neste livro, somos particularmente presenteados pela escrita de uma obra cientificamente bem estruturada, marcando a memória da história de personalidades por meio de seus arquivos pessoais como patrimônio cultural no tempo entre os séculos XX e XXI no espaço do Nordeste do Brasil.

Seguindo tributos ao deus Thot, já às organizadoras Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, Maria Nilza Barbosa Rosa e Ana Cláudia Cruz Córdula, bem como aos demais autores, agradecemos, portanto, a dádiva da escrita deste livro, por nos transportar entre arquivos pessoais aos estudos memorialísticos desenvolvidos com gosto, permitindo-nos trilhar por vários caminhos de teorias e práticas de investigação sobre o passado, entretanto com perspectiva de futuro, conduzidos pela reconhecida marca da liderança do GECIMP: ciência com poesia e inovação.

LUCIANA FERREIRA DA COSTA

*Doutora em História e Filosofia da Ciência
pela Universidade de Évora, Portugal.
Professora do Departamento de Ciência da Informação da
Universidade Federal da Paraíba, Brasil.
Líder da Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia,
Memória e Patrimônio (REDMUS).*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: tecendo memórias em palavras	9
PREFÁCIO.....	13
CAPÍTULO 1	
O ROÇAR DO TEMPO E DA MEMÓRIA: em foco o arquivo pessoal de Ademar Vidal	25
<i>Maria Nilza Barbosa Rosa</i>	
CAPÍTULO 2	
JUREMA SAGRADA À SOMBRA DO ESPÓLIO DE JOSÉ SIMEÃO LEAL	41
<i>Carla Maria de Almeida / Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira</i>	
CAPÍTULO 3	
O ARQUIVO PESSOAL DE JOSÉ SIMEÃO LEAL SOB A PERSPECTIVA DAS REDES HUMANAS DE RELAÇÕES	55
<i>Kelly Cristiane Queiroz Barros / Carlos Xavier de Azevedo Netto</i>	
CAPÍTULO 4	
ARQUIVO PESSOAL JOSÉ SIMEÃO LEAL: possibilidades de aplicação de produtos e serviços de informações arquivísticas.....	71
<i>Ana Cláudia Cruz Córdula / Carla Maria de Almeida / Patrícia Maria da Silva / Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira</i>	
CAPÍTULO 5	
A TRAJETÓRIA DE NIVALSON MIRANDA À LUZ DO SEU ARQUIVO PRIVADO PESSOAL	89
<i>Suellen Barbosa Galdino / Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira</i>	
CAPÍTULO 6	
O PASSADO PRESENTE EM SANTA ROSA POR MEIO DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA	105
<i>Rildo Ferreira Coelho da Silva / Bernardina Maria Juvenal Freire Oliveira / Maria Nilza Barbosa Rosa</i>	
CAPÍTULO 7	
REVELANDO A ARTE NO ESCRITOR: arquivo pessoal de Políbio Alves ...	123
<i>Ana Cláudia Cruz Córdula / Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira</i>	

CAPÍTULO 8

TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE POLÍBIO ALVES: pelas frestas do seu arquivo pessoal 141

Vanessa Cabral Bezerra Cardoso / Ana Cláudia Cruz Córdula /

Nayana Rodrigues Cordeiro Mariano

CAPÍTULO 9

ESCRITOS DO QUINTETO DA PARAÍBA: memórias de uma prática musical no contexto de seu arquivo privado 161

Ana Cláudia Medeiros de Sousa / Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

CAPÍTULO 10

ARION FARIAS: revelação sobre o fotógrafo e seu arquivo pessoal..... 179

Virllane A. de Almeida Souza / Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

CAPÍTULO 11

MAESTRO VILÔ: uma vida na batuta do frevo..... 197

Naíma Gomes Vilôr / Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

CAPÍTULO 12

DORIVAL CAYMMI: arquivo em apartamento-museu 243

Vagna Felício / Zeny Duarte

OS AUTORES 285



Fonte: <https://www.marciopinho.com.br/peca.asp?ID=3256707>

Ademar Vidal

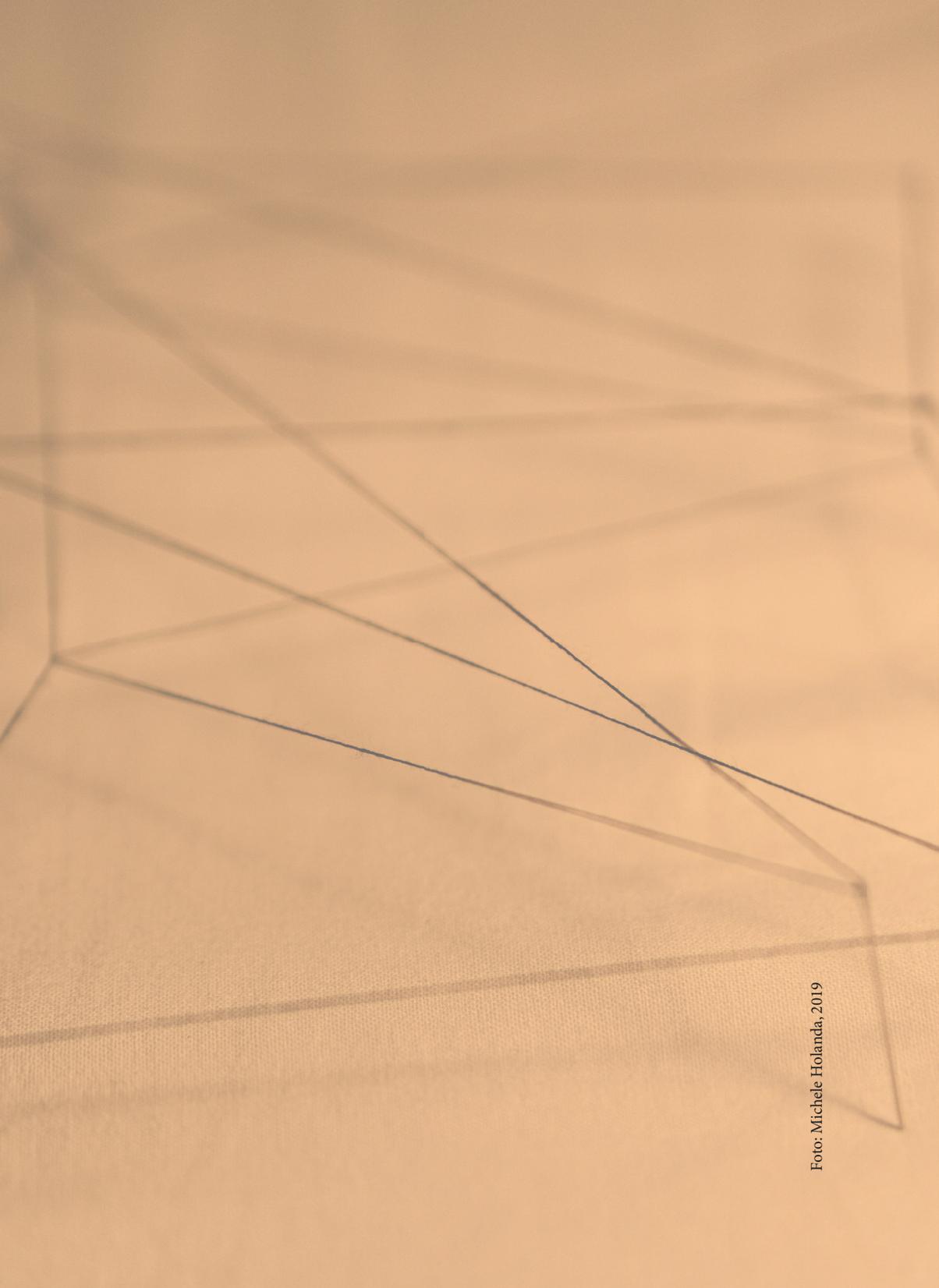


Foto: Michele Holanda, 2019

CAPÍTULO

1

O ROÇAR DO TEMPO E DA MEMÓRIA: em foco o arquivo pessoal de Ademar Vidal

Maria Nilza Barbosa Rosa

PROPONHO APRESENTAR NESTE TRABALHO a vida de um homem incomum, de caráter revolucionário, e com determinação de vontade. A ousadia que usou na Revolução de 1930 faz dele grande personagem na história da Paraíba. Assim é que aos influxos do mal-estar geral, sua voz se fez ouvir, movido pelo desejo de traduzir a realidade que se escondia atrás dos fenômenos, esmiuçando a consciência até a tortura, com o pensamento obcecado pela verdade. Tudo isso fora realizado com perfeita lucidez.

A personagem em questão é Adhemar Victor de Menezes Vidal (Ademar Vidal) que tanto incomodou a sociedade paraibana na década de 30, ao mesmo tempo que encantou, porque quem quiser conhecer as manifestações culturais populares na Paraíba terá que ler seus escritos.

Sendo uma vida e obra o objeto deste estudo, o maior facilitador, em se tratando de pesquisa, foi poder trabalhar com o arquivo pessoal de Ademar Vidal no Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP). A produção de Ademar – material do arquivo – me guiou nessa realização.

Ademar Vidal ingressou no IHGP no dia 14 de julho de 1926, tendo exercido sua Presidência no período de 1941 a 1944. O Instituto mantém um Fundo Privado em seu nome, do qual constam vários inéditos de sua autoria, tendo sua biblioteca sido agregada ao acervo do Instituto por

doação de sua filha Alice. Esse material é hoje catalogado e inventariado e integra o arquivo do IHGP como “Arquivo Ademar Vidal”: recortes de jornais, fotografias, manuscritos, editados e inéditos.

No dia 7 de outubro de 1900 nasce Ademar Vidal, na capital do Estado da Paraíba, filho do jornalista Assis Vidal e Amélia Augusta de Menezes Vidal. Era casado com Maria do Céu Vidal, de cuja união deixou cinco filhos. Na caminhada, o conhecimento da sua existência se revelava lúcido entre o passado impregnado de nostalgia e o presente tolhido de resignação. Nesse ínterim, como que curvado ao peso do cansaço da vida, faleceu no Rio de Janeiro no dia 30 de novembro de 1986. Embora morasse no Rio, a Paraíba é personagem essencial de suas obras. O tom melancólico, a esquivança, o acabrunhamento, a perspicácia e a aguçada inteligência são as principais características desse autor.

Alfabetizou-se na casa de sua mãe, frequentando depois os Colégios Nossa Senhora das Neves, Diocesano Pio X e Liceu Paraibano. Preparou-se para ingressar no Liceu com o professor e poeta Augusto dos Anjos, cujas aulas eram ministradas na própria residência do professor, na Rua Direita, atual Duque de Caxias. Aos 19 anos, Ademar já era advogado, formado pela Faculdade do Recife e começou a advogar em João Pessoa, transferindo-se, depois, para o Rio de Janeiro, onde fez concurso para o Itamaraty. Foi aprovado e nomeado para a Legação do Brasil na Holanda, porém, achando-se enfermo, renunciou ao cargo e voltou à Paraíba. Aqui chegando, foi nomeado Oficial de Gabinete do Presidente Sólton de Lucena, ocupando, também, o cargo de Procurador da República. Mais tarde, o Presidente João Pessoa convidou-o para ocupar as pastas da Justiça e Segurança, permanecendo à frente daquelas Secretarias até 1930.

Aos 12 anos, começou a trabalhar no jornal *A União* como revisor, exercendo, depois, a direção desse órgão. Fundou a revista *A Novela*, que circulou na capital, sendo classificada como a precursora do movimento modernista no Nordeste. Escreveu em vários jornais do país e em revistas estrangeiras. Representou o Brasil em congressos, fez conferências em diversas universidades sobre assuntos políticos e jurídicos. Era colaborador assíduo da revista *Era Nova*. Tornou-se

membro da Academia Paraibana de Letras, eleito por aclamação, onde tomou posse no dia 24 de outubro de 1979, passando a ocupar a Cadeira nº. 08, cujo Patrono é Afonso Campos.

A sua produção literária é vasta e variada. Além dos artigos publicados em jornais e revistas, deixou muitos escritos, além de dezenas de livros.

A riqueza da documentação reunida convenceu-me de que era uma história que valia mesmo a pena contar. Por certo, esse arquivo foi fundamental, mas apresentava lacunas. Em pesquisas desse tipo, difícil é manter-se neutra diante dos dados. Não me conformava em apenas registrá-los, tanto que estreitei laços com seus familiares, principalmente com a sua filha Alice e o seu neto Gilberto Vidal Trigueiro, buscando mais detalhes sobre a vida e os feitos de nosso autor. Ou seja, sobre as diversas memórias construídas, como memória familiar; memória de um grupo social.

O intuito inicial deste trabalho era (re)construir uma história com tudo o que isso significou para Ademar Vidal e, conseqüentemente, para a Paraíba. Tive a meu favor o distanciamento histórico: quase um século para livrá-lo do estigma de “traidor” na Revolução de 30. O seu nascimento, a origem de sua família, seus relacionamentos profissionais, tudo isso passava a ter significado e tornava a sua história mais interessante, no sentido de ser pouco compreendido. Mas foi possível entender seus posicionamentos, sua personalidade, e, a partir daí, achei que valia a pena levar adiante esse propósito. Foco na contextualização, mas, de certa forma, construo a história de vida de Ademar Vidal.

A história de vida tem se revelado uma técnica de pesquisa valiosa para estudos de processos aculturativos por possibilitar unir aspectos com cultura e personalidade. No entanto, neste estudo, tomei a expressão mais abrangente e desloquei a técnica para uma abordagem diacrônica, ou seja, a tudo que diz respeito à evolução e às transformações culturais. E ao conjunto de leituras que fiz, restou como saldo a indagação: como Ademar Vidal, um homem que sempre ocupou posição dominante na sociedade, poderia contribuir para divulgar uma cultura de necessidade?

Este trabalho não se limita à discussão e conceituação da cultura popular. É, antes de tudo, uma tentativa de entendimento desse conceito para que, a partir dele, possa apreender as relações sociais, os usos, costumes e crenças representados na obra de Ademar Vidal. Nela a escrita e a memória se entrelaçam por meio de narrativas populares. Desse modo, procurei identificar a maneira como o texto de Ademar Vidal se insere no do contexto da memória, como as memórias, mais especificamente, a memória coletiva, postulada por Halbwachs (1990), encontra ressonância dentro de sua obra e, ainda, a maneira como o referido autor retém a memória. Portanto, artefatos, tradição oral e literatura escrita constituem elementos de registro e expressão dessa memória. As páginas que seguem evocam uma época que não se perdeu no esquecimento do tempo presente.

Por uma cultura de necessidade

Início este tópico citando uma frase de Ademar Vidal: “Não esmoreçam, pois a maior riqueza da Paraíba e do Nordeste reside em sua própria gente” (Inéditos [S/D], p. 30).

Penso que há muito tempo estamos vivendo um processo de esvaziamento do conceito de nação e de solidariedade humana. Com o grau de desigualdade que temos no Brasil, o projeto neoliberal é a inviabilização do país. Por isso mesmo, é preciso valorizar mais a cultura, posto que ela seja uma dimensão constitutiva da existência humana. A necessidade, como afiança Karl Marx (1983), é o resultado do desenvolvimento econômico, e os resultados podem ser vistos como o produto de uma história. Numa sociedade de consumo, as necessidades vão crescendo indeterminadamente (BAUMAN, 2013), traduzindo a expressão de uma falta que as pessoas tentariam realizar: sinal dos nossos tempos. Portanto, a cultura é uma necessidade; ela precisa de tempo para se impor.

Ademar Vidal parecia entender bem o conceito de cultura, tanto que procurou ampliar a sua produção tendo como traço característico a cultura popular no Nordeste, mais especificamente, na Paraíba. Isso se deveu, principalmente, por meio da convivência com Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas na região.

A aproximação com a Missão de Pesquisas Folclóricas rendeu a Ademar Vidal muitos estudos, nos quais buscou retratar a cultura do povo, o cotidiano do homem sertanejo, bem como as festas e brincadeiras, lendas e crenças populares. Assim escreve: “*Guardamos lembrança viva que nos começos deste século chegamos a ouvir o chiar monótono daquele carro de boi dentro da madrugada repleta das visões de medo que encheram a nossa primeira infância. Ursulino ficou ocupando largos espaços nas histórias contadas pelos criados favoritos*” (VIDAL, 1988, p. 121, v. VI).

Esse tempo é para Ademar Vidal o tempo da lembrança, e constitui-se no registro das sensações de um segmento social que tem, em grande medida, um imaginário comum, herdado da formação cultural no Brasil. Nesse sentido, o conjunto de narrativas transforma-se no registro da memória, reminiscência, a qual funda a cadeia da tradição e transmite os acontecimentos de geração em geração (BENJAMIN, 1986). Esse processo de apreensão da realidade amplia-se, e Ademar vai narrando outras histórias, mirando o imaginário popular. Em um de seus relatos, vamos encontrar a seguinte expressão: “*Quando se queria ameaçar um negro bastava dizer que ele ia ser vendido ao major Ursulino. [...] Homem tirano para a escravaria*” (VIDAL, 1988, p.121, v. VI).

Seguindo as trilhas dos Inéditos de Ademar Vidal, pode-se ver tamanha admiração do autor pela diversidade folclórica do sertanejo, tanto que em um trabalho que vinha realizando entre 1920-1940, ele buscou preencher o Inquérito entre os sertanejos, ocupado em fazer a demonstração documentada (VIDAL, 1942). Assim, passou a admirar cada vez mais a cultura de necessidade, ou seja, os usos, costumes e o modo de vida do sertanejo, acreditando que nenhuma comunidade possa viver sem poesia popular, “pois ela é a mostra de que há de original na alma do povo”, dizia Ademar Vidal (1942).

Dessa forma, as práticas culturais populares se nutrem “da mistura, mesclando-se entre o sério, e o cômico; o sagrado, com o profano; o oral, com o escrito; elementos de uma manifestação cultural, transpostos para outra” (AYALA, 1997, p. 10). Esse processo é chamado de hibridização em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

O entrelaçamento desses elementos veio a engendrar o que Canclini (1983) designou como culturas híbridas. Para Ayala (1997), o processo de hibridização da cultura popular constitui sua maior riqueza.

Ademar Vidal, à sua maneira e por diferentes caminhos, captou o processo de hibridização da cultura popular brasileira e o guardou no centro de sua criação. Por conseguinte, isso o assegura a posição relevante na história das letras que vai da significação de seus escritos, feitos de sentimento telúrico e também de abandono e renúncia, até a forma de que se revertem as imagens, as palavras, o ritual, contentamentos e opressão. Por muito amar a sua terra natal, Ademar (1940) assim se expressa: *“A nossa contribuição se tiver algum mérito, credita-se na conta do amor que permanece intacto no espaço e no tempo por tudo quanto diz respeito à Paraíba”*.

Ademar colheu alguns louros da sua colaboração no Projeto Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste. Mesmo por momentos ínfimos, como este, em que visitou tempos depois, em São Paulo, o Departamento conduzido por Oneyda Alvarenga, ele pôde conferir o resultado de um trabalho que está intimamente ligado ao projeto artístico de Mário de Andrade. Ali, Ademar pôde ouvir e recordar a alma popular de sua gente por meio da música e do canto; Barca, Bumba-meu-boi, Maracatu e Congo, e ressalta que tudo lá se encontra perfeito nos discos, nos estudos de observação e crítica, nas variantes de beleza inconfundível e também nas múltiplas manifestações da sensibilidade popular. Esse material a que Ademar se referiu tornou-se Patrimônio Histórico Cultural. Preservá-lo é garantir a todos o direito de se apropriar dos significados a ele atribuídos, dizia sempre Ademar Vidal ao longo de seus variados escritos.

Bauman (2013) considera que somente a troca mútua entre as diferentes culturas pode fazer com que alcancemos uma humanidade comum. Imbuído no propósito de preservar a cultura, Ademar procurou divulgar a cultura popular por meio de memórias das narrativas, embora a aceitação do saber popular não se fizesse unânime entre os intelectuais paraibanos de sua época. Nessa busca e registro, Ademar percebeu que a memória não contém uma verdade sobre o passado, mas se presta a construir uma de suas possibilidades de interpretação, que é

matéria-prima da História: *“As cantigas populares vieram do tempo da colonização. Não houve cuidado em fixá-las através de vários séculos. Muita coisa se perdeu que poderia agora estar fazendo ou concorrendo para certos esclarecimentos da história [...] Perderam-se, entre eles, as origens africanas e indígenas, conhecendo-se apenas as portuguesas ou outras que sofreram influência ligeira dos negros da escravidão (VIDAL, Inéditos [s.d.], p. 31-2).*

Se a memória é carregada por grupos vivos, está sempre em processo de evolução aberta à dialética da lembrança e do esquecimento; a história, por sua reconstrução incompleta daquilo que não existe mais, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal (NORA, 1984). A perspectiva própria para o conhecimento histórico se dá a partir do distanciamento temporal. Isso denotaria um passado que não se afasta e que, por esse motivo, se interpenetraria com o presente, transformando a própria concepção de temporalidade histórica. Parece, assim, que a densidade temporal é que define a experiência histórica: *“A Paraíba tem o privilégio de contar com boas fontes cristalinas para investigações, sem tocar em possibilidades outras como cultura popular de uma riqueza essencial, possibilidades escondidas, bastando que leiam e examinem o que ela tem de sobra” (VIDAL IN FREYRE, 1979).*

O trabalho da memória apoia-se no testemunho da experiência passada do indivíduo e no de outros indivíduos internalizados ou presentes fisicamente. O sujeito da memória é coabitado por diferentes pontos de vista, sendo que entre eles constitui a própria matéria da memória (HALBWACHS, 1990). Este ponto de vista ajuda o indivíduo não só a lembrar e a localizar suas lembranças, mas, também, a ver e a observar a realidade presente.

Está claro que a ênfase na cultura popular é uma das singularidades na obra de Ademar Vidal. A sustentação de fundo vem do diálogo que ele mantém com a tradição mais literária que científica do ensaísmo nacionalista, colocando seus escritos na fronteira viva da literatura de investigação com a literatura de expressão. Desse modo, ele mantém o foco na reescritura de fatos históricos dando nova ênfase aos fatos observados, criando, assim, uma identidade.

Identidade é mais um processo que uma definição, diz Ricoeur (2007); ela vai sendo construída em sua própria temporalidade pelo entendimento também daquilo que foi transformado e que, de alguma forma, pode ser narrado. Sempre que se pensa no que é preservado, é preciso pensar também sobre o que é destruído, esquecido ou silenciado. Para este autor, quando se luta pela permanência de um bem, são as relações humanas que lá se estabelecem que devem vir à tona, juntamente com nossa compreensão sobre essas coisas, sobre esse patrimônio. Está claro que o patrimônio não é apenas o objeto preservado, mas as práticas, atitudes, significados e valores dos quais o objeto é suporte de informação.

A obra de Ademar Vidal envolve diferentes aspectos, como os de índole social, cultural e histórica. Os elementos que compõem a substância dessa produção parecem radicalizar dois tipos de temas: o primeiro, o autor indica que é exigido por um estudo convencionalmente histórico em sua estrutura, propósito e emprego de material; o outro trata da zona de vida. Esses dois temas apresentam-se de modo que um pressupõe o outro. Recuperar a obra de Ademar Vidal, nesse contexto, significa compreender como a memória de fatos históricos se fez construção literária, isto é, tudo que está escrito com a finalidade de distrair o espírito e agradar a sensibilidade.

Essas coisas são a essência da vida. Assim uma geração vai fornecendo seu material para a geração seguinte, não apenas no sentido passadista ou tradicionalista, mas, principalmente, revolucionário. Transformar a tradição é também uma forma de preservá-la.

Ao contexto das tradições e dos costumes sociais

A literatura popular envolve todas as formas de expressão: contos, lendas, adivinhações, simpatias, orações, mitos, entre outros, resultando num conjunto complexo, não só por causa de sua diversidade quanto à forma de comunicação, como também pelo seu significado no contexto da cultura popular. As ideias e os valores de todos os tipos impõem perspectivas e implicam expectativas de comportamento e convívio. Nesse sentido, Ademar estava sempre atento aos processos simbólicos e às condições concretas de sociabilidade da vida popular. Todo o caminho de

escritor seria marcado por sua afeição para com os elementos da cultura popular, bem como mediante compreensão e descrição construídas a partir de histórias de vida, de documentos, de inquéritos e de trocas afetivas entre as personagens sociais. Em 26 de julho de 1939, por exemplo, ele ouviu o poeta popular João Barbosa da Silva no Engenho Novo e relatou esse encontro em um manuscrito de 14 páginas.

João Barbosa da Silva escreveu longo poema contendo o que aprendeu, contado em versos o conhecimento que faz pela intimidade com a natureza. Segue, pois, o discurso da imaginação, mas legítima o modo livre de tratar o fluxo da memória, tanto que, como descreve Ademar Vidal, “o poeta pediu a um dos circunstantes que lesse o índice de um dos livros que Getúlio Vargas publicou e foi a conta, abriu a boca no mundo e começou a cantar” (VIDAL, Manuscrito, não paginado, 1939).

Nos versos engendrados e cantados por João Barbosa da Silva perpassam o pulsar e a sonoridade das palavras ouvidas no sertão paraibano; neles as lembranças são reformuladas de acordo com as situações do cotidiano e com as emoções do poeta. A partir das anotações feitas por Ademar, fica fácil perceber a relação entre a cultura popular e memória pessoal, reminiscências, coisas e fatos que dão sentido à vida passada e presente.

O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história, pois reconhecemos o que pensamos e quem éramos no passado. As histórias que lembramos “não são representações exatas de nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajustem às nossas identidades” (THOMSON, 1997, p. 58).

O caminho percorrido por Ademar se dá no sentido de recuperação de uma memória da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. Seu campo de referência perpassa as comunidades do Sertão da Paraíba estendendo-se ao litoral paraibano e inclui as práticas e costumes do povo e suas expressões de cultura em determinada época. Certamente as tradições sofrem modificações provenientes de imposições naturais, e o resultado, conforme alega Ademar Vidal, é que a tradição não se fixa para sempre, embora guarde capacidade de resistência. “*Pelo menos em*

termos de uma postura universal em relação a um único grupo, a um único evento, pois as culturas não são concebidas apenas como modos de vida, mas também como formas de conflito e de resistência. Um dos elementos que podem resistir habita na memória histórica das culturas que, ao longo de vários anos de dominação, construíram um imaginário que continua a integrar as populações” (VIDAL, Inéditos [s.d.], p. 79).

Os escritos de Ademar Vidal falam da movência e da possibilidade de modificações e dos casos que se prendem à tradição popular; sem eles, o passado paraibano não seria tão interessante.

Não são poucas as representações de tensões sociais que têm surgido na Paraíba para assombrar “*sertanejos ingênuos, pessoas tementes a Deus, crianças choronas e recatadas donzelas*” (VIDAL, 1950, p. 20). Como descreve Vidal, são assombrações nascidas dos seus casarios, das suas igrejas, dos seus canaviais, das suas pedras e lajedos, rios e riachos. Nas histórias recontadas por ele, “*os demônios são disfarçados, às vezes, em Cabra Cabriola, Papa-figos, Bode Preto, e tantos outros que a tradição guarda a lembrança de aparições no passado nordestino*” (1950, p. 20). Essas narrativas interpretam o imaginário cultural do português, do africano e do indígena, procurando fixar a efemeridade do processo histórico e convertê-las em memória, esta entendida como condutora de uma tradição cultural.

Na reconstrução da lógica interna da narrativa, aproveitam-se as tradições, a partir da existência de uma memória coletiva, isto é, de um conjunto de fatos, repetidos, repartilhados, sem que se possa precisar a fonte exata, nem o autor dessas narrativas, aquilo que Halbwachs teria chamado de “quadros sociais da memória”.

Ademar Vidal é um dos escritores na Paraíba que se dedicaram a recolher histórias da boca de contadores e de matéria marcada pela escrita. Ele acreditava que por meio de narrativas populares age a mentalidade coletiva, impondo à personagem ações e sentenças de acordo com o sentimento local. De certa maneira, são narrativas de encantamentos, mas com o sobrenatural cristão. Esses encantamentos, ligados ao imaginário coletivo, surgem a partir das representações afetivas que guardamos em nossa memória e, quando ativada, influencia a escolha pertinente,

porém individualizada, de representações simbólicas, em que prevalece o universo valorativo da imaginação e das fantasias que construímos, principalmente na infância. Dessa feita, a cultura escrita procura não perder de vista a riqueza das culturas orais.

A história sobrenatural da Paraíba é, pois, rica em manifestações culturais populares. Agora só nos resta crer que narrar histórias é a arte de continuar contando e esta se perde quando as histórias não são mais retidas (BENJAMIN, 1986).

Por fim...

Mergulhado na busca de melhor divulgar as práticas culturais populares, Ademar Vidal enfatizou como as camadas populares preservam, transmitem e renovam as tradições: uma forma de atividade narrativa que revela as insurgências da memória coletiva, estabelecida entre presente e passado. Nelas está o esboço de uma linha significativa de exposição da cultura popular, e elas envolvem práticas sociais, atividade humana, modo de vida, memória, experiência, fatores que podem despertar algum interesse à literatura do sobrenatural no Nordeste; um auxílio à história íntima da Paraíba, cujo ambiente está impregnado de visagens, que são, sobretudo, uma perseguição do presente pelo passado. Assim, a memória do popular se entrelaça a todas as práticas sociais e, por sua vez, é uma forma comum de atividade humana por meio da qual os indivíduos fazem história.

Está claro que as páginas mais atraentes dos escritos de Ademar Vidal são aquelas em que o autor tenta elucidar as relações mais simples da vida: os costumes do povo, porém encontrando-se aí a sua força, isto é, as práticas sociais e simbólicas da sociedade paraibana como reveladoras das condições concretas de sociabilidade da vida popular.

Os escritos de Ademar exprimem uma história que se faz íntima ao próprio escritor, sob o olhar da memória popular e dos caminhos que se abrem nesse campo, incluindo aí os valores que orientam a criação cultural.

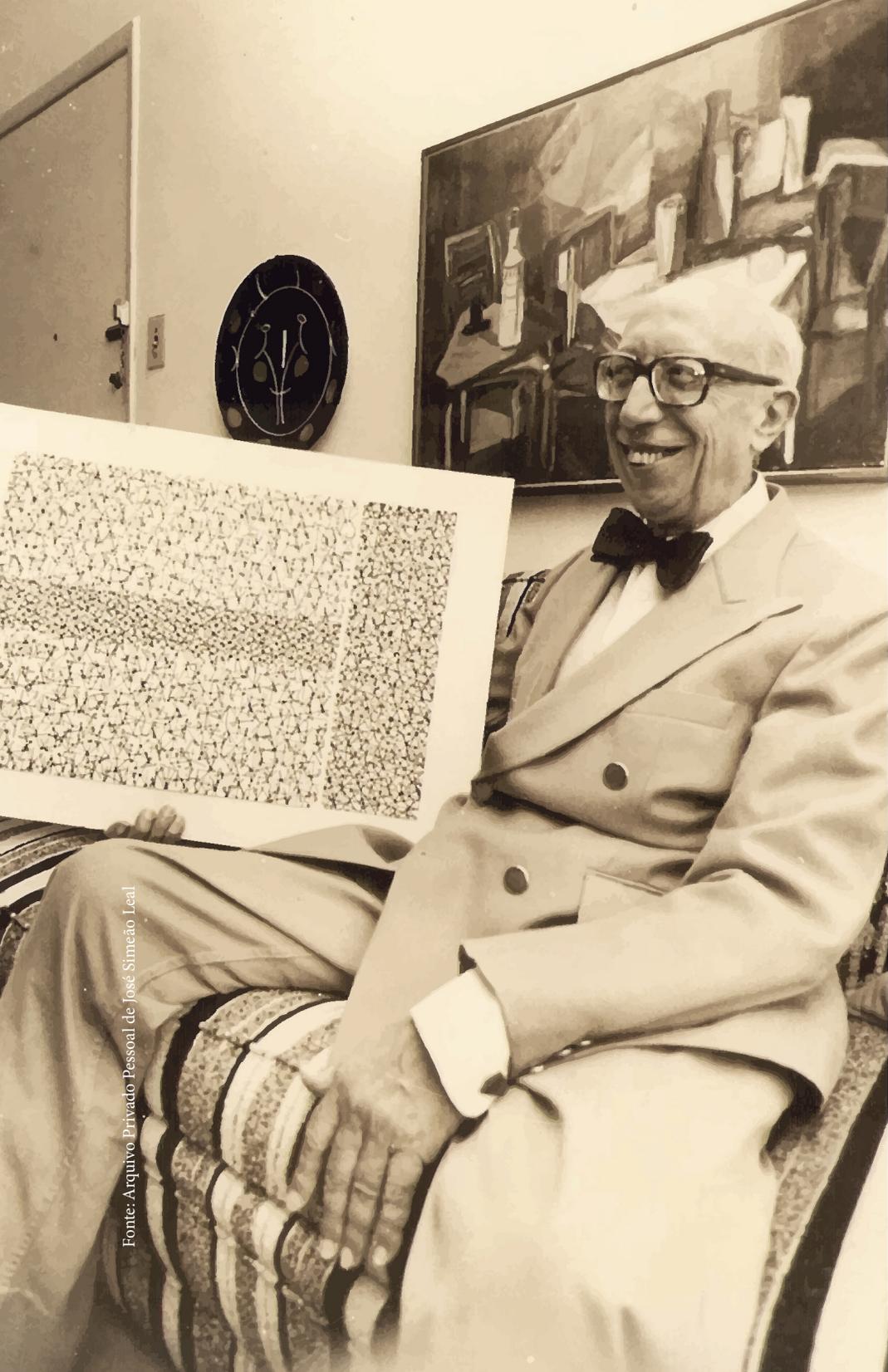
Referências

- AYALA, M. I. N. Riqueza de pobre. Ensaio publicado em **Literatura e sociedade**, São Paulo, Departamento de Letras. Literária e literatura. 1997. p. 160-169.
- BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986 (Obras escolhidas).
- CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. Tradução de Claudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: brasiliense, 1983.
- FREYRE, G. Vida social no Nordeste: aspectos de um século de transição. In: **Livro do Nordeste**. Recife, Aquivo Público Estadual, 1979.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Edições Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- MARX, K. Trabalho alienado e superação positiva da auto-alienação humana. In: FERNANDES, F (Org.). **Karl Marx, Frederick Engels: história**. São Paulo: Ática, 1983.
- NORA, P. **Leslieux de mémoire**. I République. Paris: Gallimard, 1984.
- RICOEUR, P. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.
- THOMSON, A. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. **Projeto História**, São Paulo, (15), abr 1997.
- VIDAL, A. Versos de João Barbosa da Silva. **Inédito**. 1939. Série Produção Literária. (Arquivo AV, no IHGP).
- VIDAL, A. E ainda o Nordeste. **Inédito**. 1940. Datiloscrito. Não paginado. Pasta 10. (Arquivo AV, no IHGP).
- VIDAL, A. **Estudos de história social do Nordeste**. [S.l.: S,n: 20?] (datilografado).
- VIDAL, A. **Lendas e superstições**. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1950.
- VIDAL, A. Três séculos de escravidão na Paraíba. In: **Estudos afro-brasileiros**, 1934. Recife, Editora Massangana, 1988. p. 121. v. VI.

VIDAL, A. **Escritos diversos**, s/d (manuscritos).

VIDAL, A. **Inquérito entre os sertanejos**. Taperoá, dezembro de 1942.
14 páginas manuscritas.

VIDAL, A. Práticas e costumes afro-brasileiros: a força da tradição. **Inéditos**
[s.d.], p. 31-2.



Fonte: Arquivo Pessoal de José Simeão Leal

Simeão Leal

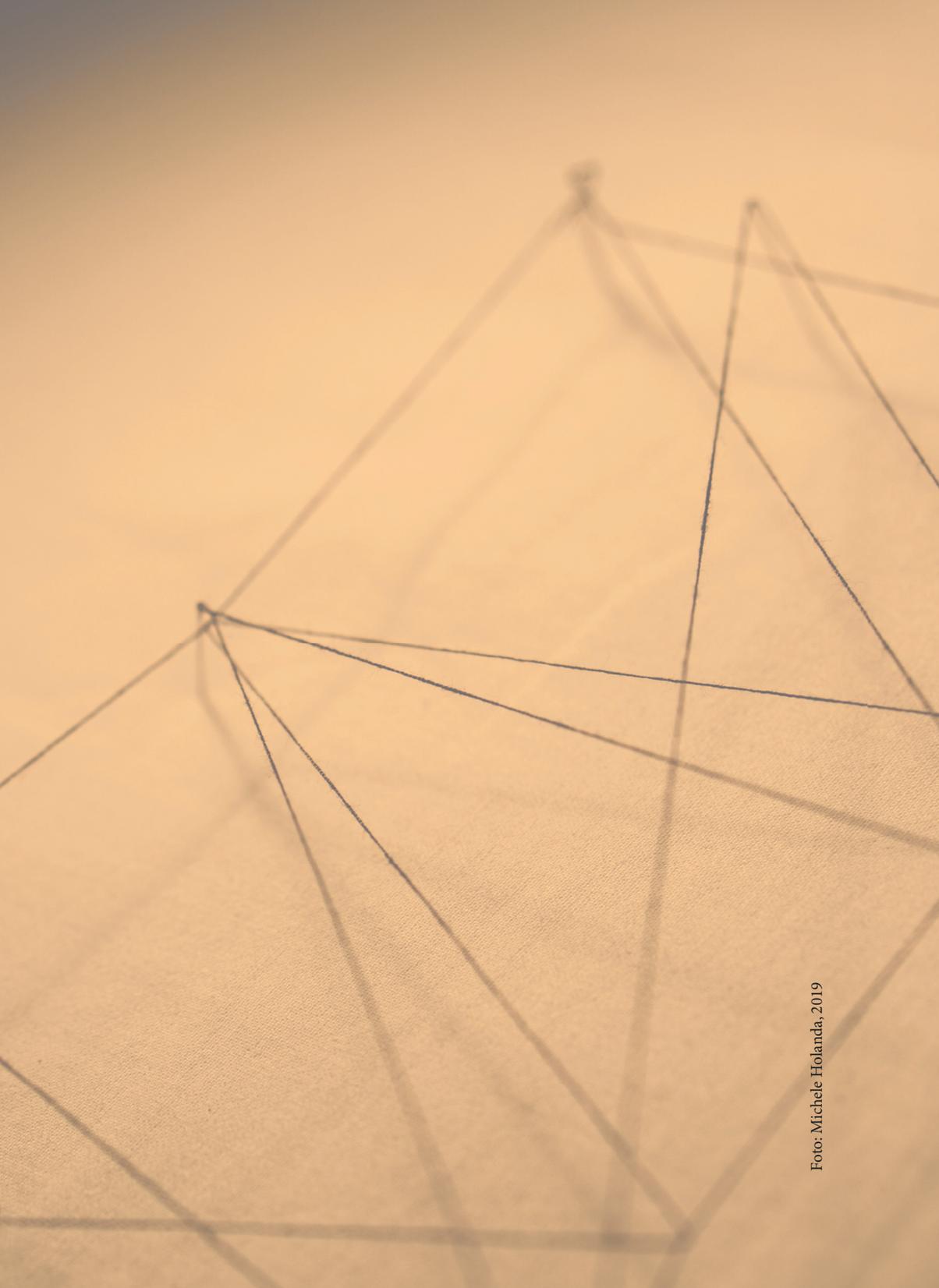


Foto: Michele Holanda, 2019

CAPÍTULO

2

JUREMA SAGRADA À SOMBRA DO ESPÓLIO DE JOSÉ SIMEÃO LEAL

Carla Maria de Almeida

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

Situando o objeto

DEDICADO À CULTURA E ÀS ARTES, o intelectual e médico paraibano José Simeão Leal realizou, entre as décadas de 1940 e 1950, pesquisas etnográficas sobre a cultura popular de seu estado. A religião afro-indígena de nome jurema foi uma das manifestações registradas por meio de imagens e escritos, que foram cuidadosamente preservados durante e após sua morte, no ano de 1996, e integram o Acervo José Simeão Leal (AJSL). O AJSL está situado, desde 2009, no Núcleo de Documentação e Informação Histórico Regional – NDIHR, com sede na Universidade Federal da Paraíba, doado pela esposa Eloah Drummond Leal ao estado da Paraíba.

Ao longo de seu processo histórico, a jurema, que é essencialmente indígena, formada na região onde hoje constitui a cidade paraibana de Alhandra, recebeu fortes influências das religiões africanas, afrodescendentes, católica e europeia, de modo que as entidades/divindades e mitologias desses universos constam em sua esfera mitológica e litúrgica. Sua cerimônia é realizada com o objetivo de estabelecer o contato com as entidades cultuadas (como caboclos e caboclas, mestres

e mestras, pretos-velhos e pretas-velhas, entre outros/as). Esse contato é possibilitado pelo rito, que se desenvolve por meio de cantos (também chamados de toadas), danças e práticas, como a beberagem do vinho da jurema, o fumo e a defumação invertida com cachimbo, realizado no interior de um terreiro ou dentro de uma mata.

A planta jurema-preta, de nome científico *Mimosa tenuiflora*, além de dar nome à religião, possui, ao menos, 13 significados no contexto religioso, conforme indica Bairrao (2003), os quais destacamos: árvore, bebida, cerimônia religiosa, entidade, local de culto e oração, “mundo espiritual”, “plano espiritual”, índia metafísica, linha, objeto, cidade, mata e tronco.

À época de seu estudo, a jurema era vista numa perspectiva colonizadora, sendo considerada uma manifestação degenerada, pobre e folclorizada, como afirmaram Bastide (2011) e Cascudo (1978). No contexto social mais amplo, até a década de 1960, especificamente em 1966, ano da promulgação da Lei 3.443/66, que garantiu aos religiosos e às religiosas de matriz afro-indígena a liberdade de culto, desde que o espaço religioso (terreiro) tivesse autorização prévia da Secretaria da Segurança Pública do Estado da Paraíba, que era solicitada por meio da Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba, a jurema fora duramente reprimida pelas forças policiais (SOARES, 2009).

Tendo em vista as considerações a respeito da jurema, produzidas até a década de 1951, ano da primeira edição de Meleagro de Câmara Cascudo, aqui mencionado na versão de 1978, as quais relacionam a religiosidade a estereótipos negativos e de criminalização, como nos escritos de Fernandes (1938), percebemos que os registros de José Simeão Leal vão à contramão do senso de seu período. Conforme acessamos suas informações e as refletimos a partir dos documentos, concebemos outros elementos da jurema, informações levantadas a partir da disponibilidade e disposição dos/das sujeitos/as que o paraibano contactou. A partir da documentação presente no AJSL, podemos identificar informações e evocar memórias produzidas por José Simeão Leal em diálogo com os religiosos e as religiosas que ele acessou.

Esses registros se encontram em diferentes suportes. Há um conjunto de quarenta e uma fotografias em preto e branco, impressas a partir de filmes negativos em forma de papel (não digitais), 5 fotocópias, um desenho e 81 folhas manuscritas e datilografadas. Ressaltamos, ainda, o arquivo de correspondências trocadas com pesquisadores, como Roger Bastide, o qual também consiste em fontes de informação que fornecem elementos que nos levam a visualizar uma construção memorial da jurema na Paraíba.

Pretendemos aqui nos debruçar sobre a documentação constante no Acervo José Simeão Leal, especificamente, um desenho sobre a jurema de mesa ou catimbó. Adotamos a análise documental, fundamentando-nos em Aróstegui (2006, p. 508), que a define como o conjunto de princípios e de operações técnicas “que permitem estabelecer a fiabilidade e adequação de certo tipo de informações para o estudo e explicação de um determinado tipo histórico”.

Os documentos iconográficos e escritos, presentes no AJSL, são aqui vistos enquanto *médiuns* de memória (ASSMANN, 2011), de modo que eles possuem potencialidade informativa que possibilita a evocação memorial, contribuindo, assim, para a manutenção da memória da jurema. Vale salientar que os documentos viabilizam informações acerca de um grupo cuja memória e saberes sagrados são transmitidos tradicionalmente pela oralidade.

Acervo José Simeão Leal: um lugar de memória

O arquivo pessoal constitui-se como uma referência para a percepção da relação entre a memória individual e a memória coletiva. Os referentes do passado, materializados nos documentos do presente, informam sobre o contexto individual e coletivo acerca de qual documento foi produzido.

Pela multiplicidade de fatores e situações que contextualizam a produção dos documentos encontrados em um arquivo pessoal, a tipologia documental constante é diversa, como em imagens, fotografias, esculturas, documentos escritos, tanto manuscritos quanto

datilografados, em formato de áudio ou vídeo. Esses documentos, independente de seu suporte, são denominados de permanentes ou de terceira idade (BELLOTTO, 2006) devido ao seu valor, caracterizado como de caráter memorial, histórico e patrimonial, tendo em vista que eles trazem informações sobre a vida social e cultural, aspectos históricos, políticos e profissionais do/da proprietário/a, como também dos/das sujeitos/as que deixaram rastros no arquivo. Assim, os documentos organicamente acumulados em um arquivo pessoal possuem informações que possibilitam evocar a trajetória de vida de seu proprietário, dos demais sujeitos com os quais ele se relacionava e do contexto no qual estava inserido.

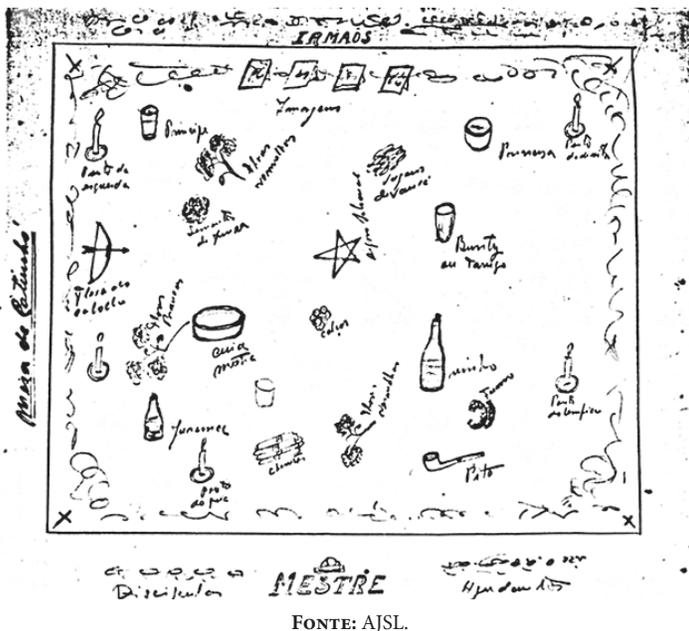
A preservação desse tipo de arquivo viabiliza a transmissão cultural, contribuindo para (re)constituição de identidades de grupo social, garantindo, desse modo, “os testemunhos de cada geração, o modo de pensar e de atuar seus elementos quando em sua contemporaneidade” (BELLOTTO, 2006, p. 363). Dessa feita, a memória materializada nos documentos pertence tanto ao seu proprietário, quanto aos sujeitos que, de alguma forma, tiveram relação com os documentos ali encontrados, por exemplo, os juremeiros registrados em sua pesquisa.

As Juremas no Acervo José Simeão Leal

Na jurema há uma complexidade ritualística dividida em três formatos rituais: de mesa, de toque e de chão. Encontram-se, no AJSL, registros iconográficos sobre o catimbó de mesa e sobre a jurema de toque. Os registros escritos se reportam ao universo juremeiro como um todo, no que tange à mitologia, às práticas, às rezas, aos objetos litúrgicos, às letras das toadas e demais aspectos característicos; quanto à descrição ritual, o intelectual paraibano escreveu sobre o catimbó de mesa. Apesar de dar enfoque a esses dois tipos rituais, o areense contempla os três formatos ritualísticos, visto que ele produziu informações que permeiam a religiosidade como um todo.

No que concerne ao catimbó de mesa, tem-se a seguinte leitura, conforme se pode conferir consultando a imagem a seguir:

FIGURA 1: Desenho de mesa de catimbó



FONTE: AJSL.

O mestre¹ ocupa o centro inferior, entre os discípulos e ajudantes; no lado oposto, encontram-se os irmãos (fiéis). A mesa possui cinco velas, que são os pontos da esquerda, direita e dos guias; três elementos de fumar/defumar, o pito (cachimbo), charuto e fumo; rosas vermelhas e brancas; flecha de caboclo; calços (moedas ofertadas); cuia mestra; as bebidas jurema e vinho; a princesa e o príncipe; o signo de Salomão; vagens de vancá; buriti ou tarugo e sementes de jucá.

Ao atentarmos para a posição de alguns elementos, veremos que havia uma ordenação e organização da mesa. Os pontos, representados pelas velas, se encontram em cada ponta da mesa: o da esquerda e do guia, situados ao lado esquerdo do mestre; e o da direita ao lado direito, de modo

¹ No desenho, e, predominantemente, na documentação, a referência aos/as participantes é posta na flexão de gênero masculino, uma vez que a flexão no gênero masculino e feminino é uma preocupação recente. Apesar de pouco referenciada na documentação escrita, as fotografias originais e fotocopiadas, além das referências consultadas, nos informam da forte presença feminina nesses espaços religiosos.

que os demais elementos ficavam no interior da conexão dos pontos. O uso da vela em contexto religioso é de origem mediterrânea. Na umbanda, a origem do seu uso é dada pela influência católica. Na umbanda, e, por extensão, na jurema, a vela é a própria representação do sagrado. Os três tipos de pito e as bebidas são encontrados na margem inferior, próximos ao mestre, de modo que quando este estiver incorporado possa acessar esses elementos com maior facilidade. Já as sementes, príncipe e princesa se encontram na margem superior, próximos às imagens de santos. Os calços, que são as ofertas em dinheiro, estão situados no centro.

Há a referência a Salomão, que também é constante nos estudos de Cascudo (1978) e Vandezande (1975). A esse respeito, Salles (2010, p. 118) denominou um “complexo Salomão”, que envolvia a entidade (Rei Salomão), o Rio do Jordão, “rio sagrado e milagroso”, e o Selo ou Sino de Salomão, que, conforme o autor, é uma das referências mais presentes nos terreiros de jurema de Alhandra, “seja nos pontos riscados, seja nas rezas e cânticos de diversos rituais” (p. 120). O Selo de Salomão constitui em um símbolo próprio do judaísmo, possivelmente ele se inseriu no contexto do catimbó através da magia europeia ou dos negros maometanos (SALLES, 2010, p. 121).

Referências ao Rio Jordão e ao Sino de Salomão não constam apenas em forma imagética. Esses elementos também estão presentes em anotação em folha timbrada do Departamento do Serviço Público (Governo da Paraíba), na qual José Simeão Leal registrou duas linhas, a quinta e a sexta, possivelmente na sequência cantada de um ritual. A anotação realizada na folha “oficial” indica uma confluência entre os momentos de trabalho² e do levantamento dos registros da pesquisa.

Em fac-símiles, Simeão Leal afirma que os elementos que constam em uma mesa de catimbó são inseridos de acordo com influência do juremeiro e da juremeira: *Para se formar uma mesa de catimbó não há limite de objetos simbólicos, pois cada um põe o que lhe vem à cabeça, de acordo com as várias influências (que incorporando) tenha sofrido.*

² No ano de 1941, durante o governo de Ruy Carneiro (1940-1945), José Simeão Leal ocupou o cargo de Diretor do Departamento Administrativo do Serviço Público – DASP na Paraíba.

No entanto, há elementos que estão sempre presentes: *Existem, porém, mais elementos cantantes que nenhum catimbozeiro dispensa e que são os seguintes*: imagens de santos, cachimbos, jurema, aguardente ou vinho, copos, tigelas de louça, velas.

A descrição dos elementos continua: *“Signos Salomão (feito de madeira e um bordado no centro da mesa. Cuia mestra (tigela com mel de urucu³ que todo irmão tem que “salvar” para fazer uma reverência) ao entrar”* (AJSL).

Apesar da fluidez do uso de documentos, uma vez que os juremeiros e as juremeiras *põem o que lhe vem à cabeça, de acordo com as várias influências (que incorporando) tenham sofrido*, alguns elementos são indispensáveis na feitura ritualística. A partir da descrição e observação do desenho, percebemos que a disposição dos objetos rituais é dada de forma a atender ao processo ritual, uma vez que cada objeto possui uma função e um significado dentro do rito.

Em anotações sequenciais, José Simeão Leal descreve a abertura do ritual: *“O mestre sentado em frente da mesa, tendo à direita os discípulos ou discípulas e à esquerda os auxiliares, reza cinco P. N. (pai-nosso) e cinco A. M. (ave-maria) sendo respondido pelo mesmo e oferece ao seu “guia” (espírito protetor que sempre o acompanha e a quem o catimbozeiro devoto uma atenção especial). Em seguida, com o cachimbo, vai “defumando” (soprando a fumaça ao contrário por cima da mesa) e fazendo ao mesmo tempo gestos com a mão direita [...]”* (AJSL).

Após o canto de abertura, a entidade evocada se faz presente no ritual:

“Neste momento, o mestre começa a se agitar o rosto coberto de amor conflitadamente modificado e com uma voz diferente como se não fosse mais ele quem estivesse falando, e sim o espírito que reconhece, diz: Louvado seja nosso mestre Jesus Cristo. O discípulo responde: Para sempre seja louvado” (AJSL).

³ Uruçu (*Meliponascutellaris*) vem do tupi eirusu, que significa “abelha grande”. Muito comum nas Regiões do Nordeste e Norte. Sobre isso, ver: <http://www.cpt.com.br/cursos-criacaoodeabelhas/artigos/abelhas-sem-ferrao-urucu-melipona-scutellaris> Acesso: 16 de dez. de 2017.

O ritual prossegue com o diálogo entre a entidade e os discípulos: *“M: Quem pode mais que Deus? D: Ninguém. M: Se acha presente o caboclo João [Cajureiro?] Em nome de Deus Padre, Deus Filho, Deus Espírito Santo, para praticar a Caridade. A paz de Deus ficará com todos os irmãos. D: Amém”* (AJSL).

O espírito “guia”, então, faz-lhe várias perguntas sobre sua vida, *“dando-lhe alguns conselhos, atirando-lhes bafo, para ceder lugar a outros espíritos que vão chegando à medida que são afamados pelos cantos de suas “linhas” (cânticos com sentido [??] para as consultas. O discípulo dirige-se a esta irmandade, pergunta quem quer falar ao mestre. O irmão aproxima-se pelo lado direito do mestre”* (AJSL).

Ficando em pé, diz a este o que deseja: *“As vozes são para tirar um “encosto” (espírito mau que acompanha uma pessoa só lhe causando desgraça). (?) é para fazer um (?) (tirar o feitiço ou mau olhado que lhe pregaram) e então receitar alguma “(mesinha?)” (remédio) para uma doença que mais tem feito. Muito comum é oferecerem casos de amor não correspondido e negócios infelizes, não sendo difícil surgirem políticos ansiosos por algum cargo importante que vai tardando”* (AJSL).

Evidenciam-se as baforadas de fumaça acompanhadas dos cantos das linhas para a invocação das entidades, reforçando a relevância da fumaça e música na efetivação ritualística. Conforme consta na citação, não era rara a procura pelos juremeiros e pelas juremeiras para a resolução de problemas como *amor não correspondido e negócios infelizes*. Também, a procura de políticos por soluções advindas do além para antecipar *algum cargo importante que vai tardando*. Cascudo (1978) nos disse dessa relação de opressão e troca de favores entre as lideranças religiosas e a polícia e os políticos. A troca se dava pela realização de algum trabalho feito pelo juremeiro ou pela juremeira por proteção policial ou favor político.

Entre os manuscritos presentes no AJSL, encontram-se listas de materiais para a feitura desses trabalhos. O trabalho consiste em algum feitiço realizado pela liderança religiosa para que se alcance alguma graça.

Consta escrito que *“Alguns catimbozeiros quando vão fazer um ‘serviço’ especial pedem dinheiro à pessoa interessada para algum material*

a fim de completar a mesa, por exemplo”. Tal fala demonstra a relação de clientela entre uma liderança religiosa e a pessoa que procura seus conhecimentos para alcançar alguma graça. O manuscrito não indica o pagamento como recompensa, apenas para a compra de material.

Fernandes Gonçalves (1938, p. 85) disse que “de Pernambuco ao Estado da Paraíba, chegava ali gente de toda espécie para pagar com bom dinheiro o ‘serviço’ desejado. Este variava dos casos encrocados de amor e negócio à ‘cura’ de todas as doenças físicas e mentais...”. Conforme suas pesquisas, o valor dado era atribuído ao “serviço”, não apenas à compra material. Nos escritos de José Simeão Leal, essa taxa de serviço não é mencionada. Atualmente, a grande maioria dos terreiros cobra um valor por serviço prestado, outros, negam essa cobrança, solicitando apenas os materiais.

Para os que se inseriam na religiosidade, alguns procedimentos deveriam ser seguidos. Os discípulos escolhidos pelos guias para se tornarem mestres de catimbó deveriam passar por um processo que exigia concentração e reza, além de um recolhimento que durava 9 dias, nos quais tomavam banhos de ervas para que sua *matéria* (corpo) ficasse limpa para exercer a função de mestre. Das folhas utilizadas, uma erva específica para cada dia, fazia-se um defumador, também utilizado para fins de limpeza. Terminado o recolhimento, a consagração do discípulo como mestre era finalizada em uma *sessão* guiada por uma liderança mais velha. A consagração firmava o compromisso entre o *guia* e o novo mestre que deveria, a partir de então, cumprir com as obrigações próprias de sua função. Caso o novo mestre não cumprisse, ele estaria sujeito a sofrer castigos e *maus sufocos*.

A partir das informações levantadas nos documentos, compreendemos que o contexto de prática religiosa era pautado em um vínculo com a entidade e com a natureza, não apenas entre os integrantes da religiosidade. A jurema se desenvolvia a partir de uma relação direta entre o mundo material e o imaterial. Ao buscar estabelecer contato, o fiel deveria estar preparado: o corpo precisaria estar limpo, o lugar e objetos passados por um processo de defumação (limpeza), e os objetos das entidades deveriam estar dispostos para o uso.

Sobre a coleta da planta jurema, consta descrito nos documentos: *“É a ciência da jurema que governa todas as ciências, a sua colheita se faz à noite mesmo nos domingos e dias santos, colocando-se em volta da árvore cinco, sete ou treze velas acesas com três ou cinco pessoas. Uma delas fica “obsidiada”⁴ (que recebe o espírito) depois de ter cantado a “linha do seu guia” e a de jurema. Escolhe então a raiz que tem realmente valor, ao mesmo tempo vai defumando com o cachimbo, enquanto o resto mantém a “radiação” (corrente). O mestre faz três preces sendo acompanhadas pelos discípulos, uma a Deus, outra à jurema e a terceira ao “guia” (AJSL).*

Prossegue com a descrição da “aplicação que a jurema irá ter”: *“Em seguida “reconcentra” o [firmamento?] para a aplicação que a jurema irá ter. Retirada a raiz, é levada na mesma hora para a casa do mestre, onde depois de três a quinze dias é raspada, pisada e posta numa vasilha com uma garrafa de aguardente e meia d’água. Passado algum tempo, coase num frasco “virgem” (que não foi usado) e coloca-se numa garrafa. Na secção de “[causa graças?]”, o mestre põe um pouco de jurema na princesa e oferece aos espíritos que o consagram para a “direita” (bem) e para “esquerda” (mal) de acordo com o seu desejo. Em seguida, é servido aos presentes. Ao ser plantada, a jurema deve ser “calçada” por baixo da raiz para que ela fique com força. O mestre toma jurema para limpar a “matéria” (corpo) e facilitar sua entrada no reinado das setes cidades. Acontece que às vezes fica inconsciente, sendo preciso colocar uma vela acesa na cabeça e ventre, nos pés, porque seu espírito estando viajando, entra espírito contrário, podem se acercar da “matéria” não permitindo que ele volte, sendo “passado” (morto). Às vezes torna-se necessário que o seu “guia” e o anjo da guarda saiam à procura do seu espírito para trazê-lo” (AJSL).*

Nos documentos seguintes, Simeão Leal descreveu o ritual de colheita e aplicação da jurema, planta dotada de usos curativos e mágicos, e de atributos simbólicos no contexto religioso. A colheita da planta e os procedimentos adotados para sua preparação envolvem saberes e

⁴ Conjugação do verbo obsidiar. Diz-se do que causa obsessão. <http://www.dicionarioinformal.com.br/obsediada/>.

segredos. O momento, que é de concentração, inclui a presença do mestre e seus discípulos, do canto, da reza e da defumação.

O “calçamento” da jurema, assim como da princesa e do príncipe, garante a força espiritual destes. A bebida da jurema é feita com sua raiz, que é *raspada, pisada e posta em uma vasilha* junto a *uma garrafa de aguardente e meia d'água*. A bebida serve para limpar a *matéria e facilitar sua entrada no reino das sete cidades*. Nesse processo de beberagem, o mestre ou discípulo pode ficar inconsciente, *estando viajando*, de modo que algum *espírito contrário* se apose da pessoa fazendo com que ele chegue à morte. Para impedir tal maleficência, entidades protetoras agem à *procura de seu espírito para trazê-lo*.

A partir dos documentos aqui apresentados, podemos identificar informações que revelam aspectos de uma prática juremeira de meados do século XX, referências que estavam até então silenciadas. O conhecimento dessa tradição está para além do contexto do terreiro de modo que pouco se sabia sobre essas práticas desse período, que não as apresentadas por Roger Bastide (2011), Cascudo (1978) e Gonçalves Fernandes (1938).

Algumas considerações

O desenho e os documentos escritos informam sobre a disposição e lógica do universo ritualístico da jurema. A partir dos manuscritos, vislumbramos uma jurema com ritos distintos, praticados conforme as exigências das entidades, quando o “*guia*” o *julgue em condições de ser “mestre de catimbó”* e de realizar a colheita da jurema. Percebemos que o desenvolvimento da religiosidade se dá no contato direto entre os/as religiosos/as e as entidades, na tradição vivenciada e mantida entre os/as religiosos/as e na relação entre estes e pessoas não religiosas. Outro fator de destaque remete-se aos objetos utilizados, sendo esses importantes referenciais que possuíam funções e dimensões simbólicas no espaço que ocupavam, assim como as plantas.

Os documentos referentes à jurema, constantes no AJSL, são artefatos de uma construção processual, entre o intelectual e o grupo registrado. Os documentos de José Simeão Leal não são realizados de forma isolada, seus registros são fundamentados em estudos e numa

relação com o grupo de juremeiros e juremeiras, de modo que eles não são apenas receptores/as, mas também produtores/as da informação (MARTELETO, 2003).

Seu contato com os religiosos de matriz afro-indígena, principalmente de ramificação da jurema, possibilitou que José Simeão Leal se fundamentasse a respeito dos ritos, fazendo-o realizar um registro de caráter etnográfico que transmite uma visão, bem como elementos característicos pouco conhecidos à época, primeira metade do século XX. Assim, encontramos nos registros o conteúdo informacional que percorre pela memória na identificação religiosa.

Diante disso, concebemos o AJSL como espaço de memória não apenas de José Simeão Leal, mas dos religiosos e das religiosas que tiveram contato com ele. Os documentos configuram-se em *médiuns* (ASSMAN, 2011) por onde se evoca uma memória sobre a jurema, construída e armazenada por José Simeão Leal, a partir de suas pesquisas e acumulações em seu acervo.

Referências

- ALMEIDA, C. M. de. **Abram as portas da ciência para os mestres e as mestras passarem:** a ressignificação da Jurema no Acervo José Simeão Leal. 2017. 189f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- ASSMANN, A. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- ARÓSTEGUI, J. **A pesquisa histórica:** teoria e método. Bauru, SP: Edusc, 2006.
- BAIRRAO, J. F. M. H. Raízes da Jurema. **Psicologia USP**, vol. 14, n. 1, p.157-184, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/42395> Acesso: 06 de mar. de 2018.
- BASTIDE, R. Catimbó. In: PRANDI, Reginaldo (orgs.). **Encantaria brasileira:** o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2011, p. 146-159.

- BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- CASCUDO, C. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, C. **Meleagro**. Rio de Janeiro: Agir, 1978.
- FERNANDES, G. **O folclore mágico do Nordeste**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- MARTELETO, R. M. Informação da sociedade na sociedade da informação. **Perspect. Ciên. Inf.**, Belo Horizonte, n. especial, p. 4-7, jul./dez., 2003.
- SALLES, S. G. **À sombra da jurema encantada**: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. Recife: Ed. Universitária de PE, 2010.
- SOARES, S. “Anos da Chibata”: perseguição aos cultos afro-pessoenses e o surgimento das federações. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 14, n. 14, p. 134-155, setembro, 2009.
- VANDEZANDE, R. **Catimbó**: pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina de religião mediúnica. Recife: UFPE. Dissertação de Mestrado em Sociologia, 1975.

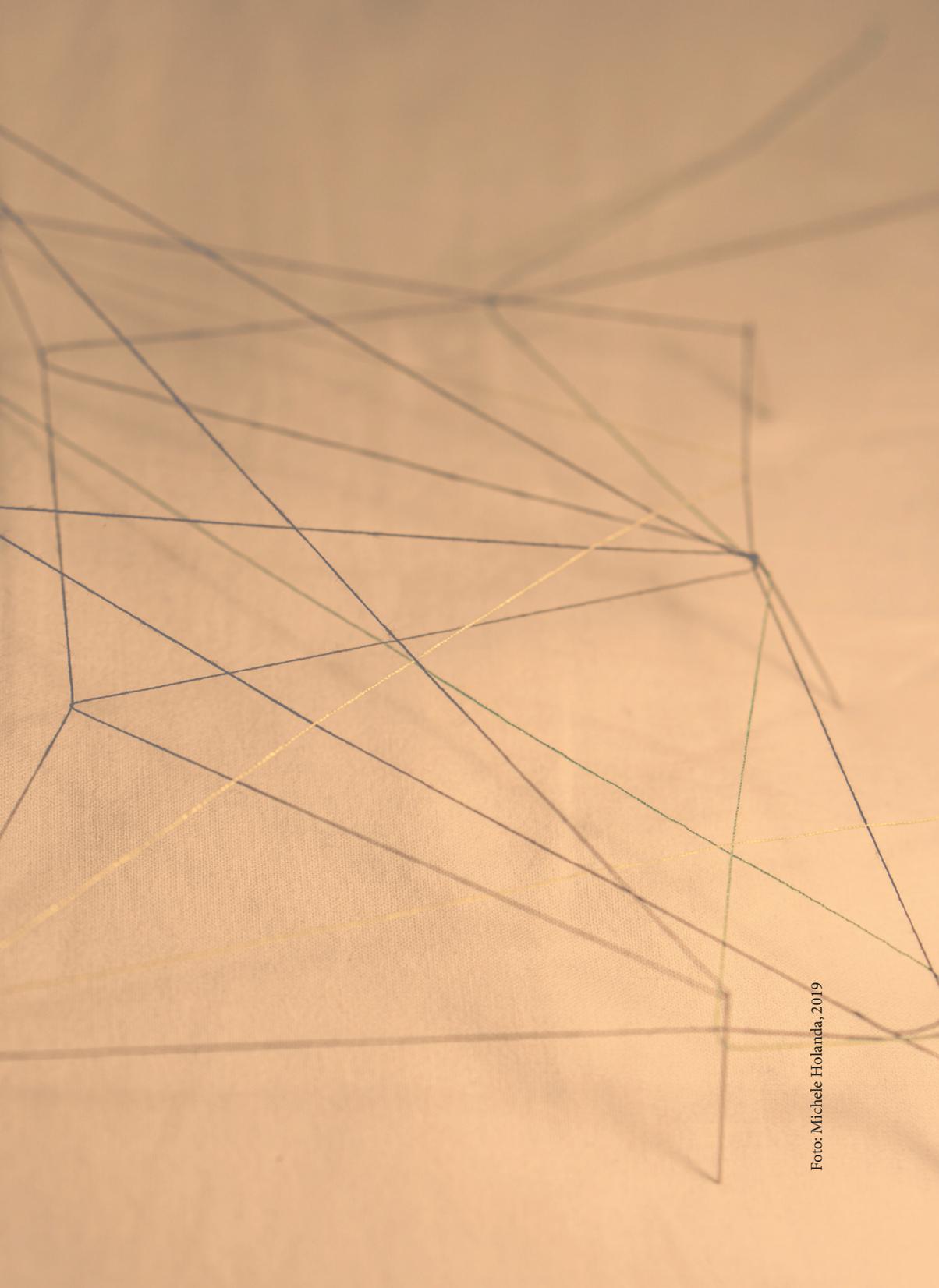


Foto: Michele Holanda, 2019

CAPÍTULO

3

O ARQUIVO PESSOAL DE JOSÉ SIMEÃO LEAL SOB A PERSPECTIVA DAS REDES HUMANAS DE RELAÇÕES

*Kelly Cristiane Queiroz Barros
Carlos Xavier de Azevedo Netto*

NOSSA PROPOSTA TEM COMO OBJETIVO investigar e descrever as redes humanas de relações que se formaram em torno de José Simeão Leal a partir dos registros fotográficos que compõem o seu arquivo pessoal, o Acervo José Simeão Leal (AJSL), ampliando a análise de redes de sociabilidade para o universo imagético. Para realizar este objetivo, partimos da visão da Ciência da Informação como área de conhecimento com uma enorme responsabilidade social, tendo na representação da informação uma de suas principais atribuições, e a pesquisa e organização de Arquivos Pessoais como uma área em expansão na Arquivística contemporânea.

A pesquisa estruturou-se a partir da teoria sociológica de Norbert Elias, que propôs a expressão “Redes Humanas de Relações” no estudo da dinâmica social, a qual considera que os indivíduos são seres abertos que formam “teias humanas de relações” e as configurações sociais a partir da interação. Esses conceitos foram ferramentas intelectuais eficientes para compreendermos as dinâmicas de formação dos Arquivos Pessoais.

As fotografias nos arquivos

Desde a sua criação no século XIX, a fotografia promoveu uma nova forma de percepção visual do mundo, teve sua parcela de responsabilidade

pela multiplicação das imagens, ajudou o homem a descobrir novos mundos e foi o ponto de partida dos *massmedia* (FREUND, 2008). O processo que se delineou a partir daquele século transformou o uso individual de imagens em uso massificado, originando o que no século XX foi denominado *sociedade da imagem*.

A expressão *Sociedade da Imagem* surgiu no século XX para caracterizar a sociedade ocidental contemporânea onde a imagem passou a ser onipresente na vida cotidiana e em todos os campos do conhecimento. Um dos responsáveis por essa valorização foi o desenvolvimento tecnológico que, atualmente, se expressa na hipermidiação e no hibridismo das mídias que misturam textos, sons e imagens.

Na década de 1960, Roland Barthes evidenciou a relação entre a fotografia (a representação) e o referente (o objeto fotografado) por construir uma conexão inseparável; representação e referente “estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver” (BARTHES, 1984, p. 15). A manutenção dessa conexão leva a representação a servir de testemunho sobre o passado de pessoas, grupos sociais, instituições, culturas localizadas em espaços e tempos distintos sempre apresentando uma memória que cria em torno da fotografia um sentido de fidelidade e autoridade.

Sontag (2004, p.16) entende que uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. “A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”.

Para Aumont (2010), as imagens exerciam essa função de três maneiras: de modo simbólico, de modo epistêmico e de modo estético. Interessa-nos particularmente o modo epistêmico. Essa é a função geral de *conhecimento* e pressupõe que “a imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns aspectos não visuais” (AUMONT, 2010, p. 80). Em outras palavras, toda fotografia documenta algo. Portanto, desde a sua criação, a fotografia foi investida da função documental, mas não nos esqueçamos que o conhecimento sobre o mundo representado nelas é socialmente codificado.

Entendemos que toda imagem fotográfica testemunha algo que aconteceu, documenta o passado e é suporte de memória. Mesmo acreditando na possibilidade de testemunhar o passado, não podemos ser ingênuos sobre a forma como ela realiza essa função. Há códigos de representação que estão presentes mesmo na gênese da imagem fotográfica, sejam códigos definidos por uma ideologia que forma a visão de mundo do produtor, sejam códigos culturais compartilhados. Nunca teremos a configuração total do que foi representado nas imagens, encontraremos apenas vestígios e marcas do passado deixadas pelo aparelho fotográfico (DUBOIS, 2010).

A microfilmagem como técnica de reprodução documental é apenas um exemplo da técnica fotográfica a serviço da documentação e contribuiu para a criação de organismos destinados “a tornar acessível a informação de caráter científico” (SILVA *et al*, 1999, p. 28).

Arquivos pessoais como guardiões de vestígios de sociabilidades

Arquivos pessoais sempre se referem ao indivíduo que o constituiu, por isso, geralmente esperamos encontrar em acervos assim definidos, conjuntos de documentos e informações redundantes, sendo esta redundância o que nos permite realizar o mapeamento das redes de sociabilidade. Os vestígios biográficos se tornam índices visuais que nos apresentam os indivíduos que fazem parte dessas redes de sociabilidade, os espaços físicos por onde essas redes se materializam e uma cronologia.

Ao longo do tempo, a associação entre imagens e sociabilidade pôde ser pensada sob duas óticas. Uma delas concebe as imagens como objetos e como tais podiam ser transportadas, colecionadas, trocadas, presenteadas, compartilhadas, enviadas e recebidas. De acordo com Bourdieu (2003), as fotografias entraram no século XX no circuito do dom e contradom e participam do processo de intercâmbio de imagens e construção de afetos. As normas sociais pressupunham que alguns momentos da vida cotidiana deveriam não só ser compartilhados com os parentes e com a comunidade, mas deveriam ser registrados em fotografias e ofertados aos membros daquele grupo. Vestígios dessas

práticas ainda podem ser encontrados no acervo de José Simeão Leal; as fotografias 1 e 2 são exemplos dessas trocas. A primeira é uma fotografia de uma criança em trajes brancos de primeira comunhão, infelizmente, a fotografia se encontra sem indicação do nome da criança, da pessoa a quem se destinava a fotografia, do local e data. A segunda é acompanhada por dedicatória escrita sobre a superfície da imagem.

FOTOGRAFIA 1: Primeira comunhão: membro da família Santos Leal.



FONTE: AJSL/Ft-103, s/d.

FOTOGRAFIA 2: Retrato de Theotônio (Theo) Brandão com dedicatória a José Simeão Leal.



FONTE: AJSL/Ft-192, Jun. 1930.

A partir da proposta de representação das redes de sociabilidade de José Simeão Leal, recuperamos o sentido de sociabilidade sugerido por Simmel (2006). Com esse conceito, o autor buscava fundamentar a Sociologia como um campo científico e legítimo de investigação, ao propor uma resposta para a questão: “como a sociedade é possível?” A resposta para essa pergunta foi encontrada no processo de interação entre os indivíduos. Afinal, para Simmel, a sociabilidade estava associada à reciprocidade, à interação entre os indivíduos: a sociedade não seria composta apenas de indivíduos, mas de indivíduos em interação (FRÚGOLI JUNIOR, 2007, p. 8).

A conexão do conceito de sociabilidade com os usos da fotografia como intermediário nas relações de sociabilidade nos levou à discussão da teoria sociológica de Norbert Elias. Entre os conceitos mais relevantes de sua teoria está o conceito de “Redes Humanas de Relações”. Tal definição nasceu da concepção de que cada indivíduo pertence a um lugar e desempenha uma função em meio a uma “teia humana”. Cada pessoa vive, e viveu desde pequena, numa rede de dependência “que não lhe é possível modificar ou romper pelo simples giro de um anel mágico, mas somente até onde a própria estrutura dessas dependências o permite”. Cada pessoa “vive num tecido de relações móveis que a essa altura já se precipitaram nela como seu caráter pessoal” (ELIAS, 1994, p. 22).

Elias utiliza um modelo de jogos para explicar a interdependência entre indivíduos, o estado de equilíbrio necessário para essa interdependência se manter e a distribuição de poder. Um evento, como uma morte, pode ter como consequência a mudança de uma configuração e de todas as valências do indivíduo sobrevivente, portanto, muda o equilíbrio de toda a rede de relações pessoais. Um reflexo dessa mudança é o reposicionamento dos indivíduos na rede: quem se encontrava em posição marginal ou estava muito próximo ao poder tem sua posição alterada.

As redes de sociabilidade de José Simeão Leal

O arquivo pessoal de José Simeão Leal (AJSL) é composto por documentos acumulados e preservados por esse editor público paraibano ao longo da sua vida pessoal e profissional e doado ao Estado da Paraíba no ano de 1996. Constitui-se documentação que nos permite conhecer a complexidade de uma vida dedicada a ações e políticas de valorização da cultura: são encontrados livros e periódicos tanto colecionados por José Simeão Leal, quanto editados por ele; documentos em suporte papel, como correspondências em vários formatos, nascidos das suas múltiplas atividades profissionais; objetos artísticos assinados por ele; objetos de uso pessoal; gravações em fios de metal sobre pesquisas folclóricas por ele desenvolvidas aqui na Paraíba. São fotografias e negativos que formam o conjunto orgânico e que refletem a vida dessa personalidade, produzidos

entre as décadas de 1920 e 1980, impressos a partir de filmes negativos sobre suporte papel, constituindo um universo de 842 fotografias.

A análise das fotografias no Acervo José Simeão Leal (AJSL) nos leva a permanecer no nível global de identificação de configurações para, em seguida, realizarmos o mapeamento de indivíduos que fizeram parte das redes de sociabilidades do JSL. Tendo como pressuposto que as relações e configurações que os indivíduos mantêm ao longo da vida são feitas e desfeitas com o tempo, realizamos conexões entre os dados biográficos e as narrativas fotográficas, identificando as configurações mais significativas.

Nascido em Areia, chega a João Pessoa para residir pela primeira vez em 1919, com 11 anos de idade. As fotografias que marcam essa passagem se resumem ao registro do núcleo familiar e representam ambientes domésticos (Fotografias 3 e 4). Todas essas valências constituem a configuração ‘família’.

FOTOGRAFIA 3: Configuração familiar.



FONTE: AJSL_Ft-092, AJSL_Ft-095, AJSL_Ft-122, AJSL_Ft-114, AJSL_Ft-063a, AJSL_Ft-099, AJSL_Ft-123, AJSL_Ft-097, AJSL_Ft-096, AJSL_Ft-131 e AJSL_Ft-120.

FOTOGRAFIA 4: Família Santos Leal.



FONTE: Ajsl_Ft-085. João Pessoa, Mar. 1931.

Em 1925, JSL ingressa no Lyceu Paraibano para realizar o curso preparatório de dois anos. Fundado em 1836, o Lyceu Paraibano era a escola secundária de maior prestígio na cidade e mantida pelo poder público. O contexto de sua fundação aponta para o movimento de construção da nacionalidade e modernidade promovidas pelas elites

paraibanas. Essa característica de servir às elites locais ainda se mantinha durante a passagem de JSL por aquela escola secundária.

Em 1927, após ser aprovado em exame de seleção, inicia seu curso de Medicina na Faculdade do Recife, tendo sido esse um período curto. No ano seguinte, Simeão se transferiu para a Faculdade de Medicina da Universidade do Rio de Janeiro. Dessa passagem por Recife, há vestígios de sua participação em diversas configurações que categorizamos de acordo com informações obtidas no suporte da fotografia ou de acordo com a informação imagética: ‘Calouros da Faculdade de Medicina do Recife’ (Fotografia 5), ‘hóspedes de pensão para estudante’, ‘companheiros de vida boêmia’.

FOTOGRAFIA 5: Calouros de Medicina no Recife.



FONTE: AJSJL_Ft-149. 10 Out. 1928.

FOTOGRAFIA 6: Passeio pelos calçadões do RJ, 1929.



FONTE: JSL_Ft-168.

Na fotografia 5, nota-se a presença de JSL ao centro da imagem (é identificado com a letra A). Nesse registro, aparece à sua frente Gastão L. do Rego (identificado com a letra B), de quem Simeão Leal guardou a fotografia; ainda na superfície da imagem vemos a palavra ‘Gastão’ no canto inferior direito da imagem. Este contexto nos permitiu delimitar a configuração ‘Calouros da Faculdade de Medicina do Recife’.

Como bem destacou Duarte (2001), a ligação de JSL com a cidade do Rio de Janeiro se dá em diversos momentos. O primeiro foi marcado pelas descobertas da juventude, pelo desabrochar do gosto pelas artes e cultura, por experiências pessoais, pela preparação para a vida profissional, pelo encontro com Eloah Drummond. O que diferencia a primeira estadia de JSL das posteriores foram as atividades de entretenimento, como

passeios pelos calçadões da cidade, visitas a pontos turísticos e parques, bem como a conhecidos, participação em festividade carnavalesca.

Partindo para São Paulo em 1932, participa da Revolução Constitucionalista formando o batalhão de estudantes de Medicina, Engenharia e Direito (OLIVEIRA, 2009). Desse momento, foi impossível estabelecer qualquer valência.

Após o fim dos combates em São Paulo, retorna ao Rio de Janeiro no fim de 1932 para continuar seus estudos. Desde sua chegada ao Rio de Janeiro, hospedava-se no Hotel Imperial do Catete permanecendo ali até o ano de 1938. Ainda residindo no Rio de Janeiro após a formatura, exerceu a profissão de médico. Entre 1933 e 1934, realizou período de residência médica no Hospital Escola São Francisco de Assis. Permaneceu como médico-adjunto no Hospital São Francisco após término de residência, totalizando um período de quatro anos.

Do período de vivência no Rio de Janeiro, conservou-se uma fotografia com Thomaz Santa Rosa Junior e do General Moziul Moreira Leite (Fotografia 7). Com o primeiro (letra B), José Simeão Leal manteve uma longa relação de amizade que se prolongou até a morte de Santa Rosa, em 1956. A partir da década de 1950, o registro fotográfico evidencia essa relação através do pertencimento de ambos em configurações ligadas ao universo da arte. Com o segundo (letra C), apesar de ambos participarem da Revolução Constitucionalista de 1932, a relação de amizade se expressou mais fortemente através de cartas.

FOTOGRAFIA 7: José Simeão Leal, Thomaz Santa Rosa Junior e Moziul Moreira Leite.



FONTE: AJSL_Ft-211. Praia do Flamengo, Rio de Janeiro, 18 Abr. 1933.

Em 1936, JSL exerceu a função de plantonista do Serviço Médico da União Trabalhista. Nesse período, foram formados laços com Rubem Braga, Octavio Thyroso, Valdemar Cavalcanti, José Sanz, Graciliano Ramos, Luiza Barreto Leite, Cândido Portinari (OLIVEIRA, 2009, p. 69). No acervo fotográfico, escasseiam as referências a esse momento, e antigas configurações deixam de ser representadas indicando mudança no equilíbrio da rede de relações.

Retorna a João Pessoa em 1938, um mês após seu casamento com Eloah Drummond. Sua segunda estadia na capital paraibana dura 7 anos. As referências nos apontam como atividades profissionais desempenhadas por ele: médico no Hospital Santa Isabel e no Hospital da Força Policial do Estado da Paraíba; professor de história natural do Instituto de Educação da Paraíba, escola que daria origem ao atual Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba, e professor do Lyceu Paraibano; várias funções dentro da administração pública estadual, como secretário da Delegacia Regional de Recenseamento na Paraíba; Diretor do Departamento Administrativo de Serviço Público (DASP); diretor da Divisão de Organização e Orçamento do mesmo departamento; membro de comissões do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (OLIVEIRA, 2009).

Segundo Duarte (2001), o cargo de Diretor do DASP na Paraíba, durante a governadoria de Ruy Carneiro, o colocou em uma situação privilegiada já que as funções desempenhadas por ele o permitiram realizar pesquisas sobre a cultura popular e sobre os hábitos alimentares das famílias paraibanas. José Simeão Leal teria dado continuidade ao trabalho de registro da cultura popular iniciado na década de 1930 por Mário de Andrade durante as viagens pelo Norte e Nordeste brasileiros, patrocinadas pelo Diário Nacional e conhecidas como ‘Viagem Etnográfica’.

O período que se estende de 1940 a 1949 o levou a se afastar definitivamente de suas funções de médico e se dedicar às atividades no campo da cultura. Simeão Leal, aproveitando as facilidades que os cargos lhe proporcionavam, resolve registrar no âmbito do município de João Pessoa “o Catimbó, Caboclinho, os Congos, as Pastorinhas, Nau-Catarinete de Cabedelo e de Bayeux, manifestações, ameríndias e a medicina popular” (DUARTE, 2001, p. 143).

As fotografias 8 e 9 são registros dessas práticas populares e da atividade de coleta de dados. A fotografia 9 é a única imagem que nos traz informações sobre seus informantes e suas atividades como pesquisador.

FOTOGRAFIA 8: Registro fotográfico da cultura popular paraibana: O Congo.



FORTE: ASJL_Ft-550. Paraíba, entre 1940 e 1947.

FOTOGRAFIA 9: Pesquisa de campo sobre cultura popular na Paraíba.



FORTE: AJSL_Ft-545. Paraíba, entre 1940 e 1947.

No segundo momento de vivência na cidade do Rio de Janeiro, são maiores as provas de sua carreira e do envolvimento com a vida social e cultural carioca. Nesse período, as redes se expandem como reflexo de sua atuação no Serviço de Documentação do Ministério da Saúde (SD/MES), posteriormente, denominado Ministério da Educação e Cultura (OLIVEIRA, 2009).

A primeira configuração é formada por ‘colaboradores do SD’, que podemos ver na figura 10. Pessoas que trabalhavam no 9º andar do MES das quais restam apenas vestígios de sua presença no acervo de cartas de José Simeão Leal e nenhuma indicação direta nas imagens fotográficas. Rinaura de Alencar Polari Pessoa (Secretária de Gabinete do Diretor) e D. Maria de Lourdes Costa e Silva de Abreu (OLIVEIRA, 2009) trabalharam diretamente com JSL, mas não pudemos confirmar a identidade de nenhuma delas nas fotografias do AJSL.

FIGURA 10: Ministério da Educação e Saúde / Cultura.

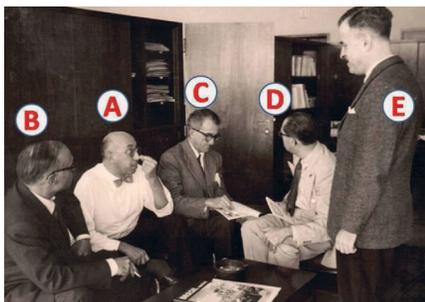


FONTE: AJSL_Ft-246 (02 Mai. 1947), AJSL_Ft-254 (s/d) , AJSL_Ft-264 (s/d), AJSL_Ft-337 (s/d) e AJSL_Ft-336 (s/d).

São inúmeras as configurações possíveis a partir dos indivíduos que frequentavam o 9º andar do prédio denominado Palácio Capanema. O 9º andar tornara-se um centro de uma grande rede formada por intelectuais brasileiros que começavam a divulgar seus trabalhos em periódicos de circulação nacional e internacional. Suas atribuições oficiais, a publicação de material gráfico para o ministério, foram estrategicamente modificadas, o que transformou o SD em uma “espécie de usina cultural” (QUEIROZ, 1996).

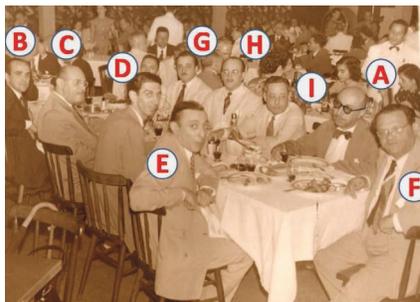
A fotografia 11 nos apresenta um vestígio desse ‘salon’ intelectual que funcionava no Serviço de Documentação. À esquerda, vemos Jaime Adour da Câmara (letra B), ao centro Herman Lima (letra C), Afrânio Coutinho (letra D) e Fernando Tude de Souza (letra E).

FOTOGRAFIA 11: Intelectuais habituais do Serviço de Documentação.



FONTE: AJSL_Ft-350. Rio de Janeiro, década de 1950.

FOTOGRAFIA 12: Confraternização de cinquentenário de Luis Jardim.



FONTE: AJSL_Ft-273. Cinquentenário de Luis Jardim, Rio de Janeiro, 1951.

Na fotografia 12, vemos a representação de uma ampla configuração de intelectuais e artistas brasileiros: Lúcio do Nascimento Rangel (letra B), Celso Ferreira da Cunha (letra D), José Condé (letra E), José Lins do Rego (letra F) e Luis Jardim (letra G).

A partir do ano de 1948, foi atribuído a Simeão Leal funções referentes à organização de exposições e gestão de museus de arte. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) foi criado em 1948, e as obras de construção de sua sede no Aterro do Flamengo se iniciam em 1954. A ligação de Simeão com esse Museu também se inicia em 1948. Nos primeiros anos, o MAM funcionou improvisadamente entre os pilotis do prédio do Ministério da Educação e Saúde (ENCICLOPÉDIA, 2011).

As fotografias 13 e 14 situam Simeão Leal como representante do Brasil em eventos internacionais. Em 1956 (fotografia 13), compõe a comissão brasileira que vai à Índia. Sua presença nessa configuração o coloca entre artistas como Santa Rosa (letra B) e diplomatas, como José Roberto Assumpção Araújo (letra C) e Paulo Mendonça (letra D). A fotografia 14 apresenta JSL na função de representante do Brasil na Conferência da UNESCO em Paris (1960).

FOTOGRAFIA 13: Membros da Comissão Brasileira - Conferência da UNESCO na Índia.



FONTE: AJSL_Ft-289. Nova Deli, Índia, 1956.

FOTOGRAFIA 14: Evento internacional em Paris durante Conferência da UNESCO.



FONTE: AJSL_Ft-372. França, 1960.

A década de 1960 é um período marcado pelo silêncio. Além das correspondências escritas entre 1965 e 1967, só foram preservados dois registros fotográficos (Fotografias 414 e 415) que o apresentam como participante de evento oficial com representantes do governo militar daquele país.

Em 1986, JSL recebe o prêmio Barão do Rio Branco em Brasília, entretanto, as fotografias se restringiram ao registro de atividades como artista plástico, de suas obras de arte e exposições, visitantes anônimos e paisagens sem valência durante essa década.

Considerações finais

Neste artigo, as análises das imagens fotográficas foram consideradas suporte de memória, não apenas de uma memória individual, mas suporte de memória de grupos sociais, de lugares de sociabilidade, de todos aqueles que conviveram, se relacionaram com José Simeão Leal e deixaram uma marca em sua vida e em seu arquivo pessoal.

As questões colocadas por Elias (1994, 1995, 2008) puderam ser aplicadas em nossa análise, como o conceito de funções ao identificar José Simeão Leal por um cargo oficial ocupado (diretor, chefe, pesquisado, entre outros). Da mesma forma, o conceito de lugar pôde ser associado ao lugar físico, geográfico e ao lugar social. Laços invisíveis (laços de afeto, laços de respeito mútuo, laços de trabalho e companheirismo) que ligam os indivíduos que fizeram parte das inúmeras configurações foram delineados.

O conceito “Teia Humana de Relações” foi nosso mote para a estruturação deste trabalho e nos proporcionou os argumentos com os quais alicerçaram nossa pesquisa. Os conceitos de Elias permitiram-nos reafirmar que as mudanças são parte do funcionamento e da dinâmica das configurações, são temporárias, fazem-se e desfazem-se na medida em que os processos globais ocorrem. Eles nos asseguram, como atesta Norbert Elias, que somos introduzidos em uma cultura que já existia antes de nós, em algo que nos precede, mas na qual podemos deixar marcas e rastros que se tornam tão vivos e pulsantes quanto a nossa memória pode permitir.

Este trabalho é uma narrativa possível sobre um indivíduo que, como qualquer outro ser humano, é uma encruzilhada de muitos caminhos, um lugar de encontros e desencontros com muitos outros indivíduos; que compartilha com o outro suas experiências, vivências e memórias; que nos faz continuar a pesquisa e a reflexão sobre a relevância dos arquivos pessoais.

Referências

AUMONT, J. **A imagem**. 15 ed. Campinas: Papyrus, 2010.

BARROS, K. C. Q. **Rede Humana de Relações**: relações de sociabilidade a partir do acervo fotográfico de José Simeão Leal. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURDIEU, P. **Un arte medio**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

BRASIL. **Decreto n. 19.402**, de 14 de novembro de 1930. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/d19402.pdf>. acesso em 08 Jun.2011.

BRASIL. **Lei n. 378**, de 3 de janeiro de 1937. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/L378.pdf>. Acesso em: 08 Jun.2011.

DUARTE, P. A. **Revista Cultura**: modernidade gráfica e informacional. João Pessoa. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, 2001.

- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. 13. ed. Campinas: Papirus, 2010.
- ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIAS, N. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ELIAS, N. **O processo civilizador**, v. 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16579/museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-mamrj>. Acesso em: 18 out. 2011.
- FREUND, G. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- FRÚGOLI JUNIOR, H. **Sociabilidade urbana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- OLIVEIRA, B. M. J. F. de. **José Simeão Leal: escritos de uma trajetória**. João Pessoa. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba, 2009. (CD-ROOM).
- QUEIROZ, R. Simeão Leal. **Estado de São Paulo**. Crônica 2, fl. D-20, 06 Jul. 1996.
- SIMMEL, G. **Questões fundamentais da Sociologia**. São Paulo: Zahar, 2006.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

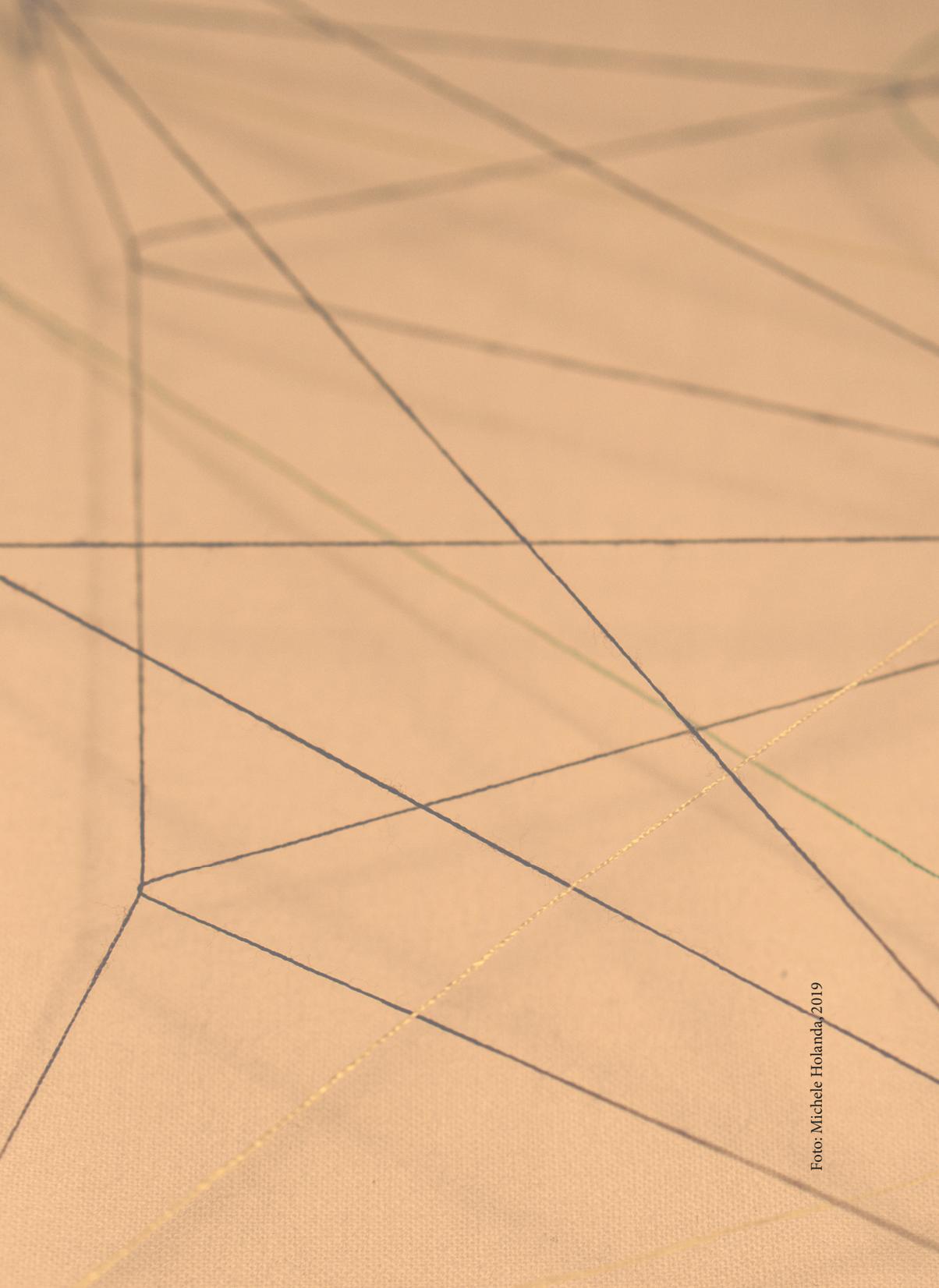


Foto: Michele Holanda, 2019

**ARQUIVO PESSOAL JOSÉ SIMEÃO LEAL:
possibilidades de aplicação de produtos e serviços de
informações arquivísticas**

Ana Cláudia Cruz Córdula

Carla Maria de Almeida

Patrícia Maria da Silva

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

A INFLUÊNCIA DA TECNOLOGIA recai nas práticas arquivísticas, despertando no profissional de arquivo a importância de buscar conhecimento e aplicabilidade prática envolvendo o contexto tecnológico nas formas de produção, fluxo, armazenamento e disseminação das informações agregadas ao documento arquivístico.

No contexto dos arquivos pessoais, ainda é escasso esse entrosamento com o meio tecnológico. A produção de produtos e serviços ampara-se na perspectiva de construção de instrumentos de pesquisa quando existe algum tipo de produto informacional, pois muitos sequer têm os seus instrumentos delineados. Embora saibamos que a elaboração de produtos e serviços de informação seja importante para esse tipo de arquivo, percebemos essa fragilidade limitando o acesso e o uso das informações que os permeiam. A aplicação dos produtos e serviços de informação viabiliza a disseminação mais rapidamente, o que contribui para seu acesso e uso, conseqüentemente, por parte do usuário.

Ao longo dos anos, a convergência digital dos vários meios de comunicação, entre eles o impresso, o vídeo e o sonoro, tem causado profundas transformações na maneira de lidar com duas vertentes complementares: o ambiente informacional e as práticas profissionais (CUNHA, 2000). Diante dessa transição, o espaço deixa de ser apenas presencial e passa a ser também virtual, o que leva a uma necessidade de adequação, aceitação e uso das novas tecnologias. Ao buscarmos aportes teóricos que reflitam os produtos e serviços da informação arquivística, deparamo-nos com uma realidade fragilizada no cenário da arquivologia, isto é, literatura escassa, a qual está relacionada à maioria dos produtos e serviços no panorama das bibliotecas.

Os arquivos pessoais são fonte de informação e memória, capazes de revelar para além da vida de seu titular; suas relações sociais; seu legado; sua contribuição para a sociedade. Nesse contexto, a elaboração de produtos e serviços de informação torna-se fio condutor no processo de disseminação da informação, especialmente quando associado ao meio digital, possibilitando inclusive uma interação com os usuários.

O presente texto vislumbra a possibilidade de disseminar as informações imersas no Arquivo Pessoal José Simeão Leal através da utilização de produtos e serviços de informação no meio digital. Este caminho foi instituído para disponibilizar seu legado, informações materializadas e resultantes de suas pesquisas etnoantropológicas, entre outras informações importantes para a memória da sociedade paraibana, enfim, para a memória da sociedade brasileira. Buscamos, portanto, compreender a relevância e a aplicabilidade prática na elaboração dos produtos e serviços de informação arquivística e aliando-os à tecnologia.

Realizamos a pesquisa de campo no Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR), localizado no Campus I da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Lá estão abrigados os documentos produzidos e recebidos por José Simeão. Este núcleo centra-se na preservação da memória brasileira, servindo como fonte de informação e conhecimento para a sociedade.

Recorremos à pesquisa documental, tomando os documentos que compõem o acervo como fonte primária de informação. A abordagem utilizada é do tipo qualitativa.

Arquivo Pessoal: uma seara a ser (re)significada

Os documentos que integram o acervo do arquivo pessoal podem ter conteúdos diversos e são mantidos por apresentar interesse patrimonial e para pesquisa, uma vez que trazem informações sobre a vida social e cultural, aspectos históricos, políticos e profissionais do titular, como também dos sujeitos que deixaram rastros no arquivo. O conjunto documental organicamente acumulado em arquivo pessoal possui informações que possibilitam evocar a trajetória de vida de seu titular, bem como sobre o contexto social em que ele está inserido.

Os documentos permanentes, também chamados de documentos de terceira idade (BELLOTTO, 2006), apresentam valor de caráter memorial, histórico e patrimonial, e refletem o valor secundário do documento. Como fontes de informação, esses devem ter sua preservação garantida, visto que eles possibilitam a transmissão cultural. Esses documentos se encontram em diversos tipos de suportes, em imagens, como fotografias, em esculturas, documentos escritos, tanto manuscritos como datilografados, em formato de áudio ou vídeo. No acervo de José Simeão Leal, são encontrados documentos que contemplam essa variação documental. As informações constantes no arquivo pessoal referem-se tanto ao seu titular, como aos sujeitos e ações que ali tiveram contato.

O arquivo pessoal constitui em um espaço de memória não apenas de seu acumulador, mas das pessoas que ali deixaram rastros e do contexto em que está inserido. No caso do Arquivo Pessoal José Simeão Leal, este traz a possibilidade de compreendermos sua trajetória social e cultural, contribuindo especialmente para aspectos literários e culturais da cidade de João Pessoa (PB), quiçá do Brasil.

Nascido na cidade paraibana de Areia, no ano de 1908, José Simeão Leal tem sua trajetória marcada pela ocupação em diversos espaços. Embora formado em Medicina pela Universidade do Rio de Janeiro, no ano de 1936, sua atuação profissional é destacada por sua dedicação às atividades ligadas ao serviço público e ao desenvolvimento cultural e intelectual do país.

Em seu estado natal, foi diretor do Departamento Administrativo de Serviço Público (DASP), condição que viabilizou sua pesquisa sobre a cultura no estado paraibano, coletando informações sobre lendas, hábitos alimentares, religiosidades, dicionário de termos populares, superstições, brincadeiras infantis, contos, cantigas, provérbios, práticas medicinais populares e danças encenadas.

Entre os anos de 1947 e 1965, exerceu o cargo de diretor no Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde. Foi também diretor e organizador da Revista Cultura, das coleções Vida Brasileira e Cadernos de Cultura, contribuindo para a revelação de autores que posteriormente tornaram-se renomados no cenário literário brasileiro. Tais publicações concorreram para transformar o Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, como atesta Oliveira (2018, p. 176): “a antiga gráfica ministerial na editora oficial brasileira da política cultural em andamento”.

Após quase 19 anos, José Simeão Leal suspende suas atividades no órgão público para tornar-se Adido Cultural no Chile, entre os anos de 1965 e 1967. Também foi diretor executivo da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), além de atuar em comissões de organizações de eventos voltados para a cultura, saúde e educação. Foi presidente da comissão organizadora da Exposição de Educação de Base do Seminário Interamericano de Alfabetização e Educação de Adultos; comissário coordenador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, representando o Brasil durante a XXV Bienal Internacional de Veneza (1949); membro da Comissão Folclórica do 1º Congresso Brasileiro de Folclore; delegado na Conferência Geral da UNESCO, além de representar o Ministério da Educação e Cultura, dentre outras participações representativas em comissões e eventos nacionais e internacionais.

O acervo de José Simeão Leal encontra-se desde 2009 sob a custódia do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR), situado no Campus I da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). O acervo tem como curadora a professora doutora Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, vinculada ao Departamento de Ciências da Informação da UFPB. O acervo é composto pelo arquivo pessoal. Sua biblioteca é formada por livros adquiridos pelo titular tanto pela compra

quanto pela doação, oriunda das relações de amizade e profissional que mantinha com diversos autores, resultando em um acervo bibliográfico amplo, especialmente, com numerosos exemplares do campo das Artes e da Literatura (OLIVEIRA, 2018).

O arquivo é composto por 10 toneladas de documentos presentes nos gêneros: documentais iconográficos, textuais, sonoros e tridimensionais.

Entre os documentos resultantes das vivências pessoais e profissionais encontram-se: fotografias, correspondências, anotações, além de produções artísticas do titular como quadros e esculturas. No que tange à sua pesquisa sobre a cultura na Paraíba estão: desenhos, fotografias, manuscritos, datilografados, fitas de rolo sobre a nau- Catarineta, a jurema, autos natalinos, boi tungão, hábitos alimentares, fado, brincadeiras infantis, lapinha, congos, entre outras.

Essa documentação simboliza a relação de seu titular com a sociedade na qual estava inserido, assim como representa distintos segmentos e grupos sociais em determinados espaços e contextos históricos.

Passamos agora a compreensão do que vêm a ser os produtos e serviços de informação arquivística para, posteriormente, propormos a elaboração destes para o acervo de José Simeão Leal. Partimos do pressuposto de que a difusão viabilizada pelo uso dos produtos e serviços de informação arquivística constitui em uma forma de disseminarmos o legado de José Simeão Leal para a sociedade brasileira.

Produtos e serviços de informação arquivística

As teorias, leis, métodos, objetos e problemas modificam-se conforme os avanços digitais e eletrônicos (CASTRO; SUAIDEN, 2015). Essa modificação implica, também, os formatos que possibilitam a disseminação da informação, especialmente aqui tratados, isto é, os produtos e serviços.

Dias (2003, p. 106) compreende por serviço um “produto intangível, podendo ser entendido como uma ação ou um desempenho que cria valor por meio de uma mudança desejada no cliente ou em seu benefício”. Ferreira (2010) acredita que se trata de uma ação ou efeito de servir,

relacionando-o como resultado da atividade do homem destinado à satisfação de necessidades humanas, mas que não apresenta o aspecto de um bem material.

A partir dessas concepções, percebemos uma característica específica dos produtos e serviços: a intangibilidade do resultado do serviço (CASTRO; SUAIDEN, 2015), que está diretamente ligada ao relacionamento entre a unidade de informação, no caso, o arquivo pessoal de José Simeão Leal e o usuário. Sobre produto, consideramos como tudo aquilo que pode ser oferecido a um “mercado” para ser apreciado e adquirido, visando ao seu uso ou consumo para satisfazer a um desejo ou uma necessidade do consumidor. A partir disso, trabalhamos com produtos e serviços que possam ser prestados às unidades de informação, por meio de uma convergência com o universo tecnológico. É importante destacar que, por vezes, o produto pode ser um serviço; por exemplo, um *ebook* pode ser considerado como um produto, enquanto que as ações que envolvem a sua venda constituem em serviços vinculados ao produto. Em nosso trabalho, analisamos o *blog*. Este pode ser visto tanto como um serviço prestado à unidade de informação, como um produto desta unidade de informação.

Silva e Costa (2014) reconhecem os benefícios que a *internet* tem proporcionado para as atividades que envolvem o tratamento da informação, como o acesso digital para uma recuperação da informação mais rápida e econômica, tendo em vista que o acesso ao documento se dá por meio digital.

A convergência dos vários meios de comunicação para o digital, entre eles o impresso, o vídeo e o sonoro, tem promovido profundas transformações no ambiente informacional e nas práticas profissionais. Essas mídias estão voltadas para o uso constante das novas tecnologias disponíveis, que são adotadas no cenário informacional. Deixando de ser apenas físico, presencial, quebrando as barreiras geográficas, o cenário virtual exige uma adequação, aceitação e uso dessas novas tecnologias (CASTRO; SUAIDEN, 2015), de modo que os profissionais devem buscar melhorar os serviços oferecidos aos usuários.

A utilização de novas tecnologias impulsiona as transformações não apenas na ação profissional, mas, especialmente, no contexto de

espaços de mediação de comunicação e informação, como bibliotecas, museus e arquivos. Nesse olhar, reconhecemos a importância da aplicação de produtos e serviços nos arquivos, tendo em vista o arcabouço informacional que o arquivo carrega atrelado à documentação que o origina. Concordamos que a aplicação de produtos e serviços de informação através da tecnologia vem agregar ainda mais valor à informação arquivista, uma vez que eles contribuem não apenas para a disseminação da informação, mas também para a preservação da memória.

O arquivo deve prover o acesso às informações que estão sob sua custódia, guardados os requisitos legais (MORIGI; VEIGA, 2007). Todavia a ausência de políticas públicas dificulta essa acessibilidade, como também pode haver pouco interesse por parte do profissional em buscar nos meios tecnológicos um facilitador nesse processo. No contexto dos arquivos pessoais, é necessária a preocupação tanto com as questões teóricas quanto com as práticas que os envolvem, de modo a garantir uma integração efetiva do arquivo com o mundo da informação e da comunicação. Dessa forma, ao propormos produtos e serviços para os arquivos pessoais, possibilitamos o acesso público a um estoque de informações variadas, trazendo à tona não apenas a trajetória de vida do produtor, mas o contexto social que o permeia e suas relações, de modo que disseminaremos informações de interesse coletivo.

Nessa perspectiva, optamos pela propositura e reflexão de dispositivos que possibilitam a construção de produtos e serviços no meio digital, fomentando a disseminação da informação que permeia os arquivos pessoais, destacando-se entre eles: *blogs*, vídeos, redes sociais, *sites* e repositórios digitais.

Quanto ao *blog*, criado por Jorn Barger no ano de 1997, este consiste em um conjunto de *sites* que organizam e divulgam *links* de interesse na *Web*. Sendo assim, seu objetivo principal é manter um arquivo de referências interessantes (GUILHEM, 2010). Como uma tribuna virtual, ele permite formatos de organização em coluna, folheto informativo ou apenas dissertação. O arquivo com o conteúdo é encaminhado pelo autor do *blog* para o *website*, lançando as informações no meio virtual,

possibilitando o acesso do público usuário. A publicação permite uma interação através de comentários, que são facultados aos que acessam as informações (FRIEDMAN, 2007).

O *blog* possibilita, assim, não apenas publicação por ordem cronológica, mas a possibilidade de agregar ao texto, multimídias, como fotos, imagens, áudios, vídeos. Por sua viabilidade instrumental e interativa, concordamos que esse instrumento pode ser um meio de acessibilidade para os arquivos pessoais, uma vez que ele possibilita o acesso ao acervo, às suas informações através da propagação de seus documentos diversos. Nesse sentido, o *blog* pode emergir no cenário dos arquivos pessoais como uma possibilidade de dar voz não só ao acervo, mas de promover uma interação entre o arquivo e seus usuários. Através de um “diálogo”, há o compartilhamento da informação, a propagação da informação do arquivo e o *feedback* do usuário, a partir da experiência com o *blog*.

O segundo dispositivo, o vídeo, constitui em um instrumento pouco oneroso de ser produzido e mais popular, devido ao avanço tecnológico, permitindo sua produção, filmagem e edição em ambientes domésticos não necessariamente especializados. Podendo atuar como um divulgador e disseminador do serviço da informação no meio digital, através de portais, como *Youtube*, *Google Vídeo*, *Yahoo Vídeo*, entre outros, o vídeo pode constituir em um efetivo meio de propagação da informação do acervo. Além de um propagador da informação, ele possibilita uma interação com o usuário, onde esse pode curtir e/ ou realizar comentários e compartilhar em outros canais.

O desenvolvimento da comunicação foi viabilizado pelo avanço tecnológico que tem na *internet* uma forma de novos meios de interação/comunicação (MARCUSCHI, 2004). Isso permite a interação em tempo real, visto que as redes sociais surgem como meio facilitador da interação entre as pessoas.

Mercklé (2004 apud MARTELETO, 2007) compreende rede social como sendo constituída de um conjunto de unidades sociais e das relações que essas unidades sociais mantêm umas com as outras, direta ou indiretamente, por meio de encadeamentos de extensões variáveis. Ou seja, a rede social pode ser vista como as relações, interações e intersecções

de um conjunto de pessoas. Os vínculos sociais entre os participantes de uma rede social constituem no eixo central das redes sociais, e é através deles que ocorre a troca de informação. Por conseguinte, a *internet* é um intermediador dos pensamentos, gostos, culturas, interesses, sendo, assim, um espaço que une e possibilita a formação de múltiplas relações.

Os atores, sendo eles protagonistas centrais (MARTELETO, 2007) nas redes sociais, são representações das pessoas reais, participando ativamente através de compartilhamento de notícias, vídeos, imagens em redes sociais, como o *facebook*, *twitter* e *instagram*. Por sua facilidade instrumental e acessibilidade, concebemos as redes sociais como um meio facilitador para a disseminação da informação constante em arquivo, principalmente os pessoais, uma vez que possibilita uma interação com pessoas que possuem interesse na temática do acervo. Essa mídia possibilita a gratuita e ampla divulgação do acervo no meio digital.

Destacamos também os repositórios digitais, que se constituem em uma forma de armazenamento de documentos digitais. Eles têm a capacidade de manter e gerenciar material por longos períodos e prover o acesso adequado. São classificados como: institucionais ou temáticos. Os repositórios digitais institucionais preocupam-se com a produção científica de uma instituição, enquanto que os temáticos são concernentes à produção científica de uma determinada área, sem limites institucionais (VIANA; ARELLANO, 2006).

Transitaremos sob os repositórios temáticos, tendo em vista que nos preocupamos com a implementação desses repositórios no contexto dos arquivos pessoais. Segundo Viana e Arellano (2006), existem várias plataformas para construção de repositórios digitais, entre elas: *DSWare*; *EPrints*; *Fedora*; *MyCoRe*; *Archimède*; *iTor*; *Bepress*; *DSpace*. Todavia os mais utilizados são o *DSpace* e o *EPrints*.

Em detrimento de algumas vantagens elencadas por Shintaku e Meireles (2010, p. 19), o *DSpace* seria o *software* mais apropriado para trabalhar no contexto dos repositórios com acervos pessoais. A primeira vantagem apontada pelos autores é o fato de o *DSpace* ser um aplicativo de computador que implementa um repositório e por ser a filosofia livre. A segunda vantagem remete ao gerenciamento e preservação de objetos

digitais, de modo que facilita a sua recuperação. Este é, pois, um serviço de informação que disponibiliza, aos seus usuários, documentos digitais, permitindo a criação de uma rede de serviços de informação.

O *DSpace* possui, ainda, arquitetura simples sendo resultado de esforços de investigação e desenvolvimento do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) e da *Hewlett-Packard* (HP). Outra vantagem é o fato de o *DSpace* ser um *software* bastante utilizado por instituições de ensino superior (IES), inclusive pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFPA, sendo recomendado pelo IBICT, possuindo padrões de interoperabilidade e possibilitando diálogo entre os sistemas de informação.

Devido à sua capacidade de manter e gerenciar material por longo tempo e prover o acesso apropriado (VIANA; ARELLANO; SHINTAKU, 2005), os repositórios digitais constituem em um recomendável meio para a disponibilização das informações referentes aos arquivos pessoais. No entanto não realizamos a aplicação desse recurso no presente trabalho.

Como último serviço, temos o *folder*. Do inglês, *folder* é traduzido como folheto, brochura, flyer (SILVA; COSTA, 2014). Constitui em um documento escrito com dobra e tem o objetivo de apresentar informações diversas. Ele pode ser utilizado como um agregador de informações, tanto no meio material como no meio digital. Pode atuar como um promotor de serviço de informação, informando sobre a sua estrutura organizacional, o seu acervo, local e hora de funcionamento, enfim, informações importantes principalmente para a divulgação do arquivo. O folder pode ser confeccionado em programas, como o *CorelDraw*, o *Fireworks*, o *PhotoShop* e o *World*.

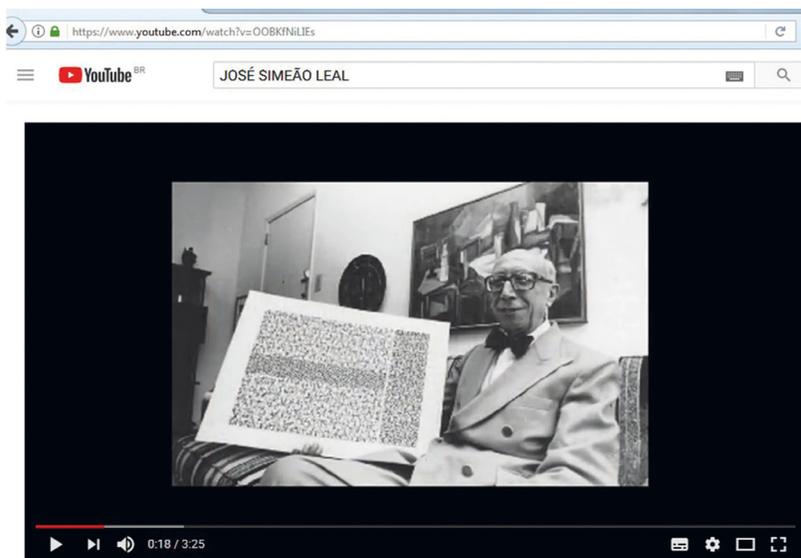
Quanto à elaboração de produtos e serviços, devemos verificar aspectos, como acessibilidade, usabilidade e qualidade de informação para que atendam aos objetivos para os quais foram criados.

Acervo pessoal de José Simeão Leal: aplicação de produtos e serviços de informação

Percorrendo a proposta da nossa pesquisa, partimos para a concretização dos produtos e serviços aplicados ao Arquivo Pessoal José

Simeão Leal. O primeiro passo foi conhecer o acervo para compreender a história de vida de José Simeão Leal. Iniciamos a elaboração de produtos e serviços com o objetivo de agregar meios facilitadores para a disseminação da informação que permeia o referido acervo. O primeiro produto que desenvolvemos foi um vídeo, através do programa *Proshow Gold*, agregando a esse uma narrativa oral. O vídeo foi produzido no meio digital, desnudando informações a respeito do titular do acervo, bem como do próprio acervo e o seu lugar de guarda. Foi um produto de fácil manipulação que, além de ser lançado diretamente no portal do *Youtube*, foi agregado a outros produtos, como o *site* e a *fanpage*. O acesso ao vídeo (Figura 1) pode ser realizado através do endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=OOBKfNiLIEs&feature=youtu.be>, bem como pelos outros serviços aos quais ele foi agregado.

FIGURA 1: Vídeo elaborado, publicado no *Youtube*



Simeao Leal

FONTE: Dados da Pesquisa.

Outro produto elaborado foi a *fanpage* (Figura 2), criada através da rede social *facebook*. Lá dispomos o vídeo, bem como algumas fotografias do acervo

de José Simeão Leal, trazendo à tona um meio de disseminar as informações que permeiam as fotografias que compõem a *fanpage* possibilitando a disseminação da informação sobre o arquivo pessoal na rede social.

A *fanpage* foi criada através do endereço: <https://www.facebook.com/arquivojosesimeaoleal>.

FIGURA 2: *Fanpage* do Arquivo Pessoal José Simeão leal, elaborada no *facebook*



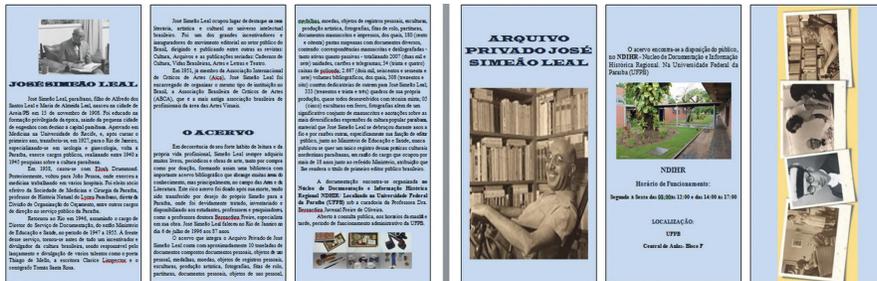
FONTE: Dados da Pesquisa.

Diante do ciberespaço, percebemos a possibilidade de interação de dois ou mais produtos informacionais, agregando ao usuário a possibilidade de aprofundar seu conhecimento a respeito do acervo do titular e de suas relações pessoais, profissionais, familiares etc. Nesse sentido, agregamos à *fanpage* o vídeo produzido e disponibilizado no *Youtube*, possibilitando a interação dos produtos elaborados, bem como a interação dos usuários com as informações disponíveis nesses produtos. Eles podem curtir, comentar, questionar, e até mesmo publicar na página do arquivo.

O *folder* (Figura 3) é um produto que pode transitar, tanto no meio físico como no contexto digital. Ele foi elaborado com o intuito de atuar como um produto e serviço, disseminando informações no meio físico, através de sua distribuição principalmente no ambiente acadêmico-científico, bem como pode ser utilizado na seara digital. Ele traz informações sobre a entidade custodiadora, o NDHIR, seu endereço,

telefone, horário de funcionamento, assim como informações sobre José Simeão Leal e sobre o seu acervo. Possibilita, pois, que o usuário possa se programar para realizar uma visita presencial no arquivo, bem como ter um contato com a dimensão informacional e memorialística do acervo, através das informações contidas nas entrelinhas do *folder* (*Folder* construído no *World* sobre o Arquivo José Simeão Leal).

FIGURA 3: Folder construído no *World* sobre o Arquivo José Simeão Leal



FONTE: Dados da Pesquisa.

No meio digital, produzimos um *site* (Figura 4) do arquivo, utilizando o servidor *Gimdo*. O *site*, elaborado no endereço: <http://arquivojosimeseaoleal.jimdo.com>, nos possibilita a interação com o usuário, além de permitir a organização de variadas informações em sua estrutura, configurada pelo próprio arquivista responsável pela elaboração.

FIGURA 4: Página inicial do *site* intitulado: Arquivo José Simeão Leal



FONTE: Dados da Pesquisa.

Outro ponto relevante é o fato de viabilizar a interseção com outros produtos, como o vídeo, o *folder*, possibilitando a sua disseminação no meio digital. O *site*, como produto e serviço do arquivo José Simeão Leal, assegura interatividade com os usuários promovendo uma comunicação no intuito de suprir as suas necessidades informacionais. Diante desse contexto, observamos primeiramente uma preocupação em disponibilizar, mesmo no meio digital, o endereço físico do arquivo, bem como a intenção de interagir com o usuário a fim de suprir a sua necessidade informacional.

Vislumbramos a interação da arquivologia com os produtos e serviços de informação no meio digital, especialmente nos arquivos pessoais, compreendendo a importância de unirmos a tríade: arquivo pessoal, tecnologia e produtos e serviços informacionais, com o foco na disseminação, acesso e uso da informação arquivística. Percebemos, assim, que o universo que permeia os produtos e serviços informacionais adapta-se à estrutura dos arquivos pessoais, dinamizando e socializando as informações imersas no conjunto documental.

Considerações finais

O desenvolvimento dos produtos e serviços de informação no Arquivo Pessoal José Simeão Leal possibilita a disseminação da existência do acervo junto à sociedade, bem como facilita o acesso e o uso da informação que permeiam a sua documentação, especialmente se for utilizado o ciberespaço. Os produtos e serviços no contexto do arquivo pessoal são percebidos como lugar de memória e informação. A tecnologia viabiliza a quebra das barreiras geográficas e temporais, promovendo a disseminação da informação de uma maneira organizada na *web*, estando ao alcance da sociedade através dos produtos e serviços, como os *blogs*, vídeos, *sites*, redes sociais, repositórios digitais, entre outros.

Ao trabalharmos os produtos e serviços neste contexto, estaremos de certa forma dando voz, muitas vezes, ao anonimato, porque o Arquivo Pessoal José Simeão Leal é fruto de sua história de vida, de seu legado. Esse acervo está imerso em uma série de contextos sociais, vivenciados

por Simeão, como produtor, mas que remontam a diversos cenários por ele vivenciados. Pensar no seu acervo é pensar na cena literária brasileira, no universo artístico, cultural e intelectual do Brasil. É trazer à tona o movimento editorial no setor público. Enfim, é de fato apresentar ao conhecimento da sociedade a possibilidade de aprofundamento da história de José Simeão Leal.

Referências

- BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- CASTRO, M. de F. C.; SUAIKEN, J. E. Fatores críticos de sucesso na oferta de produtos e serviços de informação na web. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, João Pessoa, v. 10, n. 1, p. 001-028, 2015.
- CUNHA, M. B. da. Construindo o futuro: a biblioteca universitária brasileira em 2010. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 29, n. 1, p. 71-89, jan./abr. 2000. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/269/237>. Acesso em: 19 jun. 2017.
- DIAS, S. R. (coord.). **Gestão de marketing**. São Paulo: Saraiva, 2003.
- FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Positivo, 2010.
- FRIEDMAN, T. L. **O mundo é plano: uma breve história do século XXI**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- GUILHEM, C. B. **Tendências de produtos e serviços na web no contexto das bibliotecas universitárias**. 2010. 150 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão da Informação) – Universidade Estadual de Londrina, Programa de Pós-Graduação em Gestão da Informação, Londrina, 2010.
- MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (orgs.) **Hipertexto e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 11-67.
- MARTELETO, R. M. Informação, rede e redes sociais: fundamentos e transversalidades. **Inf. Inf.**, Londrina, v. 12, n. esp., 2007.

Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/1785/1521>. Acesso em: 08 de set. de 2017.

MORIGI, V. J.; VEIGA, A. Os Arquivos Públicos como Esfera Pública Informacional na Construção da Cidadania. **Informação & Sociedade. Estudos**, v. 17, p. 31-39, 2007.

OLIVEIRA, B. M. J. F. de. **José Simeão Leal: primeiro editor público brasileiro**. João Pessoa: Mídia Gráfica Editora, 2018.

OLIVEIRA, B. M. J. F. de; CÓRDULA, A. C. C.; ANDRADE, B. A. de. Direito à memória: Processo de tombamento do acervo José Simeão Leal. **Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação – ARC**, AERPA Editora, v. 3. 2011.

SILVA, P.; COSTA, J. H. L. da. Produtos e serviços oferecidos pelo arquivo do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. **Archeion Online**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 90-105, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/archeion/article/view/19786/10925>>. Acesso: 08 de set. de 2017.

SHINTAKU, M.; MEIRELLES, R. **Manual do DSpace: administração de repositórios**. Salvador: EDUFBA, 2010.

VIANA, C. L. de M.; ARELLANO, M. A. M. **Repositórios Institucionais Baseados em Dspace e Eprints e sua Viabilidade nas Instituições Acadêmico-Científicas**. In: XIV Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias, Outubro, 2006.

VIANA, C. L. M.; ARELLANO, M. A. M.; SHINTAKU, M. **Repositórios Institucionais em Ciência e Tecnologia: Uma Experiência de Customização do Dspace**. In: PROCEEDINGS SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE BIBLIOTECAS DIGITAIS, 2005, São Paulo. **Anais...** São Paulo. Disponível em: <http://eprints.rclis.org/7168/1/viana358.pdf> Acesso em: 7 ago. 2017.

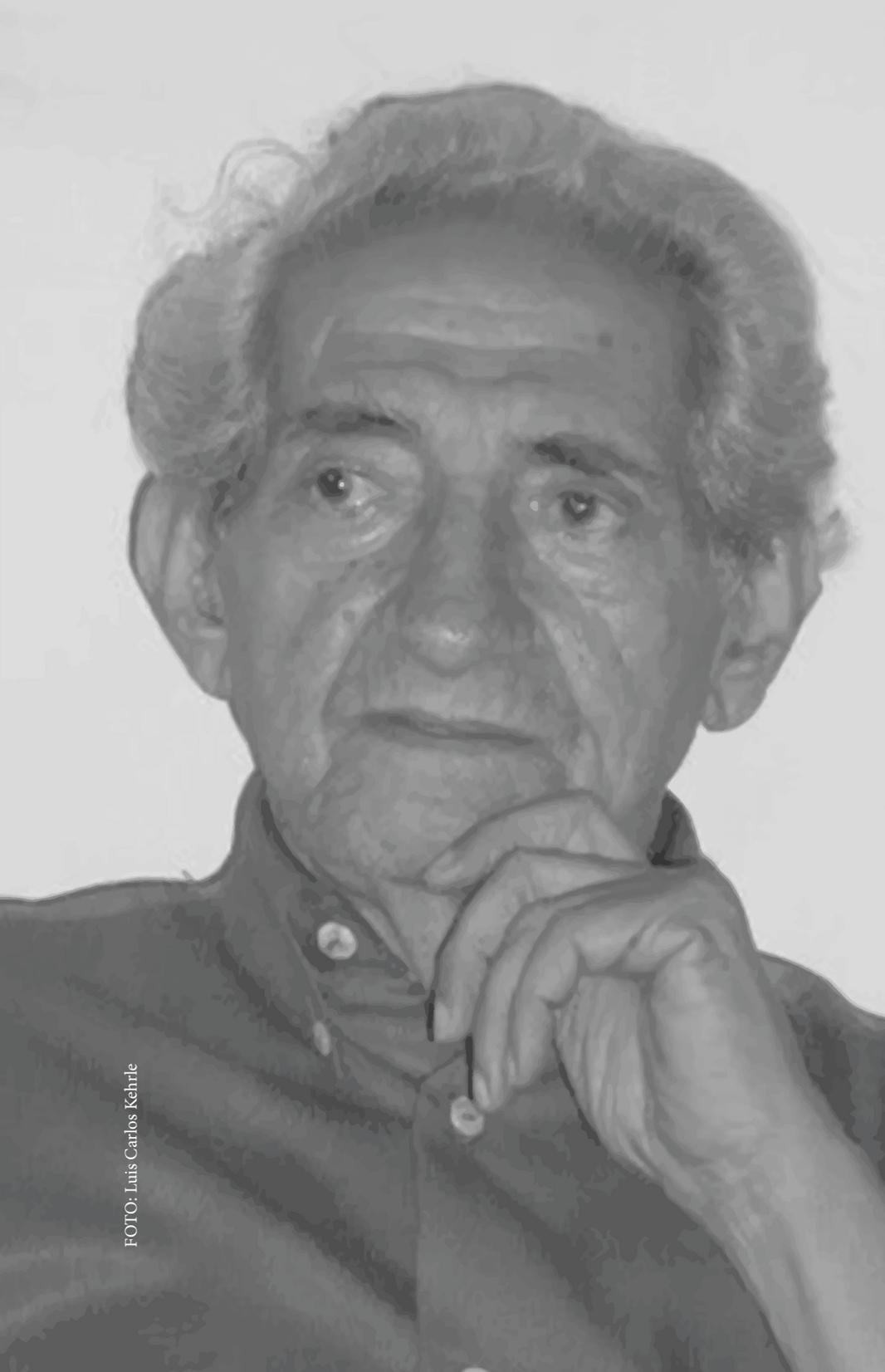


FOTO: Luis Carlos Kehrlé

Nivalson Miranda

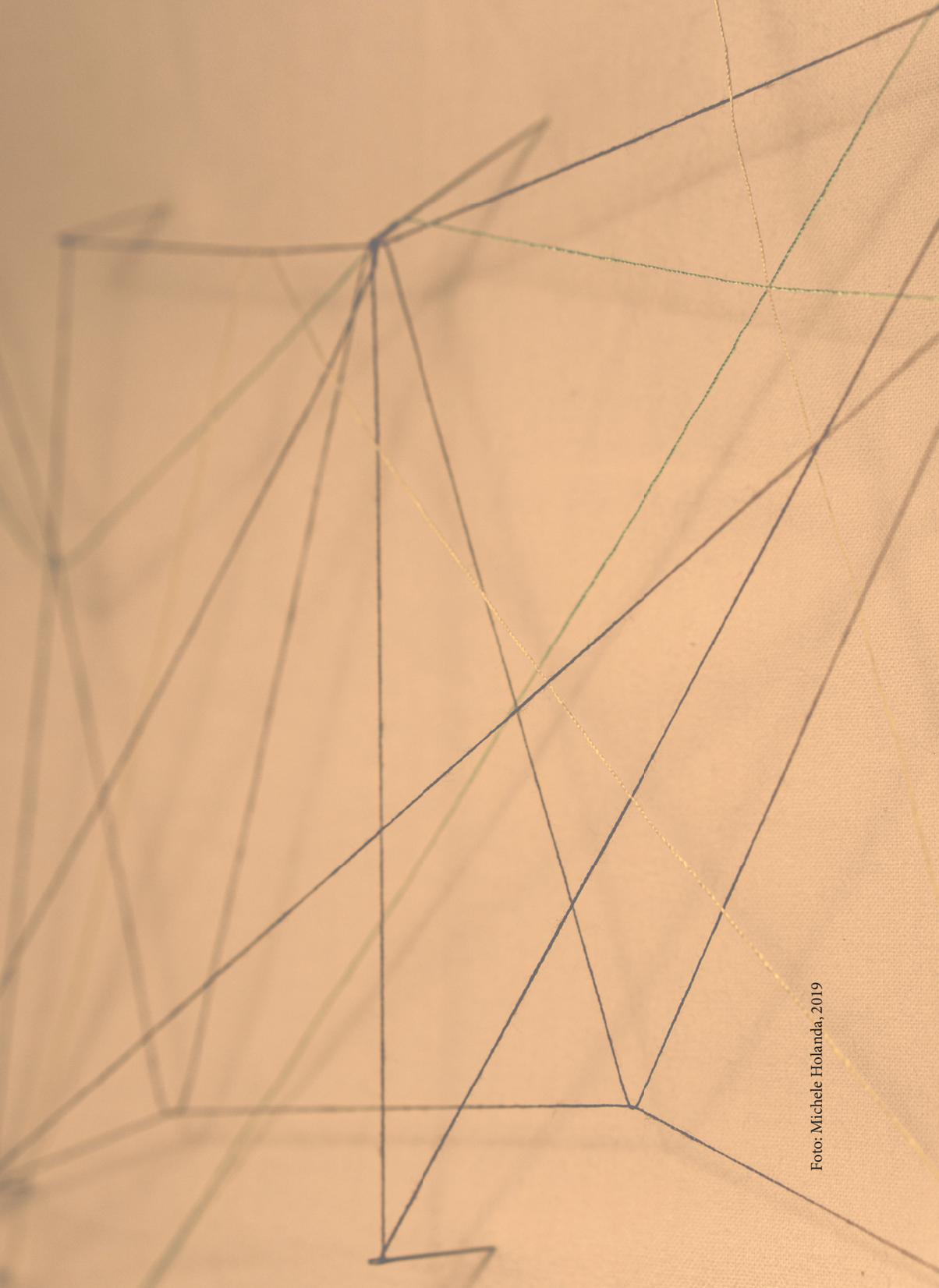


Foto: Michele Holanda, 2019

CAPÍTULO

5

A TRAJETÓRIA DE NIVALSON MIRANDA À LUZ DO SEU ARQUIVO PRIVADO PESSOAL

Suellen Barbosa Galdino

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

NIVALSON FERNANDES DE MIRANDA, artista plástico, conhecido através de seu bico de pena e do seu carisma, e no delinear das narrativas sobre arquivo pessoal. Dedicado às artes plásticas, ele viveu quase nove décadas esmerando-se para revelar através de suas pinturas (bico de pena, aquarela e outras técnicas) e de suas pesquisas, sua expressão de vida.

Simples no agir e no trato para com as pessoas, também era reconhecido e admirado pelo seu conhecimento sobre a história e a cultura na Paraíba. Apesar da idade, era um espírito jovem e criativo em seu fazer e admirado por sua capacidade artística. Sua arte era o reflexo de sua vida, retrato do seu mundo, sonhos e ideias. O seu arquivo, como um todo, se constitui de documentos em diversificados gêneros e espécies que, em razão de sua organicidade, o revelam. Através de sua arte, ele se comunicava com o mundo.

Influenciado pelo Patrimônio Histórico da Paraíba, Miranda construiu uma trajetória de dedicação e amor pelas artes, pela memória, pela história e cultura de seu estado natal. Afirmativa que se ancora no fato de significativa parte de seu arquivo estar dedicado às memórias dos espaços urbanos e cultura da Paraíba, muito embora essa vertente criativa tenha perpassado também por outras regiões brasileiras e internacionais.

Com formação em Farmácia, Miranda exerceu por mais de 30 anos a função de professor junto ao Departamento de Farmácia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), de onde se afastara formalmente após a aposentadoria. Conhecer sua documentação e escrever sobre ela possibilita que sua história seja visível e, em alguns casos, (re)conhecida pela sociedade paraibana. Seu trabalho parece ainda não receber o devido reconhecimento por parte da sociedade civil, do poder estatal e da comunidade acadêmica. Tornar a obra desse artista e pesquisador conhecida é, ao mesmo tempo, preservar seu arquivo e não permitir seu esquecimento ao longo do tempo.

Ao vasculhar os meandros do arquivo pessoal de Miranda, é possível inferir a sua relação com pesquisas de cunho memorialístico. Apesar de seus 86 anos, conseguiu vencer o corpo marcado pelo tempo em constante disputa com uma mente criativa que o acompanhara, substituindo a idade por uma terna jovialidade que motivava suas ideias e ideais.

Traços de lembranças

Desvendar quem foi Nivalson Miranda e tudo o que vivenciou, ao longo de sua existência, constitui-se em desafio. Por outro lado, a tentativa de abrir trilhas neste sentido é um prazer, que se reveste do doce sabor da descoberta, possibilitando deixar veredas para que em outro tempo, outros olhares possam lançar-se nos labirintos desse eu, ao mesmo tempo, múltiplo, chamado Nivalson Miranda.

Miranda nasceu na capital paraibana, em 01 de fevereiro de 1927, filho do Sr. Antônio Bandeira de Miranda e da Sra. Ana Severina Fernandes de Miranda. Teve como avós paternos o Sr. Antônio Bandeira de Mello Miranda e a Sra. Ana Leopoldina Bandeira de Mello. Nivalson Miranda casou com D. Judith Evangelista no ano de 1957, tendo quatro filhos como fruto desse matrimônio.

Nivalson Miranda foi um adolescente despreocupado, transitando pelas ruas dos velhos sobrados de azulejos, e nem lhe passava pela cabeça que aquelas velhas residências seriam, no entardecer de sua vida, uma preocupação para ele (RAMOS, 2013). Um homem apaixonado pela arte, “desde a juventude buscava seus pincéis para imortalizar em azulejos

e aquarelas aquelas centenárias paredes dos casarios, em busca de sua preservação” (RAMOS, 2013, p. 17). Seguiu com seu gosto pela arte e pela pesquisa histórica.

Aos 12 anos de idade, foi estudar na Escola de Artífice, aprendendo a arte de tipografia e da encadernação. Talvez tenha sido nessa Escola que Nivalson desenvolveu a efetiva vocação pela arte. Concluído o curso de Artífice, Nivalson empreendeu uma viagem a São Paulo buscando novos horizontes para sua vida. Lá, ele trabalhou nos jornais *Última Hora* e no *O Dia*, “permanecendo naquela metrópole por doze anos” (RAMOS, 2013, p. 8).

Voltando à cidade de João Pessoa em 1951, foi estudar no Lyceu Parahybano, concluindo em 1959 e, posteriormente, foi aprovado no vestibular para o curso de Farmácia e Bioquímica na UFPB. Um ano após a conclusão da graduação em Bioquímica, ele realizou uma especialização em Análise Química na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (RAMOS, 2013). No retorno à Paraíba, após finalizar a especialização, é aprovado em concurso e nomeado professor auxiliar de Bioquímica da UFPB. Nessa Instituição, trabalhou por 27 anos, lecionando várias disciplinas, juntamente com a dedicação às pesquisas e publicações de trabalhos científicos. Aposentou-se em 1993, com 66 anos de idade, como professor titular.

A vida acadêmica de Miranda foi marcada por participação em vários cursos intensivos em Minas Gerais, Pernambuco, Paraná e São Paulo, além da monitoria da cadeira de Bioquímica. Foi eleito vice-presidente do Conselho Regional de Farmácia, vice-chefe do Departamento Industrial Farmacêutico, no biênio de 1972 a 1973. Também assumiu a responsabilidade técnica pelo Laboratório e Análise da Associação dos Servidores Públicos do Estado da Paraíba (ASPEP), no período de 1965 a 1971 (RAMOS, 2013).

O artista pesquisador, poeta e escritor

O próprio Nivalson Miranda, em seu discurso de posse como sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP), no dia 10 de maio de 1996, se autorretrata como documentarista iconográfico

e afirma ser autodidata, pela capacidade de aprender algo sem ter um professor ou mestre lhe ensinando ou ministrando aulas, sempre focado nos quase 700 trabalhos que registrou, tendo como tema central os monumentos históricos do Brasil.

Nesse discurso, Miranda discorre a respeito de o homem ser a história e não apenas a natureza, e afirma que adentra o IHGP com passos leves, avocando o Instituto como sendo uma casa da memória. Posteriormente, traz como tema central dos seus trabalhos, os monumentos históricos do Brasil. Expõe também sobre o fundador da Cadeira nº 32, Dr. Sabiniano Maia, cujo patrono é Ambrósio Fernandes Brandão. Nivalson Miranda ocupou a Cadeira de nº 32 (continua fazendo parte do Instituto como sócio efetivo *in memoriam*), a qual, atualmente, está sendo ocupada por Evaldo Gonçalves.

O gosto pela arte parecia correr nas suas veias; a pesquisa também, pois se dedicava a conhecer tudo sobre o lugar visitado por ele para retratar com seu bico de pena. “juntava as fotos e os rascunhos de bico de pena e transpunha para o papel a sua obra de arte” (RAMOS, 2013, p. 10).

Os trabalhos de Nivalson estão espalhados na capital paraibana, na Fortaleza de Santa Catarina, na Associação dos Plantadores de Cana da Paraíba (ASPLAN), no Centro Cultural São Francisco e nas galerias da prefeitura Municipal (RAMOS, 2013). Ele dava muita atenção aos brasões, especialmente aos nausavianos – como eram chamados os brasões criados por Nassau – e prometeu a si mesmo que um dia reproduziria tudo aquilo (BARBOSA, 1988). Na obra de Miranda, vê-se o cuidado que tinha com esses detalhes, visto que ele fazia um estudo de pré-confecção da peça. Localizamos um esboço de um estudo para confecção do *botton* da Academia Paraibana de Letras Maçônicas (APLM), no qual ele fez o desenho em preto e branco indicando as respectivas medidas e junto um quadro das cores e metais, destacando assim cada parte e sua cor.

É autor de diversos trabalhos em técnicas diferentes. Antes do seu falecimento, estava desenvolvendo trabalhos de documentação histórico-geográfica regional e de âmbito nacional. A riqueza de detalhes percebida nos seus trabalhos exhibe um resgate realista e harmônico entre paisagem

focada e ambiente do seu entorno. Como acentua Porto (1979), a força sintetizadora do artista faz também, no painel, a fusão dos tempos, e em contraponto ao passado, como numa secção da realidade. Porto revela que, em segundo plano, ele registra, sutilmente, a silhueta da cidade atual, com prédios que avançam para o norte, devastando histórias, atendendo à moderna ordem do crescimento. A autora considera Miranda o artista paraibano que mais uma vez “se revela na plenitude de sua vocação plástica, em evidente processo na busca de ‘um lugar ao sol’ entre os heraldistas nacionais” (PORTO, 1979).

Porto (1979) considera que os brasões desenhados por Nivalson nos fazem de alguma maneira, direta ou indiretamente, ligados e identificados com a gente e a terra. Em 1972, Miranda foi eleito sócio efetivo do Instituto Paraibano de Genealogia e Heráldica (IPGH), Instituto que funciona nas dependências do IHGP. Era dedicado à xilogravura e procurava expandir cada vez mais sua arte, visto que já tinha reproduzido vários brasões, sobretudo os escudos que lhes foram legados pelos flamengos.

No ano de 1996, Miranda foi eleito sócio do IHGP e empossado no dia dez de maio ocupando a Cadeira nº 32, cujo patrono é Ambrósio Fernandes Brandão. Também era sócio da Fundação Fortaleza de Santa Catarina (FFSC), localizada no município de Cabedelo – litoral do estado da Paraíba. Era ainda sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico do Cariri Paraibano (IHGC/PB), apresentado à entidade pela amiga Piedade Farias. Também fez parte do Movimento Paraíba Capital Parahyba, movimento que nasceu em 2007 e objetiva mudar o nome da capital da Paraíba. Após seu falecimento, o movimento passa a se chamar Comitê Pró-Plebiscito Nivalson Miranda.

Além de se dedicar às artes plásticas, Miranda permeou a arte da escrita com a mesma dedicação. É autor do álbum intitulado *Sertão Histórico* e do catálogo *Areia e seu entorno*, segundo trabalho publicado por ele. Escreveu ainda poemas e contos, sendo narrador no documentário *A Ninhada*.

Para produção desse álbum, Miranda e Adauto Ramos realizaram uma pesquisa de 7 dias no Alto Sertão intitulada *Visitamos 50 cidades*. Como aponta Ramos (2013, p. 11), “identificamos o monumento.

Fotografado e feito o perfil de bico de pena, tiramos cerca de 400 fotografias e viajamos mais de 2 mil km”. Após colher o material, Nivalson confeccionou 86 bicos de pena, dos quais selecionou 24 para a publicação. Neste álbum, destacam-se a casa e a capela do Coronel Zuza Lacerda em Curral Velho; os casarões das fazendas Curralinho; e Dois Riachos em Catolé do Rocha; e o solar do Coronel Waldomiro Lobo, em Brejo do Cruz.

Escritor do catálogo intitulado *Areia e seu entorno*, Nivalson retrata na obra a iconografia do Patrimônio Histórico e Paisagístico da cidade de Areia e de outras 11 cidades circunvizinhas, partindo de desenhos em preto e branco, produzidos a bico de pena. O catálogo de 120 páginas contém 86 desenhos a bico de pena, em preto e branco. Apresenta ainda legendas com textos em português e inglês, prefaciado pelo imortal membro da Academia Paraibana de Letras, Professor Amaury Vasconcelos, e apresentado pelo historiador e professor Francisco Tancredo Torres. A impressão foi realizada pela editora e gráfica A União, tendo sido editado no ano de 2007.

Nivalson entendeu esse catálogo como sendo mais uma oportunidade de contribuir para a preservação do bem patrimonial arquitetônico da Paraíba, considerando que as pessoas não leem a arte. Elas apenas veem. Porém espera que um dia elas possam perceber o real valor da arte. Comenta isso “sem esconder certo tom de ressentimento”, alega Braz (2006).

Miranda revelou que o catálogo foi produzido em 45 dias, sendo 15 dias para registrar tudo em fotografia e esboços, e 30 dias para melhorar os esboços e produzir as imagens configuradas no catálogo. O delineamento em bico de pena de Miranda remonta especialmente aos cenários que decoram a cidade de Areia, existentes oficialmente desde 30 de agosto de 1818 (BRAZ, 2006). Nunca entrou em uma escola de desenho, apenas gostava de desenhar e ia se dedicando ao ofício meio que em paralelo com os estudos e a vida. Aos 23 anos, no início dos anos 50, já recebia convites para fazer capas de livros e outros trabalhos.

Miranda escreveu dois poemas intitulados: *Orai por nós* e *O calvário*, e produziu suas respectivas xilogravuras. Os dois poemas

foram publicados no caderno feminino do jornal *O Norte*, no dia 02 de novembro de 1995, e traduzem em versos, a poesia dos desenhos do artista. O poema e a xilogravura demonstram a sensibilidade do artista, ao discorrer, através de palavras e desenho, uma realidade de nossa sociedade, em que muitas crianças vivem abandonadas e carentes do alimento e do afago.

Participou como documentarista do curta *A Ninhada*, que tem duração de 10 minutos e foi gravado na zona rural da cidade de Serra Branca, no interior da Paraíba. O vídeo, com importante apelo ecológico, conta a história de uma família da região do Cariri que vive na propriedade do coronel Simplicio Clemente e ordena ao morador a queima da capoeira para a plantação de lavouras.

As exposições e as técnicas

Partindo da documentação encontrada no acervo de Nivalson Miranda e de outras, localizadas no decorrer da pesquisa, elencamos algumas das exposições que o artista participou, apresentando ao público seus trabalhos produzidos depois de muitas pesquisas e utilizando diferentes técnicas. São elas: Exposição individual no IPGH: Xilogravuras sobre Temas Heráldicos no Domínio Holandês, João Pessoa, 1973; Medalha da coletiva da comemoração dos 150 anos da Independência do Brasil, Recife, 1975; Trabalhos selecionados: 03 xilogravuras do Museu Contemporâneo de Pernambuco, promovido pela Rede Globo em 1976; Amostra de Heráldica Gentílica Brasileira e Heráldica Cívica; A Heráldica na Numismática e Filatelia, Funesc, 1979; Exposição individual, Iconografia da Paraíba, realizada no IV Centenário da Paraíba, 1985; Memória Arquitetural da Paraíba, setor de referência da Biblioteca Central da UFPB, 1987; Exposição coletiva sobre Heráldica do Domínio do Brasil Colonial e Heráldica Eclesiástica dos Bispos e Arcebispos Paraibanos, apresentadas na IV Semana de Estudos Heráldicos, IBGE, São Paulo, 1988; Exposição individual dos “Bens Tombados no Brasil”, realizada na FUNESC em janeiro, João Pessoa, 1990; Primeira Amostra Paraibana de Heráldica Gentílica Brasileira, 1979; Arte Documental, Bens Tombados do Brasil, 241 miniaturas, João Pessoa, 1990; Casa Grande, Engenhos e Capelas da Várzea do Rio Paraíba,

1992; Várzea do Rio Paraíba, individual, João Pessoa, 1992; Frontispícios de Igrejas e Capelas do Brasil, individual, João Pessoa, 1992, e Portugal; Era Preciso Defender, Cabedelo, 2004, Azulejos, 55 trabalhos (Acervo da Fundação Fortaleza de Santa Catarina). Exposição coletiva no IV Festival de Inverno de Ouro Preto sobre tema Heráldico, 1971.

Apresentou ainda na Paraíba, Pernambuco e Rio de Janeiro, trabalhos iconográficos sobre a viagem de Hans Staden pelo Brasil, exposição exibida também na Alemanha. Hans Staden, por duas vezes, esteve no Brasil participando de combates nas capitânicas de Pernambuco e de São Vicente contra navegadores franceses e seus aliados indígenas, lugar onde passou nove meses sendo refém dos índios tupinambás (AGUIAR, 2005).

Em viagem pelo Sertão paraibano, Miranda fotografou importantes equipamentos históricos e turísticos, transformados em gravuras a bico de pena. As pinturas a bico de pena são sua marca identitária, assim como os trabalhos como heraldista. Quanto às técnicas, Miranda as utilizava para documentar as descobertas feitas em suas pesquisas. Inicialmente, fotografava a arquitetura a qual iria desenhar, para que pudesse observar mais à frente os detalhes que talvez não fossem percebidos naquele momento e também fazia um breve rascunho. Fazia uma pesquisa bibliográfica para estudar, sendo assim muito minucioso.

Ele tirava as fotos e já fazia um ligeiro rascunho do monumento. Depois que terminava a pesquisa, pegava o rascunho e a fotografia e ia fazer o desenho, no caso, em cerâmica. A seguir, vem o processo de queimação.

O bico de pena é uma marca registrada de sua arte, como na tela “Visitas da Igreja da Guia na cidade de Lucena”. Algumas obras eram realizadas utilizando a técnica do bico de pena aquarelado, a exemplo das 241 Miniaturas dos Bens Tombados do Brasil, do trabalho de Heráldica Eclesiástica dos Bispos e Arcebispos Paraibanos com 12 quadros.

O trabalho “Engenhos, Casa Grande e Capelas da Várzea do Rio Paraíba” foi desenvolvido com a técnica de cerâmica e azulejo, vitrificado com 41 quadros. Já a técnica da cerâmica vitrificada dava vida aos desenhos, sendo utilizada para compor tudo aquilo que ele planejava. Como exemplo, há o que fora observado na obra “Paraíba no IV Centenário – 1585/1985”, tendo um número de 100 quadros.

Azulejaria é uma técnica que utiliza a pintura na cerâmica, sendo esta geralmente quadrada e de pouca espessura; outra técnica é a cerâmica vitrificada.

Na aquarela, os suportes utilizados são variados: papel de elevada gramatura, papiro, casca de árvore, plástico, couro, tecido, madeira e tela. A xilogravura, na qual se utiliza madeira como matriz, possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. É um processo muito parecido com um carimbo.

Outra técnica é madeira e linóleo e se assemelha ao entalhe da xilogravura, no entanto, no lugar de madeira, a matriz é de material sintético, placas de borracha, chamadas “linóleos”. Igualmente à xilogravura, a placa de linóleo recebe a tinta que fica nas partes em alto relevo, e sob pressão é transferida para o papel. Utilizava tanto madeira como linóleo.

Por fim, o couro pirografado, uma arte primitiva, ancestral, nos remete aos antepassados. Atualmente, essa arte é apreciada por artistas do mundo todo, que utilizam couro, veludo, cabaças e madeira para as suas obras. Diferentemente das demais técnicas de desenho e pintura, o couro ou a madeira, após queimado/a, não pode ser apagado/a.

O trabalho de Heráldica do Nordeste Holandês, 1638, foi realizado com a técnica da xilogravura, contendo assim 9 quadros. Ressaltamos que Miranda foi premiado com uma medalha pelo trabalho de xilogravura, concedida pela passagem dos 150 anos da nossa independência. Dessa feita, destacamos o fato de ainda ter recebido do IHGP, em 1974, medalha e diploma de Mérito Cultural José Maria dos Santos, como agradecimento por seu trabalho em prol da cultura paraibana, sendo a xilogravura, por sua vez, criada pelo artista.

Foi membro do VI Festival de Inverno de Ouro Preto, no setor de artes plásticas. Participou da exposição de encerramento sob o auspício da Universidade Federal de Minas Gerais. Todavia, empatou com um professor do Rio Grande do Sul, vencendo o professor por ser o mais credenciado naquele momento.

Miranda trabalhava com técnicas variadas e, para tanto, utilizava-na na produção de suas obras diversas matérias- primas e técnicas. Ele

deixou um quantitativo elevado de livros, nos quais localizamos marca-textos e anotações.

Aprofundava-se verdadeiramente na pesquisa histórica, e traduzia para a obra de arte o conhecimento histórico adquirido nas suas longas pesquisas. No arquivo, localizamos diversos documentos referentes ao seu trabalho artístico. Foram localizados marca-textos, sendo alguns desses com desenhos do próprio artista plástico e cartões postais sem qualquer anotação, comprovando a compra apenas pelas imagens ali presentes e não para endereçar a outrem. Já os recortes de jornais acumulados narram um pouco de sua trajetória enquanto artista, informando acerca das exposições, da sua obra, das pesquisas realizadas, bem como da venda de algumas peças.

QUADRO 1: Composição documental do acervo de Nivalson Miranda

GÊNERO	ESPÉCIE
TEXTUAL	Documentos pessoais
	Marca-texto
	Cartão-postal
	Desenho impresso colorido
	Folders
	Convites
	Recortes de jornais
	Livros
ICONOGRÁFICO	Fotografias
	Álbuns fotográficos
	Negativos
	Desenhos
SONORO	Fita cassete
CARTOGRÁFICO	Representações arquitetônicas de monumentos históricos
INFORMÁTICO	Disquete
	DVD

TRIDIMENSIONAL	Quadros
	Cerâmica
	Orelha de boi
	Objetos pessoais
	Obras de arte

FONTE: Dados da Pesquisa.

O acervo tem um grande número de fotografias, sendo essas de viagens, pesquisas, monumentos arquitetônicos (igrejas, fortes, casas de cultura, prédios históricos, entre outros), exposições, de seus trabalhos, amigos e familiares.

O acervo de Miranda nos apresenta centenas de fotografias de uma época na qual a câmera era carregada com filme e a revelação durava dias. Nas suas fotografias, observamos imagens daquilo que lhe era belo ao olhar. Estão presentes no acervo do artista os convites das exposições das quais ele participou, assim como os *folders* de divulgação desses eventos, apresentando o currículo e um pouco sobre suas obras expostas. Acerca dos documentos sonoros e informáticos, ainda não podemos afirmar do que se trata, tendo em vista que eles não trazem qualquer informação visível e para ser verificado necessita de equipamento específico.

Com relação aos documentos tridimensionais, um exemplo está em uma de suas pesquisas, sobre ferros de marcar boi, na qual o artista percorreu cidades para conhecer e desenhar, com riqueza de detalhes, cada ferro, reproduzindo os formatos num total de 6.012 trabalhos.

Visualizamos, ainda, obras localizadas no acervo da Prefeitura Municipal de João Pessoa (PMPB); outras no Instituto de Genealogia e Heráldica da Paraíba – JP/PB; no Centro Cultural São Francisco – JP/PB; na Fortaleza de Santa Catarina em Cabedelo/PB; na Universidade Federal da Paraíba – JP; na Associação dos Plantadores de Cana da Paraíba – ASPLAN/JP; e com amigos do artista, a exemplo da restauradora Piedade Farias, que contou, em entrevista, um fato sobre um trabalho no qual Nivalson lhe presenteou por duas vezes com a mesma obra, pois havia esquecido.

Breves considerações

Nivalson Miranda perpassou por diversos espaços desenvolvendo atividades de professor, pesquisador, artista plástico, documentarista, historiador de ofício e poeta de coração, tracejando, assim, a bico de pena a sua história de vida. Ele amava a arte, a história, o Patrimônio Histórico, a arquitetura religiosa e, ainda, como declarou Adauto Ramos, “amava desenhar telhados”. Um simples telhado, para Nivalson, tinha um significado próprio, revelando em seus desenhos a riqueza de detalhes que empregava aos telhados e nas particularidades de cada desenho.

Conseguiu se immortalizar ao dar vida a um patrimônio inerte, construído à base de pedra e da cal, quase sempre condenado ao desaparecimento. Todavia, esse artista, através de sua arte, rompendo o silêncio do abandono, deu vida a estruturas esquecidas, a patrimônios petrificados, às ruínas desvalorizadas e a prédios religiosos de beleza ímpar.

Heraldista excepcional, um xilogravurista de talento, entretanto, o seu bico de pena ansiava por um reconhecimento que, em vida, pouco existiu. São muitas as belezas de seus traços, a qualidade de seus poemas e a profundidade de suas pesquisas; qualidades que o diferem de outros artistas, em especial, a relação que manteve com as raízes de seu povo e com o patrimônio cultural, visto que a arte aliada ao conhecimento será capaz de preservar a história de uma sociedade.

O legado é composto por sua obra, sua trajetória e por seu acervo, e por vários gêneros documentais, desde seus certificados até as grandes obras pintadas com o auxílio de várias técnicas.

Como não admirar um homem que fez de um sonho realidade. Aprendeu sozinho a desenhar e, mesmo com tamanha sabedoria e talento, era demasiadamente humano. Doava várias de suas obras para instituições ou emprestava; bastava alguém gostar, já levava.

Referências

AGUIAR, L. A. **Hans Standen**: viagens e aventuras no Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 2005. Cópias de originais de 1557.

BARBOSA, A. E. A paixão pela história leva químico a fazer pesquisas. **Jornal da cidade**. João Pessoa, 27 mar. 1988. Folha o momento, Caderno 2.

BRAZ, P. A arte do bico de pena. **Blog Correio das Artes**, 21 dez. 2006. Disponível em: http://cd-artes.blog.uol.com.br/arch2006-12-01_2006-12-31.html. Acesso em: 24 jul. 2014.

PORTO, W. M. Mostra paraibana de heráldica brasileira: a configuração plástica da história. **O Norte**. João Pessoa, 11 mar. 1979. Folha cultura, Caderno [n. d.].

RAMOS, A. **Adeus a um amigo**. João Pessoa: Sal da Terra, 2013.

Fonte: <https://www.levyleloiro.com.br/peca.asp?ID=118312&ctd=7288&to=&tipo=&artista=>

Santa Rosa

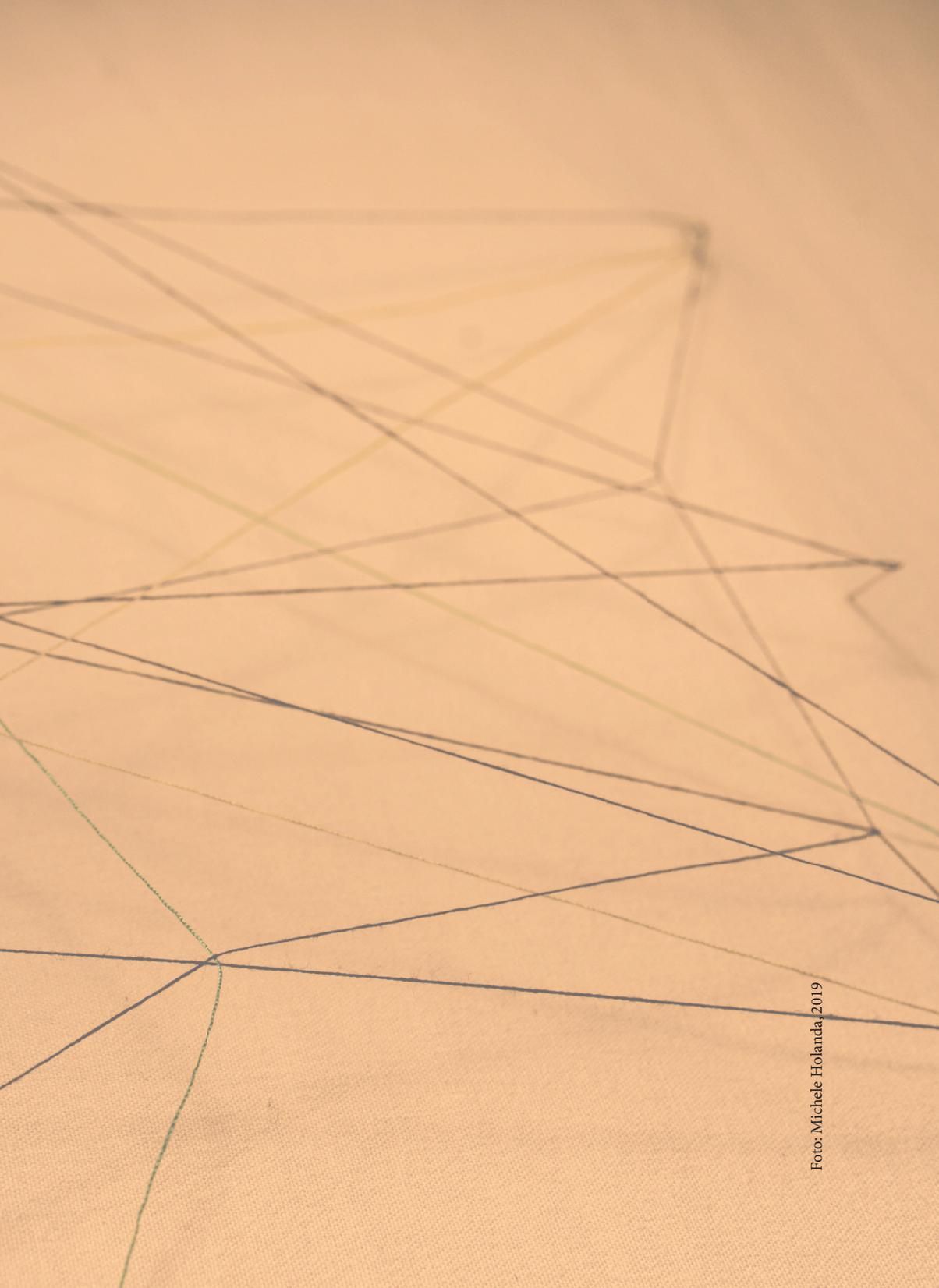


Foto: Michele Holanda, 2019

CAPÍTULO

6

O PASSADO PRESENTE EM SANTA ROSA POR MEIO DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

Rildo Ferreira Coelho da Silva

Bernardina Maria Juvenal Freire Oliveira

Maria Nilza Barbosa Rosa

TOMÁS SANTA ROSA JÚNIOR, Tomás Santa Rosa, Santa Rosa, S. R. ou simplesmente Santa, múltiplos nomes para uma personalidade tão rica em talento e tão profícua em obras, construiu matéria-prima do mais alto valor social e estético, ele que antes se queixou de em sua época não ter acesso à produção cultural, presente nos centros do nosso País. Ele mesmo se fez cultura, em áreas artísticas das mais diversas, “espalhou-se”, como diziam seus amigos mais chegados. Estudar sua vida e obra sempre permitirá novas descobertas. Assim Santa vai renascendo diante dos olhos de cada pesquisador.

O ano de nascimento de Santa Rosa é também o ano em que fora inaugurado um dos mais importantes teatros brasileiros, a saber, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, lugar em que anos mais tarde serviria de espaço para seus trabalhos em cenografia e que, curiosamente, ele seria velado. Santa Rosa nasceu na Paraíba, na cidade de João Pessoa, na rua da Areia, número 320, em 20 de setembro de 1909, filho de Maria Alexina Santa Rosa e de Tomás Santa Rosa, e primogênito de uma família de três irmãos, além dele, duas irmãs, Cristina e Heliomar. Seu pai, alfaiate de profissão, deixou a família

para tentar a sorte no Amazonas e só o reencontrou no final da sua vida (BARSANTE, 1982).

Sua primeira participação em uma exposição de arte fora cedo também, com nove anos, em um docel de São Francisco Assis, pintado sob inspiração religiosa. Frei Joaquim, do Convento do Carmo, fica admirado com o trabalho do pequeno Santa Rosa, no qual já se percebem suas tendências modernistas. Pouco depois, foi convidado a desenhar a bandeira de um clube na cidade de Cabedelo e pintar sua fachada em estilo moderno.

A escolha da abordagem memória autobiográfica, ou escrita de si, ou informação do eu, nos permitiu ver na trajetória de Santa Rosa, fenômenos aparentemente marginais de sua vida, fatos que não estão ligados ao tempo, ou ainda outros que foram esquecidos na formação literocultural de sua carreira. O método indiciário nos permitiu, junto à pesquisa documental, remodelar a complexidade de uma vida que vem sendo revisitada, com base em pistas, vestígios e conexões e desvelar uma nova ordem mais geral juntamente com fatos ainda mais robustos de épocas e fatos de um passado tão presente (GINZBURBG, 2005).

Uma pausa nas artes

Aos 14 anos, Santa Rosa recebeu a visita do Dr. Álvaro de Carvalho e Lourenço Baeta Neves. Deles, recebeu o convite para trabalhar em um escritório de contabilidade; era, pois, o início de uma carreira com números. Ocupou cargo de chefia geral da Repartição do Saneamento da Paraíba, e de contabilista concursado do Banco do Brasil na cidade de Salvador, o que resultou na publicação de um livro sobre Contabilidade Bancária. Trabalhou também na cidade de Maceió e no Recife.

Santa Rosa casou-se oficialmente duas vezes: em 1935, com Maria da Glória Monteiro, e aos 32 anos, em 1941, com Nely Guimarães; desta vez, no religioso, surpreendendo a todos. Mas foi com Oscarina Amorim que teve um filho, Luiz Carlos.

Voltando às artes, ele tenta prosseguir como cantor: uma de suas paixões. Descontente com a vida que levava, ele escreve para sua mãe

dizendo que está com a cabeça cheia de número e que essa vida não é para ele. Seu grande autodidatismo causava assombro em quem o conhecia e o fazia se destacar, mesmo sobre catedráticos, vindo de sua inteligência bem ordenada. Mas o conhecimento e o reconhecimento não mudavam a sua simplicidade, de perfil equilibrado e fraternidade de personalidade. Essa genialidade fez surgir encontros importantes, movimentos transformadores, no âmbito das artes e educação no Brasil.

Nesses anos, atuou tenazmente quando, por exemplo, representou o Brasil na reunião da UNESCO de artistas em 1952, e ministrou cursos de Desenho Estrutural e Composição, Artes Gráficas tanto na Fundação Getúlio Vargas quanto no Museu de Arte Moderna. Na época, ele foi precursor da profissão de *designer*, chamada de a arte de fazer *layouts*, o que era uma grande novidade, não só na maneira de fazer como também no modo de pensar, pois acompanhava uma observação crítica, justa e perceptiva.

Houve ainda na carreira de Santa Rosa cargos de destaque, como um convite do então Presidente da República, Getúlio Vargas, para compor uma comissão em que se discutiam problemas ligados à vida cultural do país, e ainda a Secretaria do Conselho Nacional de Teatro. Ele integrou também o júri da I e II Bienais de São Paulo, da Comissão Nacional de Belas Artes. Além disso, houve inúmeras exposições de seus trabalhos aqui no Brasil e algumas exposições internacionais. Em uma delas, recebeu destaque em Paris, na Galeria Mirador, como um dos representantes brasileiros, em junho de 1955, como também em novembro desse mesmo ano na inauguração do Museu de Etnografia de Neuchâtel e na exposição *Arts Primitifset Modernes Brésiliennes*. Museus ao redor do mundo como o MoMa de Nova Iorque, o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e o de La Plata possuem obras de Santa Rosa (BARSANTE, 1982).

Representando o Brasil na Conferência Internacional de Teatro, em Bombaim, Santa Rosa compôs a Delegação Brasileira na Conferência Geral em Nova Delhi, na Índia, e chegou a conhecer alguns centros artísticos por lá. Enquanto visitava a Índia, ele adoeceu dos rins e da bexiga gravemente, com grande retenção de líquidos, seguida de fortes

dores. Mesmo tendo sido devidamente assistido por equipes médicas indianas e acompanhado pelo Ministro Gustavo Capanema, chefe de delegação do Brasil, e mesmo havendo melhoras no seu quadro, no dia 28 de novembro de 1956 veio a falecer naquele local, vítima de um enfarte ou embolia séptica, conforme o último diagnóstico.

A saúde de Santa Rosa já vinha dando sinais de que não estava boa, pois ele havia tido anteriormente um enfarte ocasionado por problemas no cenário da ópera Carmem, no Teatro Municipal. Apenas no dia 16 de dezembro, o corpo chegou da Índia ao Brasil. O então presidente da República, à época, Juscelino Kubitschek, compareceu ao velório que ocorreu com todas as honras, em um dos lugares onde Santa Rosa também teve notável destaque em seus trabalhos como cenógrafo, o Teatro Municipal no Rio de Janeiro.

Depois de sua morte, inúmeras ações foram feitas, como o pedido de Portinari e Drummond, para que uma rua no Rio de Janeiro recebesse o nome de Rua Santa Rosa ou ainda Rua do Santa. No Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma placa em bronze guardava a inscrição: “Aqui trabalhava Santa Rosa, artista, amigo de seus amigos”. Em Ipanema, o pequeno Teatro Santa Rosa foi fechado em 1977. Além dessas ações, houve uma exposição de aniversário por ocasião dos 25 anos de sua morte, todas no sentido de manter vivo o pensamento lúcido, criador e ativo de Tomás Santa Rosa Júnior, através de organizações de exposições de seus trabalhos, de prêmios e de teatros nacionais com seu nome. Vale destacar que uma de suas maiores amizades e influências na formação artística foi Cândido Portinari, pintando com ele inclusive alguns de seus murais. De Portinari, ficam claras as questões sociais e memórias afetivas da infância.

A arte muralista também foi contemplada pela interpretação artística de Santa Rosa, com temática regionalista, por exemplo, no afresco Lavadeiras da Paraíba, pintado com têmpera sobre argamassa, na década de 1940, que fica localizado em um apartamento da Avenida Atlântica, na praia do Leme, Rio de Janeiro-RJ. Outro tema que não poderia faltar na pintura de Santa Rosa era a música, uma de suas grandes paixões.

FIGURA 1: Lavadeiras da Paraíba (1945).



FONTE: BARSANTE, 1993.

O artista Santa Rosa, pintor, cenógrafo, decorador, figurinista, ilustrador, gráfico, gravador, professor e crítico de arte, foi movido a estruturar um projeto de autodocumentação; um projeto de memória, formulando ideias e conceitos (ASSMANN, 2011), mesmo sem revelar uma preocupação teórica. A maneira como ele organizou sua produção inspirou seu espaço de viver e criar, além de estabelecer relações de parcerias e armazenamento de documentação de seu processo criativo, a isso podemos dizer que são manifestações de escrita de si (GOMES, 2004). Todas essas produções marcaram a caminhada artística de Santa Rosa, motivando-o a exercer a escrita de si ao longo da vida (1909-1956).

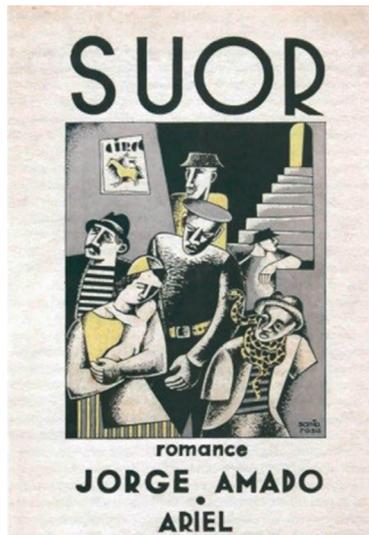
Na prática de “arquivar a própria vida” (ARTIÈRES, 1998), consideramos que Santa Rosa foi um arquivista dos seus registros artísticos, entre eles, desenhos, pinturas, ilustrações, quadros, livros, cenários, exorbitando os seus fazeres do âmbito privado para o público, mediante a socialização acadêmica. A escrita de si mesmo (iniciada em 1918, quando ele tinha apenas nove anos de idade e finalizada em 1956, com o seu falecimento) perfaz 38 anos da memória de si. Porém, há intervalos e rupturas temporais e, deste modo, novas reconstruções e atualizações da memória, ao longo desses anos. Assim o passado não permanece cristalizado, pois a interpretação do que foi vivenciado anteriormente é atualizada e reconstruída de acordo com as experiências posteriores (POLLACK, 1992).

Santa Rosa e a Arte Invisível

Santa Rosa não só foi pioneiro, como também formador de estilos, modernizando o livro e o teatro brasileiro (BARSANTE, 1982). O momento histórico era propício para que Santa Rosa colocasse seus talentos a serviço de outra arte ainda não muito valorizada no Brasil. Trata-se da arte de fazer livros, também tida como uma arte invisível. “Se a impressão é a arte negra, o design do livro pode ser a arte invisível” (HENDEL, 2006, p. 1). Nesse mercado editorial, ele trabalhou também com outros impressos, tais como revistas e jornais, como o jornal A Manhã, o suplemento Letras e Artes, o Diário de Notícias e o Diário Carioca, a revista Rio Magazine, e várias revistas da Editora Bloch.

Não só fazia o planejamento gráfico dos impressos, Santa Rosa também escrevia artigos e desenhava as ilustrações. Seu nome como artista já existia, mas sua obra como artista gráfico o levava ainda mais longe, principalmente numa época em que a política, mais precisamente, o governo de Getúlio Vargas contribuía para um efeito multiplicativo, gerado pelas gráficas modernas. Ao todo, mais de 200 publicações só na Editora José Olympio, cuidando desde a paginação, diagramação, criação de capa até as ilustrações.

FIGURA 2: Capa de livro - Jorge Amado.



FONTE: CARDOSO, 2005.

Mais de 300 capas foram feitas por Santa Rosa entre 1933 até a sua morte. Um trabalho que ressalta a importância que o próprio Santa Rosa dava ao papel de artista gráfico. Nos anos 1930 e 1940, ele foi um dos primeiros a entender que a revolução da arte moderna também cabia aos ofícios tidos como menores, como a cenografia, a ilustração e as artes industriais. Alguns traços marcantes do estilo de Santa Rosa são a procura do elemento significativo, a exploração discreta da cor, o uso do espaço vazio. Era o momento de o artista gráfico liberar sua criatividade, valendo-se de todos os recursos possíveis para compor uma capa que comunicasse ao leitor e o convidasse para a leitura daquela obra.

FIGURA 3: Capas diversas.



FONTE: CARDOSO, 2005.

Santa Rosa, ao criar seus desenhos, numa superfície plana, sabia que isso era totalmente bidimensional. A tridimensionalidade que ele expressava era produto de sedimentação de conceitos de linhas de ponto de fuga. Machado (1974) esclarece que, nas perspectivas com um ou dois pontos de fuga, as retas perpendiculares à linha do horizonte são

paralelas entre si, sendo o seu ponto de fuga um ponto impróprio. O ponto de fuga pode ser vertical e surge da necessidade de representar as retas verticais como elementos convergentes do campo visual, por se afastarem do observador. Este sistema também é utilizado para situações em que os objetos têm o eixo principal oblíquo em relação ao quadro; e inclinado, que é uma variação do ponto de fuga vertical, utilizado quando o observador está descentralizado (MACHADO, 1974).

A representação pictórica é uma consequência da assimilação de convenções culturais, e Santa Rosa soube trabalhar com isso, com leis ditas universais, escolhendo ângulos inusitados para os seus planos de profundidade e rompendo as tradições renascentistas. Como todo artista de sua época, sofreu forte influência da arte abstrata ou não figurativa. Essa arte constitui uma das mais significativas correntes da arte moderna, desenvolvida no mundo ocidental, na primeira metade do século XX, principalmente na Europa, quando alguns artistas resolveram romper com a forma tradicional de representação da realidade através da mera cópia, como passaram a considerar a pintura acadêmica (GULLAR, 1985).

Ao fazer sua arte, Santa Rosa soube trabalhar a textura e criar efeitos de impressões visuais das superfícies nas imagens, tais como: dimensão/plano em conjunto com a linha e com a forma para iludir o olhar do observador, criando um efeito tridimensional na imagem, que está numa superfície bidimensional.

A presença de Santa Rosa na história do teatro brasileiro está associada à sua participação direta e ao apoio e desenvolvimento de grupos teatrais importantes, formados por intelectuais e artistas da época. Algumas montagens marcaram a carreira de cenógrafo de Santa Rosa, entre elas, Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, de 1943, em que dois planos amarravam três tempos, o de cima, realidade, e o de baixo, memória e alucinação. Tudo isso se desenvolvia em uma narrativa não linear, ligada apenas pela concepção do cenário, rompendo muitas tradições dessa época para o teatro brasileiro.

Em Santa Rosa, a criação das formas e a aplicação das cores estavam a serviço da renovação do teatro brasileiro, com qualidade superior na nossa cenografia. As formas podem evidenciar potenciais

característicos de acordo com a intenção do criador da imagem, como exemplo, movimento, estabilidade e tensão. No mundo dos palcos, Santa Rosa desenhou também figurinos para algumas peças, como para Escola de Maridos de Molière. A economia de palavras usada por Santa Rosa e citada por seus amigos, quando falava e se expressava, sobrava em força e potência criativa da expressividade de suas obras.

Em se tratando de um artista plástico, o conjunto de suas obras é essencialmente composto de imagens, uma vez que a informação nelas contida é comunicada de maneira mais rápida, surgindo um número maior de detalhes da obra. Assim, Santa Rosa ia construindo sua autobiografia, firmando seus objetivos e perspectivas na construção voluntária ou involuntária do “eu”. O que passa a importar “é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de ‘dizer o que houve’, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento” (GOMES, 2004, p. 14).

Os bens culturais, mesmo sendo criados individualmente, passam a ter um caráter também coletivo, compondo um patrimônio cultural recuperado. Essa compreensão de memória, aproximando o objeto de estudo em micronarrativas de memória autobiográfica, contribuiu para compormos um *corpus* mais detalhado sobre a trajetória de Tomás Santa Rosa: diários, cartas, bilhetes, fotografias, em suma, uma escrita autobiográfica capaz de revelar traços importantes, mas ainda desconhecidos na história (GOMES, 2004, p. 14).

Acreditamos que as cartas, embora sejam de foro íntimo, subjetivo, adquirem um caráter universal, de uma “ilusão de eternidade” (ARTIÈRES, 1998), por intermédio da autobiografia.

As cartas de Tomás Santa Rosa inserem-se na Série Correspondência Passiva de José Simeão Leal. O conjunto é compreendido por 39 cartas, estando todas já catalogadas, e seu catálogo encontra-se pronto no NDHIR. São 31 cartas manuscritas e 08 datilografadas, todas em tipos de papel semelhantes, geralmente em papel de seda rosado. Desse total de cartas, 06 foram escritas e/ou datilografadas em papel timbrado, a saber: Club Comercial de S. Paulo; 1ª Bienal – Museu de Arte Moderna

de S. Paulo; Centro de Educação e Saúde; Livraria José Olympio Editora; Serviço Aéreo Condor; além de uma carta que traz, simbolicamente, a figura de um pássaro.

Santa Rosa e Simão Leal se conheceram em 1925 no Colégio Lyceu Paraibano, onde conviveram até a aprovação de José Simeão Leal para a Universidade do Recife no curso de Medicina. Como ressalta Oliveira (2009, p. 63), “a amizade, alimentada por razões pessoais e intelectuais, levou-os a partilharem experiências em diversas correspondências, até a separação definitiva, causada pela morte de Tomás Santa Rosa, em 1956”. Ambos, na década de 1950, editaram juntos a Revista Cultura, mas esse foi apenas o início de uma parceria, pois participaram da publicação de inúmeras outras revistas.

Em uma de suas cartas a Simeão Leal, Santa Rosa faz um desabafo dizendo como é difícil viver. O desabafo é em relação à censura à época. Santa Rosa está se referindo aos trabalhos artísticos e informativos, com base em critérios morais ou políticos, que passavam obrigatoriamente pela censura, para avaliação sobre a conveniência de serem liberados para apresentação ao público em geral. Ele reconhece que eram muitas as dificuldades decorrentes da repressão em relação à liberdade de expressão nos trabalhos editados na revista Cultura, mantida sob a observação direta de José Simeão Leal.

As dificuldades de trabalhar como funcionário público atormentam Santa Rosa. Como ele mesmo cita, é o próprio ar que o cerca sufocante, sentindo-se um exilado da vida, quando fala da Paraíba ao vê-la como pobre e pequena. Tenta ir a Recife em busca de novas oportunidades, mas, devido ao excesso de trabalho, não consegue.

Santa Rosa seguia estudando as escolas artísticas, sem uma ligação direta com elas. A obra de Santa Rosa não se vê listada em uma escola específica. Ele pintava conforme seu estado de espírito diante do motivo a ser representado. Em busca de uma forma perfeita, ele ainda não havia encontrado uma ou sua predileção e então cria no que ele chamava de acaso. Qualquer lugar era lugar para despertá-lo de sua sensibilidade. Ele, então, o fazia no bonde, no banco, em casa à noite e sempre depois do primeiro sono, entre outras coisas, seguia produzindo seus poemas.

O que se tece na escrita de si

Os relatos autobiográficos não são escritos apenas para transmitir a memória, vão, além disso, e se constituem “o espaço em que se elabora; se reproduz e se transforma uma identidade [individual e] coletiva”. O ato da escrita autobiográfica se dá por meio da seleção de episódios e momentos marcantes para o sujeito.

No trabalho de um catálogo de arte moderna, Santa Rosa lamenta a escassez de tipografia para a produção editorial. Quanto à avaliação das obras que pertenceram ao catálogo, comenta que são muitas e que o júri é muito “cordial” em relação a ele, e a presença de obras estrangeiras colabora para demonstrar as diferenças com a produção nacional. Ele solicita de Simeão, em carta (AJSL – o catálogo de artes de Veneza), um empréstimo em dinheiro para sua esposa Nelly (Carta de Santa Rosa para SL. AJSL – NDHIR/UFPB).

Santa Rosa comenta que não vive mais a “realidade torpe da vida”, mas, sim, “vive-se o outro lado da vida”, que ele descreve feliz, dizendo que tem seus livros, sua amada, cérebro, imaginação, tendência à arte e indiferença à vida, aguardando as melhores oportunidades para apresentar-se e até mesmo destacar-se em meio à multidão. Ávido por novidades, busca sempre por algo inédito e fala sobre como entende a emoção de conhecer e de sensibilizar com o novo através de uma curiosidade simples.

Com uma sensibilidade aguda e poética, Santa Rosa descreve com criatividade as festas juninas, momento em que cita a cultura nordestina. Elogia a forma “moderna” que Simeão Leal tem escrito para ele, e vê nisso a influência dos livros que tem lido.

Simeão Leal lhe enviara Tarsila do Amaral, provavelmente as suas primeiras obras. Santa Rosa radiografa os elementos da pintura de Tarsila como um médico identifica cada ponto, destacando o domínio do volume, a supressão do detalhe e a subordinação às formas geométricas simples. Como crítico de arte, Santa Rosa vê em Tarsila, “esfregando os olhos”, como ele mesmo disse, o espírito moderno “plasmado”. Identifica a arte moderna como um tipo de arte cerebral onde a emoção ficará a critério

do observador, e o sentido da obra é completado pela inteligência de quem contempla a obra moderna. Agradece a Tarsila uma clareira de alegria que sua pintura abriu no seu espírito e diz também que ele soube esquecer o clássico, o que não seria fácil, por ser o clássico pegajoso. Nessa época, Santa Rosa residia no bairro da Torre em João Pessoa, Paraíba, mas só percebemos isto pelo endereço constante nas cartas que indica a Rua Barão de Passagem, 449.

Para Santa Rosa, a produção artística de sua época revela um panorama mental ágil, elástico e poliforme, em que cada um pensa suas ideias, revela sua inteligência, mesmo estando à vontade, em casa e de pijama.

Para Santa Rosa, Carlos Drummond de Andrade é único e Tarsila do Amaral nada tem de Marc Chagall¹. O modernismo trouxe liberdade, independência consciente para além do conteúdo subconsciente de Sigmund Freud, e afirma que a produção brasileira não está ligada a nenhuma corrente estrangeira nesse momento.

No que se refere à música, a predileção de Santa Rosa é pela música clássica, chegando a ouvir árias de Bach, que ele considera magníficas. Já na produção nacional, comenta sobre Vila Lobos.

No Rio de Janeiro, Santa Rosa realiza um levantamento do teatro promovendo uma grande contribuição intelectual ao teatro brasileiro. Pioneiro em diversos aspectos no teatro moderno, com a fundação do seu grupo “Os Comediantes”, e o considera um teatro de classe. Comenta que suas montagens têm sido um grande sucesso e que uma de suas intenções é formar uma escola para amadores. A pintura de Santa Rosa já tem destaque; ele recebe convites para expor na Argentina e vende também seus quadros para os americanos. Recebe convite para decorar o Teatro Municipal de Belo Horizonte, que o deixa muito interessado pela beleza arquitetônica desse teatro.

Ao avaliar a produção artística do 3º Salão de Belas Artes de Pernambuco, Santa Rosa o vê como em decadência, ou melhor, “falta

¹ Nasceu em 1887, Marc Chagall foi um pintor, ceramista e gravurista surrealista judeu russo-francês.

de evolução de progresso”. Lamenta que artistas, pintores, escultores e arquitetos estão parados. Isto se verifica através de uma visão arcaica proposta por esses criadores. Santa Rosa diz que algumas obras de natureza europeia querem se passar por tropicalmente brasileiras, uma mediocridade latente.

Em sua viagem à Europa, Santa Rosa se encanta pelas riquezas culturais da Espanha e da Itália, especificamente com as cidades de Florença, Prado e Toledo. Dedicou três dias inteiros em visitas a museus. Quanto aos mestres da pintura, destacou com grande brilho Diego Velázquez² e El Greco³. Nesse ponto de sua carreira, Santa Rosa diz poder compreender melhor a arte com os seus pontos de vista mais ajustados, revelando que a tela “O enterro do conde de Orgaz” de El Greco é uma das maiores pinturas vistas por ele.

Para uma mente criativa, como a de Santa Rosa, a rotina de trabalho de bancário o comprimia. Portanto em meio ao que ele chama de sua miséria, reserva à arte sua salvação, dizendo que a arte é eterna por ser feita com coisas do espírito e que apenas a tela, o mármore e o papel são motivos para a obra de arte.

Muitos de seus amigos o animam a expor seus trabalhos artísticos, mas ele alega não haver público, uma vez que seu público são seus amigos. Ele então argumenta que prefere mostrar pessoalmente em seus quartos. Desenha e desenha, pois, nas mesas de café, mulheres grávidas, atletas, olhos, vasos modernos, entre outras coisas. Comenta que seria melhor trabalhar em uma revista, cenários ou reclames, qualquer lugar em que a linha e cor fossem exaltadas.

A arte decorativa sempre encantou Santa Rosa e sempre foi objeto de seus estudos. Em momento oportuno, trabalhou na decoração carnavalesca do Cassino de Olinda, exaltando o movimento e a cor, tudo ao estilo moderno. Trabalhos assim faziam Santa Rosa desejar levar sua

² Nasceu em Sevilha, 6 de junho de 1599 – Madrid, 6 de agosto de 1660, foi um pintor espanhol e principal artista da corte do rei Filipe IV de Espanha.

³ Nasceu em 1541, foi um pintor, escultor e arquiteto grego que desenvolveu a maior parte da sua carreira na Espanha. Assinava suas obras com o nome original, ressaltando sua origem.

vida, organicamente integrado ao seu fazer, não se importando se era dia ou noite, em uma completa doação de seus princípios e faculdades. Muitos colegas do banco o hostilizavam apenas porque ele admirava as linhas de um quadro, o movimento de uma escultura e o espírito de uma música.

As cartas de Santa Rosa a Simeão Leal têm em sua grande maioria um caráter revelador, de que era uma amizade verdadeira, de irmãos e confidentes. Santa Rosa sofria as agruras de uma realidade no mundo do trabalho que não se alinhava com o que ele mais amava, ou seja, a arte. O amigo Simeão Leal, por sua vez, era seu mentor em muitos assuntos de arte, apresentando para Santa Rosa a arte moderna que nascia, crescia e se desenvolvia no Brasil do início do século XX.

Arte Final: acabamentos

Santa Rosa evidencia em seus traços, (e não foram poucos), os quais figuram um universo de vida. As suas adversidades foram, para ele, dolorosas, porém, muito mais, foram molas propulsoras, que o mantiveram em movimento constante, lendo, desenhando, pintando, escrevendo e produzindo cenários e cultura. Suas limitações geográficas e econômicas não puderam conter sua imaginação, amplamente alimentada pela sua sensibilidade e polida como pedra que já fora lapidada muito antes, na infância, onde seu talento artístico precoce era já percebido.

Deparamos com sua memória autobiográfica, presente em cada linha de sua produção. Um período que compreende diversos momentos de sua trajetória, desde seu “exílio”, forma com ele se referia ao período em que morara em João Pessoa até a sua chegada à cidade do Rio de Janeiro. Local esse onde sua carreira profissional atingiu grande expressividade e relevância nas artes do livro, plásticas e até mesmo do teatro.

Nas missivas a José Simeão Leal, conhecemos as angústias vividas por um artista que ainda não encontrou seu público. Um homem que produzia arte para respirar. Alguém que buscava nos livros e na música inspiração para prosseguir em um cenário completamente desfavorável para a expressão artística, no caso de Santa Rosa, o Banco do Brasil. Havia, felizmente, o amigo e confidente José Simeão Leal, e também fiel apoiador

e incentivador, com quem Santa Rosa trocava suas descobertas culturais e não hesitava em solicitar auxílio nas mais diversas necessidades.

A cada nova carta, descobrimos a profundidade do conhecimento intelectual de Santa Rosa, desde a física até a literatura. Porém é, de fato, nas artes plásticas que ele mais evidencia seus interesses, revelando que o seu ecletismo é fruto de uma investigação que ainda não tinha terminado bem, como de seu estado de espírito. Então para cada estado de espírito, um estilo artístico poderia expressar melhor seus sentimentos.

Ainda que pudéssemos chamar de breve a trajetória de Santa Rosa, vemos claramente quando associamos o conteúdo presente nas cartas, onde vemos grande parte do seu eu desvelado. Nas cartas enviadas por ele a José Simeão Leal, pudemos contemplar a origem da sua produção impressa em seus livros. Já em um momento mais maduro e estável, vemos um artista completo, consciente de seus desafios, atento e sensível às transformações sociais e tecnológicas do seu tempo.

Referências

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BARSANTE, C. E. **Santa Rosa em cena**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, Coleção Memória, v.2, 1982.

CASTRO, E. V. de. **A inconstância da alma selvagem, e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CATÁLOGOS das artes. Obras de Santa Rosa. Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=309&txtArtista=Tomas%20Santa%20Rosa%20Junior%20-20Tomas%20Santa%20Rosa>. Acesso em: 17 jun. 2017.

GINZBURG, C. Representação: a ideia, a palavra, a coisa. In: GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 85-103.

GOMES, Â. de C. (Coord.) **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

HENDEL, R. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

KIRSTEIN, L. **The Latin-American Collection of the museum of modern Art**. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

MACHADO, A. **Perspectiva**. São Paulo: Mcgraw Hill do Brasil, 1974.

MOLIÈRE. **A escola dos maridos; O marido da fidalga**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes., 2005. 218 p.

OLIVEIRA, B. M. J. F. de. **José Simeão: escritos de uma trajetória**. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. 2v.

POLLACK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 200-212, 1992.

ROSA, T. S. **Roteiro de arte**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.



Foto: Marcus Antonius

Políbio Alves

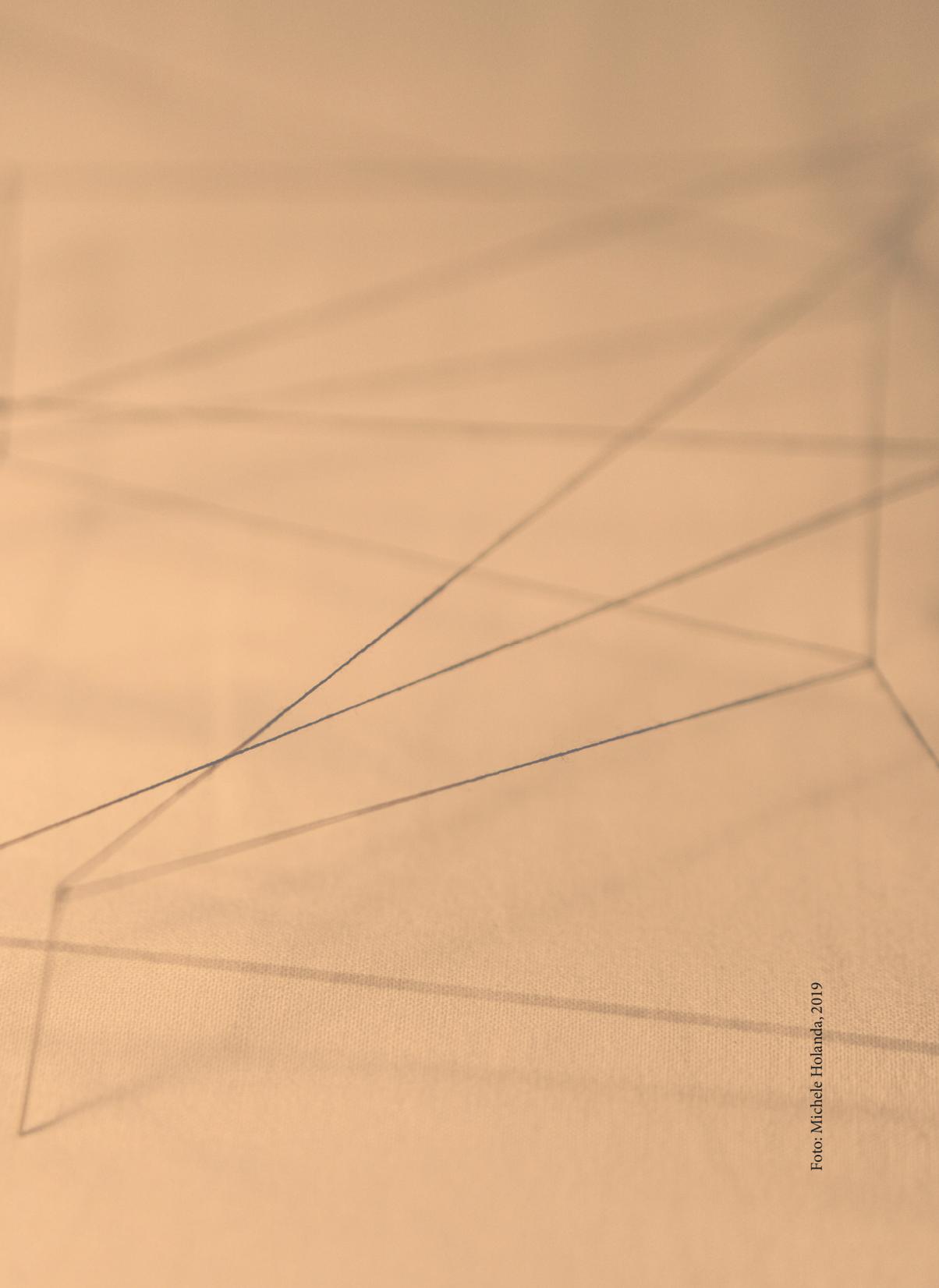


Foto: Michele Holanda, 2019

**REVELANDO A ARTE NO ESCRITOR:
arquivo pessoal de Políbio Alves**

Ana Cláudia Cruz Córdula

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

TRABALHAR COM ARQUIVOS PESSOAIS é uma forma de perceber os documentos do titular como territórios de narrativa de memórias, que ao serem evocados expressam uma trajetória de vida, possibilitando acesso ao caminho percorrido, seus gostos, suas relações, amigos, família, a representação de como o titular quer ser reconhecido a partir da seleção realizada no seu conjunto documental.

O Arquivo Pessoal de Políbio Alves é o seu mundo, silenciado e permitido das coisas que ele mesmo confiou à sua própria memória, onde ele deixa seus riscos e rabiscos, um legado que permite revelar fatos marcantes de sua história de vida.

Neste estudo, tomamos os documentos do arquivo do escritor paraibano Políbio Alves que remontam à sua aproximação com a sua trajetória literária e com a arte. São documentos que revelam suas obras, seus gostos, seu entusiasmo pela arte sacra. Cada objeto artístico que compõe o seu arquivo pessoal remonta a um contexto importante de sua vida, refletindo para além de seus gostos, suas relações, momentos vividos por ele, entre o Rio Sanhauá (PB), o Rio de Janeiro (RJ), Cuba, França. Um legado que atravessa fronteiras e ganha as prateleiras do mundo.

A formação do acervo pessoal denuncia uma “vontade de guardar”. Por isso, os arquivos pessoais se aproximam das coleções. Venâncio (2003) chama atenção para o fato de que ao contrário de simples resíduos, traços das existências humanas, o ato de formar arquivos privados pessoais é muito semelhante ao ato de colecionar. Para a autora, nos arquivos pessoais “colecionam-se representações de si ou do outro, escritas cristalizadas em documentos que exibem uma intenção de deixar o seu registro sobre o titular do arquivo” (VENÂNCIO, 2003, p. 6).

Para Políbio Alves, o ato de arquivar nasce da necessidade de preservar os rastros de sua atividade. No caso em estudo, a intencionalidade do titular se evidencia a partir da preocupação em organizar, ao seu modo, seus documentos, no seu apartamento-arquivo e, neste caso, entendemos que esta ação intencional potencializa o conjunto documental em sua perspectiva memorialística. Ele reúne no baú de suas memórias vestígios de um tempo vivido, e esse tempo é um tecido invisível onde se podem bordar os acontecimentos. O tecido do tempo vivido pelo escritor nos permite ter acesso a um novo tecido, através dos nossos escritos, admitido pelos ditos e não ditos, nas entrelinhas de seu acervo pessoal, refletindo a sua trajetória, pelo viés autobiográfico. Ao acessarmos o seu arquivo, aproximamo-nos de um homem que se revela além de um intelectual, munido por uma produção ampla, um amante da arte.

Políbio Alves: o carpinteiro da palavra

Políbio Alves dos Santos é um escritor paraibano, que nasceu no dia 8 de janeiro de 1941, na cidade de João Pessoa (PB). O carpinteiro da palavra, como é referenciado no universo da literatura, viveu desde a infância uma paixão pela leitura, pelas palavras, pelo conhecimento. A poesia era, para Políbio, uma forma criativa para viver e driblar as dificuldades de seu cotidiano, passando a ser a arte de compor ou escrever versos. Era, pois, uma forma de associar harmoniosamente as palavras, as imagens, a sua vida.

Na juventude, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde desbravou no mundo do saber, como “educador” em meio à ditadura militar, contribuindo, através da criação do supletivo, para a formação de muitas

peças. Formou-se em Administração, mas nunca deixou de lado o seu fascínio pela literatura.

Em sua trajetória literária, o escritor tem o reconhecimento internacional. Suas obras ocupam as prateleiras de países como Cuba, França, Alemanha, Itália, entre outros. A obra polibiana conquistou os leitores para além das fronteiras brasileiras. O escritor e seus escritos alçaram voos para o além-mar e sua estreia no âmbito internacional advém das “odisseias” da professora e crítica literária Elizabeth Figueiredo Agra Marinheiro. Admiradora de suas obras, em suas viagens a trabalho para o exterior, dissemina o que ela considera “obras de arte”.

Encantada com a obra polibiana, a professora Elizabeth Marinheiro, professora titular de Teoria Literária da Universidade Federal da Paraíba, decide fazer um ensaio, o primeiro estudo realizado sobre a obra de Políbio Alves. Ele passou a ser estudado no âmbito universitário, a partir da iniciativa dessa professora, tomando sua obra para ser debatida na Universidade Federal da Paraíba. Descortina-se, assim, o primeiro estudo polibiano. Políbio passou a ser tema das crônicas elaboradas pela professora que tem título fixo: *Tessituras*. Às vezes, em seus escritos, até um abraço vai para ele, uma citação, um poema, um trecho, um fragmento de poema.

Maravilhada com a forma e o conteúdo da obra, Elizabeth Marinheiro, ao publicar o livro *Leituras: antes e agora*, obra que se debruça sobre autores paraibanos, trouxe o ensaio: “Políbio Alves – Porto e Ponte”.

Os escritos polibianos atravessaram as fronteiras do Brasil, nas bagagens de intelectuais, entre eles, a professora Dra. Roselis Batista Ralle, estudiosa da obra de Políbio, que a dissemina na França, na sala de aula, na Universidade de Reims Champagne-Ardenne (França), desde 2006. Ainda nesse âmbito, apresenta-se o escritor paraibano Carlos Alberto de Azevedo, que levou a obra *Varadouro* para a Alemanha, passando a compor o acervo literário da biblioteca da Universidade Livre de Berlim.

A professora Roselis Bastista Ralle afirma que Políbio Alves tem lugar de destaque no gênero épico. Ela pontua que a sua obra traz como herói lírico o Rio Sanhauá. “É realmente uma obra surpreendente, por ter um elemento da natureza como herói. E isto é inédito na Literatura”.

Esta obra compõe o acervo das bibliotecas francesas, entre as quais a Biblioteca Nacional. No ano de 2017, a professora priorizou a tradução do livro de ficção de Políbio Alves “O que resta dos mortos” (Imagem 01), que foi traduzido para o francês, sendo lançado em 2018 com a presença do poeta e escritor Políbio Alves, para o lançamento da versão francesa de sua obra.



traduit du portugais (Brésil)
par Roselis Batista R.

IMAGEM 01: Versão francesa da obra: *O que Resta dos Mortos*.

FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

epure

A obra foi traduzida pela professora Roselis, tendo como revisora da tradução, a francesa Audrey Louyer, professora de Espanhol na Universidade de Reims Champagne-Ardenne. Políbio Alves, Roselis Batista Ralle e Audrey Louyer participaram da Mesa-Redonda dos Escritores Latino-Americanos.

Das obras de Políbio Alves, ‘*Varadouro*’, é uma das que têm maior repercussão. É um livro-poema publicado em 1989. Faz sucesso e repercute, até os dias atuais, pela sua forma singular de escrever. Em seus meandros, o poeta registra a alma do bairro Varadouro, onde passou parte de sua infância e sentiu desabrochar sua veia poética. As poesias retratam o universo físico do cenário entrelaçado à sua própria história de vida.

Em Cuba, seu livro *Varadouro* integra o acervo da Casa das Américas desde 1990. Na década de 90, a obra de Políbio entrou para o acervo da Casa do Brasil, em Madri, Espanha. Em 2000, o poeta ganhou destaque

em uma coletânea publicada em Trento, na Itália, onde se reuniram mais de 400 autores de diversas nacionalidades. Em 2002, o poeta se destaca na Argentina, sendo um dos 120 finalistas do prêmio *Nuevos*.

Políbio Alves que conheceu o universo das letras e as palavras, antes mesmo de frequentar uma escola, fez dela sua matéria-prima, e com mão de artista desenha suas obras, seu legado. Assim, ele afirma: “A escrita, creio, é um exercício constante da vida. Sim, através da irredutibilidade de vivências particulares. Indizíveis. De forma peculiar” (ALVES, 2003, p. 23).

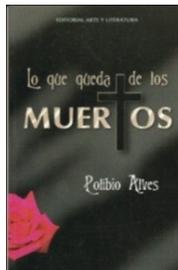
O primeiro livro publicado por Políbio Alves foi “*O que resta dos mortos*” (Imagem 02). Teve sua primeira edição lançada em 1983, pela editora União (João Pessoa, Paraíba). Em 1998, foi lançado em Cuba, intitulado: “*Lo que queda de los muertos*” (Imagem 03), pela editora Arte y Literatura, no ano de 1998 (La Havana, Cuba). Em 2003, a obra “*O que resta dos mortos*” foi lançada, em sua terceira edição, pela Editora Universitária/UFPB (João Pessoa, PB) (Imagem 04), rendendo-lhe o Troféu Correio das Artes, na categoria Melhor Livro de Ficção, em 2004. Sua quarta edição (Imagem 05) foi lançada no mesmo ano da premiação, em 2004, pela editora Universitária (UFPB), em uma versão traduzida para o espanhol, pela tradutora Aurora Fibla, intitulando-se: *Lo que queda de los muertos*.

IMAGEM 02: Primeira edição da obra: *O que resta dos Mortos*.



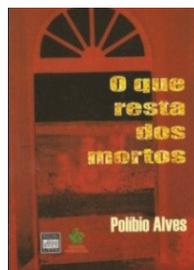
FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves

IMAGEM 03: Segunda edição da obra: *O que resta dos Mortos*.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 04: Terceira edição da obra: *O que resta dos mortos*.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 05: Quarta edição da obra: *O que resta dos Mortos*



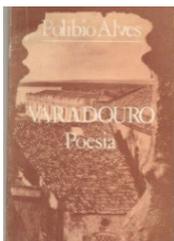
FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

A segunda obra lançada pelo escritor foi seu livro de poesia: “*Varadouro*” publicado em 1989, pela Almeida Gráfica, João Pessoa (PB) (Imagem 06). Nove anos mais tarde (1998), foi lançado em versão espanhola em terras cubanas, pela editora Arte y Literatura, em 1998. (Imagem 07).

Esta obra, uma das mais renomadas e estudadas pelo mundo, teve, em 2003, a sua terceira edição, lançada pela Editora Universitária/UFPB, João Pessoa-PB (Imagem 08). Nesse mesmo ano, Políbio Alves recebeu o Troféu Correio das Artes (João Pessoa-PB), na categoria de melhor escritor. Em 2011, o escritor foi homenageado pelo *Projeto Ano Cultural*, promovido pela Prefeitura Municipal de João Pessoa. Neste projeto, a obra escolhida para trabalhar nas escolas municipais de João Pessoa (PB) foi o livro-poema *Varadouro*, totalizando três reedições consecutivas da mesma obra, sendo a 4ª edição lançada por ocasião da abertura do aludido evento pela Editora Universitária/UFPB (João Pessoa-PB) (Imagem 09).

A professora Roselis relata que a obra *Varadouro* coloca o escritor em uma nova geração de épicos, uma vez que o escritor invoca o Rio Sanhuaú como um herói mítico. “*O fato de o rio ser herói de sua lira é inédito na Literatura, o que é surpreendente por ser um elemento da natureza*”.

IMAGEM 06: Primeira edição de *Varadouro*.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 07: Segunda edição de *Varadouro*.



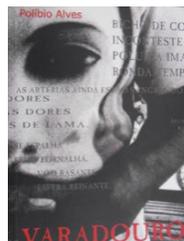
FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 8: Terceira edição de *Varadouro*.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 9: Quarta edição de *Varadouro*.



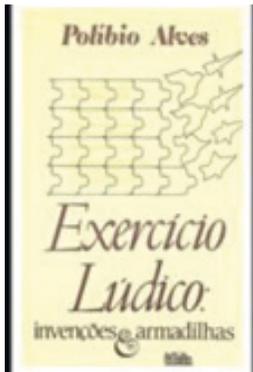
FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

Sobre a obra “*Varadouro*”, Xavier (2011) afirma que a sua poética é fantástica e real. Este livro é uma metamorfose, cuja narrativa ímpar, sutilmente conta a estória e história desta cidade. A autora afirma que

só um poeta com grande sensibilidade poderia traçar linhas mestras: topográfica, toponímica, histórica e tão humanamente, quanto Políbio Alves o fez em *Varadouro*. É um livro real porque se move no cotidiano físico e humano da cidade; é transcendental, pois ultrapassa os limites da imaginação, afirma a autora.

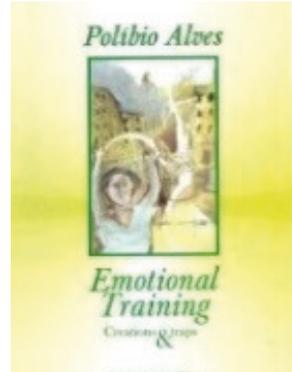
Retomando a sua produção literária, Políbio Alves tem a sua terceira obra publicada, intitulada '*Exercício Lúdico – Invenções & Armadilha*', livro de poesia lançado pela editora Ideia, João Pessoa-PB, no ano de 1991 (Imagem 10). Este livro foi traduzido para a língua inglesa pela Profa. Bárbara de Fátima Alves de Oliveira, da Universidade Federal do Tocantins, como parte de um projeto de divulgação da Literatura Brasileira, no ano de 2003. O título da obra em língua inglesa é "*Emotional Training-creations & traps*" (Imagem 11).

IMAGEM 10: Primeira edição do livro *Exercício Lúdico – Invenções & Armadilha*.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 11: *Exercício Lúdico – Invenções & Armadilha*, traduzido para a língua inglesa.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

A quarta obra foi lançada em 2005, o livro de poesia "*Passagem Branca*" (Imagem 12), pela editora Dinâmica (João Pessoa-PB). Apesar de ter sido publicada apenas em 2005, esta obra já tinha sido escrita desde o período que morou no Rio de Janeiro. Em 1977, na referida cidade, o escritor Políbio Alves disputou o conceituado prêmio literário Augusto Motta, competindo com 10.177 obras inscritas, sendo ele o vencedor com esta obra, que só foi publicada 28 anos após a premiação recebida.

Em 2013, o escritor lança mais uma obra, o livro de poesia “*Os objetos indomáveis*” (Imagem 13), pela Mídia gráfica e editora (João Pessoa-PB). Esta obra poética se divide em dois capítulos: “Mosaico” e “Quartzo”.

IMAGEM 12: Obra lançada em 2005: *Passagem Branca*.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

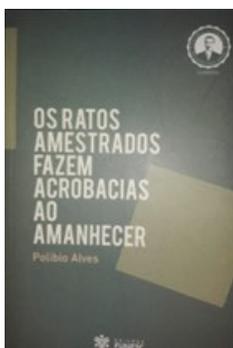
IMAGEM 13: Livro: *Os Objetos Indomáveis*.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

Em 2013, Políbio Alves vence o concurso Augusto dos Anjos, na categoria contos, com uma nova obra intitulada: “*Os ratos amestrados fazem acrobacias ao amanhecer*” (Imagem 14). Esta obra foi lançada, no dia 7 de novembro de 2014, em solenidade na Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC), órgão promotor do concurso que reuniu os vencedores das várias categorias. Na categoria conto, foram duas obras contempladas, a de Políbio Alves e a “*Cudegrude*”, de Ailton Ramalho.

IMAGEM 14: Livro: *Os ratos amestrados fazem acrobacias ao amanhecer*.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

Em 2016, Políbio Alves lançou a obra intitulada: “*La Habana Vieja: olhos de ver*” (Imagem 15), pela Mídia gráfica e editora (João Pessoa-PB). Integrante de uma trilogia que teve outras duas obras, *Al este de los Hombres* e *La traición de Hemingway* (Imagens 16 e 17), publicadas no ano de 2016 em Cuba. Esta última, lançado pela Editorial Arte y Literatura em Havana, tem como enredo um encontro fictício entre o escritor brasileiro e o Prêmio Nobel dos EUA, igualmente estabelecido na parte mais antiga da capital cubana.

“*La Habana Vieja: olhos de ver*”, um livro de poemas que remete a toda a trajetória do país, desde a sua origem até os dias atuais, faz um panorama da origem e dos fundamentos culturais e históricos da cidade de Cuba.

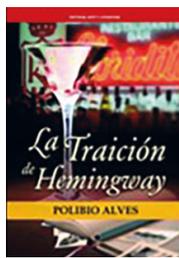
“*A Leste dos Homens*” (Imagem 18) aborda uma temática delicada em sua biografia: a ditadura militar. Essa obra foi traduzida para o espanhol e publicada em Cuba em novembro de 2016. Em 2017, foi publicada em português, em uma nova versão, do editor Rafael Rocha, da editora Inverta, Rio de Janeiro (RJ).

IMAGEM 15: *La Habana Vieja: olhos de ver*



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 16: *La Traición de Hemingway*



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 17: *Al Este de los Hombres*



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

IMAGEM 18: *A leste do Homens*



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

A obra mais recente publicada em 2019 pelo escritor é o livro “*Acendedor de Relâmpago*” (Imagem 19). Nele, Políbio Alves retoma a poesia épica. A obra foi lançada pela Arribaçã editora, Cajazeiras (PB) e ganha as prateleiras dos leitores polibianos, admiradores de sua forma singular de escrever e encantar.

IMAGEM 19: *Acendedor de Relâmpago*



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

No universo das letras, Políbio Alves desenha seu traço, publicando gradativamente obras únicas que nos fazem transitar entre o real e o ficcional. Seja na poesia, no conto, na crônica, ler Políbio Alves é transitar no inusitado, no olhar apurado do próprio autor de sua realidade social, de sua trajetória de vida.

Ao longo da vida, o escritor, poeta, contista, cronista, artista da palavra, sintoniza a sua poesia com a arte, que passou a admirar a partir de sua experiência no Rio de Janeiro (RJ). Nesse contexto, entenderemos um pouco dessa relação do escritor com a arte no capítulo a seguir.

O fascínio pela arte

Nessa sintonia, entre arte e poesia, Políbio Alves traz nas suas entrelinhas o movimento percebido nas obras de arte. Movimento este que Tim Ingold (2012) também revela ao relatar que todos os elementos que compõem a realidade desempenham ações e reações entre si e com os indivíduos de maneira autônoma, através de um processo interativo, conforme ratifica Políbio Alves em sua poesia no livro “*Objetos Indomáveis*”:

*“No vernissage,
os desenhos
se movem,
do princípio ao fim,
entre o desapego
inaugural do sol
e o aconchego
do arrebol
em naquim.”*

(POLÍBIO ALVES, 2013, p. 146)

Retomando o cenário da residência do escritor, percebemos a sua aproximação pela arte, com valorização especialmente aos artistas paraibanos, “filhos da terra”. As paredes parecem vitrines de artes, forradas com obras desde as mais variadas formas, figuras abstratas, paisagens, flores, mar, até mesmo o próprio retrato de Políbio Alves, pintado por Elpídio Dantas, um dos artistas paraibanos que o presentearam.

No seu apartamento, a arte é componente fundamental que se entrelaça ao seu cotidiano, criando uma relação da arte com o espectador. Em consonância com esta realidade, Petrus (2012, p. 74) afirma: “Logo, como migrante, a obra de arte necessita de um lugar além dos que já existem. Lugares indeterminados com os quais ainda é preciso estabelecer novas relações”. No caso das obras que compõem o acervo do escritor, estas mantêm com ele uma relação não apenas física, mas, sobretudo, através do próprio imaginário. Nesse prisma, PETRUS (2012) pontua que a obra de arte é cada vez mais imaterial e efêmera. Lida atualmente com deslocamentos, permutas, mobilidades. Assim, hoje não importa “em que lugar estamos; em qual território ou escala, a arte nasce sempre na zona de contato em que o eu se debate/encontra com o outro, seja de forma corporal ou forma virtual” (PETRUS, 2012, p. 76). Petrus finaliza dizendo que qualquer lugar contém memórias que provocam na experiência do tempo presente “a produção de outras memórias, alterando, assim, o lugar original e apontando para o futuro nascimento de outros lugares” (PETRUS, 2012, p. 77).

Na perspectiva memorialística, questionamos qual a relação do escritor com a arte que pulsa em seu ambiente domiciliar através de pinturas, esculturas, imagens sacras, relógios antigos, vasos, enfim, daquele lugar de contemplação da arte. Políbio Alves prontamente respondeu que gostava de admirar as mais variadas formas de arte, uma vez que a arte também é informação, uma forma de expressão. E, assim, ele acrescenta: *“Quando morei no Rio de Janeiro, nas décadas de 60 e 70, a arte estava em evidência. No Museu de Arte Moderna, eu me deleitava com palestras dos grandes artistas, exposições, tudo gratuitamente. Minha vida era buscar alimentar-me de informação e, nessa busca, eu vivia entre três principais lugares, que foram meus refúgios, o Museu de Arte Moderna, a Biblioteca Treze de Maio e a Biblioteca Nacional. Mesmo depois que comecei a trabalhar, a ganhar meu dinheiro, não deixei de frequentar esses lugares”*. Depois desse relato, o escritor buscou um papel e contextualizou através de um desenho de próprio punho, lançou a letra no papel em branco o que estava relatando, extraindo de suas lembranças (RICOEUR, 2007; CANDAU, 2012).

A arte é, para Políbio Alves, uma forma de representação dele mesmo. Em sua residência, as cores destacam-se, decorando o seu mundo, decorando ele próprio. Lá é seu refúgio, seu lugar, seu arquivo. A maneira que ele dispõe os objetos é uma forma também de escrita de si (FOUCAULT, 1992; GOMES, 2004; KLINGER, 2012), pois naquele espaço, estão incutidos seus gostos que, dispostos, passam a dialogar.

Sobre a interseção entre a poesia e a arte, Petrus (2012, p. 72) afirma que a arte não pretende “[...] oferecer qualquer tipo de certeza com relação à realidade, mas **provoca incertezas**, a flutuação permanente, **através de devaneios poéticos**, pode refletir sobre as transformações em curso nos espaços onde a arte acontece e sobre suas dimensões relacionais.” (grifo nosso).

A criatividade que permeia a escrita de Políbio Alves interage com a arte e, ao mesmo tempo, a arte interage com ele próprio. Nesse sentido, para (re)inventar lugares, talvez baste, inicialmente, observar como as atmosferas de cores, sabores, cheiros e sons estabelecem relações na passagem do tempo, pelas reminiscências das obras e da presença

humana. Logo, Petrus (2012) relata que a construção de ficção poética parece um exercício interessante que poderá contribuir na invenção desses lugares possíveis para arte. Em um paralelo entre a arte e a poesia, a autora reflete: “Tomemos a imaginação como lugar de acontecimento da obra. Um lugar de incertezas, lugares poéticos, onde planos oníricos e imaginários se aproximam” (PETRUS, 2012, p. 83).

Embora Políbio Alves não seja o produtor das obras artísticas, como documento de seu arquivo, estas representam sua vivência no mundo, o expressar de ideias, sensações e sentimentos e uma forma de comunicação através de sua própria disposição. Sendo este, talvez, um ambiente que traz o imaginário como componente fundamental do fazer poético.

No movimento provocado pelas relações entre as obras de arte, com o meio e com o titular, elas geram fluxos de transmissão de informações, logo, as relações existentes têm a mesma importância que a própria obra. A expressão é um componente que gera significação, percebido através das cores, da organização e do próprio ambiente como seara representativa. Com relação aos quadros de seu acervo, percebemos entre os pintores mais presentes alguns artistas paraibanos, como: Alberto Lacet, Elpídio Dantas, Clóvis Júnior, Flávio Tavares, Marcos Pinto, Tito Lobo, entre outros. Consideremos explicar algumas obras deste acervo.

Encontramos um ponto de intercessão entre Políbio Alves, escritor, e a obra do artista Clóvis Júnior: ambos manifestam as suas raízes, embora de formas e, possivelmente, sentimentos diferentes, seguem produzindo as suas artes, ancorados em seus sentimentos pela sua “pátria”. O paraibano Tito Lobo também retrata em uma de suas obras expressões vibrantes, coloridas, conotando alegria, sendo esta, a alegria, uma das essências do escritor Políbio Alves. Já as obras do artista Alberto Lacet parecem trazer uma conotação de denúncia social, em contraponto, trazem um viés, com o olhar que Políbio Alves como escritor expressa também em suas obras, o do contexto social.

Entre as peças artísticas, percebemos uma forte ligação de Políbio Alves com esculturas religiosas, as quais estão consideradas sob o aspecto de imagens religiosas. Imagens esculpidas em madeira estão dispostas

em dois “altares”: um mais requintado, com peças trazidas pelo poeta em sua estada em Portugal, e outra em um viés mais rústico revelando os toques das mãos de artistas brasileiros.

As esculturas abstratas também estão presentes no cotidiano de Políbio. Nesse sentido, a imaginação é o componente fundamental à compreensão da abstração, assim como muitas vezes em suas obras, Políbio deixa nas entrelinhas para o leitor compreender suas convicções, os ditos e não ditos. O escritor afirma: “[...] *nos meus textos sempre procurei desnudar o imaginário.*” (ALVES, 2003, p. 29).

Relógios tornam-se peças decorativas, compondo o contexto da residência; são relógios antigos que trazem uma conotação do tempo passado com relação à sua forma física. Assim, na perspectiva da relação entre o relógio e o tempo, recordemos Candau (2013), que aborda o relógio em relação à valorização do tempo presente, o que vai ao encontro da maneira de agir e de pensar de Políbio Alves, que afirma e reafirma no transcorrer das entrevistas, a valorização, sobretudo, do tempo presente, do hoje, do aqui, do agora. Dessa forma, rememoremos Candau (2013, p.64) ao afirmar que: “Na prática, no seu esforço memorial cotidiano, o indivíduo recebe o apoio permanente da sociedade que lhe fornece certo número de utensílios visando facilitar-lhe a tarefa”. O autor reforça que “existe primeiro o calendário. Ele não é apenas a memória dos dias comuns (passado ou futuro) para cada indivíduo, mas é também o depositário de uma memória partilhada”. Contrariamente “ao **relógio que valoriza o tempo presente (a experiência cotidiana)**, o calendário valoriza o tempo passado e o tempo que há de vir” (grifo nosso).

Embora o escritor expresse a valorização do tempo presente, indiretamente, podemos perceber, através do seu próprio acervo, da forma em que está sendo acumulado e organizado, certa valorização também do tempo passado e do tempo futuro. Uma forma de deixar para a posteridade como gostaria de ser lembrado, e as memórias materializadas no acervo são rastros deixados, que carregam uma tonalidade de intencionalidade (OLIVEIRA, 2009).

Algumas outras peças compõem o contexto artístico da residência do escritor, entre elas: pratos decorativos, objetos que remetem a Cuba,

quadros com a imagem de Che Guevara, revistas e livros sobre Cuba trazem uma conotação decorativa e sentimental, remontando à relação de admiração e carinho de Políbio Alves para com a Ilha de Cuba.

Podemos, pois, considerar que os objetos que compõem o acervo artístico do escritor agem para além de um adorno. Através de seu caráter documental, assumem um potencial memorialístico, como “traços” materiais que preservam a memória do próprio titular, carregando paralelamente um viés imaterial, que são as informações neles incutidas. Trazem à tona, além da relação com seus gostos, hábitos, uma de suas identidades, neste caso, enquanto admirador da arte. Nesse aspecto, recordemos Loureiro, Azevedo Netto e Cascardo (2014), ao referenciarem Tilley (2006, p. 17), trazendo os objetos ao nosso redor como agentes ativos de identidade e não pálidos de reflexos de ideias.

Algumas considerações

Políbio Alves considera a literatura “Um exercício contínuo. Fascinante. De amor à poesia. Da paixão pelo fazer literário.” (ALVES, 2003, p. 25).

O escritor, poeta, contista, cronista, ficcionista, carpinteiro da palavra, desenha em suas obras a realidade dele, uma mescla da denúncia social, de fatos históricos, de vida real, de ficção. Na poesia, ele traz uma magia de um épico diferente, aquele que nenhum outro escritor antes percebeu. A natureza revestida de beleza é, ao mesmo tempo, o herói de sua lira.

Com a alma de arquivista, que o próprio produtor vincula à formação em administração, Políbio Alves acumula, em seu arquivo pessoal, uma espécie de fonte confessional. O acumulador de seus documentos torna-se escritor de si mesmo, possibilitando-nos acesso ao seu itinerário, reflexo de como gostaria de ser (re)conhecido. Dessa forma, arquivar é conservar-se, é perceber em cada documento pessoal uma fonte de si próprio.

Referências

- ALVES, P. **O que resta dos mortos**. 4. ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.
- ALVES, P. **Varadouro**. 4. ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2011.
- ALVES, P. **Os objetos indomáveis**. João Pessoa: Mídia Gráfica e editora, 2013.
- ALVES, P. **Os ratos amestrados fazem acrobacias ao amanhecer**. João Pessoa: União, 2014.
- ASSIS, A. A. de. **Um lampião dentro da mala: o arquivo pessoal de Octávio Leal Pacheco – memória e autobiografia**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal de São João Del-Rei, 2009.
- CANDAU, J. **Antropologia da Memória**. Lisboa: A Triunfadora, 2013.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Verga/Passagens, 1992, p. 129 -160.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais, **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
- LOUREIRO, M. L. N. M. ; AZEVEDO NETTO, C.X. ; CASCARDO, A. B. S. Memória e cultura material: objetos, palavras e representações. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 15. 2014, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt10>. Acesso: 23 jan. 2019.
- OLIVEIRA, B. M. J. F. de. **JOSÉ SIMEÃO: escritos de uma trajetória**. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. 2v.
- PETRUS, B. Transformações dos lugares de arte: a arte em algum lugar, lugar algum. **Revista Valise**. Porto Alegre, v. 2, n. 4, Ano 2, Dez. 2012. 73-84 p.
- VENÂNCIO, G. M. **Na Trama do Arquivo: a trajetória de Oliveira Viana (1883-1951)**, 2003, 342 f. Tese (Doutorado em História Social)–Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

XAVIER, M. do S. C. **Varadouro**: poesia: Políbio Alves.
24 nov. 2011. Crônicas sobre: Varadouro de Políbio Alves.
Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=7475&cat=Cr%F4nicas&vinda=S>. Acesso em: 26 mar. 2019.

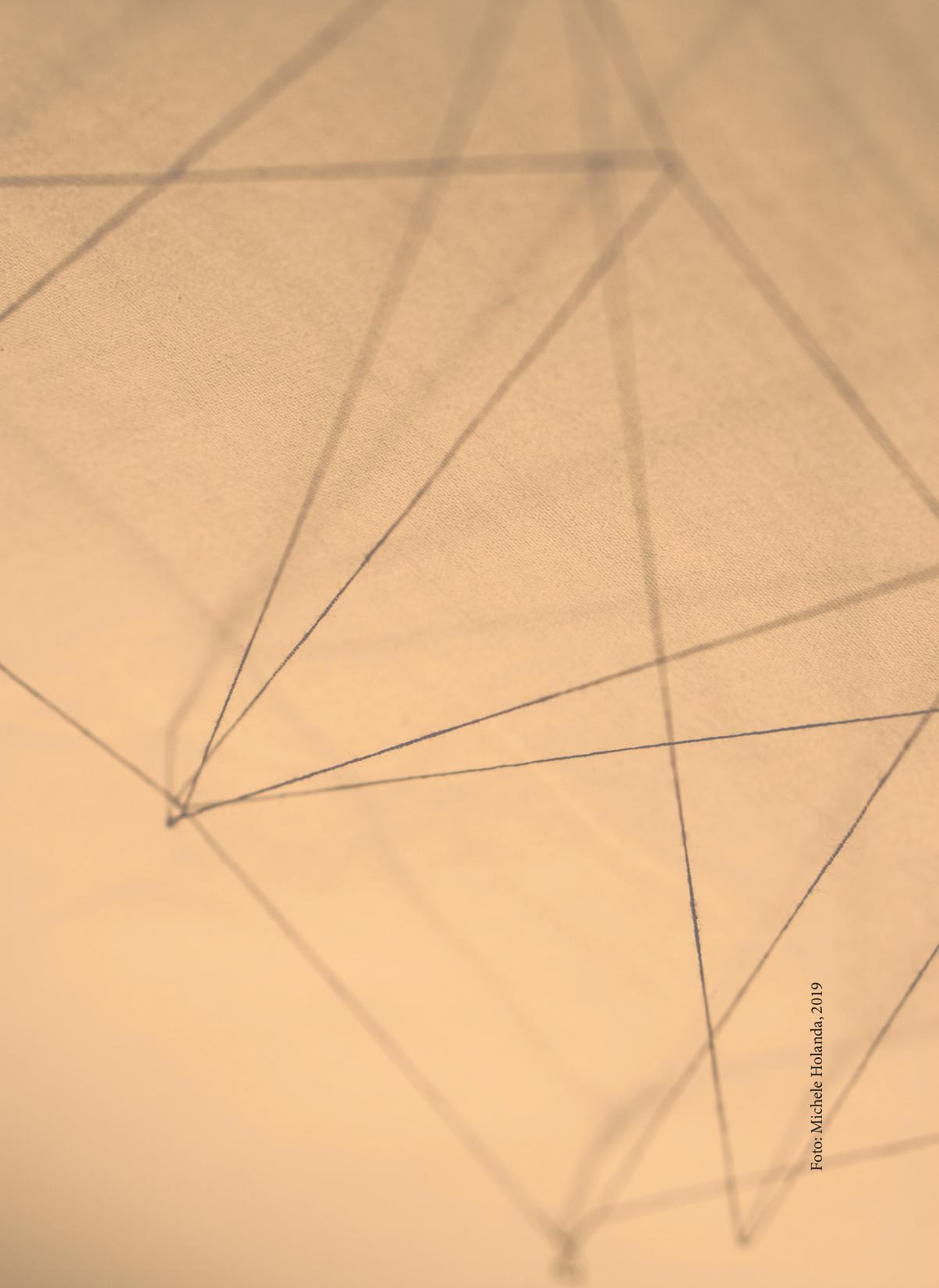


Foto: Michele Holanda, 2019

TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE POLÍBIO ALVES: pelas frestas do seu arquivo pessoal

Vanessa Cabral Bezerra Cardoso

Ana Cláudia Cruz Córdula

Nayana Rodrigues Cordeiro Mariano

Primeiras revelações

O PRESENTE ESTUDO EVIDENCIA a relação que existe entre a memória, a informação e o arquivo pessoal. Segundo Nora (1993), a memória é um processo de reconstrução permanente, sendo algo “vivo” que dissemina no presente fatos do passado, podendo influenciar no futuro. Nesse sentido, em uma íntima relação com a memória, os arquivos pessoais carregam informações da vida de seu titular, que trazem seu contexto memorialístico implícito na seleção para guarda do documento acumulado. Logo, tais documentos carregam consigo um significado, lembranças que são capazes de serem ressignificadas.

Conforme preconiza Córdula (2015), no Brasil, a valorização de arquivos pessoais iniciou-se nas décadas de 1960 e 1970 com criações de instituições governamentais e privadas com real interesse em reunir os arquivos pessoais privados. Segundo a autora, no caso da Paraíba, a preocupação recai sobre os acervos pessoais de personalidades públicas, especialmente de pessoas que exerceram funções, muitas vezes, políticas no cenário paraibano. Um exemplo que ratifica essa realidade é o caso

da Fundação Casa de José Américo¹, instituição mantenedora dos documentos pessoais de José Américo de Almeida², onde mantém também um museu, além de outros fundos documentais de pessoas que apresentam ou apresentaram influência no âmbito público, a exemplo dos arquivos dos governadores.

Diante desse contexto, compreendendo a evidência das pessoas públicas enquanto foco norteador de pesquisas e de práticas em acervos pessoais, conhecendo a história de vida do escritor paraibano Políbio Alves, chamou-nos atenção o fato de um escritor como ele não ser conhecido pelo grande público na própria cidade natal.

A escolha de se trabalhar o acervo pessoal do escritor Políbio Alves se deu em virtude da identificação com a temática, arquivos pessoais. Nessa linha de pesquisa, é importante ressaltar a dissertação construída junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFPB, sobre o arquivo pessoal do escritor Políbio Alves, compreendendo-o enquanto uma escrita de si.

Destarte, ao conhecermos pessoalmente Políbio Alves, nas dependências da própria universidade, tivemos a curiosidade de observar de perto o seu acervo, o seu mundo. Em uma conversa, o escritor nos convidou para visitar o seu apartamento-arquivo, constatando uma variedade documental que versa sobre seu reconhecimento no âmbito da literatura. A partir daí, surgiu a vontade de relacionar esses documentos para visualizarmos, através do acervo, como se dá o reconhecimento do escritor na perspectiva dos seus documentos pessoais.

Tomando como inspiração a dissertação já mencionada, e partindo de uma autorização prévia do titular, fomos entender mais de perto essa trajetória com base na leitura dos documentos. Caminhando no seu acervo, selecionamos os documentos que traziam o reconhecimento

¹ A Fundação Casa de José Américo localiza-se na cidade de João Pessoa (PB), tendo o departamento de documentação e arquivo atuando na incumbência de coletar, classificar e conservar os documentos que visam subsidiar os estudos e pesquisas.

² José Américo de Almeida, paraibano, filho da cidade de Areia, um homem de destaque na política brasileira, mas, sobretudo, na literatura, onde desbravou como romancista, cronista, poeta, foi advogado e professor universitário.

de seu percurso literário, entre eles: comendas, medalhas, certificados, troféus, pinturas, uma gama de documentos que revelam a sua trajetória literária.

O acervo de Políbio encontra-se organizado de acordo com a visão do próprio produtor, não tendo intervenção de um profissional arquivista, mas, percebemos uma organização próxima da perspectiva cronológica. O referido titular dispõe também de uma organização de acordo com os gêneros. Como exemplo, em um de seus armários, estão organizados os jornais publicados sobre ele e seus prêmios, de maneira cronológica. Em outro armário, estão os vídeos sobre os eventos, os prêmios, as honrarias a ele entregues, bem como as homenagens, como foi a do ano cultural Políbio Alves, em 2011, homenagem prestada a ele pela Prefeitura Municipal de João Pessoa (PB).

Nesta proposta de pesquisa, excluímos qualquer preocupação com a organização técnica do acervo; por outro lado, detivemo-nos em analisar os documentos do arquivo pessoal do escritor como um artefato de informação e memória que revelasse o reconhecido de sua contribuição literária.

Nesse sentido, questionamos como se deu o reconhecimento do percurso literário do escritor Políbio Alves através de seu acervo pessoal. Para responder a esse questionamento, traçamos como objetivo compreender as memórias do escritor a partir de seus documentos pessoais, documentos estes que versam sobre a sua trajetória literária. Quanto aos objetivos específicos: conhecer o acervo pessoal de Políbio Alves, caracterizar o fundo documental Políbio Alves como fonte de memória e informação, e identificar os documentos presentes em seu acervo, que representam o reconhecimento de sua produção literária.

No intuito de alcançarmos os objetivos propostos, traçamos os caminhos metodológicos, trabalhando inicialmente com a pesquisa exploratória e descritiva, respaldada na busca de aportes teóricos em literaturas para então compreendermos os conceitos de arquivos pessoais, gêneros documentais, memória, informação etc. Em seguida, realizamos a pesquisa de campo, com o fito de acessarmos informações e obtermos conhecimentos sobre os documentos que permeiam o acervo em questão.

Esta etapa foi realizada no apartamento-arquivo do escritor, localizado no município de Cabedelo (PB).

No primeiro momento, procuramos compreender o acervo a partir da análise da informação da documentação exposta nas paredes, gavetas e prateleiras do arquivo do escritor. Em seguida, selecionamos os documentos que versam sobre o reconhecimento de sua trajetória literária, sendo necessário o auxílio do titular do arquivo para esclarecer suas relações. Por trabalharmos com o documento como fonte primária de informação, a pesquisa também é do tipo documental.

Arquivo Pessoal: reflexo de uma trajetória

Destacamos o fato de que a informação pode estar atrelada a qualquer suporte, sendo o conteúdo informacional o fator crucial da seleção e acumulação da documentação de um arquivo. Quanto à classificação dos arquivos, destacamos a contribuição de Bellotto (2004), que afirma que os arquivos podem ser públicos ou privados, estando os arquivos pessoais, em sua maioria das vezes, relacionados com a classificação dos arquivos privados, como é o caso do arquivo pessoal do escritor Políbio Alves.

Ao longo dos anos, o conceito de Arquivo Pessoal foi se moldando e adaptando-se a transformações culturais, sociais e políticas de geração em geração. Qualquer indivíduo que detém documentos que testemunham momentos de sua vida, sua trajetória, interesses, hábitos do cotidiano, e objetos representativos de sua memória, pode assim constituir o seu Arquivo Pessoal. Balmann (2011, p. 24) salienta que não é recente a prática de acúmulos de informações em forma de documentos. No entanto, a autora afirma que: “[...] todo indivíduo produz e acumula informação dando origem a documentos guardados e organizados para um futuro próximo ou não.” Mas o que seria Arquivo Pessoal? Como ele é constituído?

Bellotto (2004) destaca que essa definição de Arquivo Pessoal é inerente ao conceito de Arquivo Privado, estando, de certa forma, intrínseco ao seu objeto, por tratarmos de documentos produzidos e recebidos por pessoas físicas e/ou entidades de direito privado (BELLOTTO, 2004). Nessa perspectiva,

Córdula (2015, p. 69) corrobora: “[...] os arquivos pessoais são constituídos por conjuntos documentais, de origem privada, acumulados por pessoas físicas e que se relacionam de alguma forma às atividades desenvolvidas e aos interesses cultivados por essas pessoas ao longo de suas vidas”.

Assim, quando reunimos documentos, sejam eles provenientes de experiências vividas, fatos que marcaram o passado, registros de memórias, podemos compreendê-los como “[...] um canal de informações, entre dimensões temporais capazes de serem ressignificadas” (CÓRDULA, 2015, p. 26).

Nesse contexto, a memória que permeia os documentos pessoais torna-se um elo entre o passado e o presente, sendo que, através dela, vamos ter a possibilidade de alcançarmos e compreendermos parte das informações imersas nos documentos que motivaram a sua guarda, por parte do titular. Logo, compreendemos que os arquivos pessoais são espaços que remetem às memórias individuais e coletivas, de modo que percorremos os labirintos das memórias de Políbio Alves, no percurso desta pesquisa.

De modo geral, os arquivos pessoais são compostos por documentos de gêneros diversos, objetos tridimensionais, fotografias, recortes de jornais, documentos convencionais, entre outros. Essa documentação traz uma relação com o produtor, mas também uma relação entre si, o que caracteriza as relações orgânicas comuns nos documentos de arquivos. Córdula (2015), em seu estudo, salienta que os arquivos pessoais resultam de uma atividade inerente ao homem que acumula, ao longo da vida, documentos e objetos que representam fatos vividos relacionados às suas escolhas, pensamentos, crenças, atividades, contextos sociais, representando, desse modo, um cenário que se vincula intrinsecamente às percepções do indivíduo acerca de sua realidade.

No caso de personagens públicos, a sua documentação recebe a função de legitimar a imagem construída pelo titular. Esta situação insere os arquivos pessoais na condição de narrativas autobiográficas, em que a pessoa escolhe, qualifica e constrói a imagem que seus documentos passarão (CRIVELLI; BIZELLO, 2015).

Para Oliveira (2009) e Rocha (2010), os arquivos pessoais nos levam a entender que existe um testemunho no qual o indivíduo

intencionalmente seleciona através da acumulação documental, o que será preservado nas entrelinhas de sua trajetória de vida. Destarte, toda essa acumulação intencional resulta de uma seleção feita de documentos manuseados, que serão guardados ao longo dos anos, pois, por meio dessa “acumulação”, Cunha (2004, p. 4) afirma que será possível “ativar a memória, através de lembranças registradas em papel”. Nesse caso, a conotação do papel remonta ao documento independente do gênero em que ele se materializa.

Destacamos que tais acervos podem constituir-se em valiosas fontes para a pesquisa histórica, visto que podem ser classificados como de interesse público, quando esse for acervo pessoal de pessoa pública, que contribuiu ou teve participação importante para a sociedade e/ou cultura, e por deterem informações de cunho relevante para a ressignificação da memória, a fim de complementar o conhecimento do pesquisador sobre o acervo pesquisado, seja para agregar conhecimentos acerca de material biográfico do produtor, seja alertando para a preservação e conservação do mesmo. Fujisawa (2009), no entanto, chama-nos atenção para a seguinte questão: “Apesar de sua relevância para pesquisa histórica, apresentando muitas informações de cunho pessoal e familiar, não raras às vezes, esses documentos acabam sendo fragmentados ou esquecidos” (FUJISAWA, 2009, p. 1).

Nesse sentido, ressignificar a memória através de documentos pessoais é possibilitar compreendermos o legado de um indivíduo. No caso de Políbio Alves, esta compreensão está se dando com o produto ainda em vida, facilitando a compreensão de suas memórias enquanto “[...] testemunham o cotidiano e contextualizam o trabalho de seu titular” (FUJISAWA, 2009, p. 19).

Arquivo Pessoal Políbio Alves: legado em revelação

Políbio Alves dos Santos, natural da cidade de João Pessoa (PB), nasceu no dia 08 de janeiro de 1941. Escritor, ficcionista e poeta, quando pequeno já despertava em si interesse pela leitura, escrevendo os seus primeiros poemas. Formou-se em Administração, mas nunca perdeu a paixão pelo universo da leitura. Políbio carrega consigo uma história de superação e força de vontade para vencer na vida.

Além dos ensinamentos de sua mãe com ministrações de aulas em sua própria casa, frequentou muito a Biblioteca do Serviço Social do Comércio (SESC). Ali se satisfazia na leitura entre centenas de livros, adquirindo mais conhecimentos. Mudou-se para o Rio de Janeiro (RJ) quando jovem, e a partir de então começou a construir seu legado intelectual, atuando como educador e colaborador da formação de muitas pessoas através da criação do supletivo. Publicou várias obras, dentre as quais destacamos: *Varadouro*, que trata as impressões de um escritor sensível que soube transfigurar para o papel a alma do bairro em que cresceu. Essa obra está presente no Acervo Literário da biblioteca da Universidade Livre de Berlim (Alemanha), levado pelo escritor Carlos Alberto Azevedo. Seu livro também integra a Casa das Américas, em Cuba, desde 1990. Nesta mesma década, também passou a pertencer ao acervo da Casa do Brasil em Madri, na Espanha.

Políbio Alves prestou concurso público para técnico em Administração, sendo aprovado em primeiro lugar na Paraíba, momento que retornou a sua casa como funcionário do Ministério do Trabalho. Logo em seguida, prestou outro concurso público, tornando-se Auditor Fiscal do Trabalho, na década de 80. Com celeridade, e revestido de cidadania e consciência, buscava atender ao público com gentileza e presteza, agilizando o serviço público, do qual ele tinha prazer em exercer suas atividades como fiscal do trabalho.

O arquivo pessoal de Políbio Alves revela-o um escritor cuidadoso, preocupado com a memória de si. Nesse sentido, compreendemos o seu acervo como uma “coleção de si”, que fala dele para o outro. Conforme afirma Artières (1998, p. 7): “Nada pode ser deixado ao acaso; devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas, sobretudo para existir no cotidiano”.

Nele, estão contidas informações da sua vida pessoal, profissional e literária. Dessa forma, os documentos dialogam entre si, e com o titular do acervo. O arquivo é formado por vários gêneros documentais, entre eles: recortes de jornais, comendas, fotografias, honrarias, pinturas, gravações de vídeos, entre outros objetos que marcam sua trajetória de vida, e que revelam Políbio Alves e suas relações. Nesse contexto, recordemos Lima

(2009, p. 1): “[...] os arquivos pessoais têm emergido como indícios profícuos de compreensão do passado, que extrapola a dimensão individual do seu proprietário [...]”; o que permite ampliar o universo multifacetado que se compõe da trama sociopolítica onde os sujeitos transitam.

Dessa feita, ao analisarmos o arquivo pessoal, como fonte memorialística, compreendemos a trajetória de vida do escritor, neste caso, nos atemos à sua relação com a literatura. Logo, os documentos produzidos e reunidos por Políbio Alves “tornam-se pontes que ligam os vários cenários da sua trajetória, possibilitando um contato com a representação de seu desempenho e função social” (CÓRDULA, 2015, p. 29), permitindo-nos acesso à sua vida com a representação do seu cotidiano em períodos diferentes.

Sobre acessar o seu arquivo, Políbio Alves relata ser “*um prazer receber pesquisadores em seu espaço pessoal*”. Isso é extremamente importante, pois o titular, como sendo a peça principal dos acontecimentos, fala ainda em vida de toda a cronologia de sua trajetória.

Atualmente aposentado, o escritor dedica-se inteiramente à sua produção, ao seu amor pela literatura, sendo homenageado na Paraíba e no mundo pelo seu legado literário.

A Trajetória de Reconhecimento do Escritor: comendas e honrarias

A ressignificação da trajetória de vida de Políbio Alves é pensada através de seu acervo pessoal, enunciando a vida do escritor, além de sua contribuição para a cultura paraibana (CÓRDULA; OLIVEIRA, 2015). Nesse sentido, transitaremos por entre seus documentos, observando as formas de reconhecimento do escritor no âmbito da sociedade, da cultura e da educação, revelando as homenagens e honrarias prestadas a Políbio Alves durante o seu percurso literário, na Paraíba especialmente.

Percebemos que sua documentação encontra-se disposta nas paredes e prateleiras do seu apartamento, revelando seu reconhecimento. Tais fatos, para ele, merecem ser lembrados, visto que se constituem uma forma de enunciar a si próprio.

O primeiro prêmio de sua trajetória de escritor é comprovado através de uma fotocópia, de um jornal publicado no Rio de Janeiro (RJ) no ano de 1969, revelando um momento de glória para o escritor, o enunciado do *prêmio Henry Miller*, de ficção, concedido ao escritor no ano em que o prêmio foi divulgado.

Ainda no período de sua estada no Rio de Janeiro, salientamos o recebimento do título de cidadão da Guanabara (Figura 1), concedido ao escritor em virtude de sua contribuição para a educação em uma comunidade do Rio de Janeiro na década de 1970, propositura do deputado estadual Frederico Trotta.

FIGURA 1: Título de Cidadão da Guanabara.



FORTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

No contexto do acervo de Políbio Alves, destacamos outro documento de caráter também textual que reflete o reconhecimento da trajetória literária do escritor. Trata-se do enunciado do “*prêmio Augusto Mota*”, concedido a Políbio Alves pelo conto “*Passagem Branca*” em 1977. O prêmio foi divulgado através de uma nota publicada no *Jornal do Brasil* (1977).

Em 1994, Políbio Alves recebeu no baile dos artistas em Recife (PE) (Figura 2) um estandarte como forma de reconhecimento de sua contribuição no cenário literocultural. No ano de 1998, no quesito homenagens, destacamos como reconhecimento a inauguração de uma placa de bronze disposta na Praça Antenor Navarro, no bairro Varadouro, em João Pessoa (PB), contendo um dos trechos do seu poema *Varadouro*. Esta homenagem foi concedida através de uma parceria entre a Prefeitura Municipal de João Pessoa e a Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOP).

FIGURA 2: Homenagem conferida no baile dos artistas a Políbio Alves.



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

No ano de 1999, Políbio Alves recebe o título de Personalidade Cultural Internacional, concedido pela União Brasileira de Escritores (UBE), como forma de homenageá-lo por seu destaque internacional na literatura (Figura 3).

FIGURA 3: Título de Personalidade Cultural.



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

Na década de 2000, o festival “Poesia Encenada”, (Figura 4), evento que une a literatura e expressões artísticas, realizado pelo Serviço Social

do Comércio da Paraíba (SESC-PB), homenageou Políbio Alves por sua contribuição à Literatura Paraibana.

FIGURA 4: Prêmio concedido a Políbio no Festival Poesia Encenada.



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

Em 2001, Políbio foi o primeiro paraibano a receber a *Medalha Poeta Augusto dos Anjos* (Figura 5). Esta foi, portanto, a mais alta honraria concedida pela Assembleia Legislativa através da Resolução 672 (11/04/2001) que teve como proponente Ricardo Vieira Coutinho, nesta ocasião, deputado estadual.

Logo em seguida, no ano de 2002, recebeu também a *Comenda da Cidade de João Pessoa* (Figura 6) pela Câmara Municipal de João Pessoa-PB, propositura do vereador João Gonçalves de Amorim Sobrinho, conforme o Decreto n. 5 de 12 de junho de 2001.

FIGURA 5: Medalha Poeta Augusto dos Anjos (2001). **FIGURA 6:** Comenda da Cidade de João Pessoa.



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

Ainda em 2002, Políbio Alves foi homenageado pela Associação dos Servidores da Delegacia Regional do Trabalho e Emprego, onde atualmente funciona a Superintendência do Trabalho, com a inauguração da “*Sala dos aposentados Políbio Alves*”.

As homenagens e prêmios continuam e no ano de 2003, na cidade de João Pessoa (PB), Políbio Alves recebe o *Troféu Correio das Artes*, do jornal *A União* (Figura 7), o suplemento literário mais antigo do Brasil. Este prêmio tem por objetivo premiar os eleitos como melhores escritores da literatura paraibana. Em 2004, o escritor Políbio Alves recebe, mais uma vez, o *Troféu Correio das Artes* (Figura 8), desta vez, na categoria melhor livro de ficção, com seu livro “*O que resta dos mortos*”.

FIGURA 7: Prêmio Troféu Correio das Artes.



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

FIGURA 8: Troféu Correio das Artes melhor livro de ficção.



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

Em 2007, a Escola Estadual Antônio Pessoa homenageou Políbio Alves com a inauguração da Biblioteca Políbio Alves e no ano seguinte, em 2008, o escritor recebeu a *Comenda Ariano Suassuna* (Figura 9). Um reconhecimento do Legislativo Municipal pelo que representa o trabalho do escritor não só para a Paraíba, mas também para o Brasil. O projeto é decreto legislativo e teve a propositura da vereadora Paula Frassinete.

FIGURA 9: Medalha Ariano Suassuna (2008).



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

Em 2011, Políbio Alves foi contemplado com o projeto *Ano Cultural*³, e a Escola Municipal Frei Afonso o homenageou com a inauguração da Sala de Leitura Escritor Políbio Alves. Ainda em 2011, o poeta foi contemplado com o troféu Heitor Falcão que tem como objetivo reconhecer e estimular valores paraibanos em diversas áreas de atuação. Dessa forma, Políbio foi homenageado naquela ocasião pela sua contribuição à literatura no Brasil e no mundo.

A Escola Municipal Olívio Ribeiro Campos, assim como muitas outras, reconhece a importância do escritor para a cultura e o campo literário na Paraíba. Isso pode ser corroborado pelo fato de o escritor ter recebido dessa escola uma comenda, concedida em 2011. Nesta homenagem, caracterizam-no como “operário das palavras” e afirmam que a presença de Políbio é motivo de orgulho para eles.

A trajetória do escritor no incentivo à leitura engrenou muito mais após o Ano Cultural, em 2011, ano de significativos reconhecimentos literários por parte das escolas paraibanas. Nesse contexto, destacamos também a homenagem prestada ao escritor pela Escola Municipal Arnaldo Marinho, através do projeto “*Quando o passado e o presente se encontram*”.

No ano de 2013, outra escola, a *Sesquicentenário*, reconheceu e atribuiu a Políbio Alves uma menção honrosa no que tange à educação pública de qualidade. Na oportunidade, Políbio Alves foi homenageado como personalidade de destaque pelo seu incentivo ao projeto da escola, cujo nome se deu “*Projeto Leitura Prazerosa*”.

No mesmo ano, o escritor venceu o concurso *Augusto dos Anjos* (Figura 10), na categoria contos, com sua obra, cujo título é “*Os ratos adestrados fazem acrobacias ao amanhecer*”. Essa foi lançada em solenidade no Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC), em sete de novembro de 2013.

³ Projeto realizado pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, que homenageia personalidades da Paraíba, sendo, no ano de 2011, homenageados o escritor paraibano Políbio Alves e a atriz paraibana Zezita de Matos.

FIGURA 10: Banner de divulgação dos ganhadores, entre eles, o livro de contos do escritor Políbio Alves.



FONTE: Arquivo Pessoal Políbio Alves.

No âmbito dos seus reconhecimentos literários e suas várias contribuições para a cultura paraibana, realçamos também o título de Cidadão Cabedelense outorgado ao escritor, no dia 11 de dezembro de 2014, no Forte de Santa Catarina, na cidade de Cabedelo (PB). A Câmara Municipal de Cabedelo concedeu o título ao escritor como um privilégio por tê-lo como morador daquela cidade.

Em 2016, o escritor Políbio Alves foi homenageado no evento *Urbicentros* realizado pela UFPB. Fragmentos de sua poesia serviram de referência e fonte de inspiração para caracterização de eixos temáticos, inclusive a sua obra *Varadouro* foi declamada nesta bela homenagem.

Ao analisarmos as comendas e honrarias que fazem parte do acervo documental de Políbio Alves, percebemos o reflexo de sua trajetória através do contexto informacional e memorialístico que esses documentos apresentam. O reconhecimento da sua contribuição literária na Paraíba e no Brasil vem crescendo, especialmente no cenário da educação. Escolas públicas e particulares da cidade de João Pessoa (PB) estão, cada vez mais, aproximando o autor do leitor, sendo o próprio Políbio Alves um estímulo para as crianças e adolescentes. Em 2016, uma escola particular da cidade de João Pessoa (PB), o colégio “Dorotéias”, homenageou o escritor com um sarau literário.

Diante desse contexto, evidenciamos a relevância do escritor por meio do reconhecimento de sua produção, além de tornar-se um incentivo aos alunos pelo seu relato de experiência de vida, estimulando o surgimento de novos poetas. O escritor sempre afirma que prefere ser reconhecido em vida, sendo os documentos que compõem suas prateleiras, testemunhos desses reconhecimentos.

Enfatizamos a pluralidade de gêneros documentais que materializam essas homenagens e refletem o reconhecimento literário e cultural do escritor Políbio Alves. Mais recentemente, nos anos de 2017 e 2018, respectivamente, Políbio Alves foi homenageado pela “União Brasileira de Escritores da Paraíba”, entidade fundada em 1954, e pela Livraria do Luiz⁴, como frequentador assíduo dos encontros e acontecimentos literários organizados pela referida livraria. Na primeira premiação, um reconhecimento pelo conjunto de sua obra literária e pela contribuição à cultura da Paraíba e do Brasil (Figuras 11 e 12).

FIGURA 11: Homenagem da União Brasileira de Escritores da Paraíba.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

FIGURA 12: Frequentador Assíduo, homenagem da Livraria do Luiz.



FONTE: Arquivo Pessoal de Políbio Alves.

Nesse viés, constatamos que os documentos do arquivo de Políbio Alves revelam o seu reconhecimento, mas, sobretudo, denotam certa carga de intencionalidade do próprio produtor, visto que só é selecionado em seu arquivo aquilo que ele quer que seja compreendido sobre ele

⁴ A Livraria do Luiz localiza-se na Galeria Augusto dos Anjos, Praça 1817, 88 - Centro, João Pessoa-PB, foi fundada por Luiz Carvalho da Costa, em 1972, com o foco especial na difusão da cultura local.

e suas memórias. Logo, ao selecionar esses documentos para compor o seu acervo, o escritor já evidencia o que considera importante para referenciar o percurso de sua trajetória.

Considerações finais

Este trabalho possibilitou analisar o acervo do escritor e poeta Políbio Alves, enquanto fonte de memória e informação de si. Transitar sobre seu arquivo é transitar sobre a história de Políbio, assim, consideramos o arquivo de Políbio Alves como fonte confessional de si, revelando-se uma trajetória de conquistas e reconhecimento. Cada documento do acervo traz à tona sua vida, sua história, seu legado.

Entendemos, pois, que ao selecionar e guardar as suas comendas, honrarias e homenagens, o escritor dá significado a cada documento, destacando a forma que ele é percebido pelo outro, a forma como ele é visto pela sociedade e, sobretudo, a forma de como ele quer ser lembrado cotidianamente.

O arquivo pessoal é o reflexo da vida de seu titular e compreendê-lo é compreender o titular. Considerando esse panorama, deparamo-nos com um paraibano de múltiplas faces, amante das palavras, que se tornou escritor, contista, cronista e, na sua caminhada literária, revela-se um vencedor, sendo reconhecido no mundo, mas, sobretudo, na Paraíba, desvelando seu itinerário a partir de seus troféus, comendas, medalhas, títulos, entre outros. Um homem que fez da escrita uma parte importante de sua vida.

Referências

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. In: **Estudos Históricos: Arquivos Pessoais**, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BARROS, D. S.; NEVES, D. A. de B. Arquivo e memória: uma relação indissociável. **TransInformação**, Campinas, v. 21, n. 1, p. 55-61, jan./abr. 2009.

BAUMANN, E. S. **O arquivo da família Calmon à luz da arquivologia contemporânea**. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

CÓRDULA, A. C. C. **Políbio Alves entre Contos e Encantos: o fascínio do vivido na perspectiva da escrita de si**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

CÓRDULA, A. C. C.; OLIVEIRA, B. M. J. F. de. **Políbio Alves: um homem, um arquivo, uma trajetória**. João Pessoa (PB): Editora UFPB, 2015.

CRIVELLI, R.; BIZELLO, M. L. Arquivos pessoais e patrimônio documental: análise dos critérios de seleção dos registros memória do mundo do Brasil – UNESCO. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 16, 2015, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2015.

CUNHA, O. M. G. da. “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”. **Mana**, Rio de Janeiro, vol. 10, n. 2, 2004.

FUJISAWA, V. E. N. **Arquivos pessoais: Proposta de organização do acervo do cartunista Santiago**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquivologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

LIMA, S. C. F. de. Arquivo Pessoal como fonte para a história da educação. XXV – Simpósio Nacional de História. **Anais...** Fortaleza, p. 1-9, 2009.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História**, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, B. M. J. F. de. **José Simeão Leal: escritos de uma trajetória**, 2009, 243 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, 2009. v. 1.

ROCHA, A. C. S. M. **Isaías Alves através do seu arquivo pessoal: possibilidades de leitura**. [Editorial] *Mosaico*, Ed. 3, ano II.



Fonte: <http://www.fortroemvini.com/wp-content/uploads/2008/09/xangai-e-quinteto-da-paraba-foto.jpg>



Quinteto da Paraíba

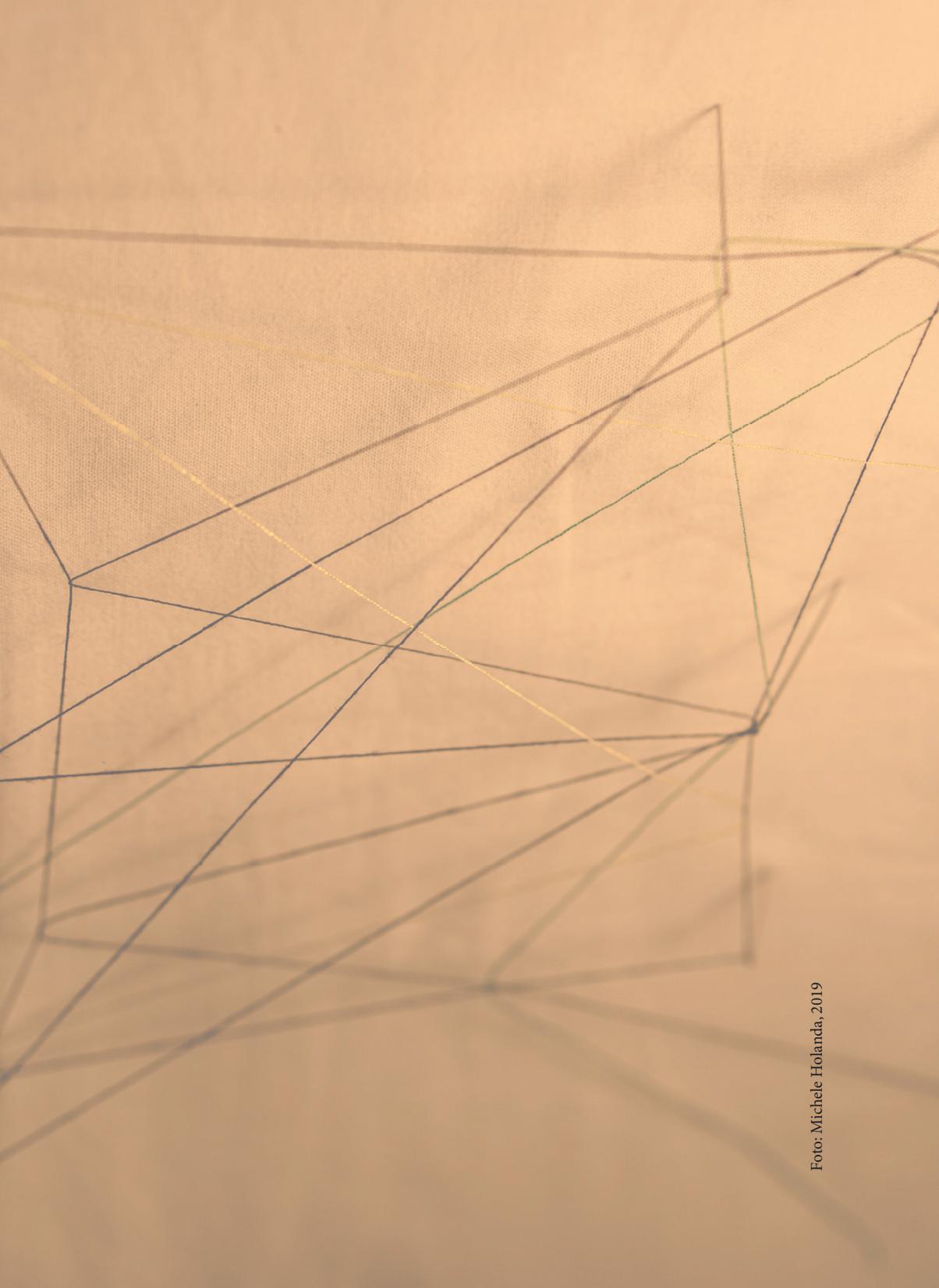


Foto: Michele Holanda, 2019

**ESCRITOS DO QUINTETO DA PARAÍBA:
memórias de uma prática musical no contexto de seu
arquivo privado**

Ana Cláudia Medeiros de Sousa

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

OS DOCUMENTOS DE ARQUIVO constituem um elemento significativo que merece ser preservado, porquanto refletem a memória, quando considerados bem patrimonial. Nesse sentido, os documentos arquivísticos podem ser compreendidos como artefatos infomemoralísticos (SILVA; OLIVEIRA, 2014), posto que as informações, neles contidas, contribuem para (re)significar ou, até mesmo, (re)construir fatos relacionados ao(s) seu(s) produtor(es).

Em se tratando de documentos de arquivos musicais, estes são provenientes da atividade musical que produz e acumula diversificados gêneros documentais. Os arquivos musicais privados são aqueles formados pelos próprios músicos, sejam eles: instrumentistas, maestros, compositores, intérpretes, produtores e folcloristas que, com suas atividades, formam seus acervos pessoais.

Este escrito tem como objetivo evidenciar indícios memorialísticos da prática musical do Quinteto da Paraíba, a partir de seus escritos. O Quinteto da Paraíba iniciou suas atividades no ano de 1989. Desde então, seus integrantes acumularam os documentos provenientes das atividades

do Grupo. No início da década de 1990, os documentos foram reunidos, formando o arquivo privado do Quinteto da Paraíba.

Escrever, arquivar papéis e guardar objetos durante o decurso da vida são práticas que caracterizam a produção do eu (OLIVEIRA, 2009). Ou seja, uma escrita de si, que é capaz de constituir uma trama de (re)significados e, conseqüentemente, evidenciar traços de memória e identidade do produtor do arquivo.

No compasso do arquivo musical

As atividades musicais propiciam a formação de arquivos de documentos musicais, a exemplo tanto dos arquivos que são formados de pesquisas do tipo documental na área da música como dos estudos desenvolvidos pelos musicólogos, que coletam informações, documentos e gravações de práticas musicais do campo investigado. Existem também os arquivos de orquestras que atendem às demandas de maestros e de instrumentistas para a realização de concertos.

Registram-se arquivos de documentos sonoros que são formados por documentos que contêm registros sonoros, tais como discos, fitas magnéticas, CDs, entre outros, com gravações musicais. Podem-se citar, ainda, os arquivos musicais privados formados pelos próprios músicos que acumulam e preservam os documentos advindos de suas práticas musicais, formando seus arquivos pessoais.

Dentro das classificações arquivísticas, quanto à sua natureza, o arquivo musical é um arquivo especializado; já em relação ao seu regime jurídico, pode ser público ou privado, composto de documentos que se originam de uma necessidade de produzir, de usar e de guardar, como qualquer outro tipo de documento arquivístico, que reflete as práticas sociais de seu produtor.

Cotta (2006, p. 15) compreende que o arquivo musical alia conceitos e técnicas da arquivologia tradicional às necessidades específicas

para o tratamento técnico de acervos ligados à música, especialmente no caso de manuscritos musicais, mas também no caso de impressos, discos e até mesmo documentos tradicionais, como cartas missivas.

Nessa perspectiva, o arquivo musical visa atender às especificidades dos documentos musicais, considerando qualquer espécie documental que tenha sido produzida a partir de uma atividade musical. Apesar de o arquivo musical ser considerado algo novo para alguns, é importante citar que, desde os tempos antigos, conforme o desenvolvimento da escrita musical, as composições foram sendo arquivadas nos acervos das catedrais medievais (BOLAÑOS, 2005).

Os arquivos musicais dispõem de diferentes espécies documentais, dentre elas, as partituras e as partes que podem ser impressas ou manuscritas. Existe uma diferença entre partitura e parte. A primeira se refere à obra completa, em que o maestro rege a orquestra ou a obra executada pelo solista. Já a segunda é a escrita dos trechos da música a ser tocada por cada instrumento da obra a ser apresentada.

Neste ponto, é válido referir que a análise das características inerentes aos documentos que compõem o arquivo musical requer a atuação de profissionais com competências e habilidades específicas no tratamento da informação musical, cujas aptidões são fundamentais para se compreender a linguagem musical. A atividade de representação da informação é considerada um processo complexo para qualquer tipo de documento, em se tratando das espécies e das tipologias de documentos musicais, esse procedimento passa a ser mais complexo por causa da dificuldade de identificar e elencar atributos que representem os aspectos inerentes à obra musical. Faria (2009, p. 2) compreende que, geralmente, os arquivistas e os bibliotecários não têm conhecimento musical suficiente

para atender às necessidades informacionais dos músicos e regentes e esses, de modo geral, desconhecem técnicas e padrões biblioteconômicos ou arquivísticos estabelecidos de tratamento documental.

Assim, entende-se que é preciso um trabalho colaborativo com profissionais da área de música e da área da documentação. As questões relacionadas ao arquivo musical necessitam ser mais discutidas pelas áreas de interesses, uma vez que os arquivos musicais refletem

a produção musical e cultural de um dado contexto e/ou região. Por essa razão, é preciso criar iniciativas para organizar os acervos musicais brasileiros. Isso irá garantir o reconhecimento e a preservação do patrimônio musical brasileiro.

O patrimônio musical é entendido como um conjunto de bens, materiais ou imateriais, que representa a arte da música, como os ritmos, sons, letras de músicas, partituras etc., que, a partir do seu valor próprio, são considerados de interesse relevante para a identidade cultural de determinado indivíduo e/ou grupo social.

Cada vez mais, o número de instituições musicais tem crescido no cenário artístico do Brasil, de tantos brasis, com suas diversas práticas artísticas. São orquestras sinfônicas, de câmara, de metais, quintetos, quartetos, trios, bandas marciais, bandas de *pop*, *rock*, *funk*, entre outras. Portanto, todos esses grupos produzem e utilizam documentos no desenvolvimento de suas atividades, que devem ser organizados e preservados. Além disso, diversos acervos musicais advêm de arquivos pessoais pertencentes a compositores, instrumentistas, maestros e, em muitos casos, são considerados fontes de informações de estimável valor cultural.

Em se tratando da guarda e da preservação dos recursos musicais, é mister enfatizar que as instituições de memória contribuíram para conservação dos documentos criados ao longo da história. Tal iniciativa possibilitou o acesso ao legado de diversos compositores e viabilizou a concentração de coleções de obras musicais. Isso confirma que o arquivo, a biblioteca e o museu são espaços de memória e guardiões das produções intelectuais e artísticas da humanidade.

Nuances do arquivo musical privado

Uma prática comum entre os músicos é de acumular programas de concertos, roteiros de turnês, partituras, gravações em vídeo e/ou áudio, matérias de jornais e de revistas, fotografias, enfim, todos os documentos relacionados à sua prática, que formam seu arquivo pessoal. Tais documentos podem revelar a trajetória artística de seus produtores, (re)significar fatos, bem como delinear a constituição identitária destes.

No início do século XX, iniciaram as discussões aprofundadas a respeito dos *status* dos acervos de documentos pessoais, considerando-os como arquivo pessoal, que deveriam ser tratados analisando-se suas especificidades. Heymann (2012, p. 12) defende que “[...] os arquivos pessoais ocupam posição fundacional nos projetos voltados para monumentalização da memória do indivíduo; para conformação de seu legado”.

A prática de registrar a vida pública e a privada na antiguidade, conhecida como *hypomnêmata*, “constituía uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores.” (FOUCAULT, 1992, p. 147). *Hypomnêmata*, como memória material, tem o papel de recolher o *logos* fragmentário, que, no contexto dos documentos pertencentes ao arquivo privado, pode materializar e revelar o legado de seu produtor.

Os arquivos musicais são indispensáveis às atividades inerentes aos músicos, porque é nesse ambiente em que se encontram os principais elementos para o desenvolvimento de sua prática musical. Dentre os documentos que o músico produz e acumula, que são capazes de revelar indícios significativos de sua trajetória artística, podem-se citar os programas de concerto que registram informações, como: o repertório e compositores interpretados; o local, a data e o horário da realização do concerto; os nomes dos músicos que participaram do concerto; e ainda, a biografia do(s) solista(s) do concerto. Observa-se que o programa de concerto constitui um artefato que materializa informações que descortinam e rememoram a produção musical de indivíduos e/ou grupos.

Ainda sobre os documentos que formam o arquivo musical privado, podem-se mencionar os recortes de jornais e/ou revistas, que divulgam as atividades musicais, agenda de shows, turnês, parcerias etc. As fotografias, por sua vez, registram diferentes momentos da produção musical: os ensaios, os shows, os concertos, as turnês, as gravações de discos e/ou DVDs, entre outros acontecimentos que podem ser cristalizados pelo registro fotográfico.

A partitura é outro documento do arquivo musical que pode ser considerado singular para o delineamento da memória e para constituição

da identidade do indivíduo produtor. Os elementos que compõem uma obra musical, como o ritmo, a melodia e a harmonia, podem transparecer a estrutura sociocultural em que a obra foi produzida. Evidencia-se, assim, que os documentos advindos das práticas musicais são capazes de salientar indícios relevantes de dada produção musical, ao mesmo tempo que podem revelar a autoimagem de seu produtor. Essa compreensão fundamenta-se no pensamento de Oliveira (2009, p. 32), ao inferir que documento é “[...] tudo que está relacionado ao sujeito como ser social: seus objetos, sua produção, enfim, todo um conjunto que manifesta uma escrita de si”.

À vista disso, os músicos, ao acumular os documentos provenientes de suas atividades musicais, formam seus arquivos privados pessoais, ao mesmo tempo que “permitem vislumbrar uma vontade de guardar, de tornar público o privado, de exibir a exemplaridade da própria história” (VENÂNCIO, 2001, p. 26). Através da organização dos documentos é que se identificam a proveniência, o contexto ou até mesmo a função para o qual aquele documento foi produzido ou recebido. E quando esse arquivo pessoal é formado de documentos musicais, provavelmente seu produtor é músico e/ou ligado a uma instituição musical.

De manera que los archivos personales tienen tanta validez archivística como cualquier archivo central de una institución pública. Su organización y conservación se puede desarrollar siguiendo los mismos criterios y fundamentando se en la misma teoría (BOLAÑOS, 2005, p. 86).

Os arquivos musicais privados, em diversos casos, são reveladores de fatos intelectuais, científicos, sociais e culturais, que estavam silenciados. Foi a partir de documentos musicais, acumulados ao longo do tempo, que estudiosos compreenderam a história social da música e a criatividade musical dos povos.

“Es así como la música oral o escrita, la oficial o popular se puede convertir en una importante fuente de información para el estudio de las mentalidades de un pueblo o de su vida cotidiana” (BOLAÑOS, 2005, p. 83).

Sob esse prisma, o arquivo musical nos propicia, além de um instrumento de pesquisa dos recursos que compõem o acervo, a compreensão do processo de composição musical e do contexto social em que a obra foi elaborada.

As técnicas de tratamento arquivístico, como avaliação, seleção, descrição e classificação, são delineadas por uma lógica orgânica, que, no caso do arquivo privado, viabiliza a compreensão e a (re)significação de fatos, a partir dos vestígios identificados nos documentos do seu produtor. Os itens documentais que compõem o arquivo privado do Quinteto da Paraíba, objeto de estudo deste escrito, dão visibilidade às narrativas produzidas em torno de suas atividades musicais e se configuram como suportes materiais da memória e da identidade do Grupo, posto que neste arquivo, “[...] os titulares tornam-se ao mesmo tempo objetos e sujeitos de uma escrita de si, convertendo-se em autores de um registro sobre sua própria história.” (VENÂNCIO, 2004, p. 113).

Os escritos memorialísticos do arquivo privado do Quinteto da Paraíba

O arquivo do Quinteto da Paraíba foi formado a partir de escritos que foram acumulados por seus integrantes, no decurso de suas atividades. Através de sua produção musical, o Grupo passou a estar registrado em documentos como convites, contratos, passagens de turnês e, conseqüentemente, passou também a produzir outros documentos em meio às atividades, como arranjos, fotografias, figurinos e CDs. Dessa feita, o arquivo foi constituído a partir de documentos que refletem o trabalho musical do Quinteto da Paraíba em uma diversidade de suportes que podem delinear a trajetória musical do Grupo. Analisar a produção musical do Quinteto da Paraíba sob a visão de Oliveira (2009, p. 27) nos leva a compreender que “Tal produção se estrutura pela presença marcante do acúmulo de documentos, pela ilusão de completude.” Porém, essa completude deve ser sempre interpretada sob a perspectiva do que está posto e materializado, e nunca, pelo único, completo,

Mas pela possibilidade de abertura de “práticas de si”, de legitimação, de documentação, de permanência, de

acessibilidade, de irrupções momentâneas, cristalizadas num gesto de leitura e escrita, que busca, no interior de seu corpus, revelar uma “escrita de si”, estabelecendo uma rede de significados, de descobertas e de memórias.

É possível perceber no arquivo privado do Quinteto da Paraíba a preocupação dos integrantes ao acumular os documentos advindos de suas atividades musicais, que constituem a escrita de si e que materializam a memória do Grupo. O referido arquivo está, atualmente, sob a custódia de um dos integrantes que, além de contrabaixista, é produtor do Grupo. Esta última função requer o acesso frequente aos documentos para gerir e viabilizar as atividades musicais do Quinteto da Paraíba.

Pelo fato de o Quinteto da Paraíba continuar em atividade, sabe-se que seu arquivo continua crescendo. Entretanto, até o momento da conclusão desta pesquisa, os gêneros documentais que constituíam o arquivo privado do Quinteto da Paraíba eram: 871 iconográficos; 366 textuais (incluem jornais, revistas, cartas, *folders*, programas de concertos); 36 sonoros (CDs solo do grupo, com convidados e materiais de gravação sonora); 15 audiovisuais (incluem-se vídeos de apresentações e o documentário do Grupo, como também os vídeos de participação do Quinteto da Paraíba em apresentações de outros artistas e os DVDs de filmes de cuja trilha sonora o Grupo faz parte); seis tridimensionais e 371 musicográficos. O número de itens documentais que compõem o arquivo privado do Quinteto da Paraíba transparece a intenção de preservar a trajetória artística e a autoimagem do Grupo, que se constituem uma prática de produção de si, entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações,

Desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e dos diários –, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções (GOMES, 2004, p. 11).

A autora reconhece os objetos materiais, como escritos que delineiam a produção do eu. Tais objetos requerem procedimentos de

crítica documental, e, ainda, atenção às suas potencialidades e aos seus limites. Portanto, esta pesquisa considera todos os gêneros documentais que resultaram das atividades musicais do Quinteto da Paraíba, tais como textuais, sonoros, iconográficos, tridimensionais, musicográficos, e reconhece-os como escritos do Quinteto da Paraíba.

Para evidenciar indícios memorialísticos da prática musical do Quinteto da Paraíba, foram selecionados alguns documentos considerados relevantes para o delineamento da memória e constituição da autoimagem do Grupo, a partir dos escritos que compõem o seu arquivo privado.

O Quinteto da Paraíba teve início de suas atividades musicais, ainda como Quarteto Ravel, no dia 07 de setembro de 1989. O Grupo era formado por dois violinos, uma viola e um violoncelo. Com a inclusão do contrabaixo, foi formado o Quinteto Ravel. Na Fotografia 1 apresentam-se os músicos que integraram a primeira fase do Quinteto Ravel. Essa imagem é considerada um escrito significativo do arquivo privado do Quinteto da Paraíba, por cristalizar um momento singular da memória do Grupo, como também para o cenário da música de câmara, posto que, até então, os grupos de instrumentos de cordas assentavam no modelo do quarteto europeu.

FOTOGRAFIA 1: Ensaio do Quinteto Ravel no Departamento de Música da UFPB [1991].



FONTE: Arquivo privado do Quinteto da Paraíba (2018). (Yerko Tabilo, Nelson Rios, Adail Fernandes, Nelson Campos e Samuel Espinoza).

A Fotografia 1 registra um ensaio do Quinteto Ravel na Escola de Música da Universidade Federal da Paraíba. Dos integrantes que formavam o Grupo, Yerko Tabilo, Nelson Campos e Samuel Espinoza eram professores da UFPB. Os outros dois, Nelson Rios e Adail Fernandes, eram músicos da Orquestra Sinfônica da Paraíba.

Dentre os documentos que compõem o arquivo privado do Quinteto da Paraíba, pode-se destacar também o disco *Música Armorial* (Figura 1). Dentre os aspectos valorosos que esse disco proporcionou ao legado do Grupo, ressalta-se a mudança do nome de Quinteto Ravel para Quinteto da Paraíba.



FIGURA 1: Capa do disco *Música Armorial* gravado pela Nimbus Records.

FONTE: Arquivo privado do Quinteto da Paraíba (2018).

A mudança do nome do Grupo foi demandada pelos produtores da Nimbus Records, ao evidenciar discrepância em lançar um disco com o repertório formado por compositores do Movimento Armorial¹, interpretado por um grupo de cordas chamado Quinteto Ravel. Foi quando seus integrantes buscaram escolher um nome que tivesse alguma relação com o delineamento da produção musical do Grupo. Percebe-se que esse disco materializa um relevante traço memorialístico do Quinteto da Paraíba. Reafirma-se, pois, “a relevância dos objetos materiais nos processos de rememoração” (MARQUES, 2015, p. 138).

¹ O Movimento Armorial buscou constituir uma arte erudita a partir dos elementos da cultura popular nordestina. Teve Ariano Suassuna como idealizador. Os compositores do movimento trouxeram, para suas composições, os instrumentos e os elementos sonoros da região.

O Quinteto da Paraíba estava prestes a completar nove anos de atividade musical, com dois discos gravados, e já participava de festivais de música e importantes eventos musicais pelo país. A música *Toada e Desafio* de Capiba, gravada no primeiro disco do Grupo, fez parte da trilha sonora do filme Central do Brasil.

Em quase três décadas de atividade musical, o Quinteto da Paraíba já tocou em países como: França, Espanha, Chile, Holanda, Bélgica, entre outros. Participou da trilha sonora do filme *Gonzaga de pai pra filho*. Dividiu palco com importantes artistas do cenário musical, como: Nelson Aires, Toninho Ferragutti, Carlos Malta, entre outros. Todos os fatos citados estão registrados nos documentos do Quinteto da Paraíba, que se mantém em efervescente atividade musical, ao mesmo tempo que continua produzindo e acumulando documentos em seu arquivo. Pode-se assim inferir que esse tipo de arquivo é compreendido como “[...] uma espécie de montagem autobiográfica” (COX, 2017, p. 245). Atualmente, o Quinteto da Paraíba é formado por Ronedilk Dantas (primeiro violino), Thiago Formiga (segundo violino), Ulisses Silva (viola), Nilson Galvão (violoncelo) e Xisto Medeiros (contrabaixo), como ilustra a Fotografia 2.

FOTOGRAFIA 2: Quinteto da Paraíba formação atual (Ronedilk Dantas, Thiago Formiga, Xisto Medeiros, Nilson Galvão e Ulisses Silva).



FONTE: Arquivo privado do Quinteto da Paraíba (2018).

No ano de 2016, o Quinteto da Paraíba iniciou o projeto Quinteto Convida, que tem como objetivo dividir o palco com artistas convidados - instrumentistas, cantores, eruditos e populares. A Figura 2 trata-se do cartaz de divulgação do primeiro show do projeto Quinteto Convida. Nesse show, o Quinteto da Paraíba recebeu como convidado o cantor Xangai, com quem já gravou dois discos, *Um abraço pra ti pequenina* e *Brasileirança*. Os cartazes de divulgação também se configuram referenciais de memória e escritos de si do legado artístico do Quinteto da Paraíba.

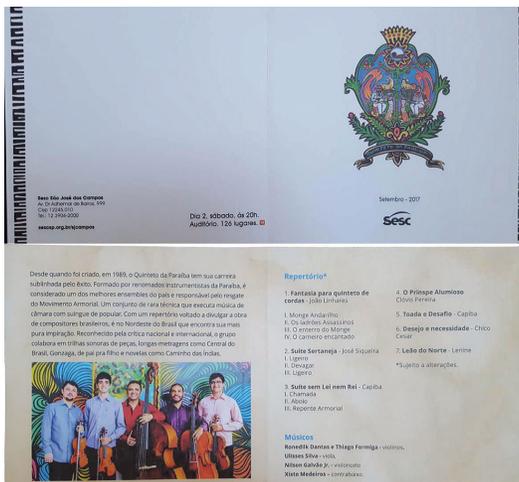
FIGURA 2: Cartaz do Quinteto Convida Xangai.



FORTE: Arquivo privado do Quinteto da Paraíba (2018).

Dos programas de concerto do arquivo do Grupo, foi selecionado o do concerto do Quinteto da Paraíba no Sesc São José dos Campos (Figura 3), realizado em setembro de 2017. Observa-se com esse programa que o Grupo continua interpretando compositores do Movimento Armorial ou traços dele – como as peças de João Linhares, de Chico César, e de Lenine.

FIGURA 3: Programa de Concerto do Quinteto da Paraíba Sesc São José dos Campos (2017).



FONTE: Arquivo privado do Quinteto da Paraíba (2018).

Como já citado, o delineamento do repertório do Quinteto da Paraíba levou à mudança do nome do Grupo. Além disso, é válido destacar que a interpretação de compositores nordestinos possibilitou ao Quinteto da Paraíba constituir uma identidade sonora própria.

Os documentos que compõem o arquivo privado do Quinteto da Paraíba revelam a trajetória artística, evidenciam vestígios memorialísticos, constroem a identidade e possibilitam a definição da autoimagem do Grupo. Sob esse prisma, o arquivo é compreendido como um espaço de memória (ASSMANN, 2011), em que os escritos de si são considerados memória material do seu produtor.

Acordes finais

Os escritos que compõem o arquivo privado do Quinteto da Paraíba revelam primorosamente o legado artístico que o Grupo tem produzido desde o início de suas atividades, em 1989. Ressignificar os escritos memorialísticos da prática musical do Quinteto da Paraíba possibilitou descortinar seus traços identitários, sua autoimagem. Um grupo de música de câmara que tem interpretado repertório de compositores nordestinos em importantes salas de concerto do Brasil e do mundo.

A variedade de documentos provenientes das atividades musicais do Quinteto da Paraíba, tais como: fotografias, programas de concertos, recortes de jornais e revistas, vídeos, contratos, partituras, cartas, entre outros escritos, revelam os lugares onde o Grupo realizou concertos; as parcerias com outros artistas; os repertórios interpretados; as participações em festivais de música; entre outras informações representativas para a memória do Grupo.

O arquivo do Quinteto da Paraíba, além de se configurar um arquivo pessoal, que transparece a autoimagem do produtor, constitui um arquivo musical, com gêneros documentais que requerem habilidade específica na análise dos aspectos informacionais. Reforça-se, assim, a relevância de a área da documentação desenvolver estudos que possam contemplar as demandas relacionadas ao tratamento, organização, representação e preservação de documentos musicais.

Referências

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BOLAÑOS, E. C. La organización de Archivos Musicales marco conceptual. **Información, Cultura y Sociedad**. n. 13, 2005.

COTTA, A. G. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: _____; BLANCO, P. S. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: Edufba, 2006.

COX, R. J. *Arquivos pessoais*: um novo campo profissional. Leituras, reflexões e reconsiderações. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FARIA, M. M. de. O tratamento documental dos arquivos musicais e a busca de práticas comuns no tratamento da música brasileira para orquestra.

Opus: Revista Eletrônica da ANPPOM. Goiânia, v. 15, n. 1, p. 85-90, junho, 2009.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

GOMES, Â. de C. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HEYMANN, L. Q. **O lugar do Arquivo**: a construção do legado de Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

MARQUES, R. **Arquivos Literários**: Teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

OLIVEIRA, B. M. J. F. de. **José Simeão**: escritos de uma trajetória. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SILVA, L. E. F.; OLIVEIRA, B. J. F. Mnemosyne infor-comunicativa: a possibilidade axiomática de construção de um conceito de memória para Ciência da Informação. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 24, n. 1, 2014.

VENÂNCIO, G. M. Cartas de Lobato a Vianna: uma memória epistolar silenciada pela história. In: Ângela de Castro Gomes (org.). **Escrita de si, Escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004.

VENÂNCIO, G. M. Presentes de papel: cultura escrita e sociabilidade na correspondência de Oliveira Vianna. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

Foto: Oriel Farias



Arion Farias

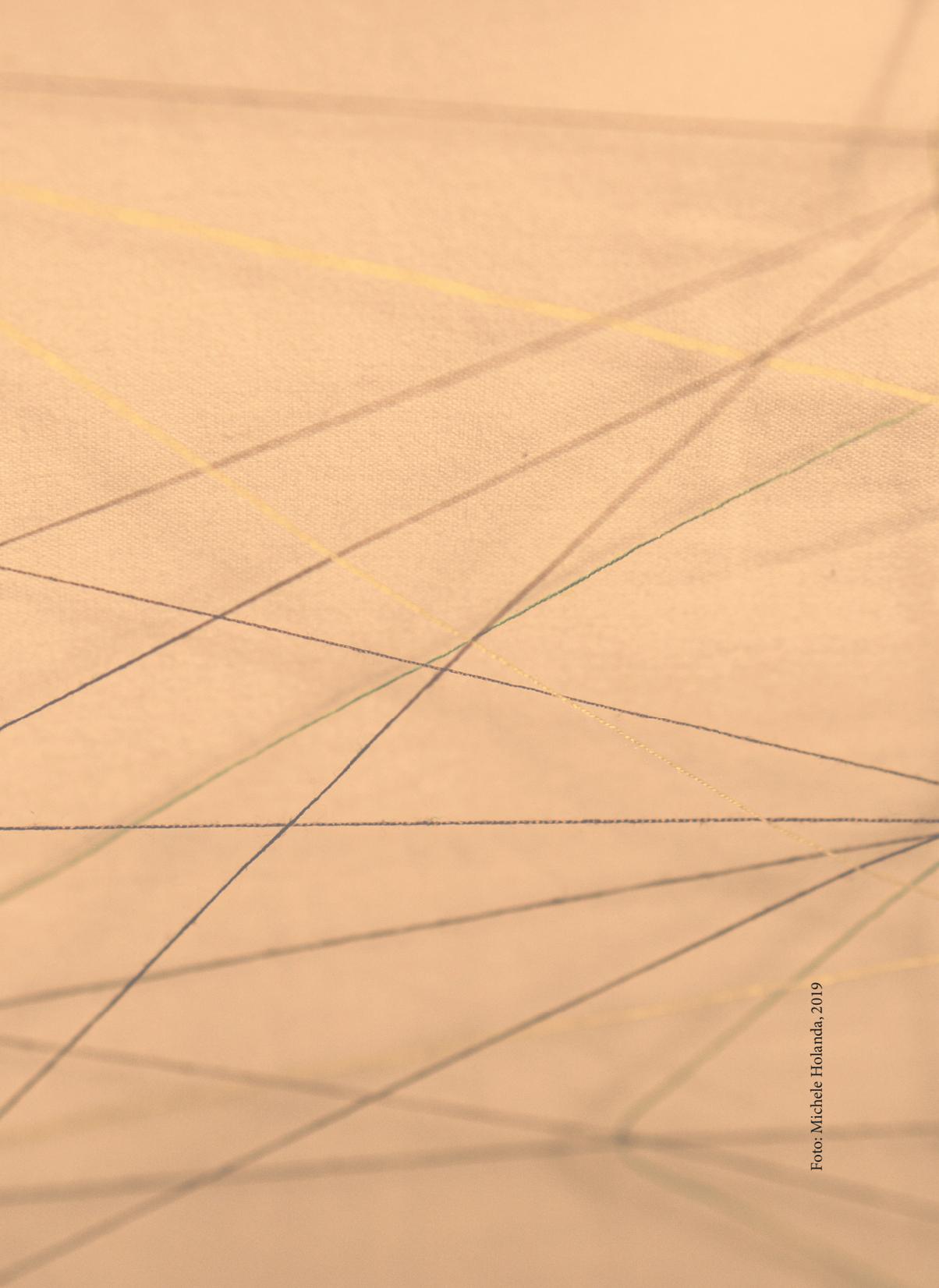


Foto: Michele Holanda, 2019

**ARION FARIAS:
revelação sobre o fotógrafo e seu arquivo pessoal**

Virllane A. de Almeida Souza

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, [um arquivo], um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

(CALVINO, 1990, p. 138)

A EPÍGRAFE QUE ABRE ESTE CAPÍTULO nos conduz a justificar a escolha do objeto de análise deste artigo, principalmente quando nos deparamos com os arquivos pessoais, território de desafios plurais que proporcionam quando neles imergimos, ainda que no total desconhecido. Essa imersão proporciona, como afirmou Calvino (1990, p.138), “uma combinação de experiências, de informações, de imaginações”. Neste misto de experiências, aguçam paixões. Foi então numa avassaladora paixão que encontramos e entramos nos pormenores do arquivo pessoal do fotógrafo Arion Farias.

A construção de arquivos privados pessoais não é privilégio apenas de pessoas com passados representativos. “Todo indivíduo produz e acumula informação dando origem a documentos guardados e organizados para um futuro próximo ou não” (BAUMANN, 2011,

p. 24). Conforme Duarte; Farias, (2005, p. 33), “o titular passa a agrupar documentos resultantes de conjuntos de atos, em concordância com o seu modo de vida”. Agrupando assim “itens documentais, dispondo-os próximos ou distantes, segundo uma necessidade presumida ou a constância dos acontecimentos”.

É comum encontramos nos arquivos privados “documentos que enaltecem a imagem do titular e de seus pares, permanecendo camuflada a avaliação de seus deslizes, falhas, receios, erros e defeitos”, que certamente serão descortinados pelo arquivista na “etapa da análise documentária, alguns desses pontos negativos, que desfazem parte das proezas do titular, deixadas na grande parcela dos documentos acumulados” (DUARTE; FARIAS, 2005, p. 33-34).

Os arquivos privados, segundo Bellotto (2006, p. 265), são caracterizados por serem constituídos por documentos “produzidos e/ou recebidos por uma pessoa física (cidadão, profissional, membro de família ou elemento integrante de uma sociedade)”. Enfim, de documentos “que preservados para além da vida dessa pessoa, constituem seu testemunho, como conjunto orgânico, podendo então ser aberto à pesquisa pública”.

No mundo contemporâneo, com os avanços tecnológicos, surgiram na *Web* inúmeros documentos com aspecto privado, como *blogs*, álbuns fotográficos digitais, *e-mails*, de modo que “a avalanche de blogs são autênticos arquivos pessoais que têm informações individuais do produtor e são de fácil acesso a quem delas necessite, por qualquer razão”. Dessa feita, torna-os “fontes de difusão de informações pessoais no mundo contemporâneo” (SIMÕES, 2011).

No entanto, os arquivos privados “representam sempre o vínculo pessoal que o titular mantém com o mundo. [...] Guarda a memória do titular e a de seu tempo para as gerações futuras, podendo contar muito mais do que se imagina” (DUARTE; FARIAS, 2005, p. 34).

O conceito e a terminologia de arquivos privados encontram-se na literatura arquivística como remissiva para arquivos pessoais. Nessa perspectiva, Bellotto (2006, p. 256) aponta que: “A conceituação de arquivos pessoais está embutida na própria definição geral de arquivos

privados, quando se afirma tratar-se de papéis produzidos recebidos por entidades ou pessoas físicas de direito privado”.

Os arquivos privados também são formados “[...] em função de um futuro leitor autorizado ou não (nós mesmos, nossa família, nossos amigos ou ainda nossos colegas)” (DUARTE; FARIAS, 2005, p. 74). Assim, o arquivamento do “Eu” muitas vezes tem uma função pública, “pois arquivar a própria vida é uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte” (ARTIÈRES, 1998, p. 32), tornando-o verdadeira fonte de pesquisas.

Desse modo, os arquivos privados constituem valiosas fontes de pesquisas, e, atualmente, são vistos como importantes para o investigador, “pois é necessário preservar a memória de diversas personalidades, sendo a partir destes que tal se concretiza” (SIMÕES, 2011, p. 12).

Apresentam, pois, os arquivos privados “funções utilitárias e a sua qualidade está na organicidade”, sendo eles possuidores de uma organicidade própria, uma vez que eles sejam arquivadores de uma vida. Logo, o arquivo se apresenta como “o espelho da vida de seu titular e, [...] permite conhecer a origem, a formação, a competência e/ou a atividade de quem o produziu, cabendo ao profissional da informação recuperar o sentido probatório dos documentos” (DUARTE; FARIAS, 2005).

No âmbito dos arquivos privados, podemos identificar os arquivos privados pessoais, que são definidos, principalmente, pelo fato de todos os documentos do acervo “possuírem como marca identitária uma relação direta com o nome próprio do titular do arquivo. Num arquivo pessoal, é o nome do titular que cria a identidade fundamental do acervo constituído” (VENÂNCIO, 2003, p. 18).

Os arquivos privados pessoais “permitem vislumbrar uma vontade de guardar, de tornar público o privado, de exibir a exemplaridade da própria história” (VENÂNCIO, 2003, p. 19). Ou seja, eles compreendem uma vontade de arquivar a própria vida, guardando e selecionando documentos das atividades desenvolvidas, pessoais ou profissionais, e de seus interesses, enfim, da sua trajetória de vida, cujo objetivo é deixar documentos que testemunhem os momentos vividos.

Neste viés, Oliveira (2009, p. 46) afirma que: “o entusiasmo dessa compreensão de arquivos privados pessoais, como espaços narrativos de vida, nos faz alargar a compreensão do termo para direcioná-lo como um espaço autobiográfico, de uma escrita de si”.

De acordo com Lejeune (2008, p. 224), “qualquer coisa pode ser autobiográfica, e a palavra tem mais a ver com a atitude de leitura da pessoa que a emprega do que com a natureza do objeto designado”.

Desta maneira, o presente estudo revela o acervo privado pessoal de Arion Farias como ponto de partida para compreendermos, sob a perspectiva da escrita de si, um homem, uma vida e sua obra. Assim, os arquivos privados pessoais revelam-se “como a própria consistência do sujeito, o lugar onde guarda aquilo que lhe é de foro íntimo, tendo nele um sentido pessoal, próprio” (OLIVEIRA, 2009, p. 46).

Arion Farias: um homem de muitas histórias

Arion Farias do Nascimento, fotógrafo, historiador de ofício e professor, de expressões fortes, voz firme, semblante sério, pele morena, estatura mediana, calvo e os cabelos que lhe remanescem pintados pelo tempo, procura estar sempre bem vestido e cabelos impecáveis, não dispensa seus trajes de fotógrafo: calça social, camisa de mangas compridas, abotoaduras de punho, gravata sempre com prendedor e sapato social. Postura sempre alinhada, possui estatura mediana, rosto oval, olhos castanhos escuros e pouco se vê seu sorriso, mas quando sorri nos demonstra a imagem de franqueza e caráter forte.

Nasceu no dia 29 de agosto de 1935, na cidade de João Pessoa, mais especificamente em casa situada na Rua Treze de Maio, próximo à atual Praça João Pessoa, no bairro de Jaguaribe, onde viveu boa parte da sua vida. Filho do fotógrafo Ariel Alexandre de Farias e da dona de casa Argemira do Nascimento Farias, ambos pernambucanos. Seu pai, Ariel Farias, veio do Pernambuco para a Paraíba, onde se casou e firmou residência. Chegou aqui na turbulência dos anos de 1930 para trabalhar no jornal A União, período em que a Capital acabara de mudar o nome Parahyba para João Pessoa em homenagem ao presidente morto. Ariel Farias deu uma inestimável contribuição à produção fotojornalística da Paraíba.

Arion é o primogênito dos cinco filhos do casal, tendo como irmãos: Ariel Alexandre de Farias Filho, Carmem Farias do Nascimento, Berenice da Silva Farias e Lúcia Farias do Nascimento. Teve uma infância marcada pelas visitas feitas à casa dos seus avôs, Nascimento (avô materno) e Tota (avô paterno), em Recife, que diz não lembrar o nome completo deles, porém suas memórias retratam-nos sempre pelo nome carinhoso como os chamava. Apesar disso, faz um esforço e remove seu baú de lembranças, relatando: “Da minha infância eu tenho [lembranças], do meu avô. Eu sou muito feliz porque eu conheci meu avô. Meus avôs, né, da parte da minha mãe e do meu pai, né, conheci assim, tal, sentava no colo deles, e tal, entendeu? Ia para Recife, passava dois meses lá de férias, né, entendeu? Eu já com doze anos ia para Recife sozinho de ônibus passava dois meses na casa de meu avô, sozinho com doze anos idade. Pegava um ônibus de Recife aqui, saltava na Avenida principal do Recife, da Palma, pegava o ônibus defronte o Correio telégrafo para o Cordeiro, saltava com a minha maleta e ia pra casa da minha tia, sozinho, com doze anos de idade”.

Em 1947, aos 12 anos, ele começou a frequentar o estúdio do seu pai, o Foto Condor – instalado na Vila Miguel Couto, n° 48, em 1939, pelo fotógrafo Newton Viana – que o transferiu para seu pai, Ariel Farias, no ano de 1942. O Foto Condor, conforme Nascimento (1985, p.33), instalou-se durante alguns anos e manteve como meio de publicidade o 1° Jornal Mural da Paraíba, divulgando reportagens fotográficas de acontecimentos diários da polícia e das ruas. “Não existia meio de comunicação como tem hoje, só os jornais, ele tirava as fotografias, meu pai, botava pros jornais, e colava na cartolina e na frente do estabelecimento”. Nascimento continua seu relato dizendo que arrastava para sua porta uma multidão de pessoas “que se acotovelavam na calçada para ‘ver’ os acontecimentos diários, antes mesmo da publicação nos jornais locais. Por isto mesmo, o público denominava o ‘Foto das Multidões’.

No entanto, em uma noite de São João, o Foto Condor teve todo seu repositório de publicações diárias destruído por um incêndio. Passando, pois, a funcionar precariamente durante quatro anos nos escombros do seu antigo estúdio.

Foi no Foto Condor onde Arion Farias passou os primeiros anos de sua juventude e teve as primeiras aulas do ofício de fotografar. Foi no Condor, ajudando o seu pai na preparação de flash de magnésio de fabricação artesanal, que desenvolveu sua carreira profissional como fotógrafo, fotografando os acontecimentos gerais da cidade para jornais. Fotografou, também, autoridades, entrevistas feitas pelos jornalistas, festas de aniversário, 1ª comunhão, casamentos, formaturas, entre outros eventos da época. Sua participação se profissionalizara também em virtude do volume de trabalho abarcado pelo Condor, tanto que quando seu pai tinha muitas atividades em paralelo na cobertura de eventos, dividia-as encarregando Arion de fotografar parte deles. Por ser um rapazinho de estatura pequena e franzina, e a câmera fotográfica era cara e de difícil manuseio, e por irem de bonde fazer as fotografias, seu pai sempre mandava um funcionário para acompanhá-lo, pois era perigoso deixá-lo sozinho. Como relata sua filha Marion: “[...] era tão pequeno e franzino quando começou a manipular uma câmera que precisava que meu avô contratasse alguém para segurar a câmera enquanto ele batia as fotos de acidentes e outras coisas da época”.

Aos 13 anos, pediu ao seu pai para estudar. Assim, ele foi matriculado no Colégio Diocesano Pio X, próximo à Igreja São Francisco, onde, hoje, funciona o Colégio Arquidiocesano Pio XII. O Pio X era um colégio de mensalidades caras, lá só estudava a aristocracia, como: atuais ex-governadores da Paraíba (Antonio Mariz, Zé Maranhão - seu vizinho de cadeira). Desse modo, seu pai pagava as mensalidades com dificuldades e, na maioria das vezes, atrasava.

Segundo seu próprio relato, o irmão Marista chegava à sala de aula e chamava pelo nome e em voz alta os alunos que estavam em débito com a mensalidade para comparecer à diretoria. Ele e alguns colegas de turma acabavam sendo alvos de chacota, pois, quando o irmão Marista visitava as salas, todos já sabiam que era a mensalidade atrasada e o vaiavam sonoramente.

Para fugir das costumeiras chacotas em razão das mensalidades em atraso, buscou uma alternativa que o auxiliaria, em alguns momentos, na redução da dívida e em outros em sua quitação. Para isso, apropriou-

se do seu ofício e propôs fotografar as turmas do Colégio ou mesmo fotografar os alunos, provavelmente como a célebre fotografia em que o aluno posa no birô, ladeado pelas bandeiras do Brasil e do Estado. Como ele mesmo narra: “reunia mensalmente uma turma de alunos no pátio do colégio formando um grupo, com o Marista no centro, e vendia um postal [fotografia 9x14] a cada aluno, e o dinheiro dava para pagar a mensalidade do mês e o resto era dividido para ele, e para a construção da capela, assim cada mês uma turma e mais uma mensalidade” (Recorte de jornal que circulou na cidade, 1983).

Concluindo o ginásio, depois fez os exames supletivos do 1º e do 2º graus no Colégio Estadual Liceu Paraibano, possuindo como nível de escolaridade ensino médio completo. Aos 14 anos, Arion Farias já era incumbido de executar tarefas para fotógrafos, como Gilberto Stuckert¹. Também acompanhou o jornalista, empresário, colecionador, mecenas, advogado, político, diplomata e proprietário do jornal O Norte, o famoso Assis Chateaubriand, dando-lhe cobertura e fotografando-o pelos interiores paraibanos durante suas campanhas políticas e quando veio à Paraíba patrocinando o combate à praga de gafanhotos que devastava o interior do estado. Durante esse tempo, trabalhando no jornal O Norte, Arion Farias era apenas freelancer.

Em 1951, com 16 anos de idade, atuou no auditório da Rádio Tabajara, espocando seu *flash* sobre rostos de famosos intérpretes brasileiros da década de 1950, entre eles, Dalva de Oliveira, Dóris Monteiro, Luiz Gonzaga, Nelson Gonçalves, e outros, “transformando em pequenos retratos que vendia para as fãs” (Dicionário das Artes Visuais na Paraíba, 2015). No mesmo ano, começou a fotografar para o Dr. Humberto

¹ Gilberto Stuckert é filho do suíço, fotógrafo, pintor e desenhista, Eduard Francis Rodolf Deglon Stuckert, que chegou ao Brasil, mais especificamente à Paraíba, no início do século passado pelo porto de Cabedelo, a bordo de um navio francês. Eduard Stuckert, junto com seus filhos homens, montou o “Foto Íris”, que, posteriormente, foi mudado para “Foto Stuckert”, na Rua Duque de Caxias, no centro de João Pessoa, falecendo na década de 40, e deixando com o filho Gilberto Stuckert a responsabilidade de continuar com os negócios de fotografia, tal que no período de 1940 a 1960, Gilberto Stuckert foi o profissional que mais registrou, através da câmera fotográfica, em postais PxB, a cidade de João Pessoa. Gilberto Stuckert faleceu no dia 20 de outubro de 1986.

Carneiro da Cunha Nóbrega, um famoso médico paraibano, escritor e historiador por ofício. Fotografou para o referido durante muitos anos, viajando pelo interior do estado da Paraíba, aos sábados e domingos, em busca de suas histórias, florescendo assim o interesse que Arion Farias tem pela história e pelo colecionismo. Este entendido sob a perspectiva do Instituto de Pesquisa do Colecionismo (2002b, p. 2) ao registrar que cada passo dado por um colecionador ou por uma instituição forma em si um movimento: “onde os colecionadores e a sociedade como um todo se tornam um elemento ativo como formador de toda a metodologia desta teoria do conhecimento e do comportamento humano”. O colecionismo atualmente é visto como um fenômeno de atuação entre o homem e os objetos que o cercam ou que fizeram parte da história e hoje povoam seu imaginário ou recordações.

Por ter iniciado sua vida profissional muito cedo, Arion Farias não teve oportunidade de vivenciar sua juventude, os bailes e assustados, festas prevaletentes à época. Como ele mesmo relatou: “[...] eu não tive essa satisfação, essa felicidade, essa beleza da juventude”. Vindo aproveitar estes momentos após os 18 anos, quando começou ir às retretas no Cassino da Lagoa, juntamente com seus amigos José Octávio de Arruda Mello e Wellington Aguiar, onde, aos sábados e domingos, na calçada de frente ao Cassino, uma banda de música tocava ritmos, como: dobrado, valsa, samba, bolero, entre outros, em que rapazes e moças passeavam, indo e vindo pelas alamedas. Os rapazes de gravata, paletó, sapato engraxado, cabelo na brilhantina e partido ao meio, óculos Ray Ban e as moças de manga fofa, saia godê plissada², sempre davam um pequeno giro ou viradinha, o que revelava os movimentos da roupa e o charme de cada uma delas. Relatou Arion Farias afirmando ser uma época romântica, do belo respeitoso, ou seja, da “apreciação do belo pelo olhar da ingenuidade”, afirma ele.

Mas Arion Farias já despertava seu olhar para uma jovem vizinha, que, segundo ele, era possuidora de beleza singular. Todos os dias, o ir e o vir do trabalho permitiam-lhe apreciá-la ao longe, até que o tempo

² Técnica francesa para dobrar em pequenas pregas o tecido maleável para saias curtas e longas. A moda surge nos anos 50.

lhes oportunizou raríssimas trocas de olhares, por entre as frestas da cerca de zinco que separam a residência dos dois. Cada minuto sem vê-la parecia um século que os separava. O sentimento que rapidamente aumentara fez com que ele fosse ao pai dela e a pedisse em casamento, fato que se efetivara no dia 10 de novembro de 1954, quando contraiu núpcias com Miselda da Silva Farias, como ele mesmo disse: “[...] uma mulher muito bonita, muito equilibrada, muita educada, muito humilde”. Foram sete anos de namoro a distância e quinhentos bilhetes escritos, guardados e preservados, como testemunhos de uma confissão do amor que os conduziu a construir sua própria família.

FOTOGRAFIA 1: Casamento de Arion Farias e Miselda Farias.



FONTE: Acervo Privado Pessoal Arion Farias.

Na década de 1960, passou a trabalhar regularmente na imprensa paraibana, atuando junto ao O Norte, Correio da Paraíba e outros que surgiram na base da crítica como: A Tribuna, despertando mais ainda seu interesse pela história, mais especificamente pela história da cidade de João Pessoa e suas ruas. Como fotógrafo da imprensa, destacou-se como foto-

repórter nas revoltas camponesas, greves estudantis e grandes crimes da crônica policial pessoense, dominando assim o fotojornalismo até a década de 1970. Durante este período, teve como adversário Valdomiro Ferreira. Teve, também, a oportunidade de conhecer e trabalhar com grandes jornalistas da época, como: Barroso Pontes, Dulcídio Moreira, entre outros e de conviver com historiadores com quem procurava sempre conversar.

Seu conhecimento pela arte de fotografar acabou por aproximá-lo do então Reitor da UFPB Prof. Dr. Guilardo Martins Alves³, cujo relacionamento e admiração pelo seu trabalho acabaram por render sua nomeação em 1965, por meio da Portaria nº 256, de 16/06/1965, para exercer em caráter interino o cargo de fotógrafo, Código P. 502-9-A, com lotação na Reitoria, portaria esta assinada pelo Reitor Guilardo Martins Alves e publicada no Diário Oficial no dia 30 de junho do mesmo ano. Tornando-se o primeiro fotógrafo nomeado da UFPB. Com menos de um mês de sua nomeação, foi assinada a Portaria nº 348, 12/07/1965 pelo mesmo reitor determinando-o que passe a exercer atividades no Serviço Fotográfico da Reitoria. E, em 1967, por dominar e possuir um alto conhecimento técnico e científico na área fotográfica, substituiu o Bacharel Hermano Galvão assumindo, assim, a direção do Laboratório Fotográfico da UFPB.

Arion Farias sempre teve uma vida profissional e pessoal muito ativa, e como funcionário da UFPB não foi diferente. Em 1971, foi designado pela Portaria R/DP/Nº 465, 09/08/1971, assinada pelo Reitor Guilardo Martins Alves, para responder pela Superintendência do Serviço Fotográfico da Reitoria. Por meio de sua arte, Arion conquistou todos os reitores vindos posteriormente, tendo, em 1978, o coordenador do Curso de Educação Artística da UFPB solicitado a Arion Farias seu currículo para uma posterior análise pela comissão de seleção de

³ Guilardo Martins Alves foi reitor da UFPB no período de 1964 a 1971. Professor de Medicina e major R2 do Exército, interventor *manu militari* (por ação militar) da instituição foi transformado em reitor pelo Conselho Revolucionário em ato coonestado pelo Conselho Universitário e ratificado pelo Conselho Federal de Educação. Em seu reitorado, foi registrado o primeiro surto de expansão da novel UFPB. Texto retirado do livro citado de Cláudio José Lopes Rodrigues. Ver Rodrigues, 1997.

currículos nomeada pelo Departamento de Artes e Comunicação (DAC), considerando a necessidade de contratação de novos professores. Uma vez que seu currículo foi selecionado, o chefe do DAC do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) encaminhou o Ofício nº 252/79-DAC, 04/09/1979, ao diretor do CCHLA com a proposta de modificar o contrato do referido de maneira a ser incluído como Professor Retide, Nível I, no corpo docente do DAC. Tendo sido aceito e efetivado na função de professor conforme Resolução nº 200/77 do Conselho Universitário da UFPB (CONSEPE), que dispõe sobre a contratação de docente para o desempenho de atividades de extensão artística, sendo, então, contratado no primeiro momento como docente ligado à extensão. Foi, pois, um dos poucos professores contratados em razão do notório saber.

Iniciando em 1980 sua carreira no magistério superior, de início junto ao DAC, e, posteriormente, nos cursos de jornalismo, relações públicas e educação artística.

Em 1985, foi convidado pela esposa do reitor professor José Jackson Carneiro de Carvalho⁴ e pela Coordenadora do Curso de Comunicação, na época, Maria das Graças, para escrever um livro sobre a fotografia, e lançá-lo na solenidade de comemoração pela passagem do 1º ano de gestão do referido reitor. Desse modo, escreveu seu primeiro livro fazendo uma análise da sociofotografia paraibana do século XIX até 1940, inserindo neste trabalho a memória fotográfica paraibana e abordando a cultura visual do passado e outros aspectos técnicos, intitulado “Paraíba Ontem e Hoje” com 53 páginas.

Após 25 anos de contribuição junto à UFPB, aposenta-se Arion Farias, em 1991, como Professor Adjunto I – Dedicção Exclusiva de acordo com a Portaria R/DP/Nº 1464/91, 21/05/1991. Deu continuidade aos seus trabalhos fotográficos e à docência, na condição de assessor da Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC), e ensinou, por dois anos, a disciplina de fotografia no Instituto de Educação Superior da Paraíba (IESP).

⁴ José Jackson Carneiro de Carvalho foi reitor da UFPB no período de 1984 a 1988. Foi o primeiro dirigente escolhido através do processo de consulta aos três segmentos da chamada *Comunidade Universitária*. Texto retirado do livro citado de Cláudio José Lopes Rodrigues. Ver Rodrigues, 1997.

Como assessor da FUNESC, ele também contribuiu como fotógrafo dessa fundação, posto este que lhe rendeu o convite, em 2003, para ajudar na organização das fotografias do Arquivo Histórico Waldemar Duarte. Com o convite aceito, Arion Farias deu uma inestimável contribuição para a instalação desse Arquivo. Nesse mesmo ano da instalação do Memorial da Casa de Epitácio Pessoa, realizou um trabalho sob a coordenação do Departamento de Documentação e Informação da Assembleia (Dedinf).

Em 2009, passou a ser diretor do Arquivo Histórico Waldemar Duarte, permanecendo até dezembro de 2010, tendo que se ausentar por motivo de doença, por ter sido acometido de um acidente vascular cerebral (AVC) uma semana antes do Natal, aposentando-se pela Fundação em março de 2011.

Arion Farias foi o fundador da Associação dos Fotógrafos Profissionais da Paraíba, sendo o primeiro presidente e reeleito por três vezes. Ocupa cadeira nº 19 de Academia Paraibana de Cinema, cujo patrono é Damásio Franca. Sempre é convidado pela Associação das Empresas de Transportes Coletivos Urbanos de João Pessoa (AETC-JP) para participar da comissão de julgamento do prêmio AETC-JP de Jornalismo. Percorrer os caminhos trilhados por Arion Farias torna-se praticamente impossível em razão do seu plurifacetado trabalho e percurso.

Arion Farias: o homem, um acervo

Arion Farias sempre se preocupou em resgatar, guardar, e, de certo modo, preservar a memória paraibana, ora por meio de fotografias, ora por outros objetos. No campo fotográfico, dedicou mais de cinco décadas de sua vida à história da Paraíba e ao acompanhamento do desenvolvimento tecnológico das câmeras fotográficas, passando a colecionar fotografias dessa terra. Durante este período, acompanhou a evolução da cidade, preocupando-se em documentar e preservar a sua história, o seu casario, as suas paisagens, as suas ruas, praças e avenidas, bem como máquinas e equipamentos fotográficos antigos que ilustrassem e preservassem sua evolução tecnológica, afeição esta despertada pelos seus trabalhos de fotógrafo realizados para Dr. Humberto Nóbrega. Relatando: “Eu pesquisava pra ele [Dr. Humberto Nóbrega], dava pra

ele e ficava com uma parte, e aquilo ficou, me incorporou em mim essa vontade, essa coisa, esse cuidado, esse interesse, vem de dentro de mim mesmo esta vontade, né?”

Sua filha Marion, ao ser questionada sobre o acervo privado pessoal do seu pai, disse o seguinte: “Ele hoje mantém em seu poder muitas fotografias e máquinas antigas, fruto de anos de trabalho, dedicação, prazer e curiosidade”.

Desse modo, observa-se que, graças ao seu trabalho de fotógrafo, Arion Farias despertou a vontade de guardar e colecionar materiais de valor histórico, resultando hoje em um acervo que vai muito além de suas fotografias e equipamentos fotográficos. Um acervo que guarda e conta a história paraibana e a evolução fotográfica, permitindo-nos assim fazer uma viagem no tempo.

A coleção de fotografias

Desde muito jovem, Arion Farias observava as paisagens da capital e dos interiores do Estado paraibano. Máquina em punho, pôs-se a revelar a paixão que lhe consumia, registrando cada lugar, acontecimento, costume, pessoa ilustre, sem deixar passar nada despercebido.

Em um texto escrito para Arion Farias, Luiz Augusto Crispim afirma que o acervo fotográfico Parahyba, Ontem e Hoje (1985) que Arion está “publicando neste alvorecer de milênio é uma espécie de tocata da vida em estado de perpétua fuga”. Finaliza Crispim dizendo que: “Uma Paraíba em sépia e branco, resistindo ao tempo. As imagens desmaiando aos poucos, com vontade de ficar”.

Arion Farias possui sob sua guarda aproximadamente 14 mil fotografias, a grande maioria da Paraíba antiga. Sua paixão pela história paraibana fez com que buscasse por fotografias e as retratasse, a exemplo das fotografias do túnel da Lagoa do Parque Sólon de Lucena, construído em 1923. Durante sua construção, aos sábados e domingos, o túnel servia de passeio turístico pelos seus 300 metros, fazendo o “corso”⁵ rapazes e moças, informação cedida por Arion Farias. Esta fotografia é procurada há

⁵ Cortejo.

40 anos, tornando-se a fotografia que faz os olhos de Arion Farias brilharem. De todas as fotografias, para ele, essa é a mais importante do seu acervo.

A coleção de fotografias de Arion Farias, em sua grande parte, encontra-se em formato digital com várias cópias de segurança. As que permanecem em papel fotográfico estão em perfeito estado de conservação, estando a maioria guardada em caixas de papelão, com uma pequena quantidade em exposição no seu escritório domiciliar. Coleção, esta, constituída por fotografias produzidas e acumuladas durante sua vida profissional como fotógrafo, de sua autoria e de outros fotógrafos, a exemplo de Gilberto Stuckert, traçando especificamente a história da Paraíba Antiga. As fotografias estão separadas por assunto e a reprodução dessas, dependendo da fotografia, é custeada.

As máquinas fotográficas e *flashes* sempre fizeram parte do seu dia a dia, e como bom fotógrafo fez questão de acompanhar o desenvolvimento fotográfico, colecionando e preservando máquinas e equipamentos fotográficos. Arion Farias possui 500 máquinas fotográficas, dentre elas algumas raridades e preciosidades, lâmpadas foto flash primitiva, exemplares flashes e fotografias antigas. Vale elencarmos alguns desses materiais que exprimem valor junto ao seu acervo, a saber: Exemplares do ferrótipo⁶, forma primitiva da fotografia, datada de 1850 e chapas fotográficas de vidro. Linha evolutiva das lâmpadas foto flash⁷. Exemplares de flashes fotográficos, construindo assim sua linha evolutiva. Máquina fotográfica “Lambe-lambe”, fabricada nas primeiras décadas do século XX. Câmera fotográfica de fole em madeira do tipo 18x24cm fabricada em 1910, que fora usada pelo seu pai Ariel Farias, e por ele, Arion Farias, até 1963. Máquina filmadora Pathé, francesa, de 1914 que era acionada por manivela. Arion Farias explica que “tinha que dar o compasso binário

⁶ O ferrótipo era um negativo de chapa úmida de colódio em fundo escuro, que dava origem a uma imagem positiva, em folha de metal esmaltado de preto ou marrom escuro, como suporte de colódio. Texto retirado do livro citado de Arion Farias do Nascimento. Ver Nascimento, 1985.

⁷ Lâmpadas similares às incandescentes de hoje, com fios de pólvora em interior e com a diferença que seu filamento era bem fino e muito longo que ao receber uma descarga elétrica se queimava. Ou seja, para cada foto era utilizada uma lâmpada.

para dar cadência à gravação de 36 quadros por segundo”; a câmera Leica D. R. P Ernst Leitz Wetzlar, alemã, fabricada na década de 30, antes da Segunda Guerra Mundial, que foi pirateada pelos japoneses após a guerra com o nome Canon.

Sua coleção de máquinas e equipamentos fotográficos encontra-se em perfeito estado de conservação, estando todos sob sua guarda. A maioria está guardada em caixas de papelão, com uma pequena quantidade em exposição no seu escritório domiciliar. Coleção, esta, adquirida através de compras e doações.

Recortes de jornais e documentação pessoal

Arion Farias também guarda em seu acervo os recortes de jornais que contêm reportagens a seu respeito, sempre tendo o cuidado de acompanhar seus registros jornalísticos, recortando e guardando os artigos de sua autoria e as reportagens sobre sua trajetória de vida.

Encontramos suas oitocentas crônicas publicadas nos jornais O Norte e Correio da Paraíba, DVDs com algumas das suas oitenta e sete entrevistas concedidas aos canais de comunicação, seus matérias de estudo, como: livros, apostilas, revistas, reportagens, e em um envelope todos os roteiros de suas entrevistas concedidas até o presente momento.

Revelações...

Ao guardarmos as lembranças de fatos, acontecimentos, vivências, em imagens ou em textos, formamos com esse repositório um arquivo pessoal, seja de fotos, seja de recortes, manuscritos, livros e audiovisuais.

Prescrutar o arquivo privado pessoal de Arion Farias significou preservar cada detalhe, vasculhando e descobrindo documentos com o intento de responder o ponto ainda obscuro sobre sua vida e obra. A intenção foi reavivar não apenas a vida desse homem, mas, também, o passado paraibano que fora guardado por décadas em suas estantes, e vinda a público a partir de seus escritos ou de sua oralidade.

Eis a memória de um paraibano e de sua terra eternizada por seu olhar fotográfico: um homem de ideias e ideais, que sempre buscou guardar

a memória paraibana em suas fotografias, seus escritos, suas histórias, suas coleções, e esteve continuamente preocupado em acompanhar o desenvolvimento tecnológico guardando equipamentos fotográficos que rememorassem este avanço.

Arion Farias não só contribuiu para a memória paraibana, mas também possui um verdadeiro legado de benfeitorias por onde passou. Na UFPB, acompanhou a expansão da instituição, materializando este processo em suas fotografias, além de ter desenvolvido a carreira pedagógica ainda no ramo da fotografia; nos jornais paraibanos, contribuiu com o fotojornalismo eternizando os principais acontecimentos e os avanços do estado. O valor da obra de Arion é, acima de tudo, imensurável e todo seu trabalho merece destaque e reconhecimento.

Referências

- CALVINO, I. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BAUMANN, E. S. **O arquivo da família Calmon à luz da arquivologia contemporânea**. Salvador: BA, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7834/1/O%20ARQUIVO%20DA%20FAM%C3%8DLIA%20CALMON%20%C3%80%20LUZ%20DA%20ARQUIVOLOGIA%20CONTEMPOR%C3%82.pdf>. Acesso em: 10/mar./2019.
- DUARTE, Z.; FARIAS, L. **O espólio incomensurável de Godofredo Filho: resgate da memória e estudo arquivístico**. Salvador: Ici, 2005.
- GOMES, D. C. **Dicionário das artes visuais na Paraíba**. [s. l], 20U4, 2015.
- OLIVEIRA, B. M. J. F. de. **JOSÉ SIMEÃO: escritos de uma trajetória**. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.
- NASCIMENTO, A. F. do. **Paraíba Ontem e Hoje**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1985.
- RODRIGUES, C. J. L. **A Universidade em Positivo e Negativo – A memória fotográfica da UFPB**. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.
- VENÂNCIO, G. M. Cartas de Lobato a Vianna: uma memória epistolar silenciada pela história. In: GOMES, A. de C. (Org.). **Escrita de si, Escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004, p. 111-137.

A black and white portrait of an elderly man with short, curly hair and a mustache. He is wearing glasses and a dark, button-down shirt. The background is slightly blurred, showing what appears to be a doorway or a window. The lighting is soft, highlighting his facial features.

Foto: Acervo pessoal da Família Vilor, sem identificação do fotógrafo

Maestro Vilô



Foto: Michele Holanda, 2019

CAPÍTULO

11

MAESTRO VILÔ: uma vida na batuta do frevo

Naíma Gomes Vilôr

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

*“De chapéu de sol aberto pelas ruas eu vou.
A multidão me acompanha eu vou.
Eu vou e venho pra onde não sei.
Só sei que carrego alegria pra dar e vender”.*
(CAPIBA)

NA PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI, pesquisadores da Ciência da Informação formalizam junto à Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ANCIB) a criação do Grupo de Trabalho intitulado Informação e Memória. A atitude reitera uma prática já em desenvolvimento no campo das pesquisas sobre memória social e coletiva. Essa iniciativa de algum modo contribuiu para ampliar o interesse e os estudos voltados para a relação entre Memória e Ciência da Informação.

Nesse sentido, amplia-se também o interesse em pesquisar a memória de personagens através de seus espólios, nem sempre organizados e abertos ao público, possibilitando estabelecer um diálogo frutífero entre a Ciência da Informação, os Arquivos Pessoais e a Memória social, como campo de estudos da sociedade, da cultura, da literatura de forma mais

ampla. Raciocínio defendido por Torino (2013), ao dizer que os estudos sobre a memória social, dadas as suas especificidades, permeiam áreas disciplinares, dificultando sua delimitação conceitual.

De acordo com Bergson (1999, p. 24), na obra “Matéria e Memória”, a memória se constitui em um fenômeno que “prolonga o passado no presente”. Para ele, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (BERGSON, 1999, p. 179). Na esteira da interpretação bergsoniana, a memória seria, portanto, uma ferramenta de conservação do passado, que sobrevive em razão da evocação, no presente ainda que esparsamente. Todavia para ser lembrada é preciso ser evocada.

Essa lembrança pode ser provocada por vários dispositivos. Esses podem ser utilizados ou estabelecidos a partir do uso dos sentidos: olfato, tato, visão, paladar e audição. Assim foi o início desse trabalho provocado ao ouvir uma música de Capiba, em ritmo de frevo, o que nos leva ao reencontro com o Maestro Vilô. Mas como reencontrá-lo? Se ele já não se encontrava mais entre nós. Pela formação em Biblioteconomia das autoras, buscou-se o arquivo, esse também inexistente. O caminho era longo e fez-se necessário percorrer casas de familiares, de músicos e recortes de jornais, na tentativa de reconstruir a memória do paraibano Maestro Vilô. Nessa tentativa, buscou-se esquadriñar um caminho teórico-metodológico na perspectiva da escrita de si associada à história oral.

ESCRITA DE SI, tocando os primeiros compassos da melodia viloriana

Para explicar a importância de preservar a memória do Maestro Vilô como instrumento para a cultura dos carnavais paraibanos, tivemos que percorrer caminhos teóricos que nos possibilitassem observar, perceber e narrar sobre a vida, história e acontecimentos que marcaram, de alguma forma, a trajetória do maestro. Bebemos na fonte de vários estudiosos para desvendar esse caminho que ainda hoje é estudado por muitos. Sendo conscientes da inexistência de uma biografia mais completa do Maestro Vilô, fez-se necessário buscar outras fontes como

relatos e entrevistas com personagens que tiveram sua vida e histórias marcadas por algumas fagulhas ou trecho de lembrança.

Utilizando Vilô como “eu” principal, para que não se perdesse o fio condutor, entrevistamos seguidores, familiares e amigos, que, ao desenrolar da pesquisa, nos ajudaram a montar esse quebra-cabeça, por meio do método da história oral e pesquisa documental. Usando a escrita de si, interpretamos os fatos para poder descrever e ressignificar as memórias silenciadas que estão intrinsecamente vinculadas às pegadas da trajetória do Maestro Vilô. Voltamos no seu tempo, narrado por outras vozes, que, de acordo com Meihy (1998), em seu livro *Manual da História Oral*, esses relatos são bases carregadas de fenômenos sociais que abordam assuntos sobre o cotidiano e seus fatos, intermediando a aproximação do social com a academia.

Todos os depoimentos foram gravados e transcritos, e, ao serem transcritos, optamos por respeitar as características da fala dos entrevistados, constituindo uma espécie de carta, ou escritos sobre Vilô. De acordo com Foucault (1992, apud, Oliveira 2009, p. 39), foi preciso ampliar o domínio da observação, da crítica, da história e da memória sobre esse acervo. Por conseguinte, apurar o quanto ele é emblemático da escrita tomada em seu sentido mais geral, isto é, uma escrita que comporta abstinência, memorizações, meditações, silêncio e escuta de outro, enfim, uma escrita de si.

Dialogando com o pensamento de Foucault (1992), ao utilizar o termo “as artes de si mesmo”, afirma-se que a escrita substituiria o olhar do outro sobre si. Em seu momento individual, o sujeito seria capaz de descrever detalhadamente o que acontecia no interior de sua alma. Logo pensamos que existem acontecimentos na vida do Maestro Vilô deixados sem intenção como um rastro a ser seguido para construir sua história, ou seja, uma memória que para ser considerada só basta ser documentada. Foucault (1992) afirma que, para os gregos, uma boa escrita significava que o sujeito tinha uma boa memória, a *Hypomnêmata* que era o conjunto da memória lida, ouvida e pensada. Eram feitos cadernos de anotações para que essa memória não fosse esquecida. Essa forma de escrita era praticada como exercício para não esquecer. Esses cadernos

estavam sempre à mão e eram escritos diariamente, bem como eram feitas leituras em grupo. Hoje podemos fazer um comparativo entre esses antigos diários que eram passados, lidos e transcritos por gerações, com as cartas e *e-mails* atuais, que às vezes são pequenas mensagens ou lembranças descritas nas entrelinhas que podem trazer um grande significado tanto para quem ler quanto para quem escreve.

Outro gênero que deu origem a alguns estudos da escrita de si foi o ato confessional, que tem como primeiro destaque uma ação cristã, sendo uma técnica básica que consiste em desenvolver um olhar para si, técnica de registro memorial daquele indivíduo. Foi reconhecido como gênero a partir dos escritos nas Confissões de Santo Agostinho nos anos de 397 a 398. Seus textos foram considerados um dos pioneiros, referentes à escrita autobiográfica. Seu conceito consiste, praticamente, em observar e se autoexaminar, sendo, pois, uma prática que levaria o sujeito a construir um caminho até Deus.

De acordo com Damião (2009, p. 23), “Nesse processo de autoexploração distingue-se aquela reflexão que procura objetivar a natureza humana daquela que quer estabelecer sua identidade, sabendo para tanto que “ainda não sabemos quem somos”. O conhecimento de si não corresponderia ao conhecimento objetivo e universal da natureza humana”. A autora afirma que o processo de descobrimento ainda não é suficiente para que o sujeito se desmistifique totalmente. Ou seja, que o conhecimento de si só é adquirido lentamente a cada fase dessa autoanálise.

Foucault (1992) faz um comparativo da confissão entre a visão filosófica e a visão cristã. Explica que a confissão é tanto para os cristãos quanto para os pagãos um exercício de renúncia, só que para os cristãos é a renúncia de seus pecados, ou seja, a confissão de algo que eles consideram atos errados e de pudor. Já para a visão pagã, seria apenas o ato da confissão sem culpa e sem censura. Seria escrever algo sobre aquilo que se está sentindo naquele momento.

Em resumo, a “história de vida” que tem como definição a individualidade do sujeito, disponibilizada através de informações de suas memórias e sua trajetória, sempre construída na relação com o

social. Tomar a escrita de si como um caminho para o conhecimento não engloba somente textos escritos, mas também interpretativos, que se dividem em duas categorias: verbais e não verbais. Assim como na música, as notas são sinais diferentes que quando escritos no pentagrama compõem uma melodia, que pode ser tocada por qualquer um que tenha conhecimento daquela área. Ou seja, as notas e os gêneros confessionais vão sendo distribuídos em diversas nomenclaturas, que seguem o conceito que o eu narrador utiliza para contar sua história.

De acordo com Araújo (2011, p. 12), os próprios termos utilizados se embaralham: autobiografia, escrita de si, memórias, diários, escrita íntima, escrita confessional. Mas, de modo geral, e no que interessa a este trabalho, todos eles possuem a marca comum da afirmação pessoal: um eu que se revela no texto, procurando, ao menos em tese, ser sincero (ou parecer sincero), tentando, pela introspecção, justificar sua subjetividade, sua individualidade, tanto para si como para o outro.

Compondo a memória do Maestro Vilô

Nesta composição, muitas vozes se fizeram ecoar, emprestando sua palavra, suas dores, e suas alegrias, as aventuras, em formato de registro oral, simples, de indivíduo que permitiu falar com o coração. Desse modo, optamos por transcrever seus depoimentos, mantendo-se fiel a todos os vícios característicos da linguagem oral. O estilo coloquial foi narrado à medida que se operava o recordar. Com essa perspectiva, aproximamos de uma das funções da Ciência da Informação “organização e estocagem” da informação (TAYLOR, 1966, p. 19).

Maestro Vilô na base do discurso familiar

Severino Vilô Filho, nascido em 01 de janeiro de 1933, tornou-se conhecido como Maestro Vilô. Para além de sua profícua vida artística, o Maestro constituiu família, sendo alguns dos membros integrantes de seu segundo casamento, contraído com Maria do Bom Sucesso Araújo, dos quais frutificaram dois filhos que compuseram o grupo de depoentes desta base: Marcelo Araújo Vilô e Márcia Maria Gomes Vilô. Emocionados,

remexeram seus baús de memória e assim foram narradores de suas próprias emoções, vozes que foram partilhadas por meio de história oral concedida à Bernardina Freire de Oliveira e transcrição posterior de Naíma Vilôr.

Nas notas de Marcelo Vilor

Marcelo Araújo Vilôr, nascido em 1965, natural da cidade de João Pessoa, é o filho primogênito do segundo casamento do Maestro Vilô. Traz na veia a alma de artista do seu pai. Bacharel em saxofone alto pela UFPB, e integra o quadro da Banda de Música do 15º Batalhão de Infantaria Motorizada, antigo 15 RI na função de 2º Sargento. Por recomendação médica, Marcelo afastou-se de seu saxofone e contribuiu com a Banda do Exército Brasileiro, escrevendo arranjos musicais.

Interrogado sobre o pai Vilô, Marcelo narrou: Eu fui uma criança muito paparicada, para todo canto que papai ia, ele me levava com ele. Na verdade, ele foi o meu super-herói. Eu fui privilegiado com relação aos meus irmãos. Eu tive carinho de mãe e carinho de pai. E, eu como caçula, estava sempre com papai, como diz a história, sempre junto. Às vezes, havia os ensaios da orquestra, então, a gente saía a pé, caminhando pelas ruas da cidade até chegar no Bandeirantes [club] do Bairro da Torre, para os ensaios da orquestra, embora à época eu ainda não era músico. Testemunhei, muitas vezes, ele preocupado com o retorno dos músicos para casa, pagando, em vários momentos, o transporte dos participantes, dando até mais. Ele sempre foi uma pessoa muito humana. Isso era uma virtude, mas isso era devido ao tempo de sofrimento, visto que a família sempre foi assim, povo do Sertão de lá do Cariri. Nesse sentido, ele foi muito humano. Ele procurava sempre dar o melhor para os músicos, remunerando dignamente as pessoas com as quais trabalhava.

Por outro lado, era muito rígido e responsável. Não admitia irresponsabilidade. Às vezes, os amigos diziam: vamos brincar, vamos beber! Ele topava tudo, mas no trabalho não! Ele era muito rigoroso, e no lado comercial da apresentação da orquestra, essa característica parecia destacar-se. Ele não admitia chegar com os componentes na frente da alta sociedade com as roupas sujas e gestos de embriaguez, enfim, nada que

trouxesse impressão negativa à orquestra e seus componentes. Recordo quando meu pai organizava, para além da orquestra, grupos pequenos para atender a outras demandas. Ele se reunia com cada grupo, passava os procedimentos e não admitia descumprimento, ou seja, além de ensaiar a sua orquestra, ele também atuava em outras. Dessa feita, ele tinha um significativo número de músicos capazes de substituírem-se em caso de necessidade. Os contratantes gostavam do trabalho dele, da responsabilidade que ele tinha com cada contrato. Todavia, o nome Orquestra Maestro Vilô era único e não permitia o uso desse nome por qualquer pessoa ou grupo.

Quanto aos grupos menores, ele organizava, convidava alguém de sua mais alta confiança e deixava administrando, porém não deixava passar nenhum equívoco. Em uma determinada ocasião, até um sobrinho dele tomou conta de uma dessas orquestras menores, às vezes os colegas, mas a preocupação principal era a sua orquestra. Ele ficava à frente de sua orquestra, responsabilizando-se, integralmente, da escolha de repertório ao vestuário, tudo. Várias vezes, o testemunhei cedendo os seus arranjos e repertórios para os grupos menores. Arregimentava os músicos, disponibilizava uma pessoa na frente para ensaiar a orquestra, arranjava contratos, porém, claro, era o seu nome que trazia confiabilidade ao grupo.

Eu ingressei no campo da música já trazendo comigo as experiências e o exemplo do meu pai. Entrei na universidade, no curso de extensão, para tocar clarinete; posteriormente, é que passei para o saxofone e comecei a tocar carnaval. Porém, na orquestra do meu pai, o primeiro instrumento que toquei profissionalmente foi surdo. Eu fui crescendo, virando um rapazinho e continuava do mesmo jeito: indo para os mesmos cantos com o meu pai e participando ativamente da sua vida artística. Papai, então, me designou para trabalhar na orquestra na função de arquivista, organizando as partituras. O arquivo da orquestra tinha que estar pronto. Então, eu colocava as músicas na pasta e deixava todos os instrumentos organizados. Eu fazia ainda a seleção de repertórios bem como a função de arquivar o repertório daquele ano que não seria mais executado.

Do ponto de vista da educação formal, meu pai não concluiu o colegial, mas em relação à música era um autodidata. Desse modo, a orquestra do

Maestro Vilô era algo impressionante para a época, composta por cinco pistões, cinco trombones, cinco saxofones, entre outros instrumentos. Tocaram muito no Clube Astréa. A Orquestra do Maestro Vilô transformou o carnaval do Clube Astréa em um espetáculo. Até um certo tempo, a gente tinha umas taças que eram ofertadas pela imprensa em homenagem ao melhor carnaval e melhor animação e, assim, ele ganhou a taça do melhor carnaval no ano de 1974.

Era o começo da década de 70 e foi convidado pelo Clube Cabo Branco, ápice da sociedade paraibana. Dessa feita, veio muito trabalho, e a fama começou. Como ele não tinha prática de escrever os arranjos, ele contratava profissionais para escrevê-los. Ele estudava cada arranjo, passando-o com a orquestra. Sendo perfeccionista ao extremo, ele mesmo cuidava do *marketing* da orquestra, pessoalmente dos ensaios, dos negócios, da parte visual da orquestra, do vestuário que ia desde a escolha do tecido, a estampa, o modelo, inclusive o alfaiate, e da alimentação dos músicos. A orquestra dele era muito bonita e bem vestida com aquelas roupas de seda. Era um figurino próprio para o estilo do frevo. Afinal, sua grande paixão era o frevo.

Outra atividade interessante dizia respeito a uma bandinha chamada Bandinha do Patropi, com Wilson Ferreira, na qual ele tocava. Posteriormente, ele montou a sua própria bandinha também. Nela havia um zabumbeiro, sanfoneiro e o caixista. Ele ia tocando, mesmo sem haver ninguém na frente regendo. Era a forma como ele atendia também a outras festas, a exemplo do São João. Destarte, ele mantinha contratos o ano todo e garantia o sustento dos músicos que o acompanhavam. Agora eu não lembro de ver papai tocando. Quando eu me apercebi, já o vi como maestro, ou melhor, já era o Maestro Vilô. Eu sei que na Polícia Militar ele adoeceu e ficou fora das tocatas, passando a cuidar do arquivo da Banda. Mesmo assim, já estava com a sua banda em ascensão. Trabalhava, pois, meio expediente e saía para vender sua própria orquestra que atuava em período de carnaval bem como em outras datas. Tocou muito em campanha eleitoral, período político. Nas eleições de 1989, por exemplo, tocou muito para Wilson Leite Braga, Tarcísio de Miranda Burity. O fato de ele desempenhar o seu trabalho com muito profissionalismo proporcionou-

lhe credibilidade no mercado. Assim, todo o mundo queria contratá-lo. Ele mantinha, então, os compromissos ainda que houvesse qualquer prejuízo, visto que seu lema era: palavra dada, palavra cumprida. Nem eu mesmo poderia chegar um minuto sequer atrasado. A regra nos compromissos era acordar cedo e ser pontual.

Com a decadência do carnaval de clube, quando esses bailes começaram a escassear devido à invasão do *axé music*, foi diminuindo o império do frevo e reduzindo a frequência da alta sociedade nos clubes. Como consequência, os jovens correram para as praias. Esse fenômeno ocorreu não só na Paraíba, mas em Recife também. Tais fatos colaboraram para a decadência do Carnaval de Clube e das Orquestras de Frevo, tendo sido, pois, muito nocivo para ele, uma vez que ele nunca aceitou esse declínio. Ele vivia do frevo e para o frevo. Ele era tradicionalista, portanto, não aguentava certas invenções musicais. Lá em casa, nós escutávamos muito frevo, e forró do cantor Luiz Gonzaga. Todos os netos viviam entre o som do frevo.

Quando era necessário que a orquestra tocasse as músicas do momento, ele saía de frente da orquestra e encarregava-me de regê-la. Era uma espécie de fuga, de rejeição mesmo. Tudo foi colaborando para um certo afinamento. Quando ele descobriu que estava com diabetes, ele já havia se separado de todas as mulheres com as quais viveu seus romances, casamentos. Ele era um tanto quanto vivaz em matéria de relacionamento. Aposentado da Polícia Militar e a Orquestra sem estar em evidência, isso contribuiu para ele entrar num processo de isolamento, até que se fez necessário amputar primeiramente a perna esquerda e, posteriormente, a perna direita.

Ele foi afinando em pouco tempo, de modo que sofreu um acidente vascular cerebral (AVC), tendo uma complicação, mas logo se recuperou. Veio a falecer na noite do dia 4 de fevereiro de 2009, vitimado de choque cardiogênico, infarto agudo do miocárdio, diabetes mellitus, infecção pulmonar e sepse, conforme atestado de óbito. Em família, conviveu sempre na divisão com o frevo. Sua alegria foi testemunhar sua primeira neta, Naíma Vilôr, cantando frevo na frente da Orquestra. Seus olhos reluziram. Como legado, ele nos ensinou a honestidade e trabalho. Isso ele fazia questão.

O seu gosto refinado excedia em todas as suas atividades. Para gravar seus primeiros discos, tivemos que ir ao Recife. Ele alugou um ônibus para levar os músicos e os instrumentos, uma verdadeira operação, afinal eram muitos instrumentos. A maioria dos discos que ele fez foi na modalidade produção independente. As produções eram dele e, algumas vezes, recebeu apoio do governo. Levava a Orquestra toda para o Recife para gravar no Estúdio Rozemblit, e eu fui para todas as gravações. Ele gravou cinco LPs, sendo que no primeiro e no segundo eu não gravei, apenas acompanhei. Mas, a partir do terceiro, eu participei como músico. O sonho dele era gravar um CD, mas, infelizmente, não chegou a concretizá-lo pessoalmente. Ele, observador excessivo, permitiu que eu seguisse tocando com ele até o danado do axé ganhar espaço. A seguir, fiquei à frente da Orquestra na regência, porém, sempre sob o seu olhar crítico e exigente.

A ideia do CD não saía da minha cabeça, visto que papai tinha um sonho de gravar um CD. Porém a hora em estúdio custa muito caro, e ele nunca teve condições financeiras para realizar esse sonho. Seu desejo era gravar todos separadamente, a exemplo de: os naipes de saxofone, trombone, conforme era feito na cidade de Recife em Pernambuco. Assim conseguimos fazer do jeito que ele pensava. Aconselhado pelo meu professor Arimatéia da UFPB, encomendamos um projeto a Pádua Belmont, tendo sido aprovado pelo Fundo de Incentivo à Cultura (FIC), em 2007. Fizemos uma tomada de tempo intitulado-o de 40 anos de frevo. Só que no momento da execução, resolvemos aderir a conselhos de outros e acompanhar o estilo que fazia muito sucesso no Recife, naquela ocasião, que era a Orquestra de Spok. Essa fazia o frevo com improvisações, então, gravamos o CD de frevos com improvisações.

Quando apresentei a papai, observei em seu semblante que ele não havia gostado. Ele parecia ter ficado perplexo sem compreender o que era aquilo, refletindo porque eu criei introdução nos frevos, porque os frevos-canção não tinham introdução, e que só alguns frevos de rua têm introdução. O frevo chamado *Às Três da Tarde* tem uma clarinada, então, isso é uma introdução. Ele só gostou quando Naíma, sua neta, cantou, mas o resto ele ficou sem entender. Notei que ele não ficou muito feliz,

não pela gravação, mas pela forma de arranjo que os frevos ganharam. O frevo ficou com certas insinuações jazzísticas e perdeu a essência. Se eu pudesse fazer novamente, eu teria feito do modo tradicional com solos, porém, sendo com uma roupagem mais tradicional ainda.

Hoje, após muita reflexão, eu deveria ter perguntado a ele como era para ter sido feito, mas admito que tive boa intenção. Todavia tem um lado bom, visto que o CD é todo feito de homenagens, a exemplo de: *Frevo Vilô e sua Orquestra*, executado por um grande músico chamado Assis que tocou na Tabajara; *Passo sem Passo que foi Bombinha*, essa música foi feita para o Festival de Frevo daqui de João Pessoa. Nesse festival, Bombinha fez: *Vem, Vilô, nos acuda*; tem um samba também que foi gravado em homenagem ao meu pai. Com todas essas músicas em homenagem a ele, penso eu, que foi o que salvou. A música *Seleção*, de Livardo Alves, como foi arranjada pelo Maestro Chiquito [Francisco Fernandes Filho], ficou realmente com aquele arranjo tradicional. Como papai, ele não gosta de improvisação. Ele diz: “botar jazz em frevo, não”. Hoje reflito que quando fiz o CD não deveria ter perdido essa essência. Deveria ter colocado umas insinuações, mas recorro que foi a vontade de mostrar, talvez, inconscientemente, ao meu próprio pai, que eu sabia fazer.

No ritmo percussionista de Márcia Nascimento

Márcia Maria Araújo do Nascimento nasceu na Maternidade Cândida Vargas na cidade de João Pessoa, PB. Quinto rebento e única filha mulher do Maestro Vilô com sua segunda esposa, a auxiliar de enfermagem, Maria do Bom Sucesso Araújo. Ao contrário de Marcelo Vilô, que acompanhava papai para todos os lugares, eu recebia a educação que cabia a todas as mulheres de época. Desse modo, isto foi me aproximando mais de minha mãe e causando certo distanciamento na relação paterna. Papai era um homem de gênio forte e até carrasco. Seu comportamento era sempre muito sério, e, por eu ser a filha mais nova e mulher, eu “tinha um certo privilégio”, mas não chegava ao de Marcelo. O privilégio era em relação aos meus irmãos, especialmente os do primeiro casamento de papai, ele os tratava com a sistemática da vida militar, chegava até ser ignorante. Por outro lado, a vida que ele teve

não foi muito fácil, e a gente só veio saber disso agora já quase no fim da vida, quando ele passou a narrar os sacrifícios que fez. Foi um homem que lutou muito, sofreu muito, teve a vida muito sacrificada.

Quando ele entrou na Polícia Militar, ele já era um homem muito bruto, eu diria até ignorante, então juntou o útil ao agradável. Ele teve muitas histórias, trabalhou no comércio, vendendo corte de tecido, até que se aconselhou com um senhor chamado Travanquinha [Antônio do Nascimento] como estudar música e entrar para a Polícia Militar. Travanquinha orientou de todas as formas. Assim ele assistiu às primeiras aulas, e conseguiu fazer parte da Banda de Música da Polícia Militar. Ingressou na carreira militar, chegando a se aposentar como 2º Sargento.

Eu nasci vendo o movimento de papai com a arte, mas sempre a distância. Até que quando completei 12, 13 anos, não sei precisar, eu e Marcelo fomos estudar música na UFPB. Marcelo, clarinete, e eu piano, instrumento adequado à formação feminina. Quando a gente chegou em casa, papai rispidamente disse para não falarmos em música. Ele não queria que nos dedicássemos à música. Talvez, devido à vida sacrificada que os músicos levavam, porém, eu nunca cheguei a perguntar o porquê daquela reação. Penso também que tal reação fora mais forte em relação a mim, provavelmente pela dificuldade. As bandas de música existentes eram muito mais militares. A orquestra sinfônica passou um período sem funcionar. Eu não sei se era de acordo com a minha idade, mas não existia orquestra jovem em que a gente pudesse se espelhar para fazer música.

Minha mãe sempre lutou para eu fazer a área de saúde, e eu disse “não! Faço tudo, menos a área de saúde. Eu não tenho condições de fazer área de saúde, pois não consigo lidar com pacientes doentes. Não é isso! Eu não consigo lidar com sangue. Resolvi estudar música. Quando eu iniciei os estudos de música, eu já tinha 21, 22 anos de idade; ademais, namorei e me casei com músico. Talvez isso tenha influenciado inclusive a escolha do instrumento que toco, percussão, assim como o meu marido. Porém desde pequena testemunhei o movimento de músicos na minha casa. No carnaval, então, todos iam polir os instrumentos. Papai ficava

ali observando, e eu ficava de longe, nem aparecia. Afinal, eram muitos homens circulando. No carnaval, minha participação era nas matinês, as quais papai me levava junto com mamãe. Sem considerar essas ocasiões, eu dormia enquanto o movimento ficava no quintal de casa.

Quando entrei para a UFPB para cursar percussão, encontrei um grupo chamado Metalúrgica Filipéia: uma orquestra feita de alunos aprendizes começando o PA PA PA RA RA PA PÁ. O Maestro Chiquito era o cabeça dessa iniciativa. Glauco Andreza do Nascimento, com quem eu me casei, tocava bateria. Ele disse: “bota Márcia pra estudar percussão”. Era um grupo de mulheres: eu, Germana, e Patrícia. Havia mais percussionista mulher do que homem. Daí por diante, as coisas foram acontecendo naturalmente, principalmente quando eu comecei a tocar com a Metalúrgica Filipéia, que, coincidentemente, papai foi empresariar, dando o caráter mais profissional, embora com alguns músicos ainda iniciantes integrando seu elenco. Ele sempre foi uma pessoa correta e humana demais.

Tínhamos que cumprir horários igualmente aos outros músicos. Ninguém poderia descumprir isso. Regra essa duplamente cobrada dos filhos. O contato dele era diretamente com o Maestro Chiquito, e, quanto a nós, tínhamos apenas que receber as orientações e nos comportarmos mais profissionalmente. A metalúrgica ensaiava por fora, e ele só entrava em contato com Maestro Chiquito para dizer os dias das apresentações, por exemplo, a festa é em tal lugar, o contrato custa tanto. A relação era integralmente com Maestro Chiquito.

Como aluno, estávamos ali para colocar a orquestra em nível quase profissional, visto que éramos muito jovens. Então a relação da gente com o empresário era mais longe, porém era diretamente com Chiquito. Quando íamos tocar fora tinha a roupa de baile: os meninos de paletó e as meninas de vestido. A Orquestra se apresentava em todo lugar, em praças públicas, para adultos, criança, a população em geral. Tocamos muito nesses centros da universidade e no interior do estado. Quando a tocata era na universidade, vestíamos uma camisetinha azul com a calça jeans. Quando era um baile, a roupa era em alto estilo, formal. Tocávamos em festas de 15 anos, casamentos, bodas. Tocávamos tudo,

por que naquela época a cultura musical era outra, a exemplo de MPB, Bossa Nova, e as intérpretes eram Zizi Possi, Gal Costa, entre tantas outras. Foi com as minhas participações na Metalúrgica que papai me viu como musicista ou pleiteante a musicista. Éramos eu e Germana. Daí, ele disse: “Vou colocar essas duas meninas na Orquestra Vilô, além da cantora”. Então fui fazer parte da orquestra de papai no período de 1986 até o final, provavelmente, em 1992.

Nessa caminhada, recorro que papai insistiu para que eu ingressasse na banda da Prefeitura. Não me lembro da data exata, mas foi na gestão de Chico Franca. Eu acabei cedendo e depois do nascimento de minha segunda filha, eu me incorporei como percussionista na banda da Prefeitura, denominada Banda 5 de Agosto. Na ocasião, papai assumiu a função de Coordenador da Banda e Sr. Adelson Machado, o Maestro. No exercício da função, papai trabalhava muito mais externamente fazendo o *marketing* da equipe, fechando apresentações, enfim, mais do que as atribuições de um coordenador, assumia também as funções de uma espécie de relações públicas.

Ele era admirável do ponto de vista profissional. Embora eu seja mulher, penso que eu tenho a personalidade mais próxima da dele. De certo modo, essa faceta nos propiciava certos enfrentamentos, ainda que velados. Minha convivência com ele era pautada num certo temor, pois ele tinha dificuldades de demonstrar amor aos familiares. Por conseguinte, eu tinha medo dele. Talvez, porque a relação dele com a minha mãe não foi nada fácil, eu me tornei cúmplice e testemunha de seu próprio sofrimento, tanto que quando ela resolveu deixá-lo, em função das aventuras amorosas dele, eu apenas a acompanhei. Os meninos ficaram com ele e, depois, todos foram galgando seus próprios espaços. Ele era uma figura difícil internamente, porém responsável no que concerne ao sustento da casa e muito mais na esfera profissional.

Parece um divisor de águas, profissionalmente era totalmente diferente. Era, pois, uma pessoa completamente diferente: justo, responsável, tratava muito bem os músicos, a gente só tocava com o cachê daquela apresentação já pago. Apesar do tempo histórico por ele vivido, ele foi um pai à frente do seu tempo, provavelmente por viver envolvido com

o campo musical. No carnaval, ele tinha prazer de nos levar fantasiados para irmos brincar, bem como nos levava às festas de família, a exemplo de festas na casa dos meus avós e da minha tia. Ele era o mais novo dos irmãos. No carnaval, minha mãe tinha aquela felicidade de nos fantasiar, e papai tinha a maior satisfação de nos levar à matinê do clube.

Era tudo arrumado, parecíamos uns bichinhos que iam fazer primeira comunhão. Tenho muitas lembranças do meu aniversário na Torre, em especial o de 9 anos, no qual ele estava lá participando ativamente. Levava-nos, também, ao cinema, à praia, à Festa das Neves, principalmente porque coincide com o dia do aniversário de Marcelo. Era uma farra, a gente se esbaldava, comprando bola e comendo bolo. As poucas lembranças que eu tenho de infância com ele eram essas. Quanto à parte de bailes de carnaval, eu aos 12, 13, 14 anos ia com ele e entrava em bailes da noite com a carteirinha do Juizado de Menores. Ele providenciava as carteiras, tanto a minha quanto a de Marcelo, e éramos testemunhas da orquestra, dos salões cheios.

Minha mãe sempre foi muito festeira. Levava muita gente lá para casa, e a música era o ponto alto. A família dele frequentava a nossa casa. Os meus primos, quando na fase da adolescência, iam muito lá para casa, então a casa só vivia cheia. Tanto lá em casa, como na casa de familiares, meu avô tocava clarinete, portanto, onde quer que fôssemos era só música. Em todas as festas de família havia muita música. Às vezes, na casa de Marcelo ou na casa da minha tia. Meus primos também são músicos, minhas primas não fazem parte da música, mas os filhos fazem, então, ao congregar todos, a música soa. Aqueles que não tocam, cantam, a exemplo de Naíma, e da minha prima Laninha [Elaine Cristina Souza de Araújo] que é filha de Roberto Araújo, músico e professor de artes.

Mas a vida com papai no campo da música era assim. Ele não admitia que ninguém faltasse a um só ensaio, então quando a orquestra subia no palco era uma orquestra de profissionais. No campo profissional, não funcionava o grau de parentesco. No palco, éramos músicos. Caso não correspondêssemos ao que ele esperava, seríamos chamados a atenção igualmente a qualquer outro, porém com um agravante: tínhamos que dar o exemplo. Ele era exigente, mas era correto, transparente. Ele dizia:

“*Músico, você vai ganhar tanto*”. E no dia agendado, ele não deixava que ninguém dissesse: “*Vilô, cadê o dinheiro?*”. Nunca, nunca ninguém foi à porta de papai para dizer isso. Para se ter uma ideia, já no final da participação da orquestra no Folia de Rua, era isso que estava acontecendo, as instituições não honram compromissos, não pagam os cachês e, quando o fazem, demoram 3 a 4 meses para efetuar o pagamento.

Quando papai morreu, disseram que uma praça iria receber o seu nome, como forma de homenagem. No entanto, até os dias atuais, tal promessa não foi cumprida. A única coisa que ele recebeu foi o título de cidadão pessoense. É, pois, dessa forma que se trata a memória neste estado. Mas a maior lição que eu tiro de tudo isto é: papai era honesto, ele era muito profissional, muito certo e todo mundo comenta isso. Foi com alegria que tomei conhecimento de um menino da universidade, que devido ao fato de o pessoal comentar em demasia lá no Baiano, ele se interessou e fez um vídeo sobre a vida e a arte de Vilô, produção essa que nunca veio a público.

A doce e salgada convivência de uma nora

Geísa Maria Gomes Vilôr nasceu na maternidade Cândida Vargas na cidade de João Pessoa, PB, amparada pelas mãos do médico Genival Veloso Borges. Filha de Gildásio da Costa, médico com especialidade em Clínica Geral, e Neuta Gomes da Costa, servidora Pública Municipal, morávamos aqui em Jaguaribe, próximo ao CEFET, hoje atual IFPB. Atualmente, é uma orientadora de formação profissional na área de alimentação. Casada com Marcelo Vilôr e mãe de duas filhas Naíma e Naiana Vilôr. Foi, portanto, nora do Maestro Vilô, com quem conviveu até o dia de sua passagem. Geísa conheceu Marcelo Vilôr quando residia no Conjunto Ernesto Geisel, na capital paraibana, mas foi em um dia de sol, feriado do dia do trabalhador, na praia, que Marcelo me foi apresentado como um pretense cunhado. À época, Marcelo tinha o cabelo bem enroladinho, uma fisionomia meio acriançada. Resultado: nas idas e vindas a minha casa, acabamos nos casando.

Nesse momento, Marcelo vivia a fase de separação dos seus pais. Na separação, ele ficou com o Maestro Vilô, pois eram muito ligados.

O Maestro Vilô fumava muito. Ele era daquele que quando o cigarro acabava, ele pegava o carro, às vezes, de madrugada para comprar, mas, aos primeiros sintomas da diabetes, ele deixou de fumar. A minha chegada até ele foi quando eu comecei a namorar com Marcelo, porque eu conheci a mãe de Marcelo primeiro, já separada do Maestro Vilô, logo no começo da separação. E Marcelo, apesar de conviver com o pai e a madrasta, não lhe dirigia a palavra, a senhora chamada Olivete. Apesar de estarmos namorando, Marcelo não me apresentou ao Maestro, apenas à irmã e à mãe dele. Os primeiros contatos familiares foi com Márcia, então eu via a relutância dela em relação ao pai, magoada pela separação. Daí, fui formando uma imagem cismada sobre ele.

Começamos a namorar em junho, quando foi em dezembro eles tocavam em um Réveillon no Hotel Orange na Ilha de Itamaracá em Pernambuco. Foi quando eu tive o primeiro contato com ele. Marcelo disse que ia levar a namorada, então, nessa semana, em que eu fui ajudar Marcelo, Márcia, e Maestro Chiquito fazerem esse repertório, eu o conheci. Ele indagou: “*Você é a namorada de Marcelo; Mora onde?; É filha de quem?*”. Foi assim o nosso primeiro contato. Eu já sabia que ele não concordava muito com nossa relação, afinal eu era 4 anos mais velha que o filho. Em pouco tempo de convivência, ele começou a ver que esse fato não teria importância. Firmamos nosso noivado, e ele tornou-se meu sogro.

De certo modo, no início, eu tinha uma cisma com ele. Pois testemunhava uma situação de constrangimento nos Clubes. Eu sentava à mesa com a atual esposa dele, que me tratava muito bem. Na outra mesa, estava a ex-esposa e mãe de seus dois últimos filhos, então, o clima era bastante nebuloso. Era uma situação péssima, visto que Sucesso [ex-esposa] ia a alguns bailes, e a gente pegava carona com eles. Era muita tocata, bem como em época de política a orquestra ralava. Eu também acompanhava sempre quando era em palco ou em caminhões. Vilô dizia: “*Minha filha, lá é no palco. Vamos?*”. Eu ia pra ajudar em alguma coisa. Nos arrastões, ele não deixava a gente ir, nos levava de carro e íamos preparar o palco para receber a Orquestra. Nesse envolvimento e com o noivado firmado, passei a acompanhar Marcelo que tocava sax na noite em bares na praia. Comecei, então, a ter contato com Soraia

Bandeira, João Linhares, Teinha [José de Arimatéia Veríssimo], Costinha [Heleno Feitosa Costa]. E ele me ensinava: “Essa música é assim”. Fiquei encantada, comecei a prestar atenção, conhecer um pouco sobre música, selecionar as coisas que gostava e as que eu não gostava, e aprendi, ia para os ensaios, vi o nascimento da Metalúrgica Filipéia, fui uma das secretárias do Maestro Chiquito, auxiliava na organização do repertório, juntamente com outras moças.

Daí, nasce o meu envolvimento com a música e, conseqüentemente, com a Orquestra do Maestro Vilô. Tudo começou quando passei a frequentar os ensaios, as apresentações da orquestra, sempre acompanhando Marcelo. Marcelo começou a fazer os repertórios, porém ele não tinha muito tempo. Fui ajudando a fazer o repertório da orquestra, em conjunto com Márcia, Maestro Chiquito, e Glauco Nascimento. No período de carnaval, era uma correria antecipada, montava-se repertório, Marcelo Vilô fazia os roteiros, a gente montava os cadernos, fazia a caderneta dele. Então eu comecei a participar junto com Marcelo em todas essas atribuições. O envolvimento foi tamanho que comecei a ter outros trabalhos que me davam mais liberdade para desempenhar essa função e ter mais tempo para muita coisa. A partir daí, comecei a conviver mais com o Maestro Vilô, ou melhor, passei a conhecê-lo no cotidiano. Ele tinha momentos de muita delicadeza e outros completamente opostos, principalmente na época do carnaval, que tinha a Noite no Havaí, Vermelho e Branco, Verde e Branco no Jangada Clube, Carnaval começa no Iate Clube da Paraíba. Quando das matinês, os bailes de Clube, ele ficava uma “pilha”, tamanho o seu senso de perfeccionismo.

Mas em todas essas apresentações, eu estava lá com eles. Em um determinado momento houve o afastamento de seu Adelson Machado da administração da Orquestra, passando a ser essa a atribuição de Marcelo e Dílson que ficavam muito juntos de Vilô. O Maestro Vilô passou a empresariar a Orquestra, supervisionar tudo, administrar todos os detalhes, e regê-la em alguns momentos. Ele tinha uma preocupação em manter financeiramente a Orquestra para cumprir todos os compromissos com os músicos. Quando ia fazer o pagamento, ele vinha do banco com o dinheiro em um envelope, ligava para mim ou me pegava lá em casa,

sentávamos, contávamos todo o dinheiro, separava o pagamento dos músicos em envelopes individuais, os custos das despesas, fazia toda a planilha de débitos e créditos, inclusive com despesas com alimentação, transporte e até mesmo a bebida dos músicos. Deixava tudo pronto.

A preocupação dele com os músicos era imensa que no intervalo ou mesmo quando terminava o baile, alguns músicos jantavam. Ele ia pessoalmente à cozinha e dizia: “*Tantos músicos vão comer agora, mas vocês têm que guardar os pratos de tantos*”. Ele tinha esse cuidado e quando o músico estava comendo, perguntava: “*Esse filé tá bom? Tá mesmo? “Deixa eu provar*”. Provava para ver se realmente estava bom. Ele tinha aquele cuidado, aquele respeito aos que iam com as esposas, ou as namoradas, e ele dizia: “*chame pra jantar*”. Alguns clubes tinham restrição a dar uma refeição a mais, então, ele chegava aos ensaios e conversava com os músicos para prevenir. Dessa feita, muitos dividiam o seu prato com as companheiras.

O Maestro Vilô se preocupava até com a água dos músicos no palco. Eu ficava responsável por essa parte de avisar e supervisionar os garçons para servir a água ou colocar o uísque na mesa ao lado do palco para os que gostavam de beber, com uma ressalva, sem se embriagar. No Cabo Branco, essa mesa ficava em cima do palco num cantinho. No Clube Astréa, era em baixo. No Iate Clube, quando dava o intervalo, íamos para uma boate que tinha ao lado onde a orquestra se preparava para retornar novamente ao palco. Ele sempre supervisionando tudo.

Ele era tão profissional que já durante os ensaios no Clube Bandeirantes da Torre, onde hoje é o estacionamento da Churrascaria do Bastos, entregava a cada músico a tabela das roupas e apresentações inclusive o horário de chegada aos locais de apresentação. As roupas deveriam estar impecáveis, e ao fim do carnaval deveriam ser lavadas, passadas e devolvidas para que ele guardasse todas na sua própria casa. Ele se preocupava até com os sapatos dos músicos que deveriam ter a mesma cor e estarem limpos. Para alguns músicos que não tinham sapatos, ele dava um jeito. Havia aqueles que já tinham do outro ano. Certa vez, teve um músico que não tendo o sapato, pegou um tênis *kichute* preto e pintou de cal branca. Quando ele chegou ao Clube Astréa, estava uma

borradeira única. Vilô quando viu, perguntou: “*O que foi aquilo?*”, e ele falou: “*Por que eu não tinha sapato?*”. Vilô disse: “*Era só ter pedido que se dava um jeito?*”. Ele olhava os músicos da cabeça aos pés, com semblante de preocupação, para ver se estavam com a camisa ensacada com cinto branco, calça branca, sapato branco. Ele cobrava muito essa questão da aparência do músico. Quando havia ensaio, já tinha a escala dos bailes previamente organizada. Na época, sabíamos que os contratos eram certos, inclusive com talão de notas fiscais.

Apesar das exigências, os músicos gostavam de tocar com ele. Era exigente, mas pagava imediatamente após o serviço prestado. Isso era prioridade: pagar em dia e pagar bem. A Orquestra era a que mais valorizava financeiramente os músicos aqui. Na quinta-feira, após o carnaval, ele já deixava o pagamento todo separado e na sexta-feira ia pagando, dando baixa, de modo que no domingo seguinte, ele patrocinava uma favada em sua casa com todos os músicos a fim de comemorar. Nessa ocasião, podiam beber à vontade, até não quererem mais, era um bom *vivant*.

Ele tinha umas coisas interessantes. Lembro que na época do carnaval, ele entrava nos Clubes com tanta altivez que se alguém falasse “maestro”, ele respondia: “*Opa, meu amigo?*”. Parecia flutuar, tinha uma pose. Ao ouvir o som do frevo, ele parecia sair de órbita. Do ponto de vista de ajudar ao outro, ele era muito dedicado a essa questão. Mas tivemos muitas brigas com ele – brigas boas – para poder conseguir mudar a roupa de apresentação da Orquestra, porque antigamente os músicos usavam umas camisas de seda, nas quais havia umas bolas, e precisávamos atualizar as roupas da Orquestra. O Maestro Adelson Machado olhava meio desconfiado com o ar de quem pensava: essas meninas chegaram para se meter. Nessa época, as mulheres chegaram e nós começamos a opinar sobre as roupas. Essa questão de roupa era comigo. Por exemplo, no Verde e Branco, comprávamos as camisas verdes e calça e sapato brancos. Ele nem sempre aparentava estar de bom humor, embora sempre solícito. Em algumas ocasiões em que não dispúnhamos de carro, ele nos dava carona. Porém se o baile fosse às 23 horas, às 21 horas ele já estava no clube para ver se o som estava em

ordem, se as águas da Orquestra já estavam organizadas, se os músicos que iam entrando estavam chegando na hora prevista. Assim era Maestro Vilô: pagava bem, mas exigia.

As relações familiares foram tensas, mesmo nos aniversários da segunda neta, as fotografias eram tensas. Ele com a terceira esposa, e tempo depois com a quarta esposa, enfim. Foi um homem de muitos amores e muitas perdas. Como avô, desconheço alguém tão doce e apaixonado, tornou-se o pai que nunca fora. Ele me acompanhava pessoalmente, ao médico, para fazer a ultrassonografia, visto que ele tinha carro. Quando nasceu a segunda neta, Naíma, filha de Marcelo, ele não saía lá de casa. Ele colocava a neta no carro e a levava à praia para passear, ou mesmo um passeio que fosse pela vizinhança. No primeiro aniversário, sufoco! Lá estavam: esposo, ex-esposa etc.

Tínhamos que ter muito traquejo para não magoar ninguém. Mas foi numa dessas festas de Naíma, que o Maestro Vilô e Sucesso voltaram a se falar. O Maestro casou-se pela quarta vez com Zélia Gonzaga, uma cantora da Rádio Tabajara, morena bonita, que o tratava como um Deus. Mas essa relação não durou nem dois meses. Ele, então, entregou-se ao vício do jogo de dominó. Na época das Muriçocas, as músicas começaram a mudar e, por conseguinte, os bailes foram se escasseando. Isso desencadeou um início de processo de depressão, visto que nem o Réveillon tinha mais para tocar, sem Baile da Saudade no Campestre. Havia, ainda, a Micarande que era um Bloco de Eneida Maracajá, sua prima. Tocávamos tanto no baile quanto no bloco, porém com o término da Micarande, Vilô começou a ser esquecido e não era mais convidado. Foi ficando recluso, e, no período de carnaval, ficava em casa escutando Jadir Camargo, na Rádio Tabajara, à noite anunciando: “*as músicas do Maestro Vilô*”. Ele ouvia, bebia e dizia: “*Já não sou mais ninguém, acabou-se o maestro Vilô*”. Nessa época, só tocava axé, sem ter mais as puxadas de política, por conta dos trios, e ele reclamava do axé. Foi, provavelmente, o ponto alto de sua depressão aliado à diabetes, chegando a amputar as pernas. Vilô teve uma vida de muito trabalho, muitos amores, mas o que mais marcou a minha memória era o olhar de avô apaixonado para com os netos, principalmente com Naíma Vilôr. Ao vê-la em cima do

palco pela primeira vez dançando e cantando frevo, ele respirou, como se algo tivesse se cumprido. Foi seu orgulho maior.

Maestro Vilô na base do discurso musicista

A memória de Vilô permanece viva em seus músicos, tanto que afirma Antônio do Nascimento artisticamente conhecido como Travanquinha: *“Ele era um irmão, tanto que terminamos juntos”*. Foi com esse sentimento que alguns músicos que viveram e tocaram na Orquestra Vilô deram seus depoimentos. Alguns falaram saudosamente da época do frevo na capital paraibana e de Vilô como seu grande mestre.

Travanquinha, rufando as baquetas com Vilô

Antônio do Nascimento conhecido como Travanquinha, apelido que herdara do seu pai também músico. Ingressou como aprendiz de músico no Exército Brasileiro e um ano depois foi para a Polícia Militar passando 30 anos até a aposentadoria.

Conheci Vilô quando ele tinha chegado de Rio Tinto e trabalhava nas lojas Paulista, como balconista, em uma loja de tecidos. Eu estava tocando com um pequeno grupo no cabaré: eram um sax, um piston, uma bateria e um panderista. Na verdade, era a “Pensão Saloia”. De repente, o garçom chegou com uma cervejinha e disse: *“O rapaz ofereceu”*. Depois o mesmo rapaz mandou mais três cervejas. No intervalo, cheguei perto e perguntei se ele tocava alguma coisa. Ele respondeu: *“Meu pai e meus irmão tocam, mas eu não sei uma nota de música”*. Perguntei: *“Quem é teu pai?”* “É Vilô, um irmão que era Ninô, cabo no Exército e Nozinho”. Eu não conhecia o Vilô velho, mas conhecia Nino. Vilô que se tornou o Maestro Vilô deveria, na ocasião, ter uns 23 anos. Eu indaguei: *“Mas rapaz você tem vontade de aprender música?”*. Ele respondeu: *“Tenho. Minha mãe morreu no parto, meu pai foi embora e me deixou com minha avó porque eu era o mais novo, e ele tocava na banda de música de Serra Branca. Eu fui criado com minha avó”*. Eu falei: *“Tu trabalha na Loja Paulista, então venha aqui no alojamento do quartel de Polícia que eu tenho um camarada pra ensinar a você”*. Ele foi. Chegando lá no outro

dia, eu o apresentei ao Sargento Leonel, muito paciente. Sargento Leonel, disse-lhe: “*Esse rapaz aqui quer aprender música*”. Ele passou a lição do Dó ao Dó médio e falou: “*Você decora essas notas e, amanhã, venha pra ver se tem aptidão*”. No dia seguinte, ele voltou e foi para o teste. Sargento Leonel perguntou e ele disse o nome das notas. De pronto, o Sargento disse: “*Esse menino vai ser músico*”. Todos os dias depois do expediente da loja, ele ia ao alojamento do quartel aprender música, até que ele optou por tocar piston, embora seu pai e irmãos tocassem clarineta.

Vilô [Maestro] insistia em tocar piston. O Sargento indicou os dois músicos da Banda da Polícia, chamados Hermes e Moraes, para ensinar a escala. Ele foi aprendendo música rapidamente. Em pouco tempo, ele já estava tocando direitinho e de imediato pensou em criar um grupinho. Então, ele me perguntou: “*Antônio, você mora onde?*”. Eu respondi: “*Na Rua Patriarca, no Bairro da Torre*”. Vilô respondeu: “*Eu também*”. Fui de imediato convidado para ir à casa dele. Nessa época, a Ordem dos Músicos distribuía uns Caderninhos de Música contendo letra e partitura, e alguns eram sobre frevo. Pronto! Vilô pegou o caderninho e já estava tocando direitinho. Aprendeu a tocar uns bolerozinhos. Eu disse: “*Rapaz, vamos ganhar dinheiro*”. Assim pegou umas tocatas lá no Bairro de Mandacaru em João Tota. A princípio, o grupo que ele formou não tinha bateria, tinha um surdo. A seguir, ele chamou Joaquim, um saxofonista que morava na cidade de Bayeux, e Cláudio Bocão batendo um pandeiro e cantando. O grupo estava formado. Fomos para lá e tocamos direitinho: bolero, marchinha, canção. Ganhamos só um dinheirinho, mas nos agradou. Fomos montando uma bateria, saíamos a pé no meio de carrapateira, no meio de uma plantação de banana, tocando uns sambinhas, um baião. Fomos tocando. Até que as coisas da vida o conduziram para a Polícia Militar. Ele terminou por fazer o concurso para músico e passou, ficando lá até se aposentar.

Paralelo à atividade do quartel, ele começou a contratar a orquestra grande de frevo, e arranjou Wilson Ferreira para ser maestro. Ele criou a orquestra para tocar os carnavais do Clube Independente, era a Tupi de Frevo. No São João, era uma bandinha para tocar forró: a Bandinha Patropi. Em seguida, o Astréa queria uma orquestra organizada; então,

tocamos muito anos no Astréa. Depois, o Clube Cabo Branco chamou Vilô para contratar a orquestra para tocar no carnaval Vermelho e Branco, passando, a partir daí, a fazer formalmente o seu carnaval.

Mas, em certa ocasião, uma orquestra do Recife, de Raul de Barros e Wilson Ferreira, colocou um baião: *A Ema Gemeu*. Vilô não gostou e reclamou. Pronto, estava criado o estopim. Saiu da Tupi, e criou a Orquestra do Maestro Vilô, tomando à frente como maestro. A formação inicial era João Lopes, Manoel Donalho, Adelson, Geraldo; nos metais, Aderaldo, Januário, Firmino; os músicos dos trombones mudaram bastante. Nos pistons, havia os músicos Morais, Dilson e outro rapaz vindo do Recife. Na percussão, era eu de tarolista, surdo Morais, Bolo, Bernardo Preto, Cláudio Bocão. Arrumou-se mais outra caixa e colocou-se Miro, depois mudou para Walter da Saelpa, Geraldo Cachorrinho e Glauco. No final, ficamos eu e Glauco.

Os ensaios eram feitos no Clube dos Veteranos em Jaguaribe. Vilô também organizou uma orquestra pequena para tocar no Clube Vasco da Gama. Nós ensaiávamos a orquestra grande na sede da Escola de Samba Malandros do Morro, agremiação carnavalesca do Bairro da Torre. Vilô era preocupado até com as roupas. No Clube Astréa, o traje era azul e branco; no Cabo Branco, vermelho e branco; e ainda tinha o verde e branco. Eram umas camisas bonitas, coloridas e brilhosas. Quando o carnaval começava, havia o termômetro. Sabíamos se o carnaval seria bom pelo Baile Vermelho e Branco. Se este fosse animado e lotado, sabíamos que todo o carnaval iria ser bom. Só no Clube Cabo Branco, foram 20 anos de apresentação; no Clube Astréa, foram uns 4 anos, e assim seguíamos dando o tom do frevo.

Apresentamo-nos muito fora do estado da Paraíba. Em Recife, no Clube Canavieiro, no Clube Orange; em Maceió, no Clube Fenix; e até na Micarande a Orquestra tocou. Juntava com os “Bons de Guela” que era um grupo do tipo do Demônios da Garoa. Fora Cláudio Bocão como intérprete, tínhamos Jadir Camargo, Meiva Gama, Shirley Maria, Edna e Mônica Melo. Certa vez, fomos ao Clube Português, no Recife, e quando ia trocar de orquestra, o povo aplaudia a Orquestra de Vilô. Assim, nós acabamos tocando o baile todo.

Um aspecto favorável era o tratamento de Vilô para com os músicos. Era inigualável! Ele sempre tratou os músicos muito bem. Na hora do jantar, ele ficava por último. Certa uma vez, serviram um frango e como ninguém conseguiu comer, ele mandou devolver o frango e substituí-lo por filé de carne. Ele cuidava dos músicos, pagando-os muito bem. Era quem melhor pagava na época. Também tocávamos em bailes e campanhas políticas. O importante era a qualidade da orquestra e o sustento dos músicos. Chegou o momento de gravar os discos, fomos, então, à gravadora Rozenblit na cidade do Recife, para o primeiro disco. Na sequência, gravamos na Somax. Em Recife, no Canal 2 de televisão, nós fizemos uma apresentação. Mas tocávamos com outras orquestras: no Clube Astréa, intercalávamos com a Orquestra do Maestro Duda; no Clube Cabo Branco, com a Orquestra do Maestro Guedes Peixoto do Recife, e a Banda Rancho do Rio de Janeiro. Certo dia, essa só tocou samba, e o único frevo que eles tocavam era Carabina. Vilô disse: “*Vou mostrar a esses cabras como se toca carabina*”. Pronto! Quando terminou o Hino do Clube Cabo Branco, Vilô colocou Carabina. Quando a Orquestra começou a tocar, o rapaz veio pedir para não tocar, porque era o único frevo que eles tocavam, e, ainda assim, mal tocado.

Vilô deixou muita saudade. Para mim, há dias que tenho muita lembrança dele, das suas brincadeiras, das tocatas; inclusive sonhei com ele a semana passada. No fim de sua vida, ele me considerava um irmão, ele era meu irmão, mesmo com problemas. Às vezes, tínhamos umas desavenças, mas coisa de irmão, ele era meu irmão, foi tanto que só nos separamos quando ele partiu.

Dílson Meneses, no anúncio do trompete

Dílson Meneses da Costa, natural da cidade de João Pessoa, nasceu em 9 de dezembro de 1951. Tornou-se músico, provavelmente, por influência do pai, também músico militar da Polícia da Paraíba.

Aos 14 anos, eu comecei a estudar música, e aos 18 anos eu já estava tocando profissionalmente. Participei de vários grupos musicais de João Pessoa. Em 1974, eu fui convidado pelo Maestro Vilô e toquei com ele por 30 anos consecutivos. Foram 30 carnavais! Comecei como o caçula

e terminei como um dos mais velhos. Nesse período, convivi com bons músicos. Vilô tinha um capricho de trabalhar com músicos muito bons, e, desse modo, eu fui aprendendo com todos eles. Aprendi a tocar frevo com esses músicos excelentes. Depois que eu terminei a graduação em Odontologia, continuei sendo músico profissional nos finais de semana. Além de tocar com Vilô, tornamo-nos amigos. Aprendi muito com ele e com muita gente boa que passou pela Orquestra Vilô, desde o meu ingresso na orquestra até os últimos carnavais no Clube Cabo Branco. A minha grande vocação era a música, mas meu pai foi músico militar num tempo muito difícil. Por essa razão, ele criou obstáculos e me aconselhou a procurar outros caminhos. Para ele, ter uma graduação era se elevar a outro status social e ter uma vida melhor. Ele tinha medo que eu me envolvesse com bebida, pois o conceito de músico nos anos 50 e 60 era muito ruim.

Na Orquestra, além de músico, eu era na verdade um curioso, ligado nos sucessos. Dizia: “*Vilô, essa música tá fazendo sucesso, se a gente tocar, o povo vai gostar*”. Eu assistia a muitos programas de televisão e ouvia muito rádio, portanto, sabia o que estava fazendo sucesso. Na época, Chiclete com Banana não entrava no repertório da Orquestra. Quando surgiu aquele sucesso *Gritos de Guerra* e outras músicas semelhantes, eu copiei para a orquestra e acreditei, apesar de alguns protestos de colegas. Quando a Orquestra começou a tocar no Clube Cabo Branco, o povo começou a levantar as mãos para cima e cantar junto, porque era sucesso mesmo. Então, Vilô começou a me pagar como arranjador e eu ganhei crédito.

Na época, os arranjadores eram em primeiro lugar. O Maestro Duda foi um dos melhores arranjadores que eu já conheci. Houve, também, Maestro Chiquito, outros arranjadores famosos e, mais tarde, Marcelo Vilôr. Eu escrevia os arranjos, pedia ajuda a Maestro Chiquito, que me corrigia, e também dizia: “*Faça! Se errar, é assim mesmo, vai fazendo até acertar*”. Eu ficava naquele sufoco, escrevendo na madrugada, para poder entregar os arranjos nos ensaios. Então, Vilô me deixou como um dos arranjadores e pagava muito bem. Vilô era muito rígido, mas se o músico fosse muito profissional, não faltava nada. Até hoje, quem tocou na Orquestra de Vilô só precisava tocar bem e ser um bom profissional,

competente, chegar na hora, não ficar embriagado, fazer seu serviço e estava tudo bem. Ele exigia que tocasse bem. Ele era muito organizado. A Orquestra tinha um fardamento apropriado, calça, camisa, sapato, cinto. Então ele não admitia que o músico fosse com o fardamento errado; caso ocorresse, ele mandava voltar. Dessa forma, ele disciplinava a Orquestra. Vilô demonstrava muito cuidado com o músico. Sempre tinha uma pessoa que levava água. Antes que terminasse o baile, ele procurava saber como o músico iria para casa. Geralmente, quando a pessoa não tinha transporte, ele dava o dinheiro do táxi. Quando eu fiquei sem carro, ele sempre perguntava: “*Meu filho, você vai pra casa como?*”. Eu respondia: “*Vou de táxi*”. Prontamente, ele dizia: “*Então tome o dinheiro do táxi*”. Isso não acontece mais.

Hoje em dia, o músico termina de tocar uma festa e fica jogado. Todo mundo vai embora e o músico fica lá sozinho. Se não tiver dinheiro para pegar táxi, ele vai esperar que o dia amanheça para pegar o ônibus. Outra coisa também que sempre elogio Vilô: ele pagava ao músico, colocando o dinheiro dentro de um envelope, com o nome e identificado, por exemplo, Dílson: o valor é tanto, desconto da Ordem dos Músicos, resta tanto. Se a pessoa tivesse pedido dinheiro emprestado, ele fazia o desconto. Geísa Maria Gomes Vilôr [a nora dele] tomou conta dessa parte nos últimos anos. Hoje em dia, a gente toca, mas ninguém tem esse cuidado. Ele confiava muito em mim. Certa vez, ele me chamou para fazer o balancete da Orquestra. Eu não sou contador, mas ele pedia: “*Dílson, faça a relação dos músicos e os valores*”, e eu nunca questioneei se fulano ou sicrano ganhava mais. Vale destacar que ele ligava para mim: “*Meu filho, você toca comigo ainda?* Eu vou passar aí pra acertar uns detalhes”. Eu nunca precisei dizer: “*Eu só toco por tanto*” porque o preço dele sempre era o mais alto. Quando ele estava pagando 100,00 adiantado, num réveillon, o músico subia no palco com o dinheiro no bolso. Já as outras orquestras pagavam 40,00 ou 50,00.

Foi no Jangada Clube um dos últimos Réveillons que eu toquei com Vilô. Quando a gente subia no palco, ele entregava o envelope e agradecia ao músico. Hoje, não se vê mais esse tratamento. Vilô tinha uma liderança nata. Ele não se intimidava, quando sua Orquestra tocava

revezando com a Orquestra Tabajara. Para tocar o Réveillon no Clube Cabo Branco, a gente realizava 10 ensaios. Então, quando chegava o carnaval, a Orquestra estava pronta. Ele fazia mais uns ensaios e estava no ponto. Certa vez, o Maestro Severino Araújo elogiou a Orquestra de Vilô. Em se tratando de carnaval, não deixava nada a desejar para ninguém. Ele disse: “*A minha orquestra não era carnavalesca*”. Severino Araújo chegou a dizer à diretoria: “*Vocês deveriam valorizar essa orquestra que é daqui*”. Decerto, não deixava a desejar, visto que Vilô tinha os melhores músicos da Polícia, os melhores músicos do Exército e da Sinfônica. Então quem tocava com Vilô, o currículo não era fraco. Ele era respeitado, o repertório também era de qualidade, e o frevo era ponto alto. Seguíamos muito os passos da Orquestra Tabajara, *Relembrando o Norte*, um arranjo de *Tico-Tico no Fubá* de Severino Araújo; dos arranjos do Maestro Duda [José Ursino da Silva] que eram belíssimos; de um compositor daqui da Paraíba, Genival Macedo, que foi um dos empresários da Orquestra; e de Moacir Godissera, que já tinha tocado no *Bossan Blue* e era amigo pessoal de Vilô. Genival Macedo, homem já conhecido, levou a Orquestra Vilô até para tocar em Maceió e em Recife/PE no Clube Português e na televisão. Ele era muito influente.

Eu participei durante trinta anos da Orquestra Vilô. Só não participei da gravação do último disco, do CD, porque eu estava trabalhando à noite. Eu disse a Marcelo Vilôr que não poderia participar da gravação, mas participei do lançamento. Mas a gravação do primeiro disco foi em 1976, um compacto duplo. Antigamente, tinha um disco que era o grande (*Long Play*) e o pequeno que era um compacto. Esse compacto era duplo: tinha o lado A, que era uma música de um jornalista Gilvan de Brito e foi cantada por Livardo Alves, e tinha o lado B. Foi a primeira gravação da qual eu participei. O sistema era diferente de hoje. A Orquestra gravava toda junta como se fosse uma apresentação ao vivo, então, eu fiquei muito nervoso porque eu nunca tinha participado de nenhuma gravação. O sistema de gravação acontecia assim: todos gravavam juntos o arranjo sem ouvir o cantor. Depois, colocavam-se os cantores, a voz, e os vocais. Hoje em dia, tudo é gravado separado. Era um sacrifício imenso. Inicialmente, Vilô alugava o salão para ensaiar, que, geralmente, era a

sede da Escola de Samba Malandros do Morro. Alugava o som, depois ia para o Recife. Ele alugava duas Kombis ou conseguia o ônibus da Polícia Militar. Saíamos às 6 horas da manhã, gravávamos um LP num dia e voltávamos de madrugada. Entrávamos no estúdio às 9 horas da manhã e só saíamos à 0h, 1h da manhã.

Ao longo dos trinta anos, testemunhei algumas mudanças que foram acontecendo. A primeira formação que eu toquei, o primeiro músico que saiu foi seu Bia, e quem entrou no lugar foi Marcelo Vilô. Depois eram quatro trompetes: saiu um e eu fiquei juntamente com o Maestro Chiquito e J.Carlos, que era do Exército. Nos trombones, eram Sandoval Moreno, Roberto (Cabelo de Cachorro), Rogério (Burrinho). Na velha-guarda havia Aderaldo (que era do Exército), Ten. Gabriel (tocava na orquestra da Rádio Tabajara), Bernardo (pai do Bernardo), Ten. Firmino (da Polícia Militar), Bernardo Branco. Nos trompetes, por sua vez, eram Clodomiro (Miro) (Solista e spala), Sobral (da Polícia Militar) e Tenente Moraes (trompetista e arranjador da orquestra), e quando entrei na Orquestra eram dois primeiros trompetes e dois segundos. Como nós tocávamos muito frevo, caso fosse colocado só um, não aguentaria. Depois Duda entrou na Orquestra fazendo arranjo. Ele fazia para quatro trompetes: primeiro, segundo, terceiro e quarto. Eu passei pelos quatro. Depois, quando Ernani e Miro não puderam mais, eu passei para o segundo, em seguida, para o primeiro. Ranilson, a exemplo de outros músicos que passaram na orquestra. Marcelo passou para o alto, Bibi ficou no barítono, Almir, Costinha, Adelson e o irmão dele Toinho tocavam o tenor. Quem participou um ano só foi Serginho de Campina Grande. Radegundes passou rapidamente, e em algumas matinês, quando Costinha estava, ele ia só para brincar. Bob passou também na percussão. No meu tempo, havia Miro (Valdomiro), Mandacaru surdista da PM, Travanquinha, Bolo, pai de Glauco, e ele pequenininho ficava arrodando. Zé Moraes tinha um menino na cuíca que era Maurício. Cláudio Bocão tocava pandeiro e cantava também. Boneco que era um negão. Joza, o filho de Nilton, que o povo chamava Inhame Maçarico. Lembro-me, também, do filho de Olivete, Robertinho, Dagoberto. Quanto aos cantores, cito: Jadir Camargo, Lúcia, Meives Gama,

Edna, Mônica Melo, Martins do pandeiro, Claudionor Germano, que fez parte de alguns discos, Expedito Baracho gravou conosco, porque a gente gravava o disco e vinha embora. Depois nós víamos quem tinha colocado a voz. Tinha um que tocava chocalho. A seguir, entraram Márcia, Germana, e Glauco na bateria, porque antigamente só tinha caixa e aqueles surdinhos tremer terra.

Os arranjos eram divididos de acordo com os trabalhos. Vilô me entregava a fita cassete. Daí, eu ficava com a menor parte, e Maestro Chiquito e Marcelo Vilôr com a maior. Eu e Chiquito levávamos as partituras, e a organização do repertório era Vilô que fazia. Algumas seleções nós tocávamos, por exemplo, seleção de samba, do carnaval. Eu pensei assim: a Orquestra vinha tocando todo mundo junto; de repente, a Orquestra parava e vinha Miro solando com a Orquestra atrás. Eu achava isso muito feio, então, eu falei com Vilô e fiz os arranjos. Escrevi essas músicas: Cidade Maravilhosa, Aurora, Mamãe eu Quero, dividindo em blocos. Então Vilô dava a entrada para a Orquestra e nós tocávamos duas vezes. A seguir, entravam a introdução e a base. A Orquestra tocava a música inteira, e várias orquestras passaram a utilizar essa metodologia até hoje.

Fazíamos isso no final do baile porque dávamos as introduções, os cantores cantavam a base, acompanhavam e havia tempo de descansar e beber água. Terminávamos a apresentação com a Orquestra inteira junta. E isso foi fazendo a diferença. A apresentação era dividida em três cadernos: Carnaval Carioca, Carnaval Pernambucano, e Carnaval de Salão. Essa apresentação era muito pesada, e saíamos com os lábios cortados. Tudo isso só era possível porque Vilô tinha uma liderança, organização, tocávamos com segurança, e música que não foi ensaiada, não poderia ser tocada. Ele se preocupava em não deixar o músico ou o cantor em situação difícil. Então tocava as músicas que foram ensaiadas. Se não tivesse a música certinha, ele não colocava no repertório. Ele levava tudo isso muito a sério. Era um profissional. A Orquestra era respeitada, e os músicos que fizeram parte eram respeitados também. A orquestra serviu como escola para mim. Embora eu não tenha tido oportunidade de estudar licenciatura ou bacharelado em música,

aprendi muito com a Orquestra. Tivemos a oportunidade de gravar com o famoso trompetista Nailson Simões, em dois discos, bem como tocar com Ranilson Farias, no meu instrumento, o que foi um honra. Ranilson Farias e Nailson Simões ensinavam muito durante os ensaios, a exemplo de: a maneira de respirar e de interpretar certos trechos da música. Era uma verdadeira escola. Antes de conhecer Chiquito, eu não sabia o que era um aquecimento no meu instrumento. Ele me deu uma cópia de um método e a partir daí eu fazia os aquecimentos. A Orquestra foi uma grande escola; por essa razão, eu aproveitei o máximo que eu pude. Eu exercitei também muito a parte de escrita, porque Sérgio Galo chegava e dizia: “*Dílson, esse acorde tal não está encaixando, então vamos corrigir a nota errada*”. Toinho (sax tenor) também tinha o ouvido muito bom. Então ele chegava e dizia: “*Dílson, essa nota não está muito boa, vamos corrigir.*” Corrigíamos e analisávamos os arranjos de Duda.

O fim da Orquestra foi doloroso. O Maestro Vilô ligou para mim, a voz com um tom deprimido, e eu notava um sofrimento muito grande. Juntou com a situação da doença dele e o modismo da música baiana adentrando nas festas com muita força nos anos 90. Como consequência, o frevo cada vez mais caindo, e Vilô cada vez mais deprimido. Ele queria manter aquele nível que tinha, porém, não havia mais mercado para tocar com uma orquestra daquele porte num clube igual ao Cabo Branco. O Astréa já tinha fechado as portas, então o movimento foi decrescendo. Assim ele reduziu a Orquestra para três saxofones, três trompetes. Marcelo Vilor assumiu a Orquestra e fomos tocando até acabar mesmo o carnaval. Para Vilô, foi um sofrimento porque ele pegou uma fase muito boa no auge do frevo e de repente a mídia traz as músicas que não tinha relação com o nosso carnaval. A mídia empurrando à força, e a televisão, o rádio fazendo ampla divulgação. O frevo foi ficando em terceiro plano. Tivemos que fazer algumas adaptações, na época, como tentativa de escape. No mais, sinto-me honrado em ter sido lembrado, e durante os quarenta anos de frevo de Vilô, eu tive o privilégio de participar de trinta.

Adelson Machado, na palheta do sax com Vilô

Iniciei minha carreira de músico na Banda de Música da Cidade de Santa Luzia, Sertão da Paraíba, no ano de 1953, tocando tuba e contrabaixo. Chegando a assumir a direção da Banda entre os anos de 1958/1959, e por questões políticas, aos 21 anos de idade, acabei vindo para João Pessoa. Aqui passei muitos momentos difíceis, mas tive a felicidade de conhecer pessoas maravilhosas como Vilô, Ten. Lucena, da PM, que abriu meus olhos, que eu era muito jovem, Celso da PM. Quando eu cheguei em João Pessoa, Vilô era balconista, das Lojas Paulista. Ele era o vendedor que o cliente só procuraria outro se ele não pudesse, por alguma hipótese, atender. Ele tinha uma orquestrinha e já tinha o desejo de começar algo. Ele tocava nos pequenos clubezinhos da cidade como no Clube dos Veteranos. Nesse mesmo momento, ele tinha uma barraca de feira, portanto, era feirante também. Eu não o alcancei, pois essa etapa da vida dele já havia passado. Vilô era aquela pessoa tão caprichosa que quando alguém perguntava onde era que tinha um feijão carioca do bom, já diziam logo: “É na barraca de Vilô”. Ele não fazia questão de ganhar o dinheiro, mas de fazer as coisas bem feitas. Era caprichoso! Fundou um conjunto, uma orquestrinha, o *Bossanblue*, conjunto de baile. Repertório fantástico. Nós nos conhecemos no *Bossanblue* e na Polícia Militar, então ficamos muito amigos. Época em que foi criada a banda da Polícia Militar de Campina Grande e Vilô passou uma temporada lá. Sua esposa, dona Sucesso, estava grávida de Marcelo. Ela vinha ficar com Vilô de frente ao quartel de Polícia, e depois eu ia acompanhado e conversando com ela até o ponto do ônibus.

Fundou uma orquestrinha que ainda não era a Vilô e sua Orquestra, mas era uma orquestrinha muito boa que tocava em clubes menores. Era tão boa que a chamavam de “A Perigosa”. Tocou muitos anos no Clube Independente, na praça da Independência. Era como se fosse a segunda força do carnaval, porque naquela época a maior festa que existia era o carnaval. Mas em 1969, Vilô foi para uma área abrangente e formou a Orquestra Vilô, a maior orquestra, mãe de todas e passou a tocar no Clube Cabo Branco e no Clube Astréa que eram grandes carnavais. Ambos

os clubes contratavam duas orquestras grandes. Nós tocávamos dois carnavais grandes: o Astréa e o Cabo Branco. Chegamos a tocar cerca de 12 anos seguidos. Por motivo comercial, ele teve um desentendimento com o presidente do clube, o que contribuiu para ele deixar o clube e voltar para o Astréa. Depois a convite do presidente, voltou a tocar novamente até terminar o carnaval no clube Cabo Branco. Vilô passou por momentos difíceis. Vilô teve uns aborrecimentos e estava lidando com seres humanos. Apesar desse quadro, ele não desanimava. Tive grande participação em sua vida. Ele sempre ia lá em casa: alegria ou tristeza, ele vinha dividir comigo. Chorava no terraço lá de casa. Certa vez, ele disse umas coisas que não devia dizer a um filho amado como Marcelo e chegou lá em casa e eu disse: *“Olhe, Marcelo é seu filho. Marcelo é uma joia, então você, então o que você tem que fazer é só abraçar seu filho”*. Ele disse: *“Eu já fiz isso”*. Eu lhe disse: *“Então continue fazendo”*. Era uma pessoa explosiva, porém tinha o coração bom. Eu posso afirmar isso porque convivi com ele.

Vilô tratava muito bem o músico. Ele não queria ganhar dinheiro, mas qualidade. Se não se sentisse bem, ele se soltava e ficava bravo. Mas até em viagens, era cuidadoso. Seu tratamento era extensivo também a outros artistas, como o Maestro Duda. Duda era aquele músico fora de série. Às vezes, quando Vilô não tinha dinheiro para pagar o trabalho de Duda e as despesas com a Orquestra estavam altas, ele mandava fazer os arranjos com outras pessoas. Por conseguinte, ficava se sentindo mal e altamente arrependido porque os arranjos de Duda eram fora de série. Duda pouco vinha a João Pessoa. Vilô pegava o repertório, levava pessoalmente até Recife e contratava o trabalho de Duda que fazia os arranjos. Sempre era o melhor possível porque Duda é uma pessoa excepcional e de uma qualidade impecável.

O Clube Cabo Branco e o Ástrea eram os dois principais clubes. Depois vinham o Clube Independente, o Clube dos Sargentos, e o Internacional de Cruz das Armas também. Outro grande carnaval era o da Associação Atlética Banco do Brasil (AABB), durante o dia, e à noite, também, com a Orquestra de Vilô. Tocamos alguns bailes e vários Réveillons no Clube Campestre em Campina Grande, o famoso Baile da

Saudade. Tocamos em Itambé, Goiana, ambos no Estado de Pernambuco. Tocávamos tanto que a nossa programação estava assim: na quarta-feira, em Pedras de Fogo; na quinta, em Goiana; na sexta, iniciava o carnaval. Começamos no Iate Clube, durante o dia. À noite, enrolava em outra tocata. Certa vez, na quarta-feira de cinzas eu dei um cochilo no palanque e sonhei que estava caindo, mas estava mesmo. Um dos músicos me pegou no braço e disse: “Adelson o que é isso!”, mas era a glória. Eu agradeço a Deus por tudo que aconteceu comigo. É glória!

Tudo isso, vivi junto com Vilô. Eu tenho muita saudade do meu amigo velho, dos nossos tempos, da nossa amizade que era verdadeira e ele correspondia. Às vezes, quando eu estava em dificuldade, Vilô chegava e isso me traz uma saudade muito grande. Eu sei que se ele estivesse vivo, nós ainda seríamos amigos. Eu digo: “eu fui muito covarde”. Quando Vilô adoeceu, eu não suportava ver o meu amigo naquela situação. Quando ele teve a primeira perna amputada, eu estava lá, com ele, no hospital, saí do quarto, pois eu não aguentava ver. Aquele foi um dia terrível para mim. Foi um dia terrível porque ele era meu irmão. Ele dizia: “Eu tenho meus irmãos de verdade. Amo meus irmãos, mas meu irmão de verdade é você”. E eu dizia mesma coisa.

Wilson Braga pediu para Vilô assumir a função de diretor, e ele fez grandes contribuições, pois a banda era muito atrasada. Ele conseguiu trazer Duda para ser arranjador da banda, e, desse modo, começamos a fazer muitas apresentações. Com a mudança de política, alguém que tinha inveja do sucesso acabou contribuindo para a exoneração dele. Eu diria que Vilô era muito honesto, caso contrário, teria morrido rico. Vilô pegou campanhas políticas, porém, felizmente, ele não sabia usurpar. Ele sabia, pois, pagar bem. Para se ter ideia, no tempo de Wilson Braga, ele perguntou a Vilô: “O que você quer? Ele respondeu: “*Eu quero me reformar*”. Se ele dissesse que queria ser oficial, certamente teria conseguido. Wilson Braga tinha muito apreço por Vilô. Diante disso, eu só tenho elogios a dizer sobre o meu amigo.

Maestro Vilô na composição e interpretação musicista

A memória de Vilô permanece viva em seus intérpretes, compositores e arranjadores. Para eles, a experiência vivida com Vilô

os trouxe como prerrogativa a exigência da qualidade musical. Nesse sentido, emprestam-nos suas vozes e relatam suas experiências.

Vilô nas composições de Benedito Honório

Benedito Honório da Silva, natural da cidade de João Pessoa, especificamente do bairro de Cruz das Armas, nasceu em 1939, quando residia na Av. Cruz das Armas nº 1927, passando a morar na casa defronte a de nº 1910, órfão de pai aos 5 anos de idade e de mãe aos 7 anos, passando a ser criado por uma tia paterna.

A vida me levou para a cidade do Recife onde estudei e me formei em Direito, tornando-me, posteriormente, professor da Universidade Federal de Pernambuco. Depois, retornei à Paraíba à disposição da Secretaria de Segurança e foi então que conheci Vilô em 1980. Antes o conhecia de longe, na década de 70, nome de fama, maestro dos grandes carnavais da Paraíba, porém o nosso entrosamento mesmo foi em 1980.

Quando o encontrei, ele já havia gravado dois discos. Ele disse: “*Vou gravar outro disco, componha uma música*”. Fiz, então, uma música intitulada: “*Já Fui Bom Nisso*”. Tivemos a ideia de fazer venda antecipada e decidimos incluir o hino do time da cidade de Santa Rita, visto que o time ainda não o possuía. Acrescentamos no disco do time de Santa Rita, o Santa Cruz. Vilô era amigo do prefeito Severino Maroja, então eu fazia os ofícios e Vilô entregava pessoalmente. Com esse modelo de vendas antecipadas, conseguimos vender 200 discos a 10 cruzeiros, no valor da época de hoje seria a quantia de R\$10,00 e a contribuição foi de R\$ 2.000,00. Mas ainda era pouco! Resolvemos recorrer ao Prefeito da Capital que tinha um lema de gestão: “Tudo verde, Tudo bem” e tudo que era poste tinha o símbolo de duas folhinhas cruzadas. Então eu disse: “Vilô, vou fazer uma música com esse tema”. Vilô concordou. Acreditem! A música saiu, porém nunca a ouvi sendo tocada.

No período próximo à comemoração dos quatrocentos anos da Paraíba 1985, eu disse: “Vilô, vamos atrás do governador”, que na época era Wilson Braga. Tinha Burity que tinha sido meu professor. Vamos ao Secretário da Comunicação, Luiz Augusto Crispim, ele disse que poderia auxiliar, mas tinha que fazer alguma coisa. Eu disse: “*Vou fazer*

uma música em homenagem aos quatrocentos anos da Paraíba”. Ele gostou e esse foi vendido, no entanto, eu não sei se esse o estado bancou todo, mas foi no mínimo a metade. Nós fomos a Recife buscar os discos por terem ficado retidos por causa da nota da gravadora Continental no Rio de Janeiro. Parte do disco de Vilô foi paga pelo governo, então nesse eu fiz: “Paraíba quatrocentos anos, em ritmo de frevo”, cantado por Meives Gama. Foi uma música maravilhosa com todos os arranjos feitos por Duda. Vilô caprichava na execução da Orquestra. Com Vilô, transitei nesse mundo dos anos 80 aos 90. Foi quando ele adoeceu, mas eu continuei visitando-o, não com muita frequência, mas sempre ligava e me comunicava com ele. Sua morte foi uma perda imensa. Em 2013, eu fiz uma música para Vilô. Afinal, ele faleceu há algum tempo e ninguém toca mais no nome dele. Então vou fazer uma homenagem e fiz a música. Eu admirava Vilô, porque quando alguém cria algo visa lucro, contrata músicos de segunda, sem muita preparação. Vilô, porém, não tinha esse objetivo. Ele só contratava músico de primeira. Em sua orquestra, tocaram Radegundes e Sandoval. Eram todos os melhores, pois ele tinha a visão do melhor. Ele era um grande administrador de orquestra, além de ser um grande maestro. Não adianta ser um bom maestro, se não souber organizar o negócio. Outras características de Vilô eram: inteligente, administrador, escolhia as melhores músicas para o repertório e não podia faltar as músicas de Capiba. Vilô mantinha essa mesma característica de organização em outras atividades, como exemplo participou da diretoria da Ordem dos Músicos do Brasil na chapa de Cícero Caetano em fins de 1988 para 1993 como tesoureiro, depois Conselheiros, enfim...

Maestro Vilô na voz de Jadir Camargo

Natural da cidade de Santa Rita, PB, Jadir Camargo nasceu em 09 de outubro de 1949. Viveu sua infância na Vila Operária em Tibiri, Santa Rita. Seu pai operador do Cine Avenida e também operário da antiga Fábrica de Tecidos Tibiri e, sua mãe, como todas as demais, doméstica. Desde a infância foi um apreciador voraz da música. Aos 8 anos, ouvia muito no rádio, era fanático pelas coisas do rádio. Um dia foi aconselhado

a buscar emprego na rádio, uma vez que era portador de uma voz audível, ingressando posteriormente na Rádio Tabajaras como locutor.

Em 1977, recebi o convite do Maestro Vilô para participar da sua Orquestra como cantor. Convite reforçado pela indicação do Maestro Romualdo da Rádio Tabajara. O Maestro Romualdo me ouvira cantar no programa de auditório. Aceito o convite, Vilô me levou para um teste com a Orquestra, e gostou, convidando-me para ver a Orquestra tocar no carnaval. Fui vê-la tocando e fiquei de longe apreciando, todavia, com um medo de me aproximar. Eu tinha medo de cantar para multidão, e com aquele medo todo eu me recusei a entrar nos salões. Mas depois, cantamos e fizemos gravações. Fiz parte de algumas, como compositor, como cantor, sugerindo alguma coisa de capa, contracapa.

Estive com o Maestro Vilô o tempo todo. Ele muito apegado a mim e eu a ele, éramos como irmãos. Era uma relação de muito carinho e critério. Ele era sério e rígido com todos, além de criterioso. Costumava ver de perto tudo que fazia. Durante as apresentações nos bailes carnavalescos, Vilô ficava praticamente sem jantar, cumprimentando a todos de mesa em mesa, elogiando e avaliando o trabalho de todos, assim era o Maestro Vilô. Ele tinha um apego aos músicos, estes eram como filhos. A Orquestra do Maestro Vilô foi a minha primeira experiência com orquestra. Eu cantava nas noites com os amigos e serestas simples com violão, porém não tinha conotação profissional. Com a Orquestra de Vilô, e a partir dele, cantei com outras orquestras, chegando a ser cantor oficial do Galo da Madrugada. Fui convidado pelo Enéas, pelo Guedes Peixoto. Vilô era impecável e não tinha retoques a fazer, porque o trabalho dele era perfeito. Ele se antecipava para vender a Orquestra, contratava os músicos cedo, organizava as vestimentas, muito bonitas, aliás, lanches no intervalo. Era completo. O pagamento era justíssimo e num prazo legal; às vezes, no intervalo já recebíamos. Dona Sucesso [esposa dele] trazia os envelopes e já pagava. Lembro-me de que nos intervalos no Jangada Clube, ela já estava com o dinheiro no bolso. Era uma organização fantástica. Salve, Salve o Maestro Vilô.

Outra preocupação dele era depois do término da tocata. Depois de passar a noite toda cantando, o que não era brincadeira, Vilô convidada

todos os músicos para o café da manhã na casa de Creusa Pires, na Avenida Epitácio Pessoa, era um manjar dos deuses. Um café da manhã com tudo que se tinha direito. Comidinhas bem interioranas, paçoca, macaxeira, carne de sol, tapioca, sucos etc. Era um café da manhã bem abastado, e o Maestro não comia. Ele ficava de mesa em mesa.

Fumava muito e gostava de uma caninha. De cana ruim, cana misturada, ele conhecia e dizia: “*Isso é papuda, rapaz. Papuda assim não dá não, você misturou isso*”. Ele só tomava cachaça da boa. O Maestro Vilô foi um homem completo como pessoa e como músico. Trouxe-me a experiência de cantar em palco, e uma coisa que eu tinha era a timidez, então, ele me fez perder a timidez, quando eu estive com a orquestra de Vilô cantando. Levou-me a enfrentar o grande público, de modo que eu cantei no Galo da Madrugada em Recife com a orquestra do Maestro Zé Meneses. Então essa timidez acabou. Eu devo isso a Vilô, pois a minha condição psíquica faz o seguinte: antes de entrar no palco, o medo é feroz, mas depois que eu pego o microfone, eu começo a manobrar a coisa de maneira eficaz. A tensão é antes de entrar, depois que eu começo a cantar, tudo passa. O gosto pelo frevo também veio de Vilô. Cito um dos frevos que mais eu gosto de cantar: Frevo nº2 de Antônio Maria com o arranjo de Marcelo Vilô.

Todos dizem que o Maestro era exigente. Eu só tinha elogios do Maestro. Nunca tive sequer um reparo no meu trabalho, pois o que eu interpretava, ele gostava. O que eu fazia, ele gostava. Nos frevos que eu gravava, ele ria muito com os dísticos que eu colocava, por exemplo: “*Dona Raimunda, ela é muito boa de amizade*”. Ele ria muito em estúdio, na Rozenblit, por conta da rima diferente. Isto ocorreu quando fomos gravar o disco, cuja ideia de gravar, acho que foi de Jaime lá do Recife. Pode, também, ter sido de Genival Macedo, o compositor de *Meu Sublime Torrão*, visto que ele fazia parte de merchandising da Orquestra Vilô. Eu acho que nessa vinda a João Pessoa, ele argumentou com o Maestro a possibilidade de fazer a gravação do disco e ele, de pronto, acatou. Não foi fácil. Nós íamos de ônibus fretado e era gravada a orquestra inteira, bem como os cantores, depois, os técnicos tinham que se virar para mixar.

Eu sempre convivi com Vilô, era com um irmão para mim. Nos seus aniversários dele, em de 6 de janeiro, eu estava lá. Às vezes, eu e minha

esposa íamos almoçar com ele. Outras vezes, ele ligava me convidando para ir a sua casa. Ficava sentado na cadeira matando mosca, atividade que gostava de fazer. Acho que até uma semana antes de ele partir, eu estive com ele, quando Geísa [nora do Maestro Vilô] me ligou e disse: “*Ele está internado, o quadro dele é assim*”. Eu até fui sincero com ela e disse: “*Dessa vez, a gente perdeu ele porque a situação é complicada*”. E realmente foi. Não teve volta, não teve retorno! Vilô nos deixou e eu perdi meu irmão. Ele era maravilhoso. Ficava em casa, na roda de amigos, e sempre preocupado com a comida e a bebida de todos. Ele era muito solícito com os amigos que o visitavam. A casa vivia cheia.

O grande desgosto de Vilô e, talvez, a sua derrocada, a qual promoveu o início da sua depressão, foram tanto a escassez de convites para a Orquestra quanto a crescente falta de mercado para a sua Orquestra. Isso contribuiu, sobremaneira, para que ele definhasse, além da diabetes. Considerando o fato de que estava doente e sua Orquestra não mais era convidada para subir aos palcos, isso foi um infortúnio muito grande. Muitas vezes, ele me confessou essa tristeza, chorou e lamentou a ausência de chamamento.

Ele não se conformava! Afora o Cabo Branco, havia também o Clube dos Oficiais da PM, o Astréa, Jangada Clube, Olinda, Itamaracá. Vilô fez o seu trabalho por muitos lugares, e sempre bem aplaudido em todos os lugares. Ele atendia aos pedidos do público, terminava e recomeçava o povo pedindo. Ele tinha uma peculiaridade: era o pulinho no final de cada música. Ele terminava os últimos acordes da Orquestra e dava um pulo. Isso era típico do Maestro Vilô, sua marca de encerramento.

Maestro Vilô, na partitura do Maestro Chiquito

Francisco Fernandes Filho, artisticamente conhecido como Maestro Chiquito, natural da Cidade de Santa Luzia, especificamente do Sítio Riacho Fundo, iniciou no campo da música aos nove anos de idade, construindo ele mesmo seus próprios instrumentos, modelos copiados dos grupos musicais que se apresentavam na cidade. Assim foi “tocando” em grupos de teatro, de dança, escolas de samba, Ala Ursas, orquestras...tudo.

Eu lembro bem quando era criança em Santa Luzia que chegou uma orquestra, chamada “Orquestra Marajoara de Bauru”. Naquela época, toda semana tinha uma festa com um grupo diferente no Yaju Clube, e eu nem sabia o que era Marajoara tampouco Bauru. Fizemos, então, a Orquestra Marajoara de Bauru de Santa Luzia, com todos os instrumentos de lata feitos por nós. Desde os nove anos que eu estou na luta.

Mas foi em Santa Luzia, no Sertão, com Ernani da Veiga Pessoa, maestro da Banda de Música 23 de Maio, que aprendi as primeiras notas. Depois acabei na Universidade Federal da Paraíba estudando com o professor francês Gerard Hostein. As outras coisas, a gente foi aprendendo na Orquestra Metalúrgica Filipéia, que foi a grande escola de muitos músicos paraibanos.

Cheguei ao Departamento de Música da UFPB em 1981 para cursar Bacharelado em Trompete. Em 1984, quando já estava terminando o curso, resolvemos criar uma orquestra tipo a Orquestra Tabajara para resgatar essa cultura de *Big Band* e, assim, tocar música brasileira. Agora a Orquestra do Maestro Vilô, que, em nível de frevo, era uma das melhores do Brasil, foi outra grande fonte de aprendizado. A Orquestra do Maestro Vilô junto com a de Guedes Peixoto foram as duas melhores orquestras de frevo que eu vi. A Orquestra de Vilô tinha alguns detalhes. Primeiro, ele sabia arregimentar muito bem os esforços. Escolhia os melhores músicos, os melhores frevistas, os melhores puxadores, o que hoje está muito difícil no meio musical, e era um excelente motivador.

Sabia usar a linguagem de cada músico, por exemplo, para quem era cachaceiro, ele motivava dando cachaça e levava para tomar uma na casa dele. Ele sabia lidar muito bem com isso, o que se caracteriza outro detalhe fundamental que não acontece mais hoje. Por essa razão, não tem mais orquestras boas. O empresário de Vilô era o grande compositor Genival Macedo. Quando era o mês de setembro, ele ligava para o diretor do Clube Cabo Branco ou Astréa, fazia o contrato e recebia 20%. Em seguida, o Maestro Vilô alugava a sede dos Bandeirantes da Torre para os ensaios, comprava os acessórios dos instrumentos, as instrumentárias, alugava som, chamava Geísa Vilôr [nora] para organizar as coisas e, a

partir de outubro, a gente começava a ensaiar, ensaiando até dezembro. Quando era no Réveillon, a Orquestra estava “na ponta do casco”.

Hoje, as orquestras são chamadas pra fazer uma apresentação, a uma semana do carnaval. O que acontece? Toda orquestra de frevo tem os seus músicos, só que quando é dezembro, o músico liga para o maestro perguntando: “*A gente vai tocar no carnaval?*”, e o maestro responde: “*Não sei*”. Vão para Olinda, vão para Salvador e vão contatando com outros grupos. Eis um dos motivos pelo qual a orquestra era excelente, além de ter bons músicos e que em setembro já sabiam que iam tocar o carnaval e várias prévias. Isso tornava a orquestra imbatível. A composição era a seguinte: o primeiro alto era o Maestro Capitão João Lopes; o terceiro era Marcelo Vilor; o segundo tenor era Geraldo; e o quarto tenor era o Maestro Adelson Machado, e não tínhamos barítono. Nos trompetes: Sobral, Miro, Dílson e eu. Trombones: Deda, depois entraram Sandoval, Firmino, e outros cujos nomes não lembro no momento, mas pertenciam à banda da Polícia que, nessa época, estava afiadíssima. O Baterista era Glauco Nascimento e na percussão estavam: Martins, Josa, Beleza, Márcia, Germana, Mambo Jambo, o menino do quartel que tocava pandeiro, o palhaço... Ramalho. Zé Morais, que é do começo da Orquestra, foi o melhor surdista que eu já vi tocar, depois de Pedro Moco lá de Itaporanga. Washington Espínola fazia a guitarra, Sérgio Galo fazia o baixo (antes de Sérgio era Poty Lucena) e João Linhares, que tocou também na Metalúrgica Filipéia. Os cantores eram Meives, Jadir Camargo (às vezes Curió); Maninho e Mônica também fizeram parte no finalzinho.

Na Orquestra Vilô, fui diretor musical, arranjador, ensaiador e trompetista. Em razão do meu envolvimento com Vilô, eu percebi que algumas pessoas tanto da família de Vilô, como da Metalúrgica Filipéia, mereciam estar na Orquestra. Como exemplo, cito: Marcelo Vilôr que já tocava barítono na Metalúrgica e estava surgindo como arranjador, e, às vezes, tocava surdo na Orquestra do pai, por conseguinte, eu o coloquei para tocar saxofone. Chamei Márcia Vilôr, a filha, para tocar na percussão e a professora Germana Cunha. Percebi que ela tinha um filho, o Maninho, que poderia cantar as músicas modernas. Resolvemos fazer ensaios de naipes. O repertório era organizado como o da Metalúrgica.

Costumávamos ir para a casa dele que era melhor porque, além de ter cachaça da boa, tinha excelente tira-gosto, organizava o repertório já deixando na ordem, fazia a caderneta dele com a numeração e não precisava nem mostrar os nomes das músicas porque o repertório já estava ensaiado na sequência, o que é fundamental em qualquer grupo.

Na época em que o frevo estava no auge, eu fazia alguns arranjos, o Maestro Vilô conseguia outros com os maestros Duda e Guedes Peixoto e comprávamos outros em Recife, então, o que não podia faltar nos *shows* era frevo. Tinha muita música de Capiba, que estava fazendo muito sucesso, dos Irmãos Ferreira (Levino e Nelson), dos paraibanos Alcides Leão e Lourival Oliveira, além de vários outros compositores de frevo daquela época. Colocamos no repertório um bloco dos sucessos que iam surgindo, como as músicas baianas que estavam começando a bombar, principalmente com Luiz Caldas. Tinha um bloco de samba que era capitaneado por Martins do pandeiro, que era, junto com Glauco Nascimento, quem organizava a percussão. A cantora Meives Gama, que também cantava na Metalúrgica, era uma sumidade, dava vida às músicas, eu nunca vi algo igual. Maestro Vilô, por exemplo, apesar de ser um cara meio rude que nem eu, sabia usar as palavras para motivar seus músicos. Às vezes, estávamos tocando, e ele fazia uma coisa que eu talvez nunca tenha feito por falta de costume: quando a Orquestra terminava uma música, ele aplaudia. Foi um excelente motivador. Outra coisa que aprendemos com ele refere-se à manutenção do frevo de qualidade. A experiência, para mim, foi o grande aprendizado que tive com Vilô.

Acordes finais...

Ao percorrer, sonoramente, as vozes que nos foram dadas por empréstimo das testemunhas vivas da memória viloriana, foi possível traçar algumas peculiaridades da vida e obra do Maestro Vilô, destacando-se alguns aspectos como personalidade, capacidade administrativa e seu lado artístico. Do ponto de vista de sua vivência pessoal, percebeu-se um Vilô de personalidade forte, de sentimentos múltiplos, ainda que em alguns momentos incompreensíveis. Era, de certo modo, um exemplo de honestidade e trabalho, e, ao fim, cultivou um carinho muito grande por seus netos.

Do ponto de vista de capacidade administrativa, mesmo sem nenhuma instrução acadêmica, Vilô era um administrador nato, motivador, líder e revelador de talentos. Tinha preocupação com o bem-estar de seus músicos, o visual da Orquestra, o repertório, a contabilidade, a organização, além de observar se aquilo estava agradando o público. Podemos até dizer que os papéis desempenhados por Vilô na Orquestra se assemelham com os dos nossos bibliotecários, pois ele satisfazia os seus usuários externos e internos.

E, por fim, um amante e defensor do frevo, uma de suas paixões, dentre tantas, a que ele mais amou. Ver, pois, o frevo se calar para as multidões foi muito doloroso, mas para ele com certeza o frevo nunca morreu. Como Capiba costumava dizer em sua música *Trombone de Prata*: “*Pode acabar com o petróleo, pode acabar com a vergonha, pode acabar tudo enfim, mas deixe o frevo pra mim*”, pois, enquanto houver alguém que pense, cante, dance o frevo, Vilô estará vivo. Ao dar os últimos acordes, não encerramos nossa apresentação, apenas modificamos a forma, dando introdução para que o frevo possa continuar em outras páginas da história. Pois a arte do frevar continua, com os que acreditam que o frevo é a batida de seu coração, e o ritmo que os move.

E essa história continua...

Referências

ARAÚJO, P. G. **Trato desfeito**: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/pedro_galas.pdf Acesso em: 28 maio. 2019.

BÉRGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Martins Fontes. São Paulo, 1999.

DAMIÃO, C. M. **Sobre o declínio da “Sinceridade”**: Filosofia e Autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

DELGADO, L. de Almeida Neves. **História Oral e Narrativas**: tempo, memória e identidade. São Paulo: VI Encontro de Historia Oral-USP, 2005.

FISHER, B. Foucault e as Histórias de vida: Memoria, conocimiento y utopía. In: **Anuario de la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación**,

Mexico, n.1, Janeiro 2004, Maio 2005. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30625>>. Acesso em: 25 de jul. de 2019.

FOUCAULT, M. O que é um Autor?. Lisboa: Vega, 1992.

GAYA, L; DUPRAT, R. **Os Maestros Premiados**. Rio de Janeiro, companhia Brasileira de Discos, 1968. 1 disco, 12 Faixas. Estéreo.

GOMES, Â. de C. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2004.

HIGOUNET, C. **História concisa da escrita**. 10. Ed. São Paulo:

MEIHY, J. C. S. B. (Org.). **(Re)Introduzindo História Oral no Brasil**. São Paulo: Xamã, 1996.

_____. **Manual de História Oral**. 4. ed. 248 p São Paulo: Loyola, 1998.

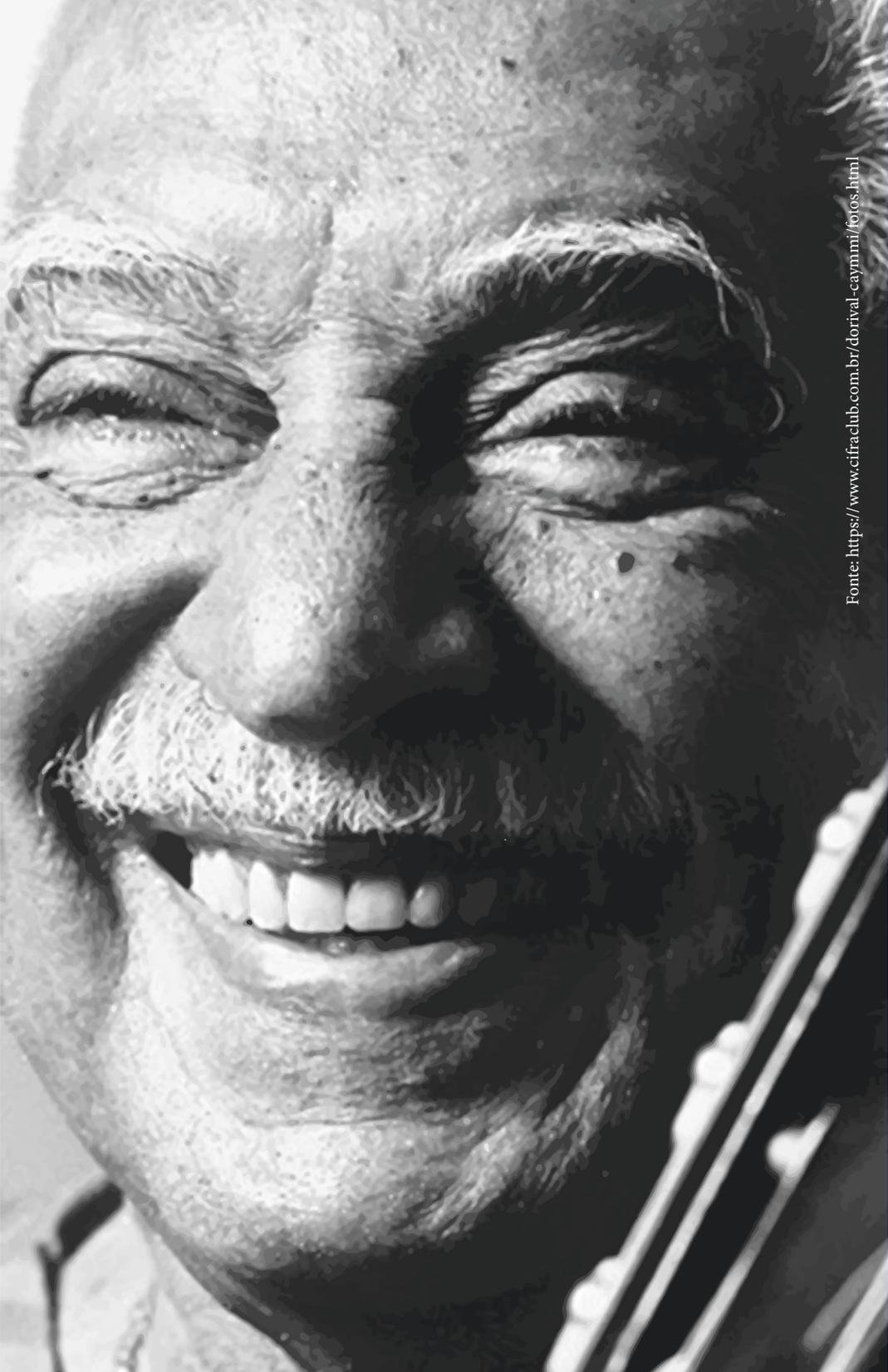
OLIVEIRA, M^a B. J. F. de. **José Simeão Leal**: escritos de uma trajetória. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa: PPGL-UFPB, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6264>>. Acesso em: 25 de jul. de 2019.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

TAYLOR, R. S. The information sciences. In: **Library Journal**, v. 88, p. 4161-4162, 1963.

_____. Professional aspects of information science and technology. In: **Annual Review of Information Science and Technology**, v. 1, p. 15-40, 1966.

TORINO, I. H. C. A memória social e a construção da identidade cultural: diálogos na contemporaneidade. In: **En contribuciones a las Ciencias Sociales**, Dezembro, 2013, Disponível em: <<http://www.eumed.net/rev/cccscs/26/memoria-social.html>>. Acesso em: 25 de jul. de 2019.



Fonte: <https://www.cifraclub.com.br/dorival-caymmi/fotos.html>

Dorival Caymmi

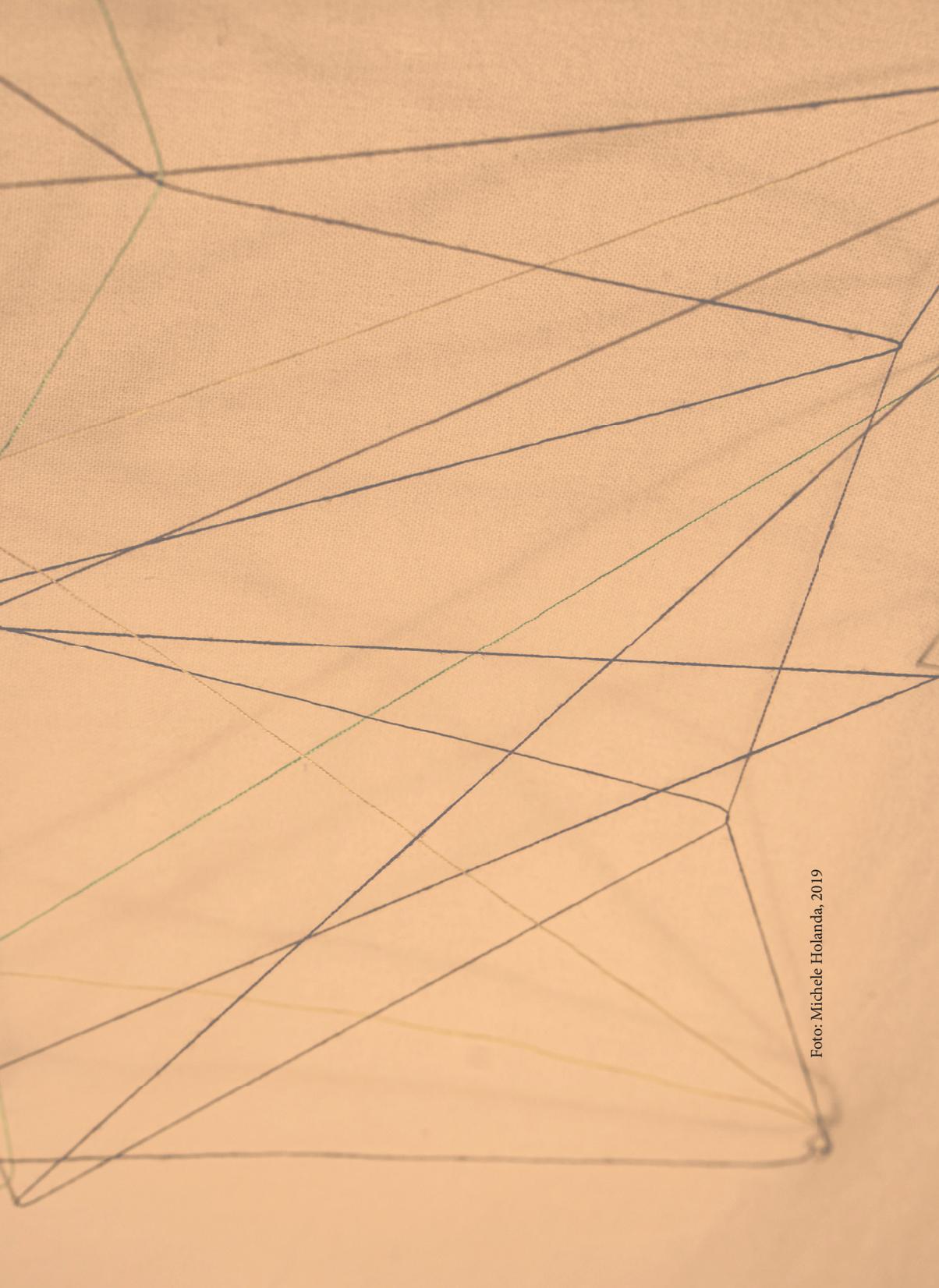


Foto: Michele Holanda, 2019

**DORIVAL CAYMMI:
arquivo em apartamento-museu**

*Vagna Felício
Zeny Duarte*

“O Dorival é um gênio. Se eu pensar em música brasileira, eu vou sempre pensar em Dorival Caymmi. Ele é uma pessoa incrivelmente sensível, uma criação incrível. Isso sem falar no pintor, porque o Dorival também é um grande pintor“.

(TOM JOBIM)

ESTE TRABALHO APRESENTA ESTUDOS TEÓRICOS sobre arquivo pessoal, tendo como foco central a análise contextualizada do arquivo pessoal de Dorival Caymmi. O interesse pelo tema surgiu inspirado em hábitos e costumes da Bahia caymmiana, o artista completo na música, na simplicidade, na pintura, na forma extremamente honesta de ver as coisas e, é claro, representou a história do pescador singelo, na música “Suíte do pescador”.

O seu centenário, em 2014, levou a Bahia e o Brasil a rememorar um passado, e familiares mais antigos a cantarolar canções de Caymmi e a citá-lo como um dos mais importantes compositores e cantores de sua geração. Recordamos uma estrofe, tantas vezes cantada, de suas músicas, desde então, e até hoje: “Minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar”.

Neste estudo, evidenciamos temas similares sobre a vida e a arte de Dorival Caymmi, por se tratar de pesquisa direcionada ao

arquivo pessoal daquele que preenchia seu coração ao contemplar o mar. Portanto, a escolha do arquivo desse cantor-compositor-poeta¹ foi conduzida pelo discurso de um homem livre sem limites impostos por dogmas e formatos, com possibilidades viáveis de múltiplas pesquisas, a exemplo desta.

Diante desse contexto, para que pudéssemos conhecer o cantor-compositor-poeta, foi indispensável contactar familiares, amigos, artistas e, para além desses encontros, analisar suas produções e, prioritariamente, seu arquivo pessoal.

O seu molejo e amor telúrico iniciaram este nosso percurso, ao percebermos o valor atribuído à Bahia, ao Brasil, que logo nos remeteu ao Modernismo, original e polêmico, com o nacionalismo em suas diversas facetas. Caymmi volta às origens, através da valorização da sua terra, daí a expressão “temporalidade do verde e amarelo” (FELÍCIO, 2015) tão bem representada em sua biografia.

Ao referenciar as produções do baiano, no contexto em que ela surgiu e se desenvolveu, a partir do livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, Antonio Risério (1993, p. 121) observou que a Bahia das músicas de Caymmi, embora idealizada, não era inexistente: “a Bahia de Caymmi é um sonho acordado”, cantou a Bahia colonial, com suas paisagens paradisíacas, gente sensual, coqueiros e pescadores, comidas típicas comercializadas nos tabuleiros das negras baianas, candomblé, samba, capoeira e um ritmo atemporal, onde o compositor, “mesmo em suas referências urbanas à Bahia, destacava a cidade, apagando as partes afetadas pela modernidade” (RISÉRIO, 1993, p. 119).

Os documentos por ele acumulados, voluntária ou involuntariamente, durante sua vida, representam um legado à memória sociocultural e artística. Assim sendo, o Instituto Antonio Carlos Jobim (IACJ) disponibiliza o arquivo pessoal de Caymmi em galeria digital, onde se podem reconhecer,

¹ Cantor-compositor-poeta por ter composto obras musicais comoventes e emocionantes, cumprindo o papel de artista e de poeta. Assim, as relevâncias de excelência em suas obras musicais ficam para gerações futuras.

na trajetória de sua vida, testemunhos de momentos ímpares, a desnudar suas relações pessoais, familiares e profissionais.

Estando assim o arquivo pessoal, objetivamos despertar no leitor o gosto pelas artes dos idos do verde e amarelo, levando em conta o interesse público e social, no propósito de se constituir uma tentativa de vencer as dificuldades encontradas na realização deste estudo, referente ao papel do arquivo pessoal na pesquisa sobre vida, obra e pensamento de personagens das artes e cultura da Bahia e do Brasil. As produções artísticas e culturais de Caymmi são o foco da análise, onde se comprova que o arquivo é o homem e, este, se constitui, a partir de própria vida, o próprio arquivo. Desse modo, foi possível compreender o lugar de Caymmi na história da Música Popular Brasileira (MPB), com produções que atravessaram fronteiras, perspectiva de conhecer o seu legado, desvendado através do arquivo pessoal.

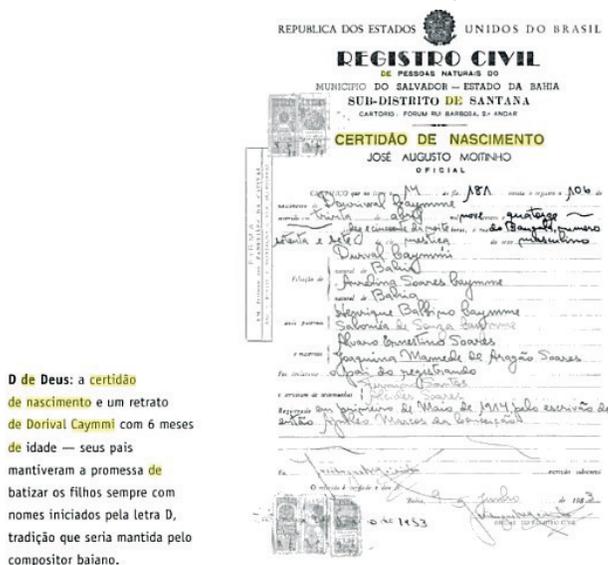
A partir da pesquisa de campo, constatamos que a documentação do arquivo em foco faz parte de um conjunto documental distribuído entre o apartamento da família Caymmi, o IACJ e o Museu de Imagem e Som, sendo ambas as instituições localizadas no Rio de Janeiro.

Dorival Caymmi: traçado biográfico

Dorival Caymmi nasceu em 30 de abril do ano de 1914, na cidade de Salvador, em uma rua que hoje traz o nome do poeta, jornalista, advogado, defensor dos oprimidos, pobre por opção, o patrono da cadeira nº 15 da Academia Paulista de Letras, Luiz Gama. Veio ao mundo pela parteira da família, Dona Quinquinha, que já havia aparado² seu pai e seu irmão mais velho, Deraldo. Dorival, batizado na Igreja de Santana, era o quarto filho da família do casal Durval Caymmi e Aurelina Cândida Soares, conhecida como Dona Sinhá Stella Caymmi (2014, p. 34-35).

² Linguajar de quem traz a vida. Segurar aquilo que está caindo.

FIGURA 1 – Certidão de Dorival Caymmi.



FONTE: Stella Caymmi, Dorival Caymmi: o mar e o tempo (2014, p. 36).

Foi durante sua infância que iniciou o gosto pelo mar e pela música. Aos dez anos de idade, expressou sozinho talento para a pintura e seu gosto pelas janelas, de onde observava a beleza do mar, seu cenário preferido. Costumava pegar escondido o violão de seu pai, aos onze anos, com o objetivo de imitar os cantores que ouvia no rádio e aprendeu as primeiras notas com o tio materno, Cici Stella (STELLA CAYMMI, 2014, p. 57).

Em 1938, próximo de completar 24 anos, desembarcou no Rio de Janeiro, foi ajudado por seu primo José Brito Pitanga, logo, não demorou muito até Pitanga conseguir que Dorival cantasse no rádio, e foi na Tupi que o jovem músico baiano teve a chance de mostrar pela primeira vez suas composições e a sua voz. Portanto, Caymmi assinaria contrato com a rádio Transmissora, e não demorou muito chegou à famosa Rádio Nacional. Caymmi entrou para o rádio no auge da chamada Época de Ouro.

Tinha o diferencial de cantar suas próprias composições, algo incomum à época. Estimado por todos, geralmente os compositores não gravavam suas músicas, pois nem sempre eram bons cantores.

Seu primeiro sucesso como compositor ocorreu em 1939, na gravação do filme *Banana da Terra*, que tinha a participação especial da atriz e cantora Carmen Miranda. O célebre músico Ary Barroso era um dos compositores que teriam seus sambas interpretados pela pequena notável e, especialmente, para o filme. Porém, como Barroso pediu um exagerado valor para autorizar a gravação de seus dois sambas, sendo um deles “Na Baixa do Sapateiro”, o produtor do filme definiu por procurar outra composição, noticiado de que havia uma música especial sobre a Bahia, composta por um músico baiano, principiante, chamado Dorival Caymmi. Embevecido com a possibilidade de ter uma música de sua autoria gravada pela famosa Carmen Miranda, cantora que ele estimava, Caymmi aceitou a simples oferta e fez participação gravando o coro da música “O Que é Que a Baiana Tem”; assim, “entrou para o filme e tornou-se um sucesso na voz da pequena notável, com destaque no Rio de Janeiro, em todo Brasil e até no exterior” (CARVALHO, 2013). O sucesso alçou Caymmi a um dos principais compositores da época e consagrou parceria com a cantora.

A década de 40 foi marcada como especial para a carreira musical de Caymmi. Época em que o Rio de Janeiro passava por várias mudanças, muitas delas provocadas pela vulnerabilidade internacional que a Segunda Guerra gerava, visto que Carmen Miranda brilhava nos Estados Unidos, e o compositor baiano colhia os frutos do seu primeiro sucesso e se entrosava com a elite intelectual carioca, composta por jornalistas, escritores, músicos, artistas e políticos.

Logo no início da década, conheceu um grande amigo e irmão, Jorge Amado. Dessa forma, junto a eles conviviam personalidades como Carlos Lacerda, Ziloca, Samuel e Bluma Wainer, Noel Nuts, Moacyr Werneck de Castro, entre outros. Em certa ocasião, com esse grupo de amigos, durante um almoço providenciado por Jorge Amado, ele apresentou a sua noiva Stella Maris.

Os anos 40 foram para Caymmi uma surpresa bonita, descobriu um mundo novo, como ele mesmo confirma num documentário apresentado

na TV Cultura (2014)³: “meu mundo era assim uma rua que desembocava na casa Nice na avenida Rio Branco, Café Nice, cheio de artistas de sucesso: o Lamartine Barros, o Ari Barroso, o Francisco Alves, o Sílvio Caldas” (DORIVAL CAYMMI, 1972).

Nessa descoberta, Caymmi conheceu Stella Maris, a mãe de seus filhos, em um momento sublime, no rádio, em 1940. Os dois oficializaram o noivado durante o almoço entre amigos em 30 de abril de 1940. Aos 26 anos de Caymmi, se casaram. Stella Maris é esposa e mãe de seus três filhos: Nana, Dori e Danilo.

Em 1941, ano de nascimento de Nana Caymmi, a primeira filha do casal, Caymmi realizou com sucesso uma turnê pelo Nordeste, com apresentações no Ceará, Pernambuco, Alagoas e Bahia, retornando ao Rio em 1942. No ano seguinte, nascia Dori Caymmi, o segundo filho de Dorival e Stella. Enquanto isso, o renomado grupo Anjos do Inferno gravava Vatapá e Rosa Morena. Ainda no mesmo ano, o músico seria presenteado com o violão Di Giorgio autografado pelos amigos, o qual logo se tornaria sua marca registrada e faria com que, por onde fosse o cantor-compositor-poeta, colhesse novas assinaturas dos amigos famosos.

Seu sucesso absoluto ocorreu em 1944, quando estrelaria o espetáculo Jangadeiros no renomado *grill-room* do Copacabana Cassino Teatro, do famoso hotel Copacabana Palace. O *show*, organizado especialmente para aquela temporada, contou com grandes nomes da música brasileira do período, como o maestro Radamés Gnattali, a cantora Carmen Costa e o cantor Nelson Gonçalves.

Após o término da Segunda Grande Guerra, na segunda metade dos anos quarenta, Paris e outras cidades europeias deixaram de ser exemplo de civilização para o Brasil e cederam lugar à cultura norte-

³ Publicado em 23 de abril de 2014, o documentário musical revê a trajetória do compositor a partir de diversas imagens do acervo da TV Cultura, com o cantor em apresentações nos programas Especial TV Tupi 1979, MPB Especial 1972, Heineken Concerts 1996, entre muitos outros. O programa trouxe apresentações inéditas de Lado da Lua, Céu, Aloísio Menezes interpretando sucessos do cantor dentro dos estúdios da emissora. Este texto foi retirado da URL, disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/dorivalcaymmi/videos/mosaicos-a-arte-de-dorival-caymmi>

americana que conquistava o país. Nesse contexto, as composições de Caymmi também mudaram. O cantor-compositor-poeta descontinuava a fase das canções praieiras, sucessos de início de carreira, para aderir a uma musicalidade mais urbana. Surgiram, então, Marina (1947), Saudade (1948) e Nunca Mais (1949) (STELLA CAYMMI, 2014, p.156).

Foi nessa época que houve o fechamento dos cassinos e, conseqüentemente, os *shows*, foram diminuindo. Caymmi, então, pôde se dedicar com mais tranquilidade a outra paixão, a pintura. Caymmi passava grande parte do tempo de folga pintando telas a óleo. Vale lembrar que ele não as vendia, com muito gosto presenteava seus amigos e familiares. Em 1948, nasceu Danilo, o caçula, terceiro filho do casal Caymmi e Stella.

No início da década de 50, adaptado ao novo cenário criado com a mudança do circuito artístico-musical carioca da Lapa e regiões centrais da cidade para a zona sul, onde estavam sendo inauguradas as novas boates e casas noturnas, menores e mais aconchegantes do que os antigos cassinos, Caymmi não foi intimidado e encheu as boates Acapulco e Fleir com seu violão e sua voz inconfundível.

O ano de 1953 reservou grandes surpresas para Caymmi, pois ele se apresentou para o presidente Getúlio Vargas, que reverenciou com entusiasmo suas composições, e foi homenageado na sua terra natal, Salvador, quando foi inaugurada a Praça Dorival Caymmi, em Itapuã, com grandes celebridades, artistas e políticos ilustres da Bahia e do restante do Brasil.

Em 1955, Caymmi e a família mudaram-se para São Paulo, onde residia alguns dos principais amigos do compositor. Tinha uma plateia fiel e apaixonada, entretanto, a família não se adaptou e menos de um ano depois voltou para o Rio de Janeiro e para Copacabana, enquanto Caymmi e seu violão voltavam com sucesso para as boates do famoso bairro. Mesmo bastante curta, a temporada na capital paulista trouxe ao cantor-compositor-poeta a composição que se tornaria um de seus maiores sucessos: “Maracangalha”, composta em seu apartamento em São Paulo, enquanto se

lembrava de seu colega de infância Zezinho, que costumava dizer: “Eu vou pra Maracangalha”. O samba foi gravado no Rio em 1956, quando fez estrondoso sucesso. Com os lucros dos direitos autorais, foi construída uma casa na estrada Rio-Petrópolis, que foi batizada com o nome da cidade baiana que inspirou a canção. No mesmo ano de 1957, enquanto seu samba “Saudade da Bahia” estourava, Caymmi fez uma temporada em Portugal, acompanhado de uma comitiva que contava com Odorico Tavares e Dóris Monteiro. (Informação verbal)⁴

O ano de 1958 marcou o surgimento da Bossa Nova, com o lançamento de “Chega de Saudade”, disco de João Gilberto com arranjos de Tom Jobim e que contava com a canção Rosa Morena, de Caymmi. O cantor-compositor-poeta foi indicado como uma das grandes influências do movimento que rompia com as canções que faziam sucesso no rádio até então. Caymmi era amigo de Tom Jobim e admirador da bossa de João Gilberto, que, por sua vez, era bastante amigo da família, principalmente da esposa do compositor.

Veio a década de 60, como lucrativa para Caymmi, com a gravação de dois LPs: *Caymmi e Seu Violão* e *Eu Não Tenho Onde Morar*, ambos lançados pela Odeon. O segundo LP marcou a estreia de sua filha, Nana Caymmi, que gravou *Acalanto* acompanhada pelo pai (CARVALHO, 2010, p. 1).

A década de 70 foi de vários sucessos e homenagens para Caymmi. Mudou-se com a família para Salvador, com o apoio do governador da cidade e dos amigos soteropolitanos. Nessa década, quando Caymmi e a esposa passaram a frequentar os candomblés do Gantois e o Ilê Opô Afonjá, o músico compôs a canção *Oração de Mãe Menininha*, com bastante sucesso. Em 1975, um novo sucesso, a música *Modinha de Gabriela*, gravada na voz de Gal Costa. A canção havia sido composta

⁴ Entrevista concedida por TAL, Fulana de. Entrevista I. [dez. 2014]. Entrevistador: Vagna Felício. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo .mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

especialmente para a novela Gabriela, baseada no romance do amigo Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*. Em 1979, ele realizou na Bahia o ovacionado *show* Caymmi em Concerto, dirigido por Hemínio Bello de Carvalho.

Na década de 80, realizou viagens ao exterior. Em Angola, apresentou-se ao lado de outros músicos brasileiros, como Chico Buarque, Clara Nunes e Conjunto Nosso Samba. Em Martinica, realizou apresentação individual. Em 1983, chegou a vez da Itália, com a apresentação no Festival Bahia de Todos os Santos, em Roma. Ao retornar ao Brasil, o cantor-compositor-poeta recebeu o Prêmio Shell de Música Brasileira, pela sua obra e carreira artística. Em 1984, ano de comemoração de 70 anos de Dorival, foram realizados inúmeros *shows* e homenagens. Em Salvador e na Bahia, além dos *shows* do Festival Caymmi, o cantor-compositor-poeta recebeu o honroso título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia. Na capital fluminense, recebeu o título de Cidadão Honorário (STELLA CAYMMI, 2014, p. 351).

Ainda no Rio de Janeiro, foi realizada uma nova exposição de suas pinturas, desta vez na Galeria da Funarte. Em São Paulo, um *show*, organizado pela Funarte, reuniu os filhos do casal Caymmi: Dori, Danilo e Nana, em homenagem ao pai. No exterior, o músico foi comemorado na França, quando participou do Festival de Nice e foi condecorado no *Palais Royal* pelo ministro da Cultura da França. No ano de 1986, Caymmi foi homenageado na Marquês de Sapucaí, a Estação Primeira de Mangueira, Escola de Samba do coração do cantor-compositor-poeta, que escolheu o baiano como tema para o desfile daquele ano.

A década de 90 trouxe para Caymmi a tranquilidade de um aposentado, se revezava entre suas residências no Rio de Janeiro, Rio das Ostras (RJ) ou em Piqueri (MG), sempre se dedicando à pintura e leituras diversas. Acreditava que ainda não era tempo de deixar de se apresentar. Nos *shows*, era quase sempre acompanhado pelos filhos Nana e Danilo, de vez em quando por Dori, que morava nos EUA.

A apresentação no Festival de Montreux em 1991 foi um sucesso, assim como o lançamento do *Songbook* de Dorival Caymmi em 1993. Os oitenta anos do compositor foram comemorados com diversos *shows*

e homenagens em 1994. As celebrações da exitosa carreira do músico baiano se estenderam anos dois mil adentro. Em 2006, Caymmi recebeu o Prêmio Nacional Jorge Amado de Literatura e Arte.

O cantor-compositor-poeta faleceu no dia 16 de agosto de 2008, no Rio de Janeiro, aos 94 anos, vítima de um câncer renal descoberto em 1999. Stella, companheira de Caymmi durante 68 anos, estava mal de saúde, internada em abril daquele ano, condição que teria perturbado Caymmi emocional e fisicamente. Seu corpo foi sepultado no cemitério São João Batista, próximo à sepultura de Carmen Miranda, intérprete que o compositor ajudou a consagrar. Genuinamente plausível, existe no Leblon uma rua com o nome do músico, que foi o baiano mais carioca que o Brasil já viu (FREIRE, 2008, p. 1), denominada Rua Dorival Caymmi, 1914-2008, cantor e compositor brasileiro, Leblon.

Merecidamente, Caymmi recebeu e ainda recebe várias homenagens de diversas formas. Algumas marcantes, como, alguns meses após sua morte, uma estátua, feita em bronze, medindo 1,80m pesando cerca de 300 kg, esculpida por Otto Dumovich, inspirada numa fotografia de Evandro Teixeira, localizada no calçadão de Copacabana, Posto 6, na altura da Rua Francisco Otaviano, vizinha da Vila dos Pescadores, uma maneira fiel de homenagear aquele que foi um cantor-compositor-poeta, violonista, pintor e ator. Em 2011, o jornalista Ancelmo Góis escreveu para o jornal O Globo (2011)⁵,

A Prefeitura retirou ontem a estátua de bronze de Dorival Caymmi do calçadão de Copacabana. Não se trata, naturalmente, de ação política como a que levou o novo governo da Líbia a derrubar a estátua de Kadafi. Caymmi é do bem. Tanto que, hoje mesmo, uma outra escultura do gênio baiano da música estará no lugar. A troca foi iniciativa do próprio Otto Dumovich, artista que esculpiu a obra, em 2008. “Pedi para fazer outra”, diz. “Não gostei do resultado da primeira. Eu tinha feito com muita pressa, e pressa não

⁵ Este texto foi retirado da URL, disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/posts/2011/11/22/as-fotos-de-hoje-417809.asp>.

era com Caymmi.” Dumovich espera que o público goste do novo Caymmi, “mais magro e mais feliz”. (GOIS, 2011, p. 1)

Lembrando artisticamente como dedicado e preguiçoso, o baiano e brasileiro exemplar, homem simples, sensível, que dedicou sua vida à música e à felicidade, a jornalista Míria Gimenes relatou em uma de suas colunas,

o pintor de notas musicais, como definiu sua neta Stella, a vida existe para ser celebrada. O seu fim não tem de ser criticado. Mas, como dizia à mulher, é o curso. Além de seu legado artístico, fica a receita de sua longevidade: “Gostar de si mesmo, sem egoísmo. Apreciar as pessoas em volta. Cuidar da saúde mental e física. Gostar dos seus horários. Não ficar melancólico, mas guardar na lembrança as melhores coisas da vida. E não abrir mão de ser feliz. A busca da felicidade já justifica a existência”. Como afirmou quem teve a oportunidade de vivenciar a intimidade do baiano – dá para entender por que Tom Jobim gostava de ouvir sua sabedoria –, Caymmi fez valer esta declaração até o último suspiro.

Gostar de si mesmo, sem egoísmo. Apreciar as pessoas em volta. Cuidar da saúde mental e física. Gostar dos seus horários. Não ficar melancólico, mas guardar na lembrança as melhores coisas da vida. E não abrir mão de ser feliz. A busca da felicidade já justifica a existência. (GIMENES, 2014, p. 2)

A trajetória ora desvendada representa um homem possuidor de arte nas artérias. As obras caymmianas refletem o cotidiano, direcionando-nos a compreendermos o caminho percorrido por Caymmi, bem como as suas ideologias e atitudes.

Através da história de vida documentada, temos a possibilidade de compreender a significação e a resignificação da sua mundividência. A memória de Caymmi compreende reflexão sobre homem culto e capaz de

produzir arte diversificada, misturando leveza e sofisticação. Com nitidez, o algoritmo descrito em suas canções é composto exatamente desse aparente paradoxo, conforme mais simples, mais princípios elementares eram agregados, portanto, nascia a mais verdadeira manifestação de criatividade, a partir da simplicidade da perfeição.

Acreditamos que sua ligação com a Bahia e o mar talvez seja a mais expressiva marca de sua vida. Não sabemos se temos a competência em preservar as belezas musicadas por Caymmi. Nele, a Bahia está viva. Caymmi, como se vê, não é referência do que passou, mas do que nos cabe fazer para continuar a merecer suas canções.

Arquivo Pessoal: contextualização

A partir da segunda metade do século XVI, os arquivos foram ampliados em ofício da especialização de diversos órgãos públicos e administrativos para estabelecer o poder monárquico absoluto, surgindo, então, os arquivos do Estado. Contudo, apenas no século XVII, a noção de arquivos públicos começou a receber algumas provocações, porque, até então, não havia distinção entre a concepção de arquivos públicos e arquivos privados no sentido contemporâneo da teoria arquivística.

Conseqüentemente, foi a partir da Revolução Francesa que os antigos arquivos do Estado passaram a ser conceituados como arquivos da nação. Igualmente, evidencia-se como uma das maiores conquistas dessa Revolução o reconhecimento do mérito dos documentos à sociedade, ocorrendo significativas ações no campo arquivístico.

Portanto, o século XIX demonstrou cuidado referente ao resgate da memória, motivado pelo romantismo conjuntamente com processo de composição das nacionalidades.

Igualmente, no mencionado século, surge a criação de diversas instituições de memória, ressalta Arana (2004, p. 201) ao pontuar: “a partir da memória, é possível identificar que se processam mudanças na percepção do tempo e do espaço que impactam a memória social”.

Verificamos que os arquivos pessoais são cada vez mais utilizados como fonte e como objeto de pesquisas nas diversas áreas do conhecimento. O arquivo pessoal se constitui em um incalculável bem cultural, na medida

em que ele agrega valor ao patrimônio documental. Quanto ao conceito de patrimônio documental, a legislação brasileira é recente. Célia Reis Camargo (1999) diz que a criação das primeiras instituições ligadas à guarda de um acervo documental no Brasil iniciou-se em 1808, com a chegada da Corte Portuguesa no país e a criação da primeira instituição universitária do Brasil – a Escola de Cirurgia da Bahia (posteriormente, Universidade da Bahia), parte do poder central do Império e unicamente com o objetivo de “construção da nação”. Segundo Camargo (1999, p. 68), aquele período relaciona-se a questões de territorialidade e de unidade nacional, bases da construção do governo republicano, quando se realizava a construção das identidades regionais e locais.

Contudo, com o Estado Novo, em 1937, inicia-se o formato do modelo político de proteção atribuído à noção de patrimônio. Nesse sentido, é importante citar a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), desenvolvido com o auxílio dos ideais dos intelectuais modernistas, relevante instrumento para a realização das ações relacionadas ao patrimônio.

Quanto aos arquivos, ainda em Camargo (1999), foi somente em 1946, a partir do Decreto-lei nº 8.534, de 02 de janeiro, que determinava ao SPHAN catalogar e proteger arquivos estaduais, municipais, eclesiásticos e particulares. Na década de 1970, alargou-se a base conceitual referente ao legado (ação patrimonial) e entraram em cena as instituições ligadas ao patrimônio documental e bibliográfico.

Diante disso, foi apenas em 08 de janeiro de 1991, com a Lei nº 8.159 (BRASIL, 1991), que as inovações sobre a política nacional de arquivos públicos e privados apareceram com a configuração concreta, definindo-os da seguinte forma:

Art. 2º Consideram-se arquivos, para os fins desta lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos.

Conforme Silva (2011), os arquivos privados de pessoa jurídica englobam as instituições privadas com ou sem fins lucrativos, já os de pessoa física dizem respeito apenas a uma única pessoa. Há uma classificação relacionada aos arquivos que remontam a três tipos: os pessoais, os familiares e os institucionais. Com referência ao arquivo privado de interesse público, Duarte (2000, p. 33) certifica que:

A franquia de um arquivo privado ao público por qualquer meio e, especialmente, sua inclusão no acervo de uma instituição de preservação da memória conduzem à sua “publicização” e, conseqüentemente, à sua caracterização efetiva enquanto arquivo privado público.

Assim a autora encontra certa oposição no que se refere ao público e privado. No sentido de arquivo privado, elucida: “A publicização do privado possui interferência tanto da ordem privada quanto pública. Há ambigüidade na definição de abertura pública de acervos de origem do privado (DUARTE, 2005, p. 34). Ainda em Duarte (2007, p. 144),

Quando se fala de arquivo, associam-se a ele conceitos de documentos e de informação. Essa é a base para o entendimento de seu contexto. Não importa o tipo de informação que foi gerado e não se pode depreciar um dado informacional em detrimento de outro. No final, ter-se-á concebido um documento de arquivo, que deverá receber tratamento a partir dos mecanismos que lhe facilitem o acesso e a recuperação da informação guardada e por ele contextualizada.

Após inúmeras conceituações apontadas por autores especialistas da área, podemos ainda destacar que os arquivos pessoais integram valiosas fontes de pesquisa, seja pela especificidade dos tipos documentais que os caracterizam, seja pela possibilidade que oferecem de complementar informação constante em arquivos de natureza pública. Arquivos pessoais são,

[...] conjuntos documentais, de origem privada, acumulados por pessoas físicas e que se relacionam de alguma forma às atividades desenvolvidas e aos interesses cultivados por essas pessoas, ao longo de suas de vidas. (FGV, 2011, p. 2)

[...] papéis ligados à vida familiar, civil, profissional e à produção política e/ou intelectual, científica, artística, de estadistas, políticos, artistas, literários, cineastas, etc. Enfim, os papéis de qualquer cidadão que apresentem interesse para a pesquisa histórica, trazendo dados sobre a vida cotidiana social, religiosa, econômica, cultural do tempo em que viveu ou sobre sua própria personalidade e comportamento. (BELLOTTO, 2007, p. 256)

Esse tipo de arquivo é formado a partir do acúmulo de documentos. De acordo com o pensamento de Duarte (2005, p.33), “[...] nesses arquivos, é comum encontrarmos documentos que enaltecem a imagem do titular e de seus pares, permanecendo camuflada a avaliação de seus deslizes, falhas, receios, erros e defeitos”. A citada pesquisadora faz a seguinte reflexão: “o arquivo guarda a memória do titular e a de seu tempo para as gerações futuras, podendo contar muito mais do que imagina”. Sendo assim, o arquivo pessoal é também intitulado de arquivo privado, particular. Além desses, são intitulados também como arquivo privado os arquivos eclesiásticos, de associações, de sindicatos, entre outros.

Portanto, o propósito de um arquivo, segundo Jean Yves Rousseau e Carol Couture, é de praticamente ser o espelho daquele ou da sociedade que os constitui, os conserva e os explora para fins administrativos, jurídicos, culturais, patrimoniais ou de pesquisa. E esse espelho representa a soma das informações contidas nos arquivos das organizações privadas, dos órgãos públicos, das famílias, das pessoas que, de algum modo, revelam o indivíduo que está sendo representado por trás dos documentos. Nessa perspectiva, (HEYMANN, 2005, p. 48) afirma:

A documentação reflete, assim, múltiplas interferências, confirmando a tese de que o arquivo pessoal é, muitas vezes, um projeto coletivo, no qual se sobrepõem várias

subjetividades, afastando-se da sedutora imagem de expressão fiel e autêntica da subjetividade de seu titular. Além disso, os próprios critérios pessoais variam ao longo do tempo, o que remete a temporalidades distintas que presidem ao processo de acumulação de documentos, tanto do ponto de vista do titular, quanto de seus colaboradores.

Desse modo, percebemos que o arquivo pessoal é um produto de linguagem própria, que deriva de uma pessoa ou de um coletivo e que depende sempre da necessidade de um indivíduo ou grupo social, para que o mesmo seja constituído e passe a externar as transformações em um paralelo, passado e presente. Constituídos por conjuntos documentais, de origem privada, acumulados por pessoas físicas, os arquivos pessoais estão relacionadas de alguma forma às atividades desenvolvidas e aos interesses cultivados por essas pessoas ao longo de suas vidas.

Assim, Souza e Oliveira (2005, p. 13) destacam que os arquivos pessoais não revelam apenas o indivíduo, mas tudo que está à sua volta e faz parte, direta ou indiretamente, de sua vida evidenciando sua memória, nesse sentido, fazendo relação da memória com o arquivo. Conforme a visão de Nora (1993, p. 15), destaca-se que a memória verdadeira, transformada por sua passagem, dá lugar a uma memória arquivística “à constituição grandiosa do estoque do material daquilo que nos é impossível lembrar”. Nessa lógica, percebemos o arquivo como dispositivo capaz de armazenar informações, permeadas pela memória, pertencente ao seu arquivo pessoal, torna possível a escrita autobiográfica de seu produtor. O mergulho nos arquivos pessoais, de forma objetiva, não só nos mostra as experiências vividas pelo titular do arquivo, como também faz com que nos deparemos, aos poucos, com algumas partes mais íntimas de suas histórias.

Sendo assim, os arquivos pessoais devem receber tratamento arquivístico para a garantia de sua integridade e a possibilidade de acesso. Os arquivos são templos modernos, templos de memória. Como instituições, tanto como coleções, os arquivos servem como

monumentos às pessoas e instituições julgadas merecedoras de serem lembradas (COOK, 1998, p. 143).

Abranger o arquivo pessoal como lugar de memória permite delinear a trajetória de vida de um indivíduo em meio aos diversos papéis que exerce ou exerceu ao longo da vida. Nesse sentido, é pertinente destacar a importância de trabalharmos sobre os arquivos pessoais no campo da memória, como motivador por revelar traços sobre o titular do acervo. Segundo Artières (1998, p. 31), “o arquivamento do eu não é uma prática neutra: é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto”.

No entanto, é importante considerar outras definições para arquivo a exemplo do Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005, p. 25), publicado pelo Arquivo Nacional, onde arquivo é definido como: “Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte”, ressaltamos que produzidos ou “recebidos” por pessoas físicas e jurídicas, de direito público ou privado, no desempenho de suas atividades.

Torna-se fundamental citar o Decreto nº 4.073, de 03 de janeiro de 2002, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, portanto, esse decreto, dispõe:

Art. 1º O Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ, órgão colegiado, vinculado ao Arquivo Nacional, criado pelo art. 26 da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, bem como exercer orientação normativa visando à gestão documental e à proteção especial aos documentos de arquivo.

Art. 2º Compete ao CONARQ:

VIII – estimular a integração e modernização dos arquivos públicos e privados;

IX – identificar os arquivos privados de interesse público e social, nos termos do art. 12 da Lei nº 8.159, de 1991;

XII – recomendar providências para a apuração e a reparação de atos lesivos à política nacional de arquivos públicos e privados;

XIII – promover a elaboração do cadastro nacional de arquivos públicos e privados, bem como desenvolver atividades censitárias referentes a arquivos; (BRASIL, 2002).

Nos últimos anos, foram instituídos alguns decretos não numerados⁶, que integram como de interesse público e social alguns arquivos privados pessoais, os quais podem ser mencionados: o decreto de 07 de abril de 2006, sobre o acervo documental de Glauber Rocha; os decretos de 20 de janeiro de 2009, sobre os acervos documentais de Berta Gleizer Ribeiro e Darcy Ribeiro; o decreto de 16 de abril de 2009, sobre o acervo documental de Oscar Niemeyer; o decreto de 16 de junho de 2010, sobre o acervo documental de Abdias do Nascimento e o decreto de 1º de junho de 2011, sobre o acervo documental de César Lattes.

Com relação ao processo de patrimonialização, Heymann (2009, p.1) analisa arquivos pessoais de maneira detalhada, como sendo espaço ao reconhecimento das trajetórias individuais objetivando a criação de memoriais, fundações e institutos, dirigidos essencialmente para a preservação da memória de um personagem relevante da história local, regional ou nacional. Desse modo, surgem diversos processos de patrimonialização que associam esses arquivos de natureza pessoal à noção de legado. Dessa maneira, a autora diz:

Vistos como os meios de acesso seguro ao passado, os arquivos funcionam como “prova” das trajetórias às quais se busca associar o atributo da exemplaridade e da singularidade, fundamentais à construção da noção de “legado”. Nesse movimento, os acervos são associados à categoria de patrimônio, e passam a ser vistos como material

⁶ Estes decretos são editados pelo Presidente da República e possuem objeto concreto, específico e sem caráter normativo.

cuja preservação deve ser garantida em nome da memória da coletividade, seja local seja nacional. (HEYMANN, 2009, p. 1)

Segundo Duarte (2005, p.52), o arquivo pessoal “possui marcas específicas, modificadoras e com características peculiares”, quanto mais original, único e pessoal o acervo, mais esclarecedoras são as considerações sobre sua criação e preservação.

Os arquivos do gênero têm assumido relevante posição no cenário das políticas de preservação do patrimônio documental brasileiro, visto que estes, ricos em informações diversas, contribuem para a difusão do conhecimento demonstrando outras acepções. O despertar para os arquivos pessoais se configura através do reconhecimento do titular no contexto sociocultural e, por isso, há uma revalorização da lógica de suas ações, listada em propósito que são escolhas em um campo de possibilidades que possui limites, porém oferece caminhos para que ocorram transformações na história cultural, na nova história política e social.

Uma característica da modernidade, o homem no centro de tudo, a individualidade, a autocrítica, então, pesquisar arquivos pessoais nos permite analisar o tempo histórico, tendo assim uma sociedade moderna. Dessa maneira, o indivíduo moderno começa a estabelecer uma referência com seus documentos, produzindo sua própria identidade através de uma entre várias práticas culturais, aponta para o seguinte texto, consideradas por Gomes como práticas de produção de si (GOMES, 2004, p. 11).

Englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e os diários –, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar coleções. É o caso das fotografias, dos cartões-postais e de uma série de objetos do cotidiano, que passam a povoar e a transformar o espaço privado da casa, do escritório, etc. em um “teatro da memória”.

Percebemos o estímulo no campo da memória, memória individual, quando a sociedade moderna começou a revalorizar todo o indivíduo e que concedeu instrumentos que permitam o registro de sua identidade, nos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si (GOMES, 2004, p. 13).

Pela ótica do arquivo pessoal, é importante que a instituição que o recebe expresse e ressalte a importância dele, evitando que a memória seja esquecida pela sociedade. Por isso, a escolha da instituição contemplada com a doação não deve ser ignorada nesse processo de valorização. Heymann (1997) mostra que, na construção dos arquivos como memória dos indivíduos, existe um aspecto que é social e não apenas individual, onde participam o titular e os agentes que posteriormente ajudarão a transformá-lo em espólio artístico e cultural.

Quanto ao termo espólio (utilizado em Portugal, quando o titular do arquivo, não mais se encontra em vida), reportamo-nos ao que disse Duarte (2005) quando esse mesmo termo foi adotado para significar e ressignificar a diversificada documentação do arquivo pessoal de Godofredo Filho (baiano, escritor-poeta de mão cheia).

Ante o pressuposto de que nem sempre os arquivos privados se constituem, sob o ponto de vista material, de documentos *stricto sensu*, esta pesquisa introduz o termo espólio, conceituado, para melhor representar as características originais do arquivo privado de Godofredo Filho. (DUARTE, 2005, p. 33)

Ainda neste mesmo livro, Duarte (2005) complementa sua exposição sobre a escolha por ela feita pelo termo espólio, havendo semelhanças com relação à representação do arquivo pessoal de Dorival Caymmi:

É esse espólio a mais completa fonte de referência existente sobre GF°. Guarda documentos importantes sobre sua vida e obra, a exemplo dos originais e esboços de livros publicados ou não. Nele está uma pequena parte de sua biblioteca,

com livros autografados, ou não, pelos autores. É acervo epistolográfico de excelência, marcando a relação do titular com amigos, familiares e expoentes da literatura, história, arte e cultura do Brasil e de outros países. (DUARTE, 2005, p. 44)

Ainda assim, os arquivos pessoais têm que levar em conta o caráter aleatório da configuração de cada um deles, dada a independência e variedade das situações em que são gerados e acumulados os diversos documentos que os compõem, além das múltiplas interferências a que estão sujeitos (HEYMANN 1997, p. 45). Para a autora, os arquivos pessoais devem ser analisados nas suas diferentes fases: acumulação, momento em que o titular e seus assessores agregam e, possivelmente, subtraem elementos; após sua morte, quando os familiares interferem no conjunto, selecionando aqueles documentos indesejáveis para compor a imagem do titular, em geral, a partir do momento em que há manifestação em prol da doação do arquivo a uma instituição de pesquisa; e, por fim, na ingerência do arquivista ao tomar decisões sobre arranjo e descrição.

O arquivo pessoal visto como um referente conceitual de arquivos privados dá origem a uma separação comum aos acervos com documentos de valor histórico. Segundo Duarte (2005, p. 39),

[...] antigamente os documentos pessoais eram considerados de índole completamente privada. Por isso eram excluídos dos arquivos públicos. A partir da história contemporânea, os documentos privados adquiriram a qualidade orgânica de documentos públicos. Com frequência, chegaram aos arquivos históricos para que recebam tratamento consoante os princípios arquivísticos.

A organização do arquivo pessoal é relevante para a memória histórica, cabendo, portanto, a reflexão “por meio de que os documentos, marcas do passado deixam de serem atos pessoais e se tornam fatos sociais” (CUNHA, 2004, p. 295). Ducrot (1998) afirma que os arquivos pessoais constituem valiosas fontes de pesquisas, seja pela especificidade

dos tipos documentais que os caracterizam, seja pela possibilidade de oferecer informações.

O arquivo pessoal pode lucubrar traços de transações da vida humana. Todavia é importante destacar que cada arquivo possui características específicas, sendo sempre organizado para relatar e criar um pensamento, uma reflexão, uma história. Possibilitando uma vontade de guardar e tornar público o que é privado, a autora discorre sobre a organização de um arquivo pessoal e enaltece a individualidade do titular, redimensionando o seu lugar nas diversas circunstâncias históricas, refletindo o lugar privilegiado de análise histórica, possibilitando um contato próximo com a trajetória de seu produtor, suas relações pessoais, externados através da sua materialização expressa pela documentação do acervo (VENANCIO, 2003).

Estradar

Visitar o espaço íntimo do cantor-compositor-poeta, sua residência no Rio de Janeiro, foi um dos mais marcantes momentos, dando-nos o cabedal de conhecimento sobre a vida e pensamento do entrevistado, o próprio Dorival Caymmi, seguido das indicações por ele levadas acerca do roteiro posterior a ser percorrido naquela Cidade Maravilhosa, ao encontro dos dados informacionais. Os próximos caminhos trilhados foram visitar o IACJ, o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) e a Fundação Getúlio Vargas (FGV), sendo as três instituições localizadas na cidade do Rio de Janeiro, acolhedoras de arquivos pessoais de representantes da cultura do Brasil, concedendo-nos o diferencial e a somatória de saberes elementares à construção desta escrita.

Em sua última morada, o cantor-compositor-poeta viveu no sexto andar do prédio, situado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, Rio de Janeiro. Nesta visita, compreendemos a importância do seu arquivo pessoal, tivemos a alegria de conhecer o homem do mar, o estudioso das ideias prevalentes em sua temporalidade. Por entre móveis, canções, partituras e telas que produziu, vislumbramos o gosto pelas artes plásticas, a poesia, a melodia boa que não passa com o tempo, vivemos um pouco

de sua obra, ainda viva. Esse primeiro contato foi essencial, favorecendo o estudo, o entendimento do que seria sua trajetória.

Os documentos acumulados pelo cantor-compositor-poeta, ao longo de sua existência, assumem uma importância central como fontes à pesquisa. De acordo Duarte (2005, p. 34), “o arquivo passa a representar uma espécie de pirâmide. Guarda a memória do titular e a de seu tempo para as gerações futuras, podendo contar muito mais do que se imagina”. São documentos formados por homens e mulheres ao longo de uma vida e adquirem valor testemunhal por um gesto de quem os produziu e/ou de quem os identificou e lhes atribuiu significado sociocultural.

Observamos uma significativa quantidade de documentos pessoais em bom estado de conservação, expostos de forma doméstica, guardados em mesas e bancadas no interior do escritório e da sala principal. Percebeu-se a ausência de métodos de arquivamento e de processo de conservação. Essa documentação encontra-se digitalizada e disponibilizada em base de dados digital pelo IACJ.

O Instituto Antônio Carlos Jobim (IACJ) está localizado no Espaço Tom Jobim, dentro do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Além do acervo pessoal físico e digital de Tom Jobim, o instituto também abriga os acervos de personalidades como: Lúcio Costa, Dorival Caymmi, Chico Buarque e Gilberto Gil, Milton Nascimento e Paulo Moura, resguardando os originais do artista a fim de que as futuras gerações possam, da mesma forma, ter o privilégio de conhecê-los. Portal do Instituto Antônio Carlos Jobim: <http://www.jobim.org/>

Na residência de Caymmi, observamos a constituição dos dossiês, sem esquecer as tipologias documentais para a compreensão da ordem original. Percebemos que essa construção dá vida ao objeto observado. No livro “O espólio incomensurável de Godofredo Filho”, Duarte (2005) observa o respeito ao produtor titular do arquivo e estabelece a análise sobre os conteúdos dos documentos à gestão do instrumento de pesquisa (o catálogo), garantindo o sentido atribuído pelo titular, sem deixar soltos os princípios e normas arquivísticas, o respeito ao fundo e ordem original (DUCHEIN, 1998).

Vale refletir: os arquivistas devem planejar instrumentos de pesquisa com a mesma perspectiva dos engenheiros de sistema de informação, pontua Dillon (2012). A importância no ato de classificar e descrever os documentos trazendo exemplos relevantes para que se realize tal processo, como apresentado por Duarte (2005, p. 57), quando menciona os princípios arquivísticos, ressalta a ordem original e a ordem lógica na organização e classificação do arquivo pessoal de Godofredo Filho.

Dorival Caymmi: vida em arquivos

Realizamos a escavação⁷ no arquivo pessoal de Caymmi. Este singular baiano que nos deixou transparecer sua temporalidade, por meio de documentos por ele acumulados, levando-nos a entender o círculo de relação construído em sua vida, junto aos familiares e amigos. Sua memória se apoia na sua história de vida, proporcionando um reflexo de tudo que produziu ao longo de sua existência.

A leitura do círculo construído a partir de sua vivência pessoal sugere a evolução de seu pensamento, nos indica que seu ciclo vital está associado à presença constante de seus contemporâneos, principalmente daqueles que estão vivos em seus arquivos. Duarte (2005, p.77) diz que “essa é uma faceta singular e específica em todas as etapas de sua vida e obra.” Portanto o plural Caymmi, homem do mar que não sabia nadar, mas isso não o impedia de mergulhar em canções sobre o mar, fazia poesias à beira-mar, e escrevia na areia seus versos, carregava um charme inteiramente baiano, ministro do Xangô (o mais alto posto civil do terreiro), amante de Iemanjá e devoto do Senhor do Bonfim, utilizava perfeitamente as palavras, conforme ilustra Arthur Nestrovski (2014) em seu depoimento para o programa Mosaico da TV Cultura.

[...] em uma frase simples e direta como, por exemplo, na canção Saudade de Itapuã: Coqueiro de Itapuã, coqueiro. Areia de Itapuã, areia. Parece que nada que está sendo dito não tem verbo, não acontece nada, são simplesmente

⁷ Atividade de diagnóstico, utilizada por Foucault.

as coisas sendo enumeradas, uma depois da outra, mais a relação destas palavras quando são ditas com a melodia e com a harmonia transforma isso na forma mais alta de poesia cantada que a gente pode imaginar. (DEPOIMENTO DE NESTROVSKI, 2014)

Além disso, para retratar sinais da musicalidade e diversas faces de Caymmi, o cantor-compositor-poeta, também baiano, Davi Salles (2014, p.02), canta em versos:

CANTADOR DOS COSTUMES

Dorival Caymmi, cantor, compositor brasileiro
Da voz grave de veludo
Cantou o amor, os mistérios do mar e os apresentou ao mundo
Os nossos costumes, as tradições da Bahia
A lida dos pescadores, nossas manifestações e valores
A rotina, o dia a dia se eternizarão,
Na tônica de suas canções, na sua peculiar poesia
“O Samba da Minha Terra” a “Marina Morena” que se pintou
Mas, Caymmi não gostou
Entretanto, ele era também pintor
Dominava o pincel como o seu dom de menestrel

E no cabo da inchada, ele era coronel.
De um clã musical soteropolitano
Honrador da cultura regional
A África no seu genoma
Seu sangue negro, afro e português
Era do berimbau, da capoeira colonial
Da simplicidade à etnia estampada em sua tez

Olhos verdes esmeraldas
Que tanta singeleza enxergava
Caymmi do Candomblé, do Terreiro, do batuque
Com a benção da Mãe Menininha do Gantois
A melodia, o vai e vem do mar
O canto da dona das águas, Yara, Oxum, Iemanjá
Sabia decifrar o caixeiro viajante

Do violão, logo se tornou amante
Nele compunha canções praieiras
Das jangadas flutuantes
As partidas e chegadas das caboclas apaixonadas
Dos quitutes
Das cantigas das lavadeiras agachadas na lagoa do Abaeté
Do abará, caruru, vatapá, acarajé
E do trabalho que dá pra fazer que é.

Caymmi da maresia, marés do dendê
Da moqueca com leite de coco
Dos coqueiros de Itapuã da baianidade nagô
O que é que a baiana tem?
Caymmi disse
Falou das crendices
Teve os braços abertos pelo Cristo Redentor
Quando ao Rio de Janeiro chegou
A música de Caymmi embala trilhas sonoras de novelas e seriados
Da formosa Gabriela cravo e canela
Do amigo Amado Jorge, escritor.
Da árvore genealógica de Dorival brotaram frutos cantantes
Vozes como a dele
Quão marcantes suas criações bandeirantes
Perpetuadores de sua herança
Dori, Nana e Danilo, também trovadores
Não fogem ao destino e não renegam o legado do seu mestre inspirador
Dorival hoje no céu
Sua obra, sua marca é uma barca
Uma jangada que balança, pra lá e pra cá
Mas, jamais naufragará
(JORNAL A TARDE, Caderno 2, 8 de Nov. 2014)

Davi Salles, atuais artistas, assim como contemporâneos de Caymmi, evidenciam as contribuições socioculturais e artísticas do cantor-compositor-poeta, dando ênfase ao contributo por ele deixado ao universo da Bahia de Todos os Santos e do Brasil. Além do samba-canção e de seus três filhos, Caymmi nos presenteia com um arcabouço de letras e canções, argumentadas em leitura sobre a realidade e a transformação

social, postura que utiliza na música e na vivência, contribuindo para as transformações de sua vida. A interação representada no círculo abaixo possibilita-nos compreender a vida e obra de Caymmi, tendo em vista a transformação, o indivíduo, e como ele disse: “o amor, porque eu sou um homem alegre e feliz, pode ser melhor” (DORIVAL CAYMMI, 1981).

Alguns amigos o definem como homem simples. Sobre o perfil do pesquisador, Severiano (2014) destaca: absoluta tranquilidade e simplicidade, e Antônio Risério (2011), define Caymmi:

Um mulato ensolarado, em vista de coqueiros e gaiotas, poetizando quase sempre do ponto de vista da praia, quase nunca da proa. Um cantor dos prazeres da comida”, do corpo feminino e da natureza litorânea. O poeta do remelexo. E que não se descola do chão, nem busca ser transcendental. É o cantor das aparências, da experiência imediata, numa poesia a olho nu.

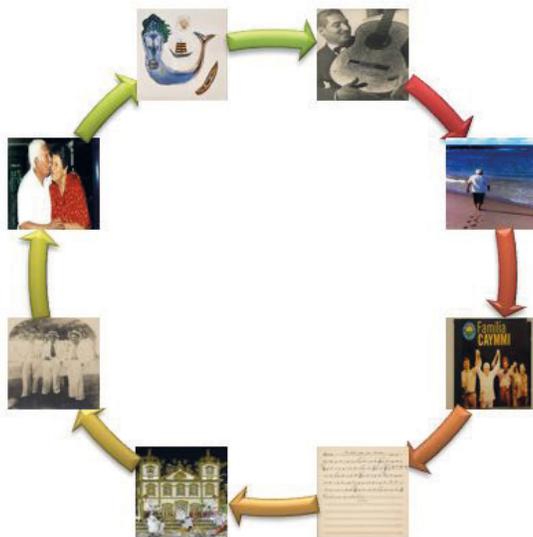
Tom Jobim em depoimento nos 70 anos de Caymmi, faixa nove, disco um, declara que seu amigo é um gênio, Jorge Amado o tem como irmão e declara sua admiração na entrevista *Especial II – Jorge Amado fala sobre o cantor*, gravada pela Rede Globo de Televisão.

O homem do povo pobre da Bahia, que nos enriqueceu imensamente, nos tornou maiores, e nos deu uma dignidade ainda maior, que acrescentou algo a essa civilização baiana, duramente batida no tempo, por homens que vieram da Europa que vieram da África, nos navios de escravos, os homens que aqui se encontraram e que se deram as mãos e que se misturaram para produzir uma nação da Bahia, da qual Dorival Caymmi, meu irmão meu irmãozinho, é o grande poeta, o grande cantor, o grande intérprete, ele é a própria Bahia. (MEMÓRIA GLOBO, 1979)⁸

⁸ Dorival Caymmi Especial II: Jorge Amado fala sobre o cantor. Este texto foi retirado da URL, disponível em: <http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/dorival-caymmi-especial-ii-jorge-amado-fala-sobre-o-cantor/3306067/>

Conforme dizia Jorge Amado, em suas falas, “Caymmi é a Bahia”, apresentamos o cenário sociocultural e artístico de Dorival Caymmi e da Bahia,

FIGURA 2 – Círculo construído a partir de uma vivência pessoal.



FONTE: Elaborado pelas autoras (2015).

Segundo João Paulo (2014), jornalista do *site* UAI, no campo musical, os conhecimentos de Caymmi alcançavam as obras de Bach ao jazz de Gershwin. Tinha um talento especial para a música modal (que vinha dos cantos do candomblé) e uma coragem natural em propor harmonias dissonantes, vindas antes da música impressionista do que da Bossa Nova, vindo depois, e a dever muito a Caymmi.

A poesia da canção também é devedora do baiano, confirma o jornalista João Paulo (2014, p. 3)

Se Noel Rosa é o criador da dicção urbana, com letras diretas e coloquiais, pode-se creditar Dorival forneceu uma contribuição que vai além de técnica, sobretudo com suas canções praieiras. Noel, mesmo popular e suburbano, tinha seus preconceitos com as religiões africanas e deixa entrever

certo racismo que fazia parte da cultura da época, chega a zombar de um despacho e se orgulha de morar no bairro com nome da princesa Isabel. Já em Dorival, o cenário da Bahia aponta outra luz.

Caymmi é solar. Dá motivo para os versos e embala o ritmo das melodias. A natureza praieira do Rio é relativamente recente. Em Salvador da Bahia, ela se perde no tempo. Quando a Bossa Nova viu passar a garota de Ipanema, Salvador já seguia há séculos o balanço das moças a caminho do mar. A própria relação de Dorival Caymmi com a Bossa Nova é mais importante do que se imagina.

Um relato significativo de João Gilberto (1970), o criador da bossa, ao lado de Tom Jobim, que foi o responsável pelo que se pode chamar de jeito bossa nova de cantar, um estilo.

“Tudo podia ser Bossa Nova, desde que tocado por João. No entanto, o cantor não precisava alterar em nada as canções de Dorival Caymmi para aproximá-las de sua maneira de tocar e cantar”. E completou “a bossa estava nelas, antes mesmo de ser inventada”.

O cantor-compositor-poeta seguiria, em outras vertentes, como a do samba-canção, a consolidar sua rica produção. Além disso, a feminilidade do samba baiano está também na incorporação da religiosidade, de um certo senso de mistério da vida. Como bem definiu Antônio Risério (1993, p. 22) em seu livro *Caymmi, uma utopia de lugar*,

[...] o misticismo baiano não tira o chão de ninguém. E é essa imanência, essa força grudada na vida, que caracteriza bem o lado feminino das músicas do compositor. E tem mais: as mulheres de Caymmi são alegres e trazem felicidade. O compositor gostava muito das mulheres a ponto de fazer um tipo de samba especialmente para elas. Algo que, na falta de nome melhor, Aldir Blanc chamou de samba Caymmi.

São múltiplos e plurais os reais sentidos com que Caymmi construiu sua vida, obra e pensamento. Ele produziu mais que letras e canções, representou através delas sua trajetória e a historicidade de uma época.

Arquivos em apartamento-museu

Motivadas em canções embaladas nas ondas do mar, iniciamos nossa incursão ao arquivo pessoal de Caymmi. Seguimos com o intuito de escavar, descortinar, verificar os documentos que o compõem, que representam os vestígios de sua vida, guardados em sua residência, desvelando sua intimidade.

O acesso ao arquivo pessoal foi garantido pelo seu filho Dori Caymmi. Ao pisarmos no apartamento localizado na Avenida Copacabana, número 1098, invadiu-nos uma energia singular. Passamos a perceber aquele lugar enquanto espaço confessional, vivo, capaz de revelar informações que nos remetem ao passado, ao tempo em que nos permitem reconstruir a trajetória de Caymmi.

FIGURA 3 – Interior do apartamento-museu de Dorival Caymmi.



FONTE: Arquivo pessoal de Dorival Caymmi. Fotos: Vágna Felício

No primeiro instante, procuramos compreender a lógica do acervo disponível naquele espaço, composto por móveis, pinturas, partituras, documentos iconográficos, textuais e biográficos.

Observamos todo o acervo em um espaço incomum, por nós denominado “apartamento-museu”. Aderimos a essa terminologia por se tratar de uma residência onde há transmissão de conhecimento e valorização do conjunto documental e de informações essenciais que possuem o local onde viveu o cantor-compositor-poeta. Vale ressaltar que estamos adaptando um conceito existente em Portugal, o de casa-museu⁹ tão bem apresentado por Ponte (2007, p. 23).

Em Portugal, considera-se a casa histórica como uma estrutura relacionada com alguma figura pública de relevância nacional, regional ou local, ou com algum acontecimento da história do país ou de um determinado local, sem que, contudo, tenha implícito o trabalho e a função museológica. Não tem inclusivamente de estar aberta ao público. A casa histórica pode evoluir no sentido da casa-museu, pois que ainda não o é. Recentemente, foi possível verificar esta situação, quando se levantou a questão da demolição da casa de Almeida Garrett, em Lisboa. Este imóvel tem interesse histórico, uma vez que esteve, de facto, relacionado com uma das maiores figuras da literatura portuguesa, não sendo, contudo, uma casa-museu, uma vez que nele não se cumprem os requisitos para tal.

António Ponte ainda descreve com maior clareza as diferenças entre casa-museu e casa histórica, onde afirma que as casas históricas só devem ser consideradas como casas-museu se práticas museológicas

⁹ Termo comumente utilizado em Portugal; apartamento-museu, com base no conhecimento acerca de conceito de casa-museu, adaptamos a este trabalho. Alguns exemplos de casa-museu em PT: casa-museu Miguel Torga; casa-museu Abel Salazar; casa-museu José Régio.

forem praticadas no seu interior, e não apenas por constituírem exemplos históricos de residências. Afonso e Serres (2014, p. 3) em um de seus artigos esclarecem que:

Casas Históricas, Casas-Museus, ou Museus-Casas como são amplamente conhecidas no Brasil, desvelando aspectos da sua gênese e singularidades enquanto instituição de guarda e locais de memória. Este gênero museal começou a ser amplamente difundido desde o ano de 1998, com a criação de um comitê Conselho Internacional de Museus, o DEMHIST – Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas. O DEMHIST é responsável por auxiliar na institucionalização e gestão desta categoria de museu, a qual abriga registros de uma memória social sempre representada por um (a) personagem de destaque para uma comunidade, independente da sua condição social.

A partir dessa nova perspectiva, o apartamento passa a ser representado muito mais do que o imóvel, objeto arquitetônico. O apartamento de Dorival Caymmi se “transforma em continente de um conteúdo, em suporte de um significado maior” (HORTA, 1997).

A particularidade simbólica do espaço de um apartamento-museu estimula o visitante a investigar os objetos expostos, de uso íntimo, de uma determinada personalidade, referências que remetam às suas próprias lembranças.

Há no apartamento-museu, onde Caymmi habitou durante alguns anos, a energia carregada da ternura de sua poesia. Ao visualizar o mobiliário, cantos, portas, quadros, vimos lembranças que representam o titular em sua ambiência, ocupada por memórias, representadas pelo modo, costume, vivos nos objetos e relíquias, a exemplo do seu próprio violão autografado, encarregados de contar a temporalidade caymmiana.

FIGURA 4 – Pertences de Dorival Caymmi.



FONTE: Arquivo pessoal de Dorival Caymmi. Fotos: Vágna Felício

O apartamento-museu possui aspectos que são peculiares ao seu *modus vivendi* e, com total envolvimento ao que se busca em um arquivo pessoal, nossas memórias deixam de ser próprias e passam a ser incorporadas às lembranças do titular.

[...] quando se entra numa casa-museu, para além dos sistemas de vida doméstica, observando os objectos na sua forma original ou próxima dela, penetra-se diretamente na intimidade de alguém, uma pessoa muitas vezes introvertida e que nunca pensou neste espaço para ser fruído por estranhos. [...] A memória pessoal, reflectida no espaço privado, transforma-se em memória colectiva, o espaço pessoal trona-se espaço público, procurado por quem pretender chegar ao íntimo de uma certa personalidade (PONTE, 2007, p. 26).

O apartamento-museu de Caymmi nos levou a uma ímpar experiência, sentida, enquanto “local de nossas delícias e servidões, de nossos conflitos e sonhos; o centro, talvez provisório, de nossa vida” (PERROT, 2012, p. 7).

Portanto, é relevante a contribuição de Ponte (2007) para o processo de categorização mundial das casas-museus, neste caso, apartamento-museu, são as classificações regionais que se encontram em expansão. Assim, notamos a pesquisa de António Ponte (2007), a qual entende que as classificações elencadas pelo Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas (DEMHIST) não correspondem à realidade portuguesa, e cria a sua própria classificação para as casas-museus de Portugal.

O reconhecimento da singularidade que compõe uma casa-museu sustenta a gestão e preservação, sendo o agrupamento desses locais um dado relevante para viabilizar estas ações.

Assim, o apartamento-museu, a partir da realidade do acervo de Caymmi, abre um leque para debate entre estudiosos, com o objetivo de ampliar a terminologia da Ciência da Informação, Patrimônio, Memória e áreas afins, permitindo a inclusão do termo e conceito referente ao que se pode compreender de apartamento-museu.

Ao observarmos o arquivo em foco, entendemos que as contribuições de Caymmi para a história da música remetem a um olhar crítico, sempre atualizado, não apenas em relação à crítica musical, mas também no que diz respeito ao seu próprio modo de ver a vida.

Segundo Heymann (1997), sobre o processo de acumulação, é necessário que se desnaturalize a identificação entre o arquivo pessoal e a memória/trajetória individual desde os primórdios da acumulação, pois nem todos os momentos ou atividades a que o titular se dedicou mereceram igual investimento quanto à seleção e à guarda de seus registros. Assim,

[...] quando acumula, o titular o faz em diferentes situações, muitas vezes contraditórias, de uma forma que não é evidente no momento mesmo da acumulação. Trata-se, assim, de uma memória particularmente propícia à implosão do indivíduo único e coerente das narrativas autobiográficas, ainda que muitas vezes representativa de um esforço semelhante de produção dessa unidade (HEYMANN, 1997, p. 46).

Segundo a citada autora, do mesmo modo que as biografias estão sujeitas a revisões e reinterpretações, as autobiografias também, pois estas se apresentam, muitas vezes, como “provisórias”, de maneira a garantir aos indivíduos a possibilidade de se redefinirem em outro momento. Desse modo, o processo de acumulação e organização dos registros documentais presentes nos arquivos pessoais pode ter passado por diversos critérios, variando segundo avaliações táticas do tempo presente, relativas a projetos significativos em algum período para o titular ou de suas posições sociais ocupadas (HEYMANN, 1997). Alguns estudos já realizados mostram como um arquivo pessoal pode demonstrar o interesse de seu titular em construir uma imagem conforme seus interesses.

FIGURA 5 – Estante contendo livros e partituras e documentos pessoais de Caymmi.



FONTE: Arquivo pessoal de Dorival Caymmi. Foto: Vágna Felício

O arquivo pessoal de Caymmi mostrou-se como um lugar fascinante, munido de objetos pessoais, coleção de livros, diversas telas, fotografias, conjunto documental, cheio de sentimentos e marcado por sua própria temporalidade. Encontramos a possibilidade de vir a perceber um determinado período histórico à sociedade nele compreendido, importando referências a outros espaços, tempos e significados, em uma contemporaneidade que é a do apartamento-museu.



FIGURA 6 – Telas expostas na sala do apartamento-museu.

FONTE: Arquivo pessoal de Dorival Caymmi. Foto: Vágna Felício

Notamos que em seu acervo, o cantor-compositor-poeta acumulou telas inéditas, de grande valia, alguns primeiros traços de suas obras, cadernos, agendas, livros raros, a exemplo da primeira versão de *Cancioneiros da Bahia*, obra que tenta ser o seu primeiro registro. Com relação ao registro de homenagens e títulos, todos estão sob guarda da família e digitalizados no site do IACJ.



FIGURA 7 – Recorte de jornais.

FONTE: Arquivo pessoal de Dorival Caymmi. Foto: Vágna Felício

Os recortes de jornais estão guardados por ordem cronológica, de acordo com os anos de sua publicação. Na composição dessa documentação, verificamos matérias publicadas em jornais do Estado da Bahia e do Rio de Janeiro, muito significativas para Caymmi. Hoje Dori Caymmi revela que sente muito não ter como salvar esse material e expressa que: “ tudo isso é jornal (separei porque acaba amarelado). Aqui é a parte da Bahia no Bomfim, aqui... Estado do Rio de Janeiro, Festival Vale do Café, fizeram uma estatua dele na cadeira de balanço”. No apartamento-museu, percebemos a ausência de um arquivista para organizar esses documentos. Discursa Dorival Caymmi:

a preocupação que papai tinha, no duro, no duro, ele guardava as coisas e era muito difícil de achar por que ele trancava tudo então a gente nunca teve muito acesso a certas coisas, mais tarde começamos a descobrir coisas que ele escreveu, a partir do arquivo, a partir da memória dele, porque ele era um sujeito que pegava uma agenda, por exemplo, e não era um simples... não fazia a agenda como um profissional faz uma agenda, a agenda dele, ele dizia assim: hoje eu acordei e pensei que Stella fosse fazer uma compra, mas ela não foi... depois em baixo ele escrevia: recebi um cachê da TV Tupi... ele começava a anotar... Dori foi no médico e teve que operar o apêndice, estavam presentes fulano, cicrano e beltrano... aí no meio disso tinha assim... é... quase todas as letras e músicas de 1947 escritas à mão por ele. (Informação Verbal, 2014)¹⁰

Deparamo-nos com uma homenagem singela, relato de sua nora: “há um caso muito engraçado na Holanda. Um fã de seu Dorival teve gêmeos e colocou o nome dos filhos de: um, Dorival e o outro, Caymmi”. Ainda verificamos santinhos guardados pela atriz Fernanda Montenegro, que “canonizou” Caymmi, transformando-o no “santo

¹⁰ Entrevista concedida por A, Entrevistado. Entrevista I. [dez. 2014]. Entrevistador: Vagna Felício. Rio de Janeiro, 2014. 2 arquivo .mp3 (30 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

protetor dos compositores”. No verso do santinho há a oração a Dorival Caymmi.

FIGURA 8 – Santo Dorival Caymmi.



FONTE: Arquivo pessoal de Dorival Caymmi.

O arquivo pessoal de Caymmi representa quase um século de expressão artística, manifestada em composições, pinturas, partituras, mobiliário e diversos objetos pessoais, ora encontrados como “memória materializada” (DUARTE, 2005).

Segundo Duarte (2005), a pesquisa em arquivos pessoais possibilita o mais completo rastreamento do percurso de vida construído, vivido pelo titular, caracterizado também pela busca de suas próprias origens (DUARTE, 2005, p. 74-75).

Em entrevista ao Expresso Lisboa (1990), Caetano Veloso disse: “Escrevi 400 canções e Dorival Caymmi 101.” “Mas ele tem 101 canções perfeitas e eu não.” Assim delineado, o arquivo pessoal de Caymmi descortina leituras de seu mundo, representado pelos seus pertences.

A título de conclusão

As inovações tecnológicas, principalmente as ligadas à informação, a todo instante, promovem mudanças que atingem o nosso cotidiano e

os processos de organização, além de tornarem cada vez mais dinâmico o processo de organização.

Após percebermos de que forma o arquivo pessoal de Caymmi cumpre sua função social, ficou evidente que o IACJ encontra-se mergulhado na cultura digital, possibilitando uma nova e promissora oportunidade de crescimento, para os pesquisadores e para a comunidade em geral.

Entretanto, existem inúmeras implicações nada recomendáveis no que se refere à ausência de arquivistas em projetos de organização de arquivos pessoais. Essa realidade fomenta questionamentos quanto aos estudos acerca de políticas públicas de arquivos com a inserção do profissional da Arquivologia nas demandas necessárias ao avanço da área. No entanto, este ainda é um longo caminho a ser trilhado pelos estudiosos, pesquisadores e profissionais da área, até a real aplicabilidade de teorias, metodologias e práticas arquivísticas. A exemplo, nesta reflexão, introduzimos, talvez pela primeira vez, o termo e o conceito de apartamento-museu, a ser adotado na terminologia da área.

Referências

ARANA, M. V. M. **Games e geração digital: um discurso da cotidianidade**. 2004. n.º de folhas. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

ARTIÈRES, P. **Arquivar a própria vida**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BELLOTTO, H. L. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 201. 477p.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. Lei nº 8.159, de 08 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília: Imprensa Nacional, 1991.

BRASIL. Ministério da Justiça. Arquivo Nacional. Conselho Nacional de Arquivos – CONARQ (2006) . Modelos de requisitos para sistemas informatizados de gestão de documentos: e-ARQ Brasil. Rio de Janeiro: CONARQ, p. 132. Acesso em: 20 dez. de 2014. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/earqbrasilv1.pdf>. ISBN 978-85-60207-90-5.

CALDERON, W. R. et al. **O processo de gestão documental e da informação, arquivística no ambiente universitário.** Ciência da Informação, Brasília, v. 33, n. 3, p. 97-104, set./dez. 2004.

CAMARGO, C. R. **À margem do patrimônio cultural:** estudo sobre a rede institucional de preservação do patrimônio histórico no Brasil (1838-1980). 1999. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, 1999.

CARYBÉ. **As Sete Portas da Bahia:** texto e desenhos de Carybé; prefácio de Jorge Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

CARVALHO, K. Disseminação da informação e informação de inteligência organizacional. **DataGramZero** – Revista de Ciência da Informação, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, jun. 2001. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000001238/0940193a9b30ebc6e29b2b8a6ff411d4/>. Acesso em: 15 jan. 2013.

CAYMMI, D. **Cancioneiro da Bahia.** Ilustração de Clovis Graciano; Prefácio de Jorge Amado. São Paulo: Martins, 1947.

CAYMMI, S. **Dorival Caymmi:** o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2011.

MEMÓRIA GLOBO. **Dorival Caymmi Especial II:** Jorge Amado fala sobre o cantor. Disponível em: <<http://globo.v.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/dorival-caymmi-especial-ii-jorge-amado-fala-sobre-o-cantor/3306067>> Acesso em: 22 Ago. 2015.

COOK, T. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. **Revista Estudos Históricos.** v. 11, n. 21, 1998, p. 129-149.

CUNHA, O. M. G. **“Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”.** Mana, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132004000200003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt [51]. Acesso em: 12 jan. /2010.

DICIONÁRIO de Terminologia Arquivística. São Paulo: Centro de memória da Educação FEUSP/FAPESP, 2005.

DUARTE, Z. **Arranjo e descrição do espólio de Godofredo Filho:** estudo arquivístico e catálogo informatizado. 2000. 387f. Tese (Doutorado em Letras) – Salvador: UFBA / PPGCI, 2000.

DUARTE, Z. **O espólio incomensurável de Godofredo Filho:** resgate da memória e estudo arquivístico. Salvador: ICI, 2005. 230 p. il.

DUCHEIN, M. **O respeito aos fundos em Arquivística: princípios teóricos e problemas práticos.** Arquivo & Administração, Rio de Janeiro, v. 10-14, n. 1, abr. 1998.

FELÍCIO, V. **Dorival Caymmi vida, obra, pensamento e acervo em uma temporalidade do verde e amarelo.** 2015. 320f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Salvador: UFBA / PPGCI, 2015.

GOMES, A. C. **Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

GOMES, H. F. Considerações sobre a construção e a comunicação do conhecimento científico. In: SOARES, G. R.; GOMES, H. F. (org.).

Apre(e)ndendo o social. Salvador, 1999. p. 33-44.

GROGAN, D. **A prática do serviço de referência.** 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos, 1995.

HEYMANN, L. **Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Muller.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, 1997. Acesso em: 12 de jan. 2010.

HORTA, M. L. P. A Museologia e o Museu-Casa. Mesa-Redonda. 1997.

In: **SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASA, I**, Rio de Janeiro, I, ANO, Rio de Janeiro. Anais Eletrônico... Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2012.

Disponível em: www.museucasaruibarbosa.gov.br. Acesso em: 09 set. 2012.

JARDIM, J.M. ; FONSECA, M. O. (org.). **A formação do arquivista no Brasil.** Niterói (RJ): EdUFF, 1999.

KURAMOTO, H. **Informação científica: proposta de um novo modelo para o Brasil.** Ciência da Informação, [S.l.], v. 35, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/831>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

LE GOFF, J. Memória. In: _____. **História e Memória.** Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 419-476.

MANZINI, E. J.; SILVA, J. R. Projetos de pesquisa em educação especial: identificando categorias para análise. In: **SIMPÓSIO EM FILOSOFIA E CIÊNCIA**, 4, 2001, Marília. Resumos... Marília: Unesp, 2001. p. 102.

MARTINS AFONSO, M.; PRIMON SERRES, J.: “Casa-museu, museu-casa ou casa histórica? Uma controversa tipologia museal”, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, Noviembre 2014, www.eumed.net/rev/cccss/30/casa-

museu.html NOGUEIRA, O. **Pesquisa social**: introdução as suas técnicas. São Paulo: Ed. Nacional, 1968. p. 111-119.

O POVO. **Freire fala sobre Caymmi**. Disponível: em <<https://www.opovo.com.br/vidaarte/showseespetaculos/2018/01/com-dori-caymmi-e-filipe-catto-festival-de-jazz-blues-anuncia-progr.html>> Acesso em: 12 jan. /2010.

PERROT, M. Maneiras de Morar. In: _____. **História da Vida Privada. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra 4**. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2012.

PONTE, A. M. T. **Casas-museu em Portugal**: teorias e prática. 2007. 205. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto. 2007.

RISÉRIO, A. **Caymmi**: Uma utopia de lugar. São Paulo / Salvador, Perspectiva / COPENE, 1993. (Debates, v. 253).

ROUSSEAU, J. Y.; COUTURE, C. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

SALLES, D. Cantador dos Costumes. **Jornal A Tarde**. Salvador. 08.11.14. caderno 2. p. 1-3.

SELLTIZ, C.; WRIGHTSMAN, L. S.; COOK, S. W. **Métodos de pesquisa das relações sociais**. São Paulo: Herder, 1965.

VENÂNCIO, G. M. **Na trama do arquivo**: a trajetória de Oliveira Vianna. 2003. 340 f. Tese (Doutorado em História Social) – Rio de Janeiro: UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2003.

OS AUTORES

ANA CLÁUDIA CRUZ CÓRDULA (Professora DCI/UFPB)

Doutora e Mestre em CI – PPGCI/UFPB

Arquivista pela UFPB

Professora DCI/UFPB

Membro do GECIMP

ANA CLÁUDIA MEDEIROS DE SOUSA (Professora ECI/UFBA)

Doutora e Mestre em CI – PPGCI/UFPB

Bibliotecária pela UFPB

Professora ECI/UFBA

Membro do GECIMP

BERNARDINA MARIA J. FREIRE DE OLIVEIRA (Professora DCI-PPGCI/UFPB)

Doutora em Letras – PPGL/UFPB e Mestre em CI – PPGCI/UFPB

Bibliotecária pela UFPB

Professora DCI/UFPB, PPGCI/UFPB e MPMGOA/UFPB

Líder do GECIMP

CARLA MARIA DE ALMEIDA (Professora substituta DCI/UFPB)

Doutoranda em CI/UFPB e Mestre em CI/PPGCI – UFPB

Historiadora

Profa DCI/ UFPB

CARLOS XAVIER DE AZEVEDO NETTO (Professor DCI-PPGCI/UFPB)

Doutor em CI e Mestre em História e Crítica da Arte – Área de Concentração em Antropologia da Arte – pela Escola de Belas Artes, ambos pela UFRJ

Arqueólogo

Professor do DCI/UFPB, PPGCI e do PPGA/UFPB

KELLY CRISTIANE QUEIROZ BARROS (Arquivista da UFPB)

Doutoranda e Mestre em CI – PPGCI/UFPB

Historiadora

MARIA NILZA BARBOSA ROSA (Professora DCI – PPGCI/UFPB)
Doutora em Letras – PPGL/UFPB
Graduada em Pedagogia pela AEE/GO
Estágio Pós-Doutoral em Ciência da Informação PPGCI/UFPB
Vice-líder do GECIMP

NAYANA RODRIGUES CORDEIRO MARIANO (Professora DCI – PPGCI/UFPB)
Doutora e Mestre em Educação pelo PPGE/UFPB
Historiadora
Estágio Pós-Doutoral em Ciência da Informação PPGCI/UFPB

NAIMA GOMES VILÔR (Bibliotecária pela UFPB)
Bibliotecária

PATRÍCIA MARIA DA SILVA (Professora DCI/UFPB)
Doutoranda pela Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Ciência da Informação pelo PPGCI/UFPB
Bibliotecária pela UFRN

RILDO F. COELHO DA SILVA (Mestre em CI – PPGCI/UFPB)

SUELLEN BARBOSA GALDINO (Técnica em Arquivo/IFPB)
Mestre em CI/PPGCI/UFPB
Arquivista pela UEPB

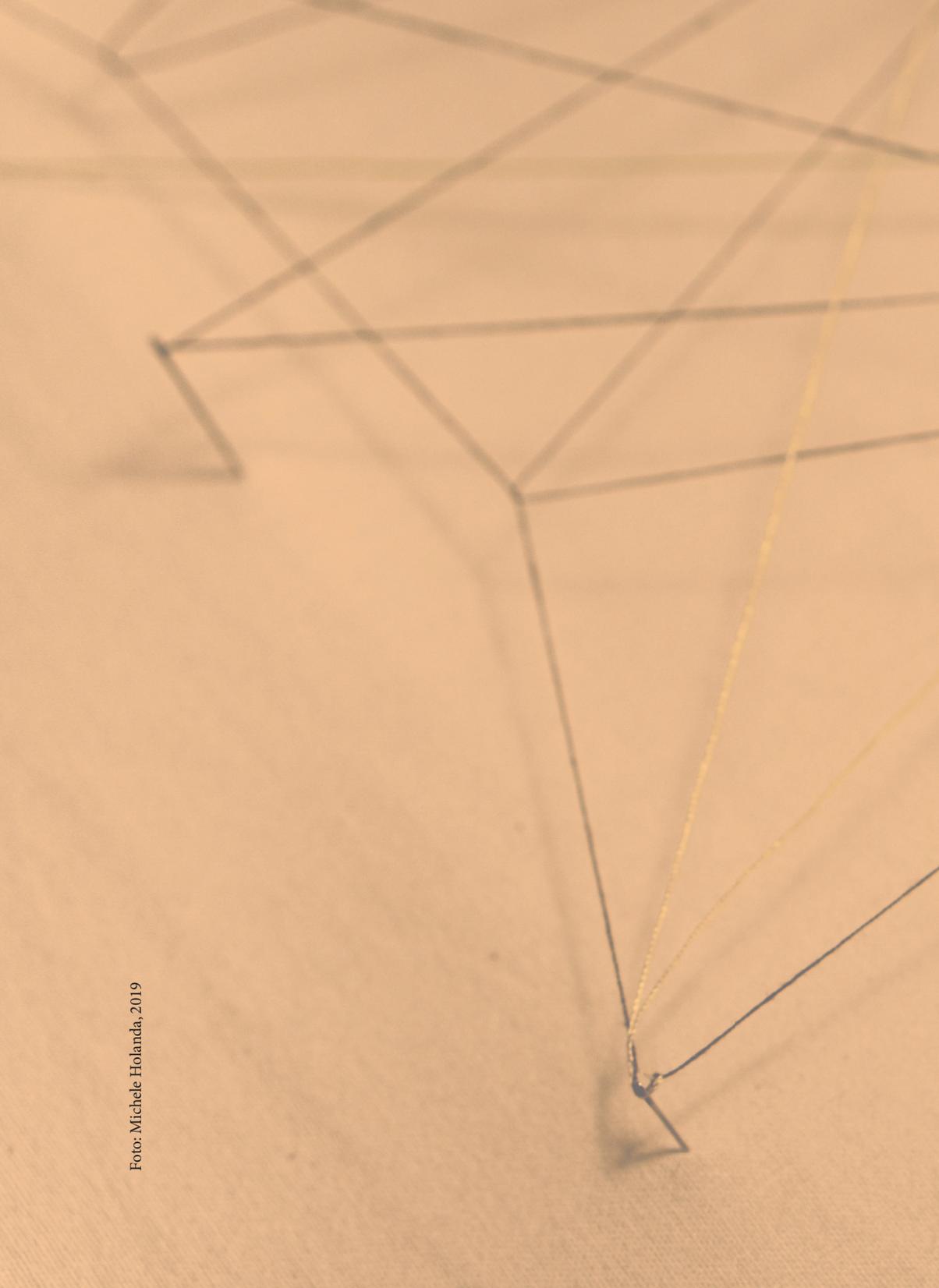
VAGNA FELÍCIO
Mestre em CI – PPGCI/UFBA

VANESSA CABRAL BEZERRA CARDOSO
Arquivista pela UFPB

VIRLLANE ALINE DE ALMEIDA SOUZA
Arquivista pela UFPB e Técnica em Arquivo/IFPE

ZENY DUARTE (Professora Titular – PPGCI/UFBA)
Pós-Doutora, Universidade do Porto – Portugal,
Doutora em Letras pela UFBA
Graduada em Biblioteconomia e Documentação, UFBA

Foto: Michele Holanda, 2019



EU

Este livro foi diagramado pela Editora UFPB em 2019,
utilizando as fontes Minion Pro e Chaparral Pro.
Impresso em papel Offset 75 g/m²
e capa em papel Supremo 250 g/m².

Trata-se de um projeto que reúne estudos sobre escritores, literatas, fotógrafo, educadores, editores públicos, pesquisadores, artistas e seus feitos na Paraíba e na Bahia, ressaltando-se os feitos de Dorival Caymmi. A iniciativa se coloca como um dos grandes catalisadores do diálogo revisitando, como já dissemos, a historiografia paraibana, pela utilização de métodos analíticos que vão do estabelecimento do texto ao seu enfoque crítico.

Esperamos que os textos aqui organizados possam suscitar novos debates ao “fundir todos os novos refugiados num só”. Afinal, são muitas vidas tecidas em um só volume, a muitas mãos, e olhares atentos aos movimentos de cada um aqui lembrado.

As organizadoras

ISBN 978-85-237-1463-5



9 788523 714635