

DO MUSEU FONOGRÁFICO AO ARQUIVO NIREZ (1969 - 1983)

O engajamento cultural de Nirez em prol do
passado de Fortaleza e da música popular

Carlos Renato Araújo Freire

SECULT CEARÁ

Governador do Estado do Ceará

Camilo Sobreira de Santana

Vice-Governadora do Estado do Ceará

Maria Izolda Cela de Arruda Coelho

Secretário de Estado da Cultura

Fabiano dos Santos

Secretária Executiva da Cultura

Luisa Cela

Secretária Executiva de Planejamento e

Gestão Interna da Cultura do Estado do Ceará

Mariana Teixeira

Chefia de Gabinete

Luziana Pinho

Coordenadora de Economia da Cultura

Laizi Fracalossi

Coordenadora de Desenvolvimento

Institucional e Planejamento

Sofia Leonor Von Mettenhim

Coordenadora de Políticas de Livro,

Leitura, Literatura e Bibliotecas

Goreth Albuquerque

Coordenadora de Comunicação

Ivna Girão

Coordenadora Jurídica

Daliene Fortuna

**Coordenador de Tecnologia
da Informação e Governança Digital**

Thyago Souza

Coordenadora Administrativo

Financeira

Wilma Jales

Coordenadora de Artes e Cidadania

Valéria Cordeiro

**Coordenadora de Patrimônio Cultural
e Memória**

Cristina Holanda

**Coordenador de Conhecimento
e Formação**

Ernesto Gadelha

Equipe da Coordenadoria de Conhecimento e Formação

Bianca Silva Campello

Daniele Amaral Lima

José Ferreira Mota Neto

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Paula Gomes da Silveira

Raquel Santos Honorio

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
e Instituto Br apresentam

DO MUSEU FONOGRÁFICO AO ARQUIVO NIREZ (1969 - 1983)

O engajamento cultural de Nirez
em prol do passado de Fortaleza
e da música popular

Carlos Renato Araújo Freire



**Coleção
de Saberes**
Arte Urgente



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

FICHA TÉCNICA

ARTE URGENTE

Direção e Coordenação Geral

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

Direção Administrativa

Ingrid Ferreira

Direção Executiva

Pedro Ortale

Coordenação Pedagógica

Francis Wilker

Produção Geral

Henrique Castro

Técnica de Pesquisa e Acompanhamento

Angelica Castro

Técnico para Tabulação de Dados

David Paulo

Financeiro

Fernanda Araújo e Yane Lima

Coordenação de Comunicação

Leo de Carvalho

Gestão de Mídias Sociais

Nerice Carioca

Design Gráfico de Redes Sociais

Faruk Segundo e Kathelyn Freitas

Design de Interface

Leo de Carvalho

Produção de Conteúdo

Grasielly Sousa

Streaming

Saimon Oliveira Barros

Gestão de Tecnologia

Techdiffer

EDITORA

QUITANDA SOLUÇÕES CRIATIVAS

Organização Editorial

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

Conselho Editorial

Alexandre Barbalho, Claudia Leitão, Ingrid Ferreira, Mardonio Barros, Nayana Misino, Paulo Feitosa, Pedro Ortale, Rachel Gadelha, Renato Abê, Vinicius Wu, Nilde Ferreira

FICHA EDITORIAL

COLEÇÃO DE SABERES

Curadoria

Alexandre Barbalho, Beatriz Furtado, Francis Wilker, Guilherme Marcondes, Roberto Marques, Thereza Rocha

Produção

Leo de Carvalho e Pedro Ortale

Projeto Gráfico

Faruk Segundo e Leo de Carvalho

Diagramação

Faruk Segundo e Lux Farr

Catálogo

Gustavo Augusto-Vieira

F866m FREIRE, Carlos Renato Araújo; 1984

Do Museu Fonográfico do Ceará ao Arquivo Nirez (1969 - 1983): o engajamento cultural de Nirez em prol do passado de Fortaleza e da música popular / Carlos Renato Araújo Freire - 1a ed - Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021.

3064 kb; PDF. (Coleção de Saberes)

ISBN 978-65-84558-16-8

1. Museu 2. Patrimônio Histórico
I. Título

CDD: 060



MATRIZ

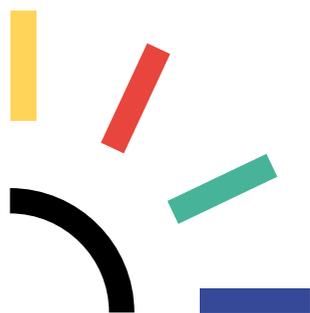
Av. Historiador Raimundo Girão, 366 - Praia de Iracema - Fortaleza - CE - CEP 60060-570

FILIAL

Av. Rio Branco, 115 - 19º e 20º - Centro - Rio de Janeiro - RJ - CEP 20040-004

www.quitandasolucoescriativas.com.br
+55 (85) 3235.4063

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
e Instituto Br apresentam



**arte
urgente!**



**Coleção
de Saberes**

Arte Urgente

Realização



Prod. Executiva



Apoio Institucional



Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da Cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.017, de 29 de junho de 2020.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



Sumário

Ecologia de Saberes	9
Conhecimento e formação como políticas culturais	13
Uma coleção de saberes urgente	15
Agradecimentos	18
Introdução	20
A casa-museu de Nirez	43
A singularização da trajetória de um colecionador	51
Discomaniacos e pesquisadores em correspondência	98
Patrimônio: entre o respeito e a crítica	122
A produção de uma Fortaleza Cultural	128
O Plano de Cidades Históricas (PCH) no Ceará	160
Popularização do passado em Pesquisa & Comunicação	195

A defesa dos valores originais da música popular brasileira	229
Os encontros de pesquisadores da música popular brasileira	233
A crítica cultural de Nirez	260
Considerações	274
Referências	280

Ecologia de saberes

Paulo Feitosa

Diretor Geral do Arte Urgente

Diretor da Quitanda Soluções Criativas

“Precisamos ser melhor formados para depois ficar bem informados. Essa é uma tarefa da universidade, para mim, assim como é para ti. É preciso que um tema como esse seja realmente discutido. Ensinar não é trazer para a escola um pacote de conhecimentos, às vezes desarticulados. Ensinar é produzir a possibilidade da produção do conhecimento por parte do aluno”, provocou o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire. A educação superior, desde as origens, busca criar, transmitir e alastrar conhecimento — nas sociedades contemporâneas, a universidade ocupa estratégica posição socioeconômica. Os crescentes cortes de verbas para as instituições federais, no entanto, fragilizam o direito à educação pública: em valores atualizados, o orçamento do Ministério da Educação (MEC) para o ensino superior em 2010 seria hoje o equivalente a R\$ 7,1 bilhões. Neste ano, o repasse é de apenas R\$ 4,5 bilhões.

Com a pandemia de Covid-19, o negacionismo da ciência no Brasil alcançou proporções ainda mais alarmantes: minimização da gravidade da doença, boicote às medidas preventivas, subnotificação dos dados e tentativa de descredibilização da vacina. Diante deste cenário, o grande desafio é repensar o mundo — e a universidade é central na criação de outros possíveis. A Coleção de Saberes, ação do projeto Arte

Urgente, comprometeu-se em divulgar e valorizar pesquisas acadêmicas no campo da arte e da cultura no Ceará, como uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso e interessado em aprender e aprofundar conhecimentos. A partir de uma chamada pública, a iniciativa selecionou pesquisas realizadas em todo o Estado e as disponibilizou em e-books com acesso gratuito.

A Coleção de Saberes elegeu 20 trabalhos originais e inéditos que costuram relevantes debates sobre arte e cultura no Ceará em suas múltiplas linguagens. Álvaro Renê Oliveira de Sousa escreve sobre as contribuições para um teatro negro de resistência; José Brito da Silva Filho aborda a experiência da Cia. Ortaet de Teatro no centro-sul cearense, entre percurso pedagógico e processos criativos; Manoel Moacir Rocha Farias Júnior investiga o gênero na cena performativa-política de Fortaleza; e Thaís Paz de Oliveira Moreira apresenta o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA).

Nas cartografias memorialistas desta Fortaleza em devir, Ethel de Paula Gouveia desbrava a vida esculpida com os pés do poeta Mário Gomes; Carlos Renato Araujo Freire pesquisa o engajamento cultural do historiador Nirez em prol do passado da Capital e da música popular brasileira; e Lais Cordeiro de Oliveira escreve sobre o Rei de Paus e a coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu. No audiovisual, a recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará é objeto de interesse de Luciene Ribeiro de Sousa; e o cinema brasileiro contemporâneo como ato coengendrado na elaboração do morar avizinha-se nas palavras de Érico Oliveira de Araújo Lima.

Adentrando o Ceará Profundo, Izaura Lila Lima Ribeiro resgata memórias brincantes a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo no Crato; e Johnnys Jorge

Gomes Alencar debruça-se sobre a agremiação literária cratense Club Romeiros do Porvir. É também no Cratim de Açúcar que a investigação de Larissa Rachel Gomes Silva sobre bonecas e memórias femininas no processo de poé-sis se concentra. O patrimônio e cultura material canavieira do Cariri nos anos 1930 a 1970 é recorte do artigo de Naudiney de Castro Gonçalves; e Yasmine Moraes Alves de Lacerda analisa o universo cultural caririense ancestralmente negro a partir das narrativas fotográficas dos Orixás. Já em Baturité, José Wilton Soares De Brito Souza desenvolve um estudo antropológico sobre a memória e os espaços com ouvidos atentos aos contos e causos de moradores da comunidade quilombola da Serra do Evaristo. Onde tudo que é bonito é absurdo, Ridimuim borda um arquivo radical, impermanente, desorientador, ameaçador, premonitório e infinito do sertão.

O papel da coleção Arthur Ramos nos itinerários do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará é objeto de pesquisa de Maria Josiane Vieira. Ainda nos meandros educacionais, Marise Léo Pestana da Silva questiona como a educação somática possibilita o gesto dançado e quais os aportes para a criação em dança contemporânea. A pedagogia e política na experiência do corpo também instigam Renata Kely da Silva, que estuda memória como território metodológico. Em um texto-corpo-pensamento, por fim, Noá Araújo Prado nos apresenta escritos de uma Guerra Planetária ao encarar de modo radical o não-distanciamento do seu corpo de pesquisadora.

Essa pluralidade de conhecimentos heterogêneos que se entrelaçam é nomeada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos como “ecologia de saberes”. Nos feitiços subterrâneos das vidas, severinas e de viés, os saberes correm

velozes feito sangue nas veias e atravessam gerações. Dos profetas das chuvas aos seminários nas salas de aula, cultura é tudo aquilo que construímos entre todos. “Volto a dizer que a universidade não tem de salvar-nos, não se trata de salvar ninguém, digamos mesmo que a universidade tem de assumir a sua responsabilidade na formação do indivíduo, e tem de ir além da pessoa, porque não se trata apenas de formar um bom informático ou um bom médico, ou um bom engenheiro, a universidade, além de bons profissionais, deveria lançar bons cidadãos. Creio que universidade pode, creio que vós podeis”, apostou o escritor português José Saramago (1922-2010) em conferência realizada na Universidad Complutense de Madrid no ano de 2005.

As autoras e os autores publicados na Coleção de Saberes receberam pagamento pela pesquisa, medida de estímulo, reconhecimento e respeito ao trabalho intelectual. Pensando em uma maior acessibilidade dessas pesquisas, os e-books possuem ainda um versão em audiobooks.

Conhecimento e formação como políticas culturais

Fabiano dos Santos Piúba

Secretário da Cultura do Estado do Ceará

Doutor em Educação (UFC), mestre em História (PUC-SP)

A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) realizou no âmbito da Lei Aldir Blanc, um conjunto de editais que se conectam com seu Plano de Gestão 2019 - 2022, denominado “Ceará, estado da cultura”. Dessa maneira, realizamos nossas ações de acordo com os eixos das políticas e dos programas estabelecidos no Plano Plurianual – PPA e do Plano Estadual da Cultura, instituído pela lei 16.026/2016, sancionada pelo governador Camilo Santana. Dentre os eixos de atuação e programas, destaca-se a “Promoção e Desenvolvimento da Política de Conhecimento e Formação”.

A agenda de formação e conhecimento ganha relevo na Secult a partir de 2016, obtendo status de programa orçamentário e se transformando em eixo das políticas culturais, além de uma Coordenadoria própria na estrutura da Secretaria. Foi assim que lançamos o “Edital de Chamamento Público para Programa de Formação e Qualificação para o Setor Artístico/Criativo do Ceará”, visando à manutenção e o fortalecimento da economia da cultura e das expressões artísticas em nosso estado.

O próprio edital estabelecia um roteiro para apresentação das propostas, considerando a clareza de seus objetivos em desenvolver um programa de formação e qualificação da

cadeia produtiva da cultura, promovendo a qualificação artística e técnica, possibilitando a geração de renda, desenvolvimento pessoal e profissional, com ênfase no empreendedorismo dos setores criativos e produtivos por meio não só de projetos, mas também de planos de negócios e de marketing, bem como de planejamento estratégico para gestão administrativa, jurídica e financeira. Noutras palavras, tínhamos em mente a necessidade da qualificação dos projetos, mas também de sua gestão e resultados. Além desses objetivos específicos, destacamos a promoção e difusão do conhecimento científico e acadêmico, considerando que formação e conhecimento são agendas indissociáveis.

O edital teve como instituição selecionada o Instituto BR Arte que apresentou um projeto de excelência para os objetivos estabelecidos pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Os Ateliês de Criação com formação artística e técnica, as Janelas Formativas com 100 cursos livres, a Agência de Futuros com suporte técnico e de gestão de projetos e a bela proposta da Coleção Saberes com a seleção e publicação de 20 pesquisas inéditas foram linhas de ações do projeto “Arte Urgente: a cultura como farol do Ceará”.

A “Coleção de Saberes” reúne um conjunto de títulos extremamente relevantes para a pesquisa e produção do conhecimento acerca do fazer artístico, do patrimônio cultural e da memória, da diversidade e da cidadania cultural no Ceará e no Brasil. São vinte obras selecionadas que não deixam de expressar o caráter de urgência, de emergência, mas também de resistência, componentes próprios das artes e da cultura como criação, reflexão, pensamento, posicionamento e reinvenção de vidas e de mundos.

Uma coleção de saberes urgente

Alexandre Barbalho

*Professor dos PPGs em Sociologia e em
Políticas Públicas da UECE*

*Líder do Grupo de Pesquisa em
Políticas de Cultura e de Comunicação – Cult.Com*

A cultura é o lugar da norma e da regra. A vasta tradição de pesquisas e elaborações teóricas das ciências humanas e da filosofia fundamenta tal afirmação. Contudo, é esse mesmo estabelecido corpus de conhecimento que informa como a cultura também é o lugar da crítica e do desregramento.

Esse formato bifronte da cultura, essa sua tensão constituinte, impõe uma lógica processual e múltipla que resulta nas diferenças diacrônicas e sincrônicas entre os mais variados tipos de agrupamentos humanos. Tal tensão pode receber diversas leituras. Para um pensamento conservador, por exemplo, quando a cultura afirma a coesão ela se denomina de civilização. Quando, ao contrário, ela dá vazão à contestação, se manifesta como barbárie.

Podemos entender essa tensão também como uma relação agonística, uma disputa cujo sentido final é adiado infinitamente. Contudo, parece que nesse jogo, o adversário que está há bastante tempo em situação de defesa, quase acuado e pedindo desculpas por ainda permanecer na disputa, é a cultura como exercício crítico. “A cultura é a regra”, afirmou Jean-Luc Godard em seu filme *Je vous salue, Sarajevo*. Ou

tempos mais atrás, quando visitava o Brasil nos anos 1980, Félix Guattari, em debate com o movimento negro na Bahia, dizia que a cultura era um “conceito reacionário”.

Trazer essas duas colocações deslocadas de seu contexto discursivo tem o intuito de provocar o leitor e possibilita destacar a importância da “Coleção de Saberes” inserida no projeto de sugestivo nome: “Arte Urgente”.

Reunindo um conjunto de pesquisas que foram originalmente dissertações ou teses acadêmicas, em diversas disciplinas, a coleção amplia o pensamento crítico e não normativo sobre a cultura feita no ou sobre o Ceará. São vinte títulos que refletem o estado a partir de uma perspectiva ampla, nada provinciana, no sentido pejorativo da palavra, de visão tacanha, mesmo quando toca em assuntos profundamente provincianos, no bom sentido da palavra, das coisas que nos afetam.

Trata-se portanto de uma **coleção de saberes urgentes para os tempos que correm.**

Agradecimentos

Finalizo esse texto certo de que sem o trabalho coletivo pouco se faz. Ao Nirez, devo a confiança e a paciência em me atender diversas vezes respondendo a demandas que extrapolaram o objetivo da escrita dessa tese.

Agradeço aos grupos de estudo e pesquisa pelos quais transitei, que foram fundamentais em minha trajetória nesses últimos anos. Saí de Fortaleza, mas levei comigo a convivência das reuniões de estudo do Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM/UFC), as palavras de Patrícia, Carol Ruoso, Yazid, Josi, Jana, Vagner, Hildebrando, Daniel e Pedro reverberam nesse texto.

Ao chegar à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), fiquei impressionado com a amplitude dos estudos na área de Ciências Humanas que dialogavam com as políticas culturais. No ano de 2016, fui apresentado às atividades do Laboratório de História Oral e Imagem (LAHOI) pela Profa. Isabel Guillen, mas cada conversa e escuta das pesquisas realizadas se renovava aquele sentimento inicial. No ano de 2019, tive contato com o Laboratório Memória e História do Tribunal Regional do Trabalho (TRT 6a região/UFPE) devido a uma disciplina de estágio docência com o Prof. Montenegro e a organização do Simpósio Nacional de História da ANPUH. Apesar da rapidez dos contatos, a admiração pelos trabalhos realizados por ambos os grupos não diminui.

Por fim, é necessário afirmar os diálogos anuais realizados com o Fórum de Teoria da História e História da Historiografia (FTHHH), que se iniciaram de forma despretensiosa com o

objetivo de melhorar a redação dos textos dos seus participantes. Algumas das discussões sobre a necessidade de se pensar o como da escrita da história e as formas de disciplinarização do passado foram fundamentais para esse trabalho.

Agradeço a minha família a convivência rotineira com um pós-graduando com suas preocupações acadêmicas e profissionais. Aos amigos mais próximos (do meu antigo bairro Manibura, aqueles da época dos sambas, do pessoal mais recente da bicicleta), agradeço pelos momentos de pausa que ajudaram a desviar o foco e descansar. Os encontros mais esporádicos com os amigos da graduação (Nei, Emy, Cris, Daniel e Humberto) ainda propiciaram conversas duradouras sobre as temáticas mais diversas. Essas pessoas muitas vezes mesmo sem saber conseguiram me tranquilizar e ajudaram a virar algumas páginas no dia seguinte.

A companheira e Profa. Aryanny precisa de um parágrafo a parte por estar presente desde o momento do projeto até o processo de desapego do que ainda poderia ser feito e escrito. Enquanto construímos nossos próprios caminhos, não faltaram conversas, sorrisos e trocas inumeráveis que permitiram cada um fazer o que precisava ser realizado. Nos momentos de luta e também nos momentos difíceis, conseguimos nos fazer entender e nos apoiarmos, fica aqui meu amoroso agradecimento.

Por fim, esse trabalho só foi possível graças ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).



Introdução



“De tudo se faz para não ‘retirar-se’ dela, porque é o lugar ‘em que a gente se sente em paz’. ‘Entrar-se em casa’, no lugar próprio que, por definição, não poderia ser o lugar de outrem. Aqui todo visitante é um intruso, a menos que tenha sido explícita e livremente convidado a entrar. Mesmo neste caso, o convidado deve saber ‘ficar no seu lugar’, sem atrever-se a circular por todas as dependências da casa; deve saber, principalmente, abreviar sua visita, sob pena de cair na categoria (temível) dos ‘importunos’, daqueles que devem ser ‘discretamente lembrados’ das boas maneiras, ou, pior ainda, daqueles que devem ser evitados a todo custo, pois não sabem ser convenientes nem manter ‘certa distância’”.

(Michel de Certeau e Luce Giard)

Ao entrarmos hoje no Arquivo Nirez, deparamo-nos com uma quantidade considerável de objetos distribuídos por quase toda a casa localizada na Rua Professor João Bosco, 560 – bairro Rodolfo Teófilo, da cidade de Fortaleza (CE).

Seu fundador, Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), hoje se encontra viúvo e os seus filhos na idade adulta moram em seus respectivos imóveis, a exceção de Mário. Nirez se aposentou em 1991, após trabalhar 11 anos como desenhista publicitário no jornal *O povo*, e mais 29 anos como

desenhista técnico do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas – DNOCS. Paralelamente, manteve uma página semanal com “matérias curiosas e informativas” sobre o passado por pelo menos 15 anos no jornal *O povo*, sem contar sua longa trajetória nas rádios de Fortaleza desde 1957. Ainda hoje, trabalha como radialista na rádio universitária FM 107,9 apresentando o programa *Arquivo de Cera*, aos domingos – 8h30 às 10h^[1].

| 1 | É possível escutar ao programa pelo site: radiouniversitariafm.com.br.

A sua coleção começou acomodada em uma pequena salinha de entrada e hoje ocupa pelo menos cinco cômodos bem delimitados e repletos de coisas, sem contarmos os corredores. O processo de musealização da sua própria casa possui uma duração temporal considerável. Já com uma quantidade admirável de discos de cera, Nirez começa a atender o público de curiosos no início dos anos 1960, mas só transforma e denomina a sua residência no Museu Fonográfico do Ceará em 1969. Ao alargar o seu interesse a outras coleções e com a formação de uma biblioteca, mudou o nome para Nirez - Museu Cearense da Comunicação em 1975. Posteriormente, após ficar dois anos fechado ao público no início década de 1980, Nirez reabriu o seu espaço com o nome de Arquivo Nirez.

Em um texto de sua autoria, de 2012, assinado como Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), traça um resumo da sua trajetória e a ampliação do foco da sua coleção, que ali não se detinha apenas aos objetos que lhe garantiram mais fama: os discos de cera e as fotografias antigas da cidade de Fortaleza. Afirma: “tenho discos, fotos, revistas,

livros, máquinas fotográficas, aparelhos de rádio, fonógrafos, gramofones, vitrolas, filmadoras, projetores cinematográficos de várias bitolas, estampas Eucalol, álbuns de figurinhas, rótulos de medicamentos, cigarros, biscoitos, bombons, chocolates, tecidos, sabonetes, etc” (AZEVEDO, 2012, p. 71).

Na sua trajetória, soma ainda pelo menos 12 publicações decorrentes das suas pesquisas. Dos textos relacionados a sua coleção de fotografias pode-se destacar *Fortaleza de Ontem e de Hoje* (1991) e *Cronologia Ilustrada de Fortaleza* (2001). Enquanto os livros que se relacionam à música, podemos citar a biografia de um compositor e músico cearense atuante nas décadas de 1940 e 1950, com o título *O Balanceio de Lauro Maia* (1994),

Destaca-se aqui a obra monumental *Discografia Brasileira em 78 rpm* (1902-1964) lançada em 1982, impressa em cinco volumes em apenas 200 exemplares, com o apoio da Funarte e da empresa Xerox Brasil. Foi um trabalho realizado por Nirez em coautoria com os pesquisadores Alcino Santos, Grácio Barbalho e Jairo Severiano, que objetivava recompor o valor autoral dos fonogramas compilando as seguintes informações: nome da música, intérprete, compositor, acompanhamento musical, gênero musical, formato do disco, gravadora, número da matriz e do disco e os anos de gravação e lançamento.

O *Discografia* se mantém até hoje como referência por ter sido utilizada como base para compor os seguintes bancos de dados virtuais: as informações foram reproduzidas no site da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) nos anos 1990; entre

2004 e 2005 Nirez foi contemplado em um edital da Petrobrás, através da Lei Rouanet do Ministério da Cultura, para organização, digitalização e divulgação digital do seu banco de dados musical.

Em 2014, Nirez e seu filho Otacílio Azevedo passaram a atuar como consultores para um projeto de digitalização e disponibilização *on-line* da discografia brasileira em 76 e 78 rpm, promovido pelo Instituto Moreira Salles (IMS)^{| 2 |}. Nesse período, o IMS promovia também a disponibilização do acervo do “crítico José Ramos Tinhorão, que tem mais de 6 mil discos, e a do pesquisador Humberto Franceschi, que tem por volta de 12 mil”^{| 3 |}. Esse acervo pode ser consultado no site: discografiabrasileira.com.br.

O engajamento cultural de Nirez atravessa os anos e se confunde com a própria história da pesquisa musical, um dos seus atos mais recorrentes, o de guardar objetos do que pode ser qualificado como o “passado” nos suscitou difíceis questões: como é possível produzir uma compreensão histórica desse espaço? Muito se guardou, muito se lembrou, muito se historicizou? Existe uma obra de Nirez? Qual seria o limite dela? Não seriam obras no plural? É apenas a sua coleção? De que forma é possível dar a ler uma história sobre ele ou sobre ela?

Nirez se colocou uma tarefa hercúlea de organizar o passado, acreditando que guardar e acumular objetos o colocaria próximo desse objetivo. O perigo eminente era de nos aproximar demais da sua crença e nos distanciar do pacto historiográfico de saber interrogar e questionar os documentos para escrever uma narrativa acadêmica.

| 2 | Mais sobre o projeto e acesso ao acervo através do site: acervo.ims.com.br.

| 3 | Jornal *Diário do Nordeste* 02 de dezembro de 2013.

Muitas perguntas se multiplicaram no caminho: como deveríamos opor Nirez a um de seus atos mais recorrentes, o de acumular? Como tecer hipóteses sem operar apenas um acúmulo de palavras? Como inscrevê-lo no seu próprio trabalho e na própria importância que ele o conferiu? Ou, ainda: se ele valorizava cada objeto, deveríamos nos voltar para a história de como cada um deles teria chegado ali, buscando uma singularidade peculiar e progressivamente infundável e anulando uma leitura que permitiria delimitar alguma unicidade para as suas “obras”?

Depois de tantos anos dedicados a guardar e a ofertar objetos, nem o próprio Nirez lembrava assim de tantas histórias, mas com certeza estava feliz por alguém ter chegado lá para auxiliá-lo em mais uma tarefa, falar dele mesmo e da sua casa-museu e refletir academicamente sobre uma das coisas às quais ele dedicou sua vida: rememorar. Lá estava eu a visitá-lo, por outros momentos a evitá-lo, tentando encontrar um espaço de intersecção entre a minha crença e a crença de Nirez.

Se o espaço de Nirez era o meu objetivo de pesquisa, o próprio Nirez decididamente não ficava parado. Um dia, apenas observei esse senhor com seus 80 e poucos anos de idade trocar uma lâmpada subindo uma escada meio bamba e torci para que ele saísse logo dali. Também o encontrei muitas vezes trabalhando no seu estúdio. Outras vezes, altivo, me recebia e repetia com bom humor perguntando o meu interesse.

Essas imagens talvez ajudem o leitor a observar que ele também tinha um projeto para mim, assim como para os outros que ali já ultrapassaram a sua

porta. Enquanto eu me perfazia em livros, aulas, escritas, encontros acadêmicos, ele também continuava ativo e não deixava de produzir e de trabalhar. Poucas vezes não estava em casa no horário que costumava disponibilizar para a visita dos pesquisadores – segunda a sexta a partir das 19 horas. Dentre as raras vezes que não o encontrei em casa, lembro-me da sua viagem para fazer as tratativas com o Instituto Moreira Salles (IMS) sobre a digitalização das gravações da Música Popular Brasileira da primeira metade do século XX.

Minhas visitas não se qualificavam como uma ida comum a um arquivo privado de longe. Eu não estava ali para ler documentos escritos, organizados e catalogados sobre uma posição temporal ou temática alhures. O meu *estar ali*, na sua casa, para escrever uma história possível da sua trajetória acabou por problematizar a relação entre as figuras do pesquisador e do pesquisado. Esse dado não deve ser menosprezado: acabei por me engajar no cotidiano do atual Arquivo Nirez, dialogando e intervindo na rede de sociabilidade que se desenrolava ali.

Mantive contato com os seus filhos em cada ida, em especial com a recepção de Mário, que anunciava minha chegada em praticamente todas as visitas. Mas não só isso, em alguns momentos, Nirez me sugeriu documentos, encaminhou-me referências a serem pesquisadas on-line e enviou-me e-mails esclarecendo dúvidas.

Com finalidades e públicos diferentes, estávamos, até certo ponto, cooperando para interpretar o seu próprio passado de forma um tanto desigual,

pois Nirez já perfilava em uma vasta bibliografia, enquanto eu estava me aproximando e me iniciando na autoria da escrita da História profissional e acadêmica. O fato de estar lá procurando vestígios da história do seu espaço produziu não apenas respostas disciplinares para mim, mas possibilitou contínuo processo de significação e construção de sentido histórico no tempo presente.

Não sei se chegamos a transcender alguns binarismos como sugere Michael Frisch (2016, p. 60), mas com certeza nos embaralhamos e nos atrapalhamos um pouco com as dicotomias clássicas e bem definidas entre o pesquisador/pesquisado; a produção/consumo; o documento/arquivo e a pesquisa/produto. Esses pares foram tratados de forma um pouco mais indisciplinada, já que, respectivamente: possuíamos um tipo de pesquisa como norte; a produção dessa escrita acadêmica se sustentava na produção de conteúdo *com* e *sobre* o passado de autoria do jornalista de Nirez; tratamos seu espaço museal como um documento, mas também como um arquivo da sua trajetória; e, por fim, esse texto não deixa de ser um produto a partir do uso dos suportes de divulgação das pesquisas de Nirez.

Se esse texto corresponde ou não a uma história de mão única, é discutível. Mas pelo menos tentamos garantir um trânsito mais intenso entre um “nós” historiador e um “ele” jornalista, memorialista e colecionador famoso, reposicionando-o para além das referências bibliográficas no final dos textos acadêmicos. Muito acostumado com a cena pública, Nirez com certeza percebeu que a chancela

acadêmica poderia garantir outro *status* a sua trajetória, a sua casa-museu e a seus objetos. Enquanto isso, o pesquisador que escreve essas linhas também obteve suas vantagens, uma delas foi a de poder sair com algumas cópias virtuais do seu arquivo privado, que facilitaram a escrita e reescrita no ano pandêmico. Ainda é cedo para tentar perceber se o acordo foi justo, mas pelo o que me recordo, foi o que conseguimos deixar expresso.

A quase impossibilidade de imaginar seu espaço sem ele, seus objetos desacompanhados da sua fala, tornou o exercício de distanciamento mais próximo da especulação do que da efetiva realização. Porém, esse texto compreende a injunção do seu espaço não só através da reconstituição da sua biografia. A questão a ser encarada se aproxima mais da missão que ele colocou a si mesmo, dos valores defendidos e compartilhados que possibilitaram disputar capital simbólico e tornar efetiva uma “obra” singular.

Não menos curioso é que, antes mesmo de pensarmos em terminar essa introdução, esse texto já fez parte de uma coleção de textos virtuais nomeados de esboços e numerados sucessivamente. Mesmo no avançar das linhas, confesso que os deixei ali guardados caso haja necessidade de revirar e refazer uma ideia mal acabada que em algum momento poderia se tornar incontornável.

Apesar do ato de colecionar estar presente na rotina de qualquer historiador, as possibilidades de interpretar o colecionismo podem ter sua história naturalizada e simplificada obedecendo a uma

continuidade rotineira em que o aumento quantitativo e o valor de raridade dos objetos determinariam a sua importância.

O interesse em problematizar os patrimônios, a cultura material, assim como as coleções e os colecionadores, é referido por uma aproximação com a historiografia francesa com a abertura efetuada por Pierre Nora (2002). Esses novos objetos permitiriam refletir sobre a forma como a sociedade organiza a História, discutindo os processos, os contextos e às problemáticas da definição do que seria um patrimônio.

Porém, se nos aproximarmos de uma história do campo da escrita sobre o passado no estado do Ceará, é possível afirmar certa tradição de um projeto moderno em discipliná-lo, utilizando como recurso a autoridade sobre os objetos. Desde a geração de 1830, conhecida pela a produção dos escritos folclóricos de intelectuais como Juvenal Galeno, Araripe Júnior e Franklin Távora, que já se faziam querer lembrar por meio do acúmulo de suas coisas (RIBEIRO, 2003).

A partir da década de 1920, pode-se destacar a atuação do integralista Gustavo Barroso como diretor do Museu Histórico Nacional (1922-30/1932-59), principalmente devido a sua participação na Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-37). O seu conceito de coleção possuía um valor tradicional ao reverenciar as heranças dos homens do Estado, do Exército e da nobreza brasileira. Interessava-lhe a origem familiar daqueles que pretensamente fundaram o sentimento nacional:

sabendo o “quem era” podia-se definir “as coisas” a serem valorizadas como patrimônio nacional tradicional (MAGALHÃES, 2012).

A intenção inicial dessa pesquisa era realizar um estudo sobre a implementação de uma política cultural na Ditadura Civil-Militar através da escolha da trajetória de um personagem singular. A proposta era descentralizar o foco da historiografia sobre as políticas culturais do patrimônio para além das figuras do primeiro escalão do hoje chamado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Com o decorrer da pesquisa e da escrita, percebemos que seria mais profícuo explorar um intervalo temporal em que o engajamento cultural de Nirez se mostrava pujante: na abertura lenta e gradual da Ditadura Civil-Militar.

Optamos aqui por uma abordagem compreensiva da sua trajetória cultural, elegendo três momentos: o processo de musealização da casa-museu de Nirez com a ativação de uma rede de sociabilidade local e nacional de colaboradores; a intensificação do processo de patrimonialização da cidade de Fortaleza (CE) nos anos 1970 e, por fim, analisamos como a participação de Nirez nas disputas sobre os valores e as definições de música popular brasileira, decorrentes dos Encontros de Pesquisadores da Música Popular Brasileira e da formação da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) foi essencial para a distinção social do seu espaço museal.

Se a voz ativa de Nirez não é uma constante no texto, ela acabou não só influenciando, mas tendo um peso considerável em guiar as nossas escolhas

sobre quais materiais seriam relevantes para compreender seu engajamento cultural. A pesquisa sobre o projeto político de memória de Nirez no passado foi mediada, guiada e negociada com o Nirez do presente.

Esses recortes estão longe de encerrar as possibilidades interpretativas dessa casa-museu. Se, como apontou Régis Lopes Ramos (2020, p.101), existe um desafio interdisciplinar na “aproximação ou o afastamento entre História e memória ou entre História e museu” que não é capturado por uma historicidade linear, acabamos por privilegiar a relação entre as duas primeiras em detrimento da última.

Há, sim, um privilégio dado a algumas documentações produzidas e armazenadas pelo próprio Nirez. É o caso da página editada por ele no jornal *O povo* de 1974 a 1989, que acabou por ganhar uma centralidade nas reflexões desse texto devido a seu caráter heterogêneo, além de possibilitar-nos acompanhar os usos midiáticos do patrimônio edificado – era também um tipo de boletim da casa-museu – e, por fim, por nos permitir acompanhar a aproximação intelectual dele com os membros da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira.

Nirez utilizou o seu espaço no jornal *O povo* como lugar estratégico para ação e intervenção no debate público, pôs-se a construir uma relação entre o passado e o presente, representada em um texto de cunho jornalístico-memorialístico e mediada por fotografias, críticas culturais, crônicas, entre outros. Ao prover de imagens sobre o passado para um público mais amplo, consideramos

que ele atribui valor não só a si, mas aos objetos que reproduzia e compartilhava. Não raro, o que vemos sobre o passado da cidade de Fortaleza e o que escutamos como música popular brasileira de um determinado período passou pelos esforços diretos e indiretos desse ator patrimonializador.

Essa preocupação sobre o *como* do acesso ao passado nos aproxima de uma escrita da história que problematiza a presença do passado no presente ao estudar os empreendedores da memória com suas respectivas estratégias, expedientes e meios de expressão, capazes de produzir narrativas que acionam e dotam de visibilidade os usos do patrimônio cultural, da cultura material e da produção de eventos comemorativos, mas problematiza também a dialética entre o lembrar e o esquecer que acaba por desvalorizar e invisibilizar os espaços de enunciação (JELIN, 2002).

Tentamos dialogar também com essa outra área de estudo sobre o Patrimônio Cultural, que busca refletir “sobre as leis de propriedade, os meios, as expectativas ou os mercados”, propensa a analisar “as doações e os legados que estão se inscrevendo ao mesmo tempo no campo do patrimônio e no da história do gosto e podem pesar sobre as representações e os grandes relatos patrimoniais até aqui hegemônicos” (POULOT, 2015, p.72).

O conceito de memória foi também uma ferramenta utilizada para problematizar as formas de organização do tempo. Um de seus marcos são os escritos de Halbwachs (2004), que apesar de defender uma definição mais consensual, contribuíram

ao afirmar que, mesmo em um momento de total solidão, nós nunca lembramos sozinhos. As nossas memórias sempre fazem referência a um ausente, quer aos grupos que estamos próximos, quer àqueles que marcaram a nossa trajetória anteriormente.

Por sua vez, Lowenthal (1998) afirma que existiriam pelo menos três meios de conhecimento do passado: memória, história e fragmentos. As fronteiras tênues entre memória e história não escondem as suas diferenças. “A memória é inevitável e indubitável” (LOWENTHAL, 1998, p. 66). Enquanto a história é contingente e empiricamente verificável. Ao contrário da memória e da História, os “fragmentos não são processos, mas resíduos de processos. Fragmentos feitos pelo homem são chamados de artefatos; os naturais carecem de um nome específico” (LOWENTHAL, 1998, p. 66). Uma das diferenças de lembrar o passado através de um legado tangível seria a necessidade de interpretação. Esses objetos não possuem vida própria. Para serem valorizados e se tornarem utilizáveis em uma escrita da história, precisam das palavras, dos pensamentos, dos sentimentos e das ações.

Outra aproximação teórica realizada foi com a produção da socióloga Nathalie Heinich (2009), que assume um ponto de vista pragmático, preocupado sobre o que as ações dos atores possuem em comum na experiência em questão e percebendo as condições das suas ações, as lógicas familiares e não sentidas, como é para um locutor a gramática da língua que ele pratica. Concentra-se mais no compreender ao explicitar os fundamentos da

experiência dos atores, evocando “as palavras, os gestos, as ferramentas e as técnicas” (HEINICH, 2010, p.166). Isso nos possibilitará dar conta das etapas significativas de um trabalho que passo a passo “opera a passagem de uma visão individual do pesquisador à representação produzida sob uma forma estabilizada, reprodutível e durável, própria a construir um olhar coletivo sobre o patrimônio” (HEINICH, 2010, p.166).

A reflexão de Heinich centrada na categoria de valor não cairia no essencialismo de achar que repousa apenas no objeto em si,

caso contrário, não compreenderíamos as variações nas operações concretas de avaliação, a menos que supuséssemos que somente alguns detêm a verdade absoluta sobre os valores (por exemplo: nós mesmos), enquanto os outros se enganariam (por exemplo: aqueles que não pensam como nós) (HEINICH, 2009, p.187).

Ao mesmo tempo em que, por outro lado, não se detém no argumento construtivista que defende que o valor:

resida inteiramente em nossas representações, sem qualquer relação com o objeto avaliado, pois, assim, não compreenderíamos por que certas categorizações ou avaliações “pegam” melhor do que outras, impõem-se e terminam por se institucionalizar nas representações comuns (HEINICH, 2009, p.187).

Ao invés de cair na falsa questão da escolha entre dois extremos marcados de um lado pela crença na transcendência dos valores e, por outro, por um relativismo pós-moderno, Nathalie Heinich (2009) afirma que os valores são resultados de processos de avaliação baseados ao mesmo tempo (1) nas propriedades objetais dos objetos (as ‘visadas’ que eles oferecem à percepção); (2) nas representações coletivas de que os atores são, de forma desigual, depositários; (3) nas constrações e nos recursos próprios à situação concreta de cada avaliação.

Definitivamente, o que consideramos como patrimônio não adquire valor por si só. Antes, é preciso encarar a palavra enquanto verbo, “patrimonializar”, que compartilha uma série de ações dos sujeitos que apenas fortuitamente se ligam a sua proteção e manutenção e que atribuem qualidades maiores e extraordinárias a objetos destinados ao uso comum. Essas diferentes ações de valorização formam os processos de particularização e singularização dos objetos.

Através dessa discussão teórica, nos aproximamos da produção acadêmica sobre a política cultural da Ditadura Civil-Militar elegendando algumas questões. Quais projetos de memória emergiram como hegemônicos nesse período? Se e como foram usados para reforçar ou limitar os engajamentos políticos e culturais? A população civil aprendeu esse passado de forma unívoca?

O livro organizado por Sérgio Miceli (1984), *Estado e Cultura no Brasil*, define uma agenda de pesquisas acadêmicas sobre a relação entre os

binômios Estado/Mercado e Política/Cultura ao analisar os governos militares. Dentro da disputa interna no Ministério da Educação, Miceli caracteriza duas vertentes importantes de política cultural: a primeira centrada na defesa do “patrimônio histórico e artístico nacional” que procura “recuperar e conservar o passado, sendo, portanto, literalmente conservadora” e apresentando um “conceito restritivo de memória nacional”; enquanto a segunda se ligava a criação do bem cultural (cinema, teatro, música popular, etc), distinguindo-se por ser mais dinâmica, organizada e politicamente mais ativa.

Renato Ortiz (1986) problematiza a dinâmica dupla de poder entre a intensificação da repressão e a grande produção de bens culturais responsáveis pela manutenção da integração nacional. Este conceito foi determinante para a Ideologia de Segurança Nacional por garantir os laços sociais da sociedade civil. Dentro disso, as inevitáveis diferenças regionais foram trabalhadas como pedaços do todo maior da Cultura Nacional.

Os trabalhos acadêmicos sobre as políticas culturais na Ditadura Civil-Militar no Ceará ainda são insipientes. Alexandre Barbalho (1998) preocupa-se sociologicamente em dimensionar as características de uma política cultural autoritária. Enquanto que Lílian da Costa (2011) analisou em sua dissertação a criação da Secretaria de Cultura do Ceará e do Conselho Estadual de Cultura do Ceará no ano de 1966, procurando traçar um paralelo das suas ações com a atuação do Conselho Federal de Cultura. Nos dois trabalhos, a análise das políticas

culturais de duas posições temporais (a década de 1930 e 1970) se aproxima e se assemelha por abordarem períodos ditatoriais.

Aqui iremos considerar a abertura lenta e gradual da Ditadura Civil-Militar como um momento próprio e singular. A historiografia deste período preocupada com a sociedade civil como ator político é ampla e consolidada. Daniel Aarão Reis (2005) analisou as inserções políticas do grupo de civis, tanto no apoio direto de amplos setores a manutenção da Ditadura, quanto a abertura negociada de espaços políticos passíveis de atuação. Tatyana Amaral (2012) também evita as teses da manipulação irrestrita da sociedade e destrincha a atuação dos membros do Conselho Federal de Cultura (CFC) em prol de uma ideia mobilizadora de Cultura, muito atenta a heterogeneidade dos seus membros e os dissensos expressados.

Nesse mesmo sentido, os artigos de Nogueira (2010) sobre o Centro de Referência Cultural do Estado do Ceará e a tese em História de Ana Amélia Rodrigues Oliveira (2015) priorizaram como objeto a cultura popular, destrinchando seus usos como ferramenta sociopolítica e o seu lugar no processo de formação de um campo estadual do patrimônio.

A relação entre o ver e ler nessa historiografia ainda é um caminho pouco trilhado. Manoel Salgado Guimarães (2007) apresenta alguns pontos iniciais dessa discussão ao afirmar que os meios de visibilidade do passado e o alargamento de técnicas de arquivamento sobre o mesmo teriam modificado a sua inteligibilidade.

A relação do visível e invisível na compreensão do passado, no campo historiográfico, configura “uma especificidade a este ausente a ser visualizado: o de ser anterior ao nosso tempo e que, por isso, mantém com ele certas relações” (GUIMARÃES, 2007, p.3). Tornar algo visível ou não se articula com amplas dimensões do poder, por isso a importância de problematizar as condições sociais, culturais e as técnicas de produção, circulação e consumo dos produtos culturais, assim como das instituições que suportam a dimensão visual e constroem narrativas sobre o passado a partir das imagens.

A partir desse debate teórico e historiográfico, estudar a trajetória de Nirez nos anos 1970 e 1980 nos mostrou as possibilidades de interpretação do processo de musealização da sua casa em termos relacionais, em sua articulação com outros colecionadores, com a patrimonialização oficial da cidade de Fortaleza e mediante o associativismo da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB).

A tese que defendemos é a de que o espaço diminuto da casa-museu de Nirez vincula-se diretamente a uma política sobre os sentidos e os valores do passado, que se querem como uma verdade sobre a cidade de Fortaleza e sobre a música popular brasileira e que está ancorada sob a marca dos efeitos da Ditadura Civil-Militar no âmbito da cultura.

No capítulo dois nos debruçaremos sobre a trajetória de Nirez através da eleição de alguns momentos fortes que garantiram algum valor público ao seu museu particular, sobretudo, atentando ao

caráter dialógico do processo de formação da sua coleção. Utilizaremos a sua coleção de recortes de jornais e de correspondências para destrinchar a sua rede de sociabilidade local e nacional.

No primeiro tópico do capítulo, analisaremos alguns traços do seu longo ativismo cultural que, paralelo ao seu trabalho cotidiano, possibilitou o processo de mudança da sua casa de um lugar da intimidade dos seus a um espaço museal de compartilhamento de memórias e de divulgação da sua coleção, não sem apelar para uma glorificação de si mesmo.

No segundo tópico analisaremos a sua rede de sociabilidade nacional através da sua coleção de correspondências. Nirez cultivou uma rede considerável de correspondentes que inclui nomes como o produtor José Eduardo (Zuza) Homem de Melo (1933-2020) e o pesquisador José Ramos Tinhorão (1928-). Seu convívio à distância com pesquisadores, jornalistas, colecionadores, intelectuais, artistas, empresários e técnicos inseridos na política cultural do momento também ficou registrado em um volume considerável de correspondências gradualmente constituída desde o início dos anos 1960. Em suas cartas, mantinha uma rede de trocas de textos (livros, revistas e recortes de colunas de crítica musical como as de Almirante e Lúcio Rangel), mas também manteve uma “correspondência sonora” através da troca de gravações, listas de discos a disposição, catálogos e informações diversas do mundo da música.

O terceiro capítulo retomará a discussão sobre o papel da política cultural na Ditadura Civil-Militar na manutenção dos enunciados do ideário

do Milagre Brasileiro, mas também em prol de uma imagem da cidade de Fortaleza. A “tradição” e o “novo” da cidade não são apenas um cenário em que a história acontece. Ao tentarem moldar o que se via como a sua imagem é que intelectuais, manifestantes, arquitetos e, mais especificamente, o jornalista e colecionador Nirez puderam expressar seus engajamentos culturais e seus alinhamentos políticos. Assim, nos afastaremos aqui de uma oposição entre estes indivíduos e a cidade.

O primeiro tópico do capítulo pretende problematizar como a política cultural da Ditadura Civil-Militar almejava sustentar esse otimismo através da produção de instituições, espaços e com a eleição de agentes específicos que compartilhariam uma imagem consensual e pacífica de Fortaleza como uma cidade cultural.

O segundo tópico abordará especificamente o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), responsável pela ampliação do espaço do Nordeste na coleção oficial do IPHAN, no qual discutiremos de forma um pouco mais demorada a formação do olhar técnico dos profissionais dessa instituição, com destaque para os arquitetos José Liberal de Castro e Francisco Augusto Sales Veloso.

Também nesse tópico, iremos analisar o processo de legitimação de Nirez como agente patrimonializador das construções antigas de Fortaleza através do gesto de edição da página *Pesquisa & Comunicação* do jornal *O povo*, de 1974 a 1989. A seleção e a valorização do que se podia ver sobre

o passado divulgadas semanalmente nesse suporte se posicionam em um lugar *entre* a memória individual e a que se quer legitimar como coletiva. A produção da imagem do passado dessa cidade como algo a ser protegido e conservado também se tornou objeto de notícia.

Neste capítulo utilizaremos ainda como documentação os jornais de grande circulação da época (*O povo, Folha de São Paulo, O Globo*), as revistas de circulação mais ampla como *O Cruzeiro*, mas também as edições oficiais das instituições de Cultura.

No quarto capítulo, o centro da nossa preocupação é analisar como os Encontros de Pesquisadores da Música Popular Brasileira e a formalização da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) foram acontecimentos centrais para o engajamento cultural de Nirez, pois garantiram a aquisição de uma variedade de capitais (político, cultural e intelectual), ao mesmo tempo em que possibilitaram a inserção da sua casa-museu na política cultural de fomento estatal do setor de música complexamente fomentando durante a Ditadura Civil-Militar.

No segundo tópico do capítulo, analisaremos, mais especificamente, a adesão de Nirez a uma concepção de História da Música Popular Brasileira baseada na defesa dos seus valores originais, na busca das suas raízes autênticas e contra uma invasão estrangeira. O trabalho de narrador das críticas da cultura musical da década de 1970 escritas por Nirez no jornal *O povo* foi um dos elementos que sustentou o valor de fidelidade das histórias

narradas sobre os objetos da sua casa-museu. Ao falar da produção musical do presente, Nirez ancorava a necessidade de retomada das qualidades da música do passado que não estavam mais presentes.

Em suma, não procuramos nessa tese buscar uma origem para a ‘obra’ de Nirez, mas optamos por tratar a transformação da sua casa em um museu através de algumas histórias interligadas através de muitas idas e vindas à Rua Professor João Bosco, 560. Esperamos que a leitura desse trabalho ajude a provocar outros trabalhos sobre esse locus de produção de patrimônios.



A casa-museu de Nirez



Em três momentos diferentes, o colecionador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) recebeu premiações pela sua atuação e engajamento no mundo da Cultura. Em 1974, em plena Ditadura, recebeu a medalha do Mérito Legislativo em solenidade realizada na Câmara Municipal de Fortaleza, “que lhe foi concedida pelo trabalho a que se vem dedicando há mais de treze anos, pesquisando sobre a música popular brasileira, tendo criado, inclusive, o Museu Fonográfico do Ceará”⁴ |

| 4 | Jornal *O povo*, 30 de novembro de 1974.

| 5 | Jornal *Diário do Nordeste*, 12 de junho de 1994.

| 6 | Ata da 7ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, 07 de dezembro de 1994 (IPHAN, 1994).

Vinte anos depois, em 1994, é indicado pelo vereador Artur Bruno do Partido dos Trabalhadores (PT) e pelo cantor Calé Alencar para receber a medalha Boticário Ferreira, pois devido a suas “qualidades de jornalista, historiador e colecionador, ele é o único biógrafo de Lauro Maia”⁵ |

No mesmo ano, “às quatorze horas e trinta minutos do dia sete de dezembro, no Salão Portinari do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, reuniu-se o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural”⁶ | sob a presidência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ocupada por Glauco Campello, estando presentes ainda oito conselheiros e na ausência de outros dez. Nesse momento, a arquiteta Jurema Arnaut lista a seleção dos 5 possíveis ganhadores do prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade: a coleção Miguel Ângelo de Azevedo, a Prefeitura de

Laranjeiras (Sergipe), a Fundação Vitae, o Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de Cachoeira do Sul – RS e, por fim, a Fundação Cultural da Arquidiocese de Mariana. Sobre a coleção de Nirez, comenta-se que se trata de “um museu particular que, sem qualquer apoio oficial [sic], reuniu e mantém” (IPHAN, 1994, p.1):

17.000 discos de cera de música popular brasileira;

5.100 fotografias e slides relativos as histórias do Ceará e da música popular brasileira;

320 partituras de músicas de autores cearenses; uma extensa hemeroteca sobre música e cultura geral e coletâneas afins, de importância para a memória cultural do país. (IPHAN, 1994, p.1)

Com esse montante aproximado de objetos, a coleção ganhou a edição desse prêmio que existe desde 1987. Apesar de a distinção ser para a coleção e não para o colecionador, consagram-se outra vez os esforços de Nirez⁷, que além de colecionador e pesquisador da música popular brasileira pode ser identificado como desenhista, radialista e jornalista.

Na narrativa dessas premiações, Nirez se aproxima de certo tipo de herói em prol do passado capaz de ser uma imagem modelar para os demais. Funcionaria como os símbolos “que incorporam valores que superam a condição humana” (MAUAD, 2018, p. 272). As premiações projetaram os esforços e o imenso trabalho de Nirez para o tempo futuro.

| 7 | A partir daqui será chamado apenas pelo apelido mais recorrentemente evocado.

Se nos distanciarmos das monções elogiosas, poderemos observar que não é apenas a posse dos objetos que garantiu a valorização da sua coleção para além da sua própria casa. As trocas de objetos com outras pessoas, a transformação e divulgação da sua casa-museu, as parcerias em projetos culturais, além dos lugares que ocupou como comunicador e pesquisador permitem-nos afirmar que os artefatos são vetores de relações sociais que envolvem não só o acúmulo, mas uma série de outras ações que evidenciam o seu carácter coletivo e compartilhado de produzir memórias. Dispor, organizar, comunicar e negociar são ações dialógicas, pressupõem a vinda de outrem que irá olhar, tocar e se questionar com/sobre/para os seus objetos.

Pretendemos escapar da pura consagração da imagem de Nirez para compreender a existência de diálogos, cooperações e possíveis momentos de tensão nos processos de valorização de uma coleção privada. Segundo Pomian (1984, p. 53-54), as coleções estariam marcadas por um paradoxo, pois, de um lado, as peças de coleção são mantidas “temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, mas, por outro lado, são submetidas a uma protecção especial, sendo por isso consideradas objectos preciosos”. Apesar de aparentemente parados em sua casa-museu, os valores dos objetos das coleções encontram-se em movimento.

O colecionismo de Nirez foi acompanhado de um arquivamento de si, isto é, Nirez guardou os recortes de jornais que divulgavam a sua casa-museu e, também, a sua troca de correspondências. Os

arquivos privados se distinguiriam pela qualidade da intenção que pendem para o lado da intimidade e formam uma base “arquivística útil para a história da construção de uma obra ou de uma personalidade” (PROCHASSON, 1998, p.4), contudo existe sempre a possibilidade de uma armadilha do adjetivo ostentado. A intimidade expressa apenas vem nos informar sobre os aspectos de uma apresentação de si para si (às vezes para os outros, no caso dos escritores e de alguns artistas, saturados de sua consciência de si mesmos), como sustenta Prochasson (1998).

Se contabilizarmos a sua coleção privada de recortes de jornais, observamos que na década de 1960 foram apenas duas divulgações do jornal *Correio do Ceará*, enquanto na década de 1970 divulgou-se a sua casa-museu na imprensa pelo menos em 17 momentos, predominantemente por jornais locais (*Gazeta de Notícias*, *Correio do Ceará* e *O povo*), mas também por outros de distribuição nacional, como o *Jornal do Brasil*, *O Dia* e *O Globo*. Na década de 1980, contamos pelos menos 24 recortes de jornal, predominantemente do jornal *O povo*, mas eventualmente na imprensa de outros estados (*O Estado do Paraná*) e de circulação nacional (*Veja*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo*). Nos anos 1990 encontramos 12 referências diretas apresentando um perfil semelhante de distribuição geográfica, o mesmo nos anos 2000 com pelo menos 22 itens que o citam diretamente nas manchetes. Foram contabilizados apenas aqueles com referências explícitas no título das matérias.

Essas matérias de jornais possuem um caráter dialógico entre Nirez e o repórter que o interpe-
lou, formando uma narrativa repetitiva sobre a
sua trajetória, mas constituem uma comunicação
patrimonial que nos permitiu perceber os conceitos
geradores que orientaram as escolhas e as manipu-
lações do seu acervo.

Por sua vez, a coleção de correspondências de
Nirez cobre 13 anos de sua atuação, iniciando-se em
1966 e se encerrando em 1979, soma mais de 1.200
páginas. Ganham destaque algumas pastas com os
nomes próprios de 13 correspondentes e há ainda
duas pastas mais gerais intituladas “Associação de
Pesquisadores” e “Correspondências Recebidas
e expedidas”.

A análise dessas correspondências recorreu aos
trabalhos de referência reunidos por Ângela de
Castro Gomes (2004), que explorou as possibili-
dades da escrita da História através desse tipo docu-
mental. Recorremos também a Haroche-Bouzinac
(2016) e Diaz; Diaz (2009) para se pensar a forma
e o gênero desse tipo de escrita.

Essa enorme construção de um arquivo pri-
vado de si para posteridade não deixou de gerar
um efeito de fragmentação, deixando as possíveis
identidades da pessoa Miguel Ângelo de Azevedo
recortadas em pedaços materiais capazes de trans-
mitir textos, imagens e sons.

Nesse capítulo, trabalharemos a trajetória de
Nirez, elegendo alguns momentos fortes desse pro-
cesso de como um lugar íntimo, a sua casa, torna-se

um espaço dotado de valor público capaz de garantir distinção para sua figura. A aproximação entre o colecionador e o seu público, principalmente aqueles que lhe garantem algum tipo de publicidade, garantem o fluxo de uma “procura, que atribui um valor aos objectos que virtualmente são peças de colecção” (POMIAN, 1984, p.54). Foi este o *locus* privilegiado do processo de monumentalização da sua figura como guardião do passado da cidade de Fortaleza e da música popular brasileira.

O certo é que, a cada referência à sua casa-museu, divulgam-se algumas informações sobre os seus objetos, mas reforça-se e reafirma-se, momentaneamente, a sua fala como ator patrimonializador. Esse ato não guardaria um valor original e único, uma vez que colecionar recortes era uma prática comum no universo letrado. Segundo Aline Montenegro (2012, p.65), devemos encarar essa reunião “não como uma fonte do que efetivamente teria acontecido ao longo da sua vida, mas como um indício do que o seu autor desejou legar para a posteridade”.

A trajetória da sua coleção não se liga exclusivamente à trajetória do seu donatário. As trocas com as instituições públicas garantiram certo reconhecimento e valorizaram a sua coleção. O seu colecionar encontra-se na tensão entre os valores priorizados pelo seu detentor e aqueles que o divulgam, visitam-no e o elogiam.

Os visitantes não se reduzem aos seus próximos, sua casa-museu é referenciada como um lugar de pesquisa por aqueles interessados em dissertações e teses, mas também permitem o gosto pelo passado para um público mais amplo.

A trajetória desse ator patrimonializador dentro de uma cadeia patrimonial da segunda metade do século XX permitirá diminuirmos a escala e observar a complexidade da implementação das políticas culturais no período de abertura da Ditadura Militar, não só por quem as concebeu, mas também por aqueles que a recepcionam, ou, pelo menos, fizeram o trabalho de mediação com o público a que elas se direcionavam.

Ao invés de compreendermos o período dotado de uma única característica hegemônica, optaremos por analisar as condições dessa experiência social. Trata-se de mostrar outros níveis de complexidade, evitando a homogeneização dos comportamentos dos atores e procurando enriquecer o conhecimento sobre a experiência civil durante a Ditadura.

Ao trocar, colecionar, organizar, classificar, pesquisar, escrever e abrir a sua casa para os outros, Nirez torna acessível restos do passado, permitindo que a sua narração íntima, pública ou acadêmica, torne-se um agente de multiplicação. Não é pelo fato das coisas existirem lá que se tornam por si só como um manancial neutro de história, é necessária a ação de perscrutá-los (MENESES, 1998, p.91). Essas iniciativas expõem o papel de Nirez como sujeito de ação ao fazer uso da sua coleção ao possibilitar e/ou interligar a polissemia dos objetos com as muitas lembranças e as escritas possíveis sobre o passado.

A singularização da trajetória de um colecionador

NIREZ dispensa apresentação. [...] filho do poeta OTACÍLIO DE AZEVEDO, memorialista reconhecido, que conseguiu ao longo de sua vida coletar elementos fundamentais para a história do Ceará, tais como selos, rótulos, fotografias de edificações antigas e monumentos; [...] figura essencial para a história do nosso estado; lembrou sua coragem e espírito de aventura, demonstrados quando comemorou recentemente seus oitenta anos saltando de paraquedas.⁸

| 8 | Ata da sessão de 20 de novembro de 2014 (REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO DO CEARÁ, 2014).

| 9 | Idem.

| 10 | Jornal *Diário do Nordeste*, 16 de maio de 2014.

“Pelo trabalho incansável para resgatar o passado da cidade e pela preocupação com a memória nacional”⁹, Nirez assumiu uma cadeira no Instituto Histórico do Ceará em 1991. Seria mais um dos momentos de glória desse agora reconhecido detentor de “elementos fundamentais para a história do Ceará”. Desde os anos 2000 escreve na revista do Instituto Histórico a seção Datas e Fatos para a História do Ceará, atualizando assim o esforço de um dos sócios fundadores, o Barão de Studart (1856-1938), que em livro de mesmo nome procurava distinguir o calendário de eventos memoráveis.

Neste ritual de posse se descreve o que seria um acontecimento para o mundo da Cultura: o pulo de paraquedas de Nirez. Sua divulgação é um ato cheio de simbolismo. Os jornais afirmam que a ideia do “voo partiu do próprio pesquisador, que entrou em contato com o cantor Waldonys e prontamente atendeu o pedido com sua equipe”¹⁰.

Nirez está na ativa. Enquanto escrevia essas linhas talvez estivesse no seu estúdio finalizando o seu programa de rádio do fim de semana, ou postando algum texto nas redes sociais. Podemos ligar-lhe, mandar-lhe e-mail, e ele responderá. Dependendo da simpatia ou antipatia no contato pessoal, pode-se defender ou opinar se ele é ou não um testemunho privilegiado, se ele merece ou não tantos adjetivos. O fato é que, se quisermos, ele nos escutará e responderá, ou até conversará por algumas horas. É algo dinâmico.

Apesar do meu contato com Nirez ser um tanto quanto esporso, posso me considerar um visitante constante. Encontrei elementos para a minha dissertação na sua casa-museu: as fotografias de um acontecimento da Segunda Guerra foram publicadas no começo da década de 1980 na página no Jornal *O povo* de Fortaleza (CE). A partir daí, a cada trabalho que aparecia voltava a visitá-lo. Além da prontidão em responder e-mails e telefonemas, o horário de funcionamento da sua casa-museu das 19 às 22 horas possibilita a pesquisa para as pessoas que trabalham no horário comercial.

Durante o ano de 2015, comecei a visitá-lo mais sistematicamente já com o objetivo de escrever algo sobre ele. Nessas visitas, ficou evidente como sua casa-museu era um lugar de referência cultural não só para a cidade, mas para especialistas de outros lugares. Não fiz uma listagem, mas lembro-me de alguns temas requisitados pelos pesquisadores com quem eu esbarrava: a história de algum bairro de Fortaleza; uma exposição sobre vendedores

ambulantes; um documentário sobre Humberto Teixeira, compositor que ganhou notoriedade devido à parceria de Luiz Gonzaga. Também presenciei o uso dos seus objetos e da sua *expertise* requisitada em pesquisas acadêmicas mais diversas: passando de uma a história da polícia em Fortaleza, até algo em relação à história da música no final do século XIX.

Durante o percurso de pesquisa, seus objetos também não paravam de circular. Mais recentemente, em 2017, uma exposição de curta duração foi aberta no Centro Cultural da Caixa com o nome de *Arquivo Nirez*. A exposição teve como fio condutor a história da cidade e sua expografia dividiu o espaço pela categoria de objetos, deixando as fotografias antigas destacadas nas paredes. O texto de abertura explorava como metáfora a tentativa de trazer uma parcela da casa de Nirez para o público. As legendas das imagens eram mínimas, as possíveis datas dos registros fotográficos, seus objetos antigos quase se aproximariam do artístico. O público dessa exposição chegou a mais de 6.000 visitantes, até aquele momento apenas a exposição temporária sobre Salvador Dalí a teria superado em audiência.

O engajamento profissional e cultural de Nirez possui uma resiliência considerável e perpassa a segunda metade do século XX até hoje. Nirez costuma ser referenciado nas matérias sobre a sua pessoa não só como colecionador, mas também como jornalista, memorialista e pesquisador da música popular brasileira.

Entre o tempo do trabalho formal e o tempo dedicado à sua coleção particular, Nirez mostrou um domínio considerável sobre as especulações das demandas pelo passado que envolveu expectativas públicas diversas. As trocas de objetos foram algumas vezes frustradas e outras vezes bem-sucedidas.

Apenas após a sua aposentadoria é que iria escrever um texto síntese sobre sua trajetória, em um livro editado pelo Museu Nacional direcionado a um público de especialistas universitários em História, Museologia e outras áreas das Ciências Humanas. O texto possui o título de *As coleções do Arquivo Nirez* (2012). O que Nirez escreveu sobre si foi pouco até o momento comparado ao que outros escreveram sobre ele e sua coleção de objetos, e esse “mais” foi retomado, refeito, redito constantemente.

Guardar objetos. Um ato também banal, tão comum em nossa vida cotidiana, que parece não possuir duração. Por ser tão familiar, desafiaria a premissa tradicional da necessidade da distância mínima, que garantiria as condições de objetividade dos “olhos imparciais a realidade, evitando envolvimento que possam obscurecer ou deformar seus julgamentos e conclusões” (VELHO, 1987, p.123). Entretanto, pensar essa ação como algo rotineiro não só não exclui grandes diferenças, “mas [também] que significados e interpretações diferentes podem ser dados a palavras, categorias ou expressões aparentemente idênticas” (VELHO, 1987, p.125).

Para além do uso utilitário e pontual dos objetos dessa coleção para fazer uma reprodução ou tratar a casa-museu como o lugar da busca por uma

referência de pesquisa sobre determinado assunto, deslocaremos nossa atenção para problematizarmos a historicidade da sua trajetória, identificando as ingerências que permitiram a sua formalização passível de atribuição e de geradores de valores para a sua coleção, para a sua casa-museu e para si. Compreendemos que as diversas adjetivações como “aquele que dispensa apresentação”, “figura essencial” e “memorialista reconhecido” são um mecanismo de legitimidade dentro de uma economia simbólica sobre o domínio do passado.

Seguiremos as sugestões de Olívia Cunha (2004, p.293) ao procurar problematizar o processo social e simbólico da produção dos sujeitos e dos grupos estudados através das suas coleções e dos seus arquivos. Ao dizermos que esses objetos também falam utilizando-nos da metáfora “que reforça a ideia de que os historiadores devem ‘ouvir’ e, sobretudo, ‘dialogar’ com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas ‘vozes’” sobre os objetos do passado forem tomadas como objeto de análise.

Ao nos determos sobre o percurso que singulariza os investimentos públicos de Nirez sobre os passados da cidade de Fortaleza e da Música Popular Brasileira através dos agenciamentos dos objetos da sua coleção, não traçaremos uma biografia detalhada e exaustiva sobre a pessoa, mas operaremos aqui o conceito de identidade-narrativa de Paul Ricoeur (2010, p.96), percebendo a vida como experiência temporal que a partir da linguagem é reconfigurada, permitindo o acesso à temporalidade de modo vivo e dinâmico e não através de uma tautologia morta.

O seu ato de acumular é recorrentemente explicado através de uma herança familiar paterna marcada por uma ilusão biográfica^{| 11 |} como um elemento de continuidade, já que “desde criança, gostava de colecionar caixas de fósforos, carteiras de cigarro, rótulos de bebidas, alimentos, perfumaria” (AZEVEDO, 2012, p.71). Ou porque essa sua capacidade não fugiria “à tradição da família”^{| 12 |}.

Miguel Ângelo de Azevedo é o terceiro filho do casal Otacílio Lázaro Ferreira de Azevedo (1892-1978) e Tereza Almeida de Azevedo (1900-1993). O seu nome é a forma aportuguesada do pintor italiano renascentista Michelangelo. As informações sobre a sua mãe são escassas. Teria casado com o seu pai em 1919, mas eram amigos de longa data.

Podemos escrever mais linhas sobre o seu pai. É natural de Redenção (CE) e veio morar em Fortaleza aos 18 anos. Trabalhou em diversos locais: na Light, como pintor prático de cartazes de lojas e cinemas, foi ainda funcionário da loja de Fotografia N. Olsen. Tornou-se um dos fundadores do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), que depois iria se transformar na Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), responsável pelo impulso modernizador das artes no Ceará (LIMA, 2004). Na pintura ficou conhecido pelas suas paisagens e retratos, enquanto que nas letras iniciou-se, ainda na adolescência, escrevendo poemas no periódico *Ceará Operário*. O próprio Otacílio de Azevedo gostava de classificar a sua poesia como parnasiana, apesar de utilizar recorrentemente recursos românticos.

| 11 | Uma noção comum de história de vida é construída por uma ideia de encaminamento. Existiria um caminho linear traçado que caminhamos e que deve ser caminhado, formando “[...] um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a ‘mobilidade’), que tem começo (‘uma estreia na vida’), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e finalidade (‘ele fará seu caminho’ significa que terá êxito, fará uma bela carreira), um fim da história” (BOURDIEU, 1998, p.183-185). Essa narrativa coerente construída de uma fala subjetiva com uma intenção objetiva forma uma ilusão biográfica valendo-se de expressões como o “desde criança”. Essa ilusão é um sentido artificial

O passado como preocupação intelectual é um elemento recorrente na escrita de Otacílio de Azevedo, seja devido ao seu primeiro livro que possui o título sugestivo de *Dentro do passado* (1916), ou na escrita da sua autobiografia em versos chamada *Musa Risonha* (1920). O seu texto mais conhecido, *Fortaleza Descalça* (1980), segue a mesma linha ao reunir crônicas centradas na reminiscência da sua vida na cidade de Fortaleza e perfis biográficos de poetas, prosadores e pintores próximos. Em 1969, tornou-se membro da Academia Cearense de Letras e deixou como legado 12 livros publicados de sua autoria.

Mais especificamente, os elementos paratextuais do livro *Adágios, mezinhas e superstições* (1966) pode nos ajuda a cogitar a rede de sociabilidade que o jovem Nirez teve contato e que pode ter balizado, em certa medida, o seu ativismo cultural. Nesse momento observamos a forte aproximação do seu pai com o movimento folclórico, ao dedica-lo a memória de Henriqueta Galeno, considerada como a “pioneira do Folclore Cearense”, e distinguir Luiz da Câmara Cascudo como “a maior autoridade do folclore”. Eduardo Campos, secretário de cultura de 1979 a 1983, anota na apresentação do livro o nivelamento social e político diante das superstições, essa “irrecusável sujeição ao que não podem explicar” (AZEVEDO, 1966, p.11). Os três elementos culturais do título, para Otacílio, seriam a base da “sabedoria folclórica popular que vem de atravessar os séculos como espuma consistente dêsse imenso oceano que sempre convulsionou o espírito irrequieto da Humanidade”, se contraporiam,

que desconsidera a fragmentação e a incompletude das experiências (BOURDIEU, 1998).

| 12 | *Jornal Correio do Ceará*, 31 de agosto de 1966.

por exemplo, as construções mais complexas e mais incompreensíveis para o homem do povo como a filosofia (AZEVEDO, 1966, p.13). Aqui a concepção de escrita popular de Otacílio de Azevedo se definiria pelo “simples, o conciso e da fácil e instrutiva compreensão” (AZEVEDO, 1966, p.13).

O trabalho do seu pai com a pintura foi um incentivo para Nirez aprender a desenhar. Essa habilidade garantiu o seu primeiro emprego como desenhista publicitário do jornal *O povo*, lugar onde trabalhou de 1951 a 1962. Saiu do jornal *O povo* para assumir o cargo de desenhista técnico do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas – DNOCS até a sua aposentadoria em 1991. Formalmente, Miguel Ângelo de Azevedo foi um desenhista durante a sua vida profissional. A partir de 1975, volta a cooperar mais intensamente com o jornal *O povo* ao editar a página *Pesquisa & Comunicação* e, no começo dos anos 1980, também atua na organização do banco de dados dessa instituição, sendo um dos responsáveis por reorganizar o seu Departamento de Pesquisa.

Em paralelo, no final da década de 1950, Nirez também começa a trabalhar no rádio. Nesse período, esse meio de comunicação tinha um impacto social considerável. O seu crescimento interno e “a repercussão junto ao público ouvinte [era] de tal magnitude que fez com que o período entrasse para a história como os ‘anos dourados do rádio brasileiro’” (CALABRE, 2003). Mais exatamente, em 1957, assume uma posição na rádio Iracema em um programa no sábado das sete a oito horas da noite.

O seu programa radiofônico, já batizado como *Arquivo de Ceará* em 1965, passa a ser emitido aos domingos das oito às nove horas. O nome parodiava o programa *Museu de Cera* da Rádio Nacional, dirigido por Heber de Boscoli (AZEVEDO, 2012, p.72). Com alguns intervalos nas mudanças entre uma emissora e outra, Nirez conseguiu manter o seu programa de rádio.

| 13 | Jornal *Correio do Ceará*, 31 de agosto de 1966.

| 14 | Idem.

Em uma das poucas matérias sobre sua coleção na década de 1960, a visita é descrita pelo jornalista Jomar Pereira para o jornal *Correio do Ceará*. São apresentados alguns dados biográficos, explicitando que “a partir de 1956 ele que sempre foi um amante fervoroso da genuína música popular brasileira viu-se transformado num colecionador de gravações antigas”¹³. A quantidade de objetos reforçaria sua autoridade como colecionador. Aqui se somam 3178 discos e “uma farta biblioteca especializada em música popular brasileira”¹⁴. Mais do que um tipo de “hobby nas horas vagas”, a matéria apresenta Nirez como um abnegado que “dispensa parte do seu salário” como desenhista para adquirir objetos para a sua coleção. Nesse primeiro momento, a coleção basicamente o ajudaria na elaboração do seu programa de rádio.

Apenas no final dos anos 1960, mais exatamente no dia 5 de março de 1969, é que Nirez nomeia e inicia o processo de musealização da sua própria casa. O objetivo seria colocar o seu colecionismo em outro patamar. Esse ato é formalizado através da autoproclamação expressa em uma carta-circular:

Foi instalado em Fortaleza, CE, O Museu Fonográfico do Ceará (MUSFONO). Trata-se de uma entidade de caráter particular, fruto do entusiasmo em favor da música popular brasileira e que, por isso mesmo, pretende difundi-la, resguardando-a do esquecimento natural¹⁵¹.

| 15 | Comunicado do Museu Fonográfico de 5 de março de 1969 (ACERVO NIREZ, 1969, s.p.).

É com esses dizeres iniciais que Nirez dá início a essa carta-circular que transforma a casa em que mora na Avenida José Bastos na “sede provisória” de um Museu que pretendia reunir “o máximo possível de material fonográfico”. Em continuação, faz uma listagem dos objetos que poderiam compor o museu: “discos, rolos, fonógrafos, mirafones, gramafones [sic], vitrolas, catálogos, fotografias, partes para piano, orquestrações impressas, catálogos, suplementos, livros, folhetos, publicações de um modo geral” (ARCEVO NIREZ, 1969, s.p.). Ocorre aqui a emergência de uma série de objetivos e compromissos que se vinculam ao seu projeto de memória:

Fomentar o interesse público por nossa música popular, ao mesmo tempo que difundirá o que foi esquecido, através de ARTIGOS EM JORNAIS, CONCERTOS MUSICAIS, EXPOSIÇÕES, PALESTRAS EM AUDITÓRIOS, PROGRAMAS EM EMISSORAS, PUBLICAÇÕES EM BOLETINS, etc; Gravar em fita magnética, para arquivamento, músicas de autores cearenses ou não, por intérpretes que tenham vivido a época, ou tenham conhecido de perto os autores, ou pelos próprios autores; Gravar depoimentos de nossos músicos, compositores, letristas, cantores, locutores, etc., para a posteridade; Unir o mais

que possível, a nossa música urbana à folclórica, através de intercâmbio com associações; Fornecer à imprensa, falada e escrita, ficha biográfica de qualquer elemento ligado à música popular brasileira, que aniversariam, falecer, ou de que transcorra centenário de nascimento ou morte; Enfim, pôr o público a par de tudo que se relacione com nossa música popular¹⁶¹.

| 16 | Idem.

A automeçada casa-museu se distingue agora por um programa expresso e explícito: valorizar a nacionalidade da música urbana em aproximação com a tradição anterior do folclore, prezando pela defesa da unidade da identidade da música popular brasileira. Objetivo este que parece dialogar com as preocupações intelectuais do seu Pai Otacílio expressas anteriormente.

Para este fim, Nirez reforça que “precisaremos de muita ajuda, como pretendemos ajudar bastante aos que se interessem pela música nacional. Encarecemos a ajuda do rádio, da televisão, da imprensa, e especialmente de toda e qualquer pessoa” (ACERVO NIREZ, 1969, s.p.). Aqui, a casa aparenta estar sem os objetos, afirma-se uma ausência para garantir a presença das coisas. O que garantiria o fluxo dos objetos seria antes o ímpeto em registrar e documentar.

A carta evidencia também uma expectativa: a de que os objetos a serem obtidos seriam mergulhados em outro regime de valor, já que não deveriam ser só acumulados, mas também expostos para admiração na sua casa-museu. Porém, não sem uma

tensão, já que remetem a uma origem industrial e manufaturada, mas que adquirem aqui sua importância através do valor de antiguidade.

| 17 | *Jornal Correio do Ceará*, 9 de setembro de 1969.

A autonegação da casa em museu e a divulgação da carta evidenciam que o colecionismo de Nirez não é uma obra do acaso, segue um programa que disciplina a atuação do seu detentor, priorizando um conceito, uma missão e sinaliza uma política generalizante das pesquisas que pode acolher e produzir (CÂNDIDO; ROSA, 2014).

Após a divulgação da criação da sua casa-museu, Nirez passou também a enviar textos de sua autoria sobre o passado da música para alguns meios da imprensa escrita local (*Correio do Ceará* e a *Gazeta de notícias*), assume para isso a assinatura “M. A. Azevedo (NIREZ)”. Essas matérias repetem o padrão das notícias-anúncios do início do século XX que divulgavam mortes e nascimentos. A diferença é que Nirez foca basicamente nas personalidades antigas do mundo da música. O tom de denúncia contra o esquecimento se repete ao constatar “que o período atuante de artista é talvez a menor parte [da sua] existência”, é uma infelicidade que “os cantores, compositores, letristas e instrumentalistas quando morrem geralmente já se encontram no ostracismo”¹⁷¹.

O trabalho formal no DNOCS e o seu colecionismo encontram intersecção graças às viagens a serem realizadas para desenhar, que o permitiram conseguir discos no interior do Ceará, Piauí e Rio Grande do Norte. Permite-nos, também, perceber como a sua convivência de trabalho no Instituto de

Biologia e Tecnologia Pesqueira do DNOCS também lhe rendia algumas doações, pois seu “chefe o Dr. Raimundo Adhemar Braga, que recebe periodicamente sua revista, e por vezes, quando vem em duplicata, ele me passa uma”¹⁸. Nirez aproveita ainda a razão social desta instituição como temática na matéria de agosto de 1969 divulgada no jornal *Correio do Ceará* com o título *Os que cantaram a seca*, publicando citações de poemas, composições, toadas sertanejas e samba-marcha.

Nirez exercita, assim, um “senso de compartilhamento de lembranças e de atividades que fazem a memória visível na esfera pública – ou seja, [através] da celebração de datas comemorativas, aniversário, anos novos, etc.” (TAYLOR, 2008, p.98).

A atividade de colecionar não é encarada de forma passiva, mas através da seleção e divulgação de fragmentos do passado a serem atualizados pelos leitores, possibilitando interseções entre o hoje e o ontem do vivido, ao aproveitar-se da capacidade de recordação das temáticas que versam a música escolhida: a seca, a história, a história da música.

O seu colecionismo aparece agora como uma atividade paralela ao seu trabalho de radialista, mas ainda com uma forte marca salvacionista, que faz apelos aos esquecidos e suas canções não mais lembradas, mas que outrora viveram a glória e o sucesso por serem compositores, músicos e cantores.

A carta-circular também abriu espaço para além dos limites das redondezas, divulgou o seu empreendimento de memória para os leitores de uma ou de outra revista de circulação nacional, ampliando o arco da sua rede de trocas de objetos e relíquias.

É o caso da revista *Veja* do dia 19 de março de 1969, por exemplo, em que se critica o “Estado da Guanabara [que] mantém precariamente o Museu da Imagem e do Som, e o Estado de São Paulo [que] ainda nem sabe como instalar o seu [...], enquanto [que] um cearense resolveu o problema sozinho” (VEJA, 1969, p.66). A matéria, posteriormente, amplifica a divulgação do Museu Fonográfico do Ceará. O acervo é descrito como possuidor de “10 000 fichas sobre músicas, livros e figuras da música popular brasileira à disposição de todos”^{|19|}. Em troca das informações que poderia fornecer, Nirez solicitava que “quem tiver um disco velho, uma modinha ou uma partitura antiga, mande para o Ceará”^{|20|}.

| 19 | Revista *Veja*, 19 de março 1969, p. 66.

| 20 | Idem.

| 21 | Jornal *O povo*, 19 de janeiro de 1972.

As matérias sobre a sua coleção permitem acompanhar o desenvolvimento quantitativo e qualitativo da sua coleção. A cada visita, mais demorada ou mais curta, publica-se o crescimento aproximado do número de objetos. Em 1972, a proliferação de objetos aumenta, listando-se que em seu:

acervo consta 6227 discos nacionais, em cêra, devidamente fichados; 5486 discos estrangeiros, em cêra; 458 lps, 80 fascículos, 250 revistas especializadas em música popular, 120 boletins, 180 livros, 38 catálogos de discos, 130 suplementos mensais de fábricas de discos, 34 métodos para instrumentos, oito álbuns de partituras musicais, 390 partituras impressas para canto e piano, 250 partituras de cópias, 140 manuscritos, catálogos completos de todas as fábricas de discos, desde 1962, miscelâneas de recortes de jornais e revistas^{|21|}.

Fica explícito aqui o desejo moderno de formar, na concepção de Foucault (1999), uma *coleção sistemática*, que é definida pela potencialidade de indicar as descontinuidades temporais (a música do passado e a de hoje) e fundada sob uma *episteme* em que os objetos possuem a capacidade de representar. A preocupação moderna em colecionar é um dispositivo de acumulação comum, mas que nesses espaços de exibição e organização se orna de uma dimensão serial, tornando os objetos distintos entre si não só por pertencerem a um determinado período, mas por propiciar uma organização do saber devido aos assuntos que suscitam e pelas diferenças pertinentes dentro de um sistema maior.

A descrição da quantidade de objetos é complementada por um jogo da eleição das relíquias marcadas por “uma descontinuidade em sua história” e que atraem “a atenção para elas, particularmente se a escassez ou fragilidade as ameaçarem de iminente extinção” (LOWENTHAL, 1998, p.153). Aparentam possuir “valor transitório e reduzido, que caem no limbo do refugio, mas com frequência são mais tarde ressuscitados como relíquias de grande importância” (*idem*). É o caso da descoberta comprovada do primeiro samba e da divulgação do disco mais antigo (figura abaixo). Em certo momento ressuscita-se um disco:

que data de 1902 ano em que se fabricaram os primeiros discos no Brasil. A gravação é “Sempre Rindo”, um arranjo cômico que não traz nome de autor nem tampouco interprete. Sabe-se apenas que foi feita pela “Grande Record

Brasil” sob o n. 70394. O disco mais recente é de 1952 – A Mulher que ficou na Taça” – segunda edição, gravado três antes da morte do saudoso “Chico Viola”^{|22|}.

| 22 | *Jornal Correio do Ceará*, 31 de agosto de 1966.

| 23 | *Jornal O Dia*, 22 de julho de 1973.

Posteriormente, remonta-se a “um italiano, de 1900, de uma única face, gravado em 23 de julho. Também lá se encontra um disco antigos de 2 fases, produzido nos laboratórios de Edison. O maior disco é um de 16” e o menor um de 6”. Lista-se também gravações raras como as feitas pelo “Baiano, da Casa Edison, Rio de Janeiro, de modinhas de Ramos Cotoco (autor cearense) sem menção de seu nome”^{|23|}.

A divulgação dessas relíquias transforma os seus objetos em um tipo de colega-ator de Nirez no teatro público da memória divulgado nos jornais. Nessa relação constante entre colecionador/jornalistas, sobressai uma narrativa sobre si que se sucede e se repete, formando-se certo padrão: inicia-se com algumas informações biográficas, também é comum selecionarem um ou outro objeto para compor um quadro fotográfico separado, destacando-o como o novo achado sobre o passado.

Se concordarmos com a afirmação de Miller (2013) de que as coisas podem indicar fragmentos do que nos faz ser o que somos, no caso dos colecionadores, a correlação é bem mais evidente. Não só os objetos da sua coleção se ampliaram no decorrer do tempo, mas também as identidades de si encenadas: o radialista-colecionador será referenciado também como um expert diferenciado.



Figura 1 – Jornal *Correio do Ceará*, 31 de agosto de 1966. Fonte: Correio do Ceará (1966).

AINDA O PRIMEIRO SAMBA

O problema não é saber-se qual foi o primeiro samba gravado e sim qual o primeiro gravado com esse designativo. Quase todos os trimestres surgem "descobridores" de sambas mais antigos que os conhecidos.

Atinal de contas o samba para ser de fato samba é necessário que tenha as características nacionais do nosso samba sem misturas de outros ritmos e traga o designativo de samba na etiqueta do disco.

No "O Cruzeiro" de 15/2/58, Ary Vasconcelos publicou reportagem onde provava que "Pelo Telefone" não foi o primeiro samba, quando apontava "A Viola Está Magoadá", cinco anos mais antigo como o primeiro a ser gravado. Muitos não aceitam o fato por acharem que o mais antigo não é samba e sim, uma embolada. Mas acontece que o "Pelo Telefone" também não é samba, basta que se ouça a gravação original. A indicação na etiqueta do disco de "samba" indica apenas que a música foi feita para festa. Àquela época não vinha necessariamente na etiqueta o ritmo da música e sim, seu gênero. A modinha, por exemplo, vinha com esse designativo, no entanto ela podia ser uma schottisch, uma valsa, uma canção, um fado, etc.

ximadamente em 1910, cujo título é "Quando a Mulher Não Quer", samba. Tanto na etiqueta como no anúncio do locutor no início da gravação, vem assim.

Ary Vasconcelos em seu livro "Panorama da Música Popular Brasileira, no vol. I, página 18, diz fazer uma descoberta ao encontrar o disco "Em Casa da Bahiana", samba gravado na Casa Faulhaber & Co., em etiqueta

Figura 2 – Jornal *O povo*, 28 de junho de 1975. Fonte: O povo (1975).

A década de 1970 foi um momento de viragem para o engajamento cultural de Nirez e para a divulgação da sua casa-museu. Em 1971, Nirez expressa em carta trocada com um dos membros do Conselho do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), o intelectual cearense radicado na antiga capital Edigar de Alencar, a sua expectativa e animação do momento:

| 24 | Carta de Miguel Ângelo a Edigar de Alencar de 09 de dezembro de 1971 (ÂNGELO, 1971).

Por enquanto vai tudo bem, e creio que antes de fevereiro o museu deverá estar funcionado ao que tudo indica, na casa onde nasceu Alberto Nepomuceno, à rua Senador Pompeu vizinha à redação do 'O povo'. Como v. tem amizades e penetração no MIS, aí na Guanabara, gostaria que me conseguisse um estatuto do mesmo. Seria bom para nós, que ao invés de estudarmos toda a estrutural organizacional do museu, com possibilidades de muitas falhas, tivéssemos por onde espelhar, para aperfeiçoar ainda mais (ou procurar aperfeiçoar) o que já está organizado e funcionando a contento.

Se não for possível o estatuto (espero que faça o possível para obter), pelo menos mande dizer-me como funciona, como é formado, quais os critérios adotados, quais as fontes de lucro ou quais as despesas (quem paga, se a fundação ou o Ministério da Educação)^{| 24 |}

Edigar de Alencar responde de forma não tão animadora, mas acaba por enviar o estatuto solicitado e discorre sobre algumas das dificuldades. Afirma:

Não quero desanima-lo, mas vários Estados pensaram em fazer os seus MISSizinhos, e acabaram recuando. Creio que nem S. Paulo, o nosso primo rico, chegou a concretiza-lo. O nosso Museu tem uma bela coleção de postais e vistas do Rio Antigo, coisa de grande valia, mas não é exibível por falta de aparelhagem. Pode fazer exposições, mas não tem local, porque é pessimamente instalado e não tem numerário. Mantem uma porção de conselhos, que funcionam apenas no nome e que não passam de simples comissões para distribuir prêmios de fim de ano²⁵l.

Nirez retoma o mesmo assunto no ano posterior: “Acho que nosso MISSizinho morreu no embrião. Não fui mais procurado, e as vezes que procurei, quando não adiada a entrevista, foi surgida a célebre resposta: ‘Está em reunião’. Resultado: DESISTI”²⁶l.

Em outra carta circular, do dia 07 de janeiro de 1975, autoproclama a sua casa-museu com um novo nome, pois o anterior “era pequeno para o pomposo nome que ostentava”²⁷l. Continua:

Com o passar dos anos, seu acervo e campo de atividades foram-se alargando, chegando seu nome a não mais traduzir suas atividades e finalidade.

Por esta razão, é com muito prazer que aqui estamos comunicando que, doravante, o nosso Museu passará a designar-se

NIREZ – MUSEU CEARENSE DA COMUNICAÇÃO – Som – Imagem

onde V. As. Poderá dispor, através de visita ao endereço abaixo, de todo o nosso acervo, onde

| 25 | Carta de Edigar de Alencar a Miguel Ângelo 02 de fevereiro de 1972 (ALENCAR, 1972).

| 26 | Carta de Miguel Ângelo a Edigar de Alencar de 26 de fevereiro de 1972 (ÂNGELO, 1972).

| 27 | Comunicado do Museu Fonográfico de 07 de janeiro de 1975 (ACERVO NIREZ, 1975).

existem as mais variadas informações e documentos: biografias, discos, fitas, filmes, slides sobre literatura e muito especialmente música popular brasileira mormente a antiga – fase heroica e áurea.

Dispomos ainda de vasto material sobre Fortaleza antiga, com vistas em papel e diapositivos²⁸.

| 28 | Comunicado do Museu Fonográfico de 07 de janeiro de 1975 (ACERVO NIREZ, 1975).

| 29 | Idem.

Encerra a carta circular afirmando que o Ceará possui “o maior acervo particular do País” e comenta a inserção da sua casa-museu como uma “das atrações turísticas e culturais da nossa terra”²⁹. A readequação do nome indica uma mudança na imagem dos visitantes: a coleção passa a ser vista não só por ouvintes do seu programa de rádio, mas agora deseja ser parte do itinerário das políticas culturais nacionais e estaduais de então.

Em nível local, desde 1972, já aparecem referências nos seus álbuns de recortes de jornais da aproximação de Nirez com a Emcetur (Centro de Turismo do Ceará) cogitando a possibilidade de transferência do seu acervo para o Museu da Imagem e do Som (MIS-CE) que iria ser construído. Apesar desse diálogo com os órgãos estaduais, a interseção de interesses entre Nirez e o Estado só resultou em um contrato formal na esfera federal com a criação da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB), em 1975, através da assinatura de um contrato com a Fundação Nacional das Artes (Funarte) para a edição do livro *Discografia Brasileira em 78 rpm – 1902-1964*, em conjunto com Grácio Barbalho, Alcino Santos e Jairo Severiano.

Uma das aproximações entre a casa-museu de Nirez com o Governo do Estado do Ceará ficou documentada no Plano de Desenvolvimento do Estado do Ceará - PLANDECE (1975-1979), produzido pela Secretaria de Cultura. Esse texto pretende ser o planejamento das possíveis ações da pasta, que possuíam o objetivo de racionalizar as demandas e estabelecer metas a fim de fortalecer a imagem de eficiência do Estado.

| 30 | Governo do Estado do Ceará (1975, p. 1).

Na apresentação do PLANDECE, afirma-se que o setor da Cultura tem “o propósito de servir ao Ceará” a fim de “elevá-lo no panorama nacional pelo que o Estado tem de mais valioso: o acervo das suas inteligências, o brilho de seu passado e o conjunto das suas realizações no âmbito do pensamento e das ideias”³⁰. Após a descrição das ações e o diagnóstico de diversas áreas (publicações, teatro), descreve-se exaustivamente o acervo do Museu Cearense da Comunicação. Malgrado o tamanho da citação, perceberemos a dimensão do provimento de objetos em sua casa-museu:

18.000 discos, entre disco de cera, long-play:

Nacionais de cera: 9.000

Estrangeiros: 4.000

Acetatos (gravados no Ceará) - 40

350 horas de fitas gravadas com músicas, entrevistas, discursos, folclore, depoimentos, etc

Cerca de 4.000 volumes, incluindo Revistas catálogos, livros, almanaques, suplementos, partituras, etc

18.000 fichas discográficas - constando cada: 1 ficha para lado do disco, com o título, gênero ou ritmo, tempo de duração,, autores, intérprete, acompanhante, fábrica, número do disco e da matriz, data de gravação, data de lançamento, verso do disco e informações existentes na literatura.

5.000 fichas bibliográficas - contendo indicação de livro, página e autor com alguma referência sobre o disco

1.500 fichas bio-bibliográficas, dizendo as fontes de consulta sobre autores.

750 slides sobre música popular, Fortaleza antiga, gravação de imagem e som, primeiros fonógrafos, primeiros aparelhos de cinema, rolos fonográficos, retratos de Berlina (inventor do disco) Edson (produziu a gravação no rolo fonográfico), documentário sobre história em quadrinho.

1 gramafonemo. 1906 - Victor - 78 rotações

1 aparelho de teste de velocidade - para gramafone - possivelmente de bem antes de 1922 (ano em que foi inventada a vitrola portátil que substituiu o gramafone)

1 vitrola mod. 1923 - Fictor

1 vitrola mod. 1938 - Odeon

1 vitrola mod. 1946 - Payllard

Para registro de “depoimentos - tem uma mesa de som de 2 toca-discos profissionais Garrad mod. 301; 1 amplificador de 35 watt - criação Nirez);

1 gravador AKAI mod. 4.000; 1 casset Phillips. Equipamento fotográfico, projetor de slides e 1 câmara pantar.^[31]

No contato com essa instituição, a justificativa enunciada para valorizar a sua coleção se modifica sensivelmente. Antes marcada por uma luta contra um esquecimento natural e o ostracismo indiferente das pessoas, colocando os usos da sua coleção como capazes de difundir o que foi esquecido, agora o colecionamento de Nirez possuía sentido através de um diagnóstico mais amplo do tempo presente, visto como decadente e marcado pelo “declínio da qualidade da nossa música, a partir da década de sessenta (fins de 1950). Os discos da época não [me] agradavam”³².

Quando Nirez começou a escrever semanalmente para o jornal *O povo* na década de 1970, possuía 40 anos de idade e era um comunicador e colecionador de algum reconhecimento, haja vista que não considerou necessário se apresentar ao leitor nas primeiras edições de *Pesquisa & Comunicação*. Como analisaremos no próximo capítulo, este jornal era um dos meios de comunicação que expressou repetidamente um apoio explícito à ditadura, alçando o “golpe de 1964” à “condição de revolução saneadora, que teria, segundo a memória golpista, livrado o país de um caos e inaugurado uma nova época [sic], um novo Brasil” (SILVA, 2015, p.42).

Diferente dos álbuns de recortes de jornal sobre si feitos por terceiros, essa sua produção como redator não foi colecionada por ele. Os dados levantados por essa escrita eram retirados das suas fichas de consulta, o que talvez justifique o desinteresse por acumular esses vestígios. Somente alguns anos depois da sua aposentadoria, uma amiga de

trabalho do DNOCS o procurou para doar as páginas para o seu autor e hoje elas se encontram encadernadas à disposição para pesquisa.

| 33 | Jornal *O povo*, 15 de novembro de 1975.

A sua escrita na página *Pesquisa e Comunicação* é um indício de uma modificação mais ampla na *cultura da memória* em escala global que afetou a codificação da relação entre passado, presente e futuro, não só devido à emergência e à difusão do consumo da imagem transmitida e dos sons amplificados, em que as imagens sobre o passado são entregues a domicílio através não só da mídia impressa, mas também da televisão e do rádio. O passar do século XX assistiu à inserção e à circulação de fragmentos do passado dentro do mundo do consumo (HUYSEN, 2000).

Vincular à página o seu nome próprio e a sua casa-museu foi um gesto de buscar garantir legitimidade para si, mas isso não significou um ativismo cultural isolado. Foi também através da sua página no Jornal *O povo* que insistiu em uma comunicação colaborativa na formação do seu acervo, na formação de uma comunidade e na adesão ao seu projeto de memória. Insistentemente, convoca:

Caro leitor se você possui em casa, de herança ou mesmo que você tenha adquirido, livros antigos, revistas antigas, discos de cera, fotos curiosas, postais de Fortaleza velha, retratos de vultos populares ou pessoas ilustres [...] nós iremos até você para bater uma foto, tirar uma cópia, receber como doação ou adquirir por meio de compra. Colabore com o nosso trabalho³³.

Através dessa página, poderemos refletir ainda sobre a atuação de Nirez como homem duplo (CHARLE, 2012, p.59), entre os enunciados oficiais e o processo de representação-reconhecimento do seu público. É recorrente o uso de uma sessão de agradecimento para referenciar aqueles que colaboraram. Por exemplo, no ano de 1975, no dia 5 de julho, agradece à visita do integrante do conjunto cearense “Vocalistas Tropicais”, Danúbio Barbosa Lima, e à entrega de “preciosos subsídios para o acervo” desta “casa de cultura”. No dia 12 de julho do mesmo ano, agradece a Aldo Santiago de Freitas e Dr. Plácido Marinho pelo recebimento de documentos e publicações. No dia 26 de julho, agradece às doações feitas pelo “crítico de arte Dr. José Julião, o radialista Carlos Alberto, da Rádio Uirapuru, Vânia Torres, alta funcionária do DNOCS e filha do falecido Professor Mozart Solon”, mais uma vez “a Aldo Santiago e o seu irmão Otávio Santiago e o Sr. Renato, ex-funcionário da fábrica de cigarros Araken”.

Os objetos foram retirados das gavetas, das estantes das salas, dos seus pequenos mundos dessas pessoas para habitarem a casa-museu de Nirez. Essa divulgação da troca das coisas proporciona certo empoderamento a quem doou, assim como permite, nas palavras de Imorde (2016, s.p.), uma “promessa de moldar e vender histórias individuais como algo universal”, participes do passado antigo, formando-se uma relação dialética que tensiona o papel de uma história coletiva comum.

A passagem de Nirez de colaborador pontual a redator do jornal *O povo* também nos permitiu ter acesso à intensificação da sua vida cultural. Nirez

ministrou cursos sobre a Música Popular Brasileira, em setembro de 1975, na Casa Amarela, equipamento da Universidade Federal do Ceará^[34]. Tornou-se juiz de carnaval, não sem traçar o diagnóstico comparativo: “nosso carnaval hoje é tão animado quanto o antigo”^[35].

Nirez também registra as visitas consideradas ilustres ao NIREZ – Museu Cearense da Comunicação (NMCMC). No dia 16 de novembro de 1975, por exemplo, escreve em nota que recebeu as “honrosas visitas de dois membros da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB), jornalista Aramis Millarch (de Curitiba) e do musicólogo Ricardo Cravo Albim”. Continua a nota apresentando cada um dos visitantes:

Aramis Millarch é, além de jornalista, radialista e produtor, Presidente da nossa Associação (APMPB) e está em Fortaleza a serviço do jornal ‘O Estado do Paraná’ para a cobertura do Festival do Teatro Amador [...].

Ricardo Cravo Albim foi um dos idealizadores do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) e se primeiro Diretor, sendo, praticamente, o homem que fez aquele museu. Depois Cravo Albim fundou mais 11 museus [...]. Ricardo Cravo Albim está em Fortaleza ministrando um curso de música popular brasileira sob os auspícios do MEC, Casa de Cultura Raimundo Cela e Jornal *O povo*, curso que tem o nome ‘De Chiquinha Gonzaga a Paulinho da Viola’. Hoje está prestando seu depoimento ao NIREZ – Museu Cearense da Comunicação^[36].

| 34 | Jornal *O povo*, 20 de setembro de 1975.

| 35 | Jornal *O povo*, 04 de março de 1975.

| 36 | Jornal *O povo*, 15 de novembro de 1975.

O contato com esses intelectuais e essa pequena amostragem do engajamento de Nirez nesse período mostra como suas ações possuíam, sim, um amplo respaldo institucional de caráter interestadual. Ainda no dia 5 de maio de 1975, produziu o *Dia das Comunicações* na galeria de arte do Jornal *O povo* “com uma exposição de livros e revistas, discos, fotografias de compositores e cantores famosos, além da exibição de filmes que documentam os primeiros esforços para a gravação do som”. O sucesso da amostra foi quando ligou o velho objeto colocando para tocar a valsa *Magoas Intimas* deixando alguns presentes “decididamente nostálgicos”. Atendendo a pedidos, pôs a tocar outras “velhas canções”³⁷.

| 37 | Jornal *O povo*, 6 de maio de 1975.

| 38 | Idem.

O seu público era formado pelo “diretor do Museu Histórico e Antropológico do Ceará; o diretor do Colégio Estadual Justiniano de Serpa; professor Sobreira; representantes da Empresa Cearense de Turismo; o crítico de arte José Julião”, além de “artistas plásticos, alunos de comunicação social, estudantes e demais convidados”³⁸. Estes presenciaram assim a “capacidade de fazer advir, misteriosamente, aquilo que, sem ele, não existiria”.

Através da exposição e da apresentação de Nirez, os objetos se singularizam, a magia não encontraria presença sem a presença deste outro material. Em resumo, é a “insubstituibilidade dos seres presentes ao longo da cadeia na qual circula o fetiche – o doador, o objeto, o portador – que garante o seu estado de fetiche, na ausência do qual ele [o objeto] é sempre ameaçado de ser rebaixado ao estado de simples coisa” (HEINICH, 2009, p.161).

Esse evento nos chama atenção sobre como a leitura da sua página no jornal *O povo* também nos possibilita ter contato com elementos do processo de formação da sua imaginação museal. Segundo Chagas (2003, p.64), esse conceito se configura como a “capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas”. Em outras palavras, “refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas [de cunho estético e político] que determinados atores sociais de ‘percepção educada’ desenvolvem sobre os museus e a museologia” (CHAGAS, 2003, p.64).

| 39 | Jornal *O povo*, 6 de maio de 1975.

A imaginação museal de Nirez não passou por um ensino superior formal, mas o valor da cultura para a vida é uma constante na formalização do seu projeto de memória. Nirez constantemente tenta se distanciar da imagem de colecionador comum, recorrendo à crítica e a ações que acabam por revelar os valores e os padrões empreendidos na reunião dos seus objetos.

A habilidade mais acionada em sua página é o exercício sobre valor de prova dos objetos, principalmente através das fotografias, atestando a ocorrência primeira de algo que aconteceu no passado. No ano de 1975, no dia 24 de maio, comenta sobre o primeiro balão do Ceará; já em 14 de junho trata do primeiro gol gravado em Fortaleza; em 28 de junho informa sobre o primeiro automóvel do mundo. Para afirmar a preciosidade da sua coleção, fabrica uma série de pioneirismos, avisando semanalmente que “todas essas fotografias pertencem ao acervo do museu”^{| 39 |}.

A imaginação museal de Nirez aprendida no decorrer do tempo também o permitiu manipular os objetos tratando-os como pessoas. É o que Nathalie Heinich (2009) qualifica dentro do sub-regime de valor do objeto-feitiche devido aos poderes específicos de que dota os objetos.

| 40 | Jornal *O povo*, 7 de julho de 1975.

| 41 | Idem.

Sua habilidade museal é explicitada também no texto *Os depoimentos do MIS* (1975) em que tece uma análise de “um dos trabalhos mais importantes executados pelo Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro [...]” que seriam os “depoimentos de compositores, intelectuais, protagonistas, enfim de todo e qualquer fato de importância da vida social, política ou cultural do país”⁴⁰. Nirez enfatiza a necessidade do estudo de um expert para que um documento seja considerado histórico e ensaia algumas regras a serem seguidas:

As perguntas devem ser baseadas na cronologia do histórico de cada um, elaboradas por diversas pessoas, se possível cada um vendo de um ângulo diferente, e, antes da gravação, o entrevistado deve estar a par de todas elas, inclusive para saber o que vai responder. Depois de tudo isso, na ocasião da gravação, conforme as respostas, poderão surgir outras perguntas⁴¹.

A ausência do respeito a essas pequenas regras ocasionaram uma desvalorização dos documentos daquele museu, principalmente porque “quem faz a pergunta já diz tudo o que o entrevistado deveria dizer”, mas sugere também que é improdutivo

fazer “perguntas sobre outras pessoas que militam no mesmo trabalho e que são da atualidade”, além de salientar que “[...] existem coisas que fazem com que nem todas as perguntas possam ser respondidas, por exemplo: educação, amizade, sobrevivência ou mesmo ética”^{| 42|}. Apesar dos poucos depoimentos no seu acervo, salienta que os depoimentos gravados com perguntas e respostas em pistas desassociadas e a maneira de fazer as perguntas sem, “no entanto, forçarem as respostas ou dirigi-las” permitiram que ficassem “[...] muito bem feitos, [que] fazem com que o entrevistado responda realmente”^{| 43|}.

| 42 | Idem.

| 43 | Idem.

| 44 | *Jornal O povo*, 19 de maio de 1973.

| 45 | *Jornal O povo*, 19 de maio de 1973.

| 46 | *Jornal O Dia*, 22 de julho de 1973.

A gravação dos depoimentos revela alguns valores do seu projeto. Objetivava-se registrar “todos os vultos importantes de Fortaleza, como – Governadores, Deputados de maior atuação, vultos do rádio e TV que mais se sobressaem, oradores, vultos populares, artistas de teatro, cantores músicos e poetas”^{| 44|}. Outro esforço era o de “gravar músicas de compositores cearenses que não conseguiram gravá-las no Sul”^{| 45|}. Os depoimentos se caracterizariam assimetricamente por critérios de consagração e ineditismo.

Dos depoimentos ligados à música destacam-se: Gilberto Milfont, Orlando Silva, Quatro Azes e Um Coringa, Vocalistas Tropicais, Luiz Assunção, Mário Alves, José Jataí, Aleardo Freitas e Edigar de Alencar^{| 46|}. Posteriormente, Nirez amplia a gravação de depoimentos para outras expressões artísticas, na poesia Otacílio de Azevedo (seu Pai) e Cruz Filho. Destaca ainda: “Rogaciano Leite, Henriqueta Galeno, Sydnei Neto, Sobreira Filho, Paurilo

Barroso, Barreto Roma, José Limaverde, Julio Maciel, Pierre Luz; esses falecidos a pouco tempo”^{| 47 |}. Alguns depoimentos gravados chegaram a ser divulgados em notícias separadas no jornal *O povo*. É o caso do depoimento do escritor Herman Lima e do compositor Humberto Teixeira^{| 48 |}.

| 47 | Idem.

| 48 | Jornal *O povo*, 7 de novembro de 1974.

Diferentemente dos depoimentos, outros objetos divulgados em sua página não foram selecionados para serem perpetuados em sua coleção. É o caso da seção “Álbum de família”, iniciada apenas em dezembro de 1980, sendo formada por uma fotografia e um trecho descrevendo os nomes das pessoas fotografadas, mas que por não possuir um valor político ou artístico de distinção, não foi incorporada à sua coleção.

Os atos do público em colaboração com a casa-museu produzem um retorno a si mesmo e aos seus próximos baseando-se em “uma cultura visual de autoafirmação que apresenta o direito de uma vida e de uma pós-vida” (IMORDE, 2016, s.p.). Ao serem publicados, tornam-se um convite para um lugar fora dali, requerem atenção ao lugar de onde vieram. Lá em outra casa pode-se saber mais sobre “supostos momentos fantásticos de uma vida, colecionados para conter as emoções investidas no passado para o deleite do futuro” (IMORDE, 2016, s.p.).

Apesar dessa valorização por parte de quem doa, o trabalho de fabricação das relíquias não se propagou na mesma intensidade em relação às fotografias. Destes objetos sobrou apenas a observação dos referentes, na maioria das publicações não lhe interessou

a procedência do ato fotográfico, não a ponto de ensaiar um trabalho sério de reconhecimento de suas autorias. O valor histórico das fotografias se reduzia à temática da cidade e das personalidades que ocuparam algum cargo, possuíam uma carreira artística ou fizeram algum feito extraordinário.

A redação constante da sua página permite uma proliferação de uma memória pública sustentada por uma multiplicação de pequenos relatos que se querem dignos do epíteto do histórico, mas que ganham destaque pela simplicidade, marcados por um tom pessoal, e por permitirem uma leitura rápida e prazerosa. São textos que conseguem, assim, reafirmar a noção de lar, de proximidade, mesmo estampados em uma página de jornal.

A tendência é interpretarmos a formação da coleção como um dado natural em que, ao mesmo tempo em que Nirez foi envelhecendo, o número das coisas foi aumentando. Mas ao perscrutarmos com maior cuidado, percebemos que existe um processo de aprendizagem a ser explicitado que irá modificar a concepção do seu projeto de memória, entendido mais como um passivo de capital simbólico, ligado às próprias possibilidades de mercantilização do passado na segunda metade do século XX.

Ainda em relação à imaginação museal de Nirez e à composição de sua casa-museu, até o momento apresentamos duas listagens mais extensas da sua coleção pessoal, o que leva a questionamentos das complicações cotidianas sobre o manuseio e a salvaguarda desses objetos. É uma constante nas matérias sobre a sua casa, o registro fotográfico do Nirez em primeiro plano e da sala da sua casa ao fundo:



Figura 3 – Jornal O povo, 19 de janeiro de 1972. Fonte: O povo (1972)



Figura 4 – Jornal Correio do Ceará, 31 de agosto de 1966. Fonte: Correio do Ceará (1966)

Essa sala foi nomeada como “Sala Descartes Selva Braga”, nome do doador de cerca de 700 discos de cera no início da formação da sua coleção. A sala é a sala da sua casa, mas também a sala de recepção da instituição museu. Apesar dessa dubiedade, expressa-se aqui uma cultura visual da privacidade que possui como centro ideológico “o desejo de evitar qualquer incerteza e escapar dos perigos imaginados do mundo exterior” (IMORDE, 2016, s.p.). A doação se torna memorável pela quantidade de objetos, mas a troca se reveste de um significado recorrente dos seus visitantes: o alívio contra o perigo da perda do próximo, do fim certo e da degradação da vida.



Figura 5 – Jornal do Brasil, 03 de dezembro de 1981. Fonte: Jornal do Brasil (1981)

As fotografias nos permitem observar a mudança na disposição dos objetos: os discos que estavam deitados ganham uma disposição vertical em prateleiras. Em maior quantidade, não se alocam mais os discos na parede para se ver os vários tamanhos; ao gramafone [sic] do começo do século XX, somam-se outras aparelhagens de imagem e de som antigas; os rostos dos artistas ganham destaque nas paredes, ensaiando um jogo de escolha dos seus prediletos.

Além dessa sala, hoje sua coleção espalhou-se por outros cômodos da sua casa. O visitante atual poderá observar dois estúdios de som (um para Nirez e outro para o seu filho Otacílio), a biblioteca inaugurada em 2009 através de uma parceria com a Secult-For, os corredores ainda com a presença de estantes de amostragem e mais três cômodos que foram ocupados durante o ano de 2018 para melhor expor os objetos.

O ambiente privado da sua casa-museu é capaz de construir uma compreensão benéfica da redução da complexidade dos estratos do tempo, ao mesmo tempo em que não exige um gasto ou responsabilidade maior do doador para com o ato de despojo. Os itens em exposição abrem passagem para narrativas alternativas que parecem muito limitadas e até “mesmo heróica[s] em sua persistência” (IMORDE, 2016, s.p.).

A presença de Nirez face aos objetos da sua casa a transforma em uma fábrica de relíquias. Nirez torna-se um ser fora do comum pela correlação direta entre a quantidade de objetos e a sua capacidade de fazer lembrar. Os seus objetos são relíquias, no sentido observado por Nathalie Heinich (2009, p.159), por serem únicos, a ligação com estes lhe garante uma “grandeza singular” e Nirez é qualificado recorrentemente como amante fervoroso da genuína música, simples como todos os idealistas, perseverante e metódico.

A divulgação da sua casa-museu no jornal *O povo* garante que os seus objetos e suas pesquisas circulem de forma periódica, ao mesmo tempo em que

a exposição dos objetos também garante a estabilidade do processo de singularização da sua coleção, que permitiria um testemunho privilegiado sobre o passado. Segundo Miller (2013, p.11) é preciso questionar a oposição “vigente no senso comum, entre pessoa e coisa, animado e inanimado, sujeito e objeto”. Existe aqui uma dialética da criação recíproca. Assim, não se trata apenas de se perguntar como ele usa os objetos do passado, pois “tal formulação implica que uma das pontas da equação, a pessoa, é uma entidade fixa” (MILLER, 2013, p.11).

O agenciamento entre o sujeito e os objetos não é só um acontecimento público, mas também processa mudanças graduais na sua casa-museu. Intensifica-se outro regime de valor: as coisas obtidas passam a ser configuradas, saem dos receptáculos para serem bulidas, movidas e organizadas ao olhar. Não apenas os seus próximos poderiam tocar nos objetos, mas também completos desconhecidos. Os objetos deixam de fazer parte apenas do mundo ordinário, suportam um estatuto diferenciado e, por terem sobrevivido ao tempo, merecem o cuidado.

A mudança na rotina da sua casa-museu e os objetos técnicos e manufaturados passou a ser um acontecimento da Cultura. Um incidente que paralisou o atendimento ao público evidencia isso. A prefeitura de Fortaleza realizou o aterramento de um riacho próximo, o que ocasionou o alagamento da sua casa na época das chuvas⁴⁹. O Museu fechou para visitação em 15 de dezembro de 1981. São após dois anos reabriu o seu espaço

| 49 | “A Prefeitura Municipal de Fortaleza, a pretexto de construir uma rua, aterrou um riacho, a udando-o completamente, além de outras obras prejudiciais   região antes feitas, como a canaliza o de esgotos para o referido curso d’ gua.

Nos períodos de chuva, o riacho já vinha inundando o local, invadindo as casas, onde fica o Museu, e agora, a udado e poluído, além de encharcar o terreno, prejudicando poços e fossas, tornou o local invadido por moscas e muriçocas, tornando a situa o insustentável” (ACERVO NIREZ, 1981).

com o nome Arquivo Nirez. Ao renomear o seu museu como *Arquivo Nirez*, ocorre outro deslocamento na sua autoimagem. O apelido deixa de fazer parte do final da sua assinatura para ser uma referência direta à sua casa-museu. A utilização do pseudônimo evita com mais facilidade a necessidade de alguma apresentação e o retorno ao seu nome próprio e à sua vida íntima.

Afinal, todo esse trabalho sobre a sua coleção torna a sua casa-museu um Museu ou um Arquivo propriamente dito? A imaginação museal de Nirez não é uma concepção formalizada em um plano museológico detalhado, mas foi sendo trabalhada na experiência do cotidiano. Ela se aproxima apenas em parte de uma concepção tradicional de museu, pois é centrada nos objetos, na seleção das coleções e na formação de um repositório de artefatos materiais. Ao se colocar como diretor do seu próprio museu, assume-se como portador de um discurso singular sobre os objetos, enquanto o visitante torna-se aquele que demanda sobre o que quer saber, aquele que espera a informação útil, clara e assertiva.

Diferentemente dos museus profissionais, uma das principais características de uma casa-museu particular é a aparente concentração das funções. Nirez trabalha como um artesão da memória, sem obedecer a uma divisão social do trabalho. Ele recebe visitantes, negocia objetos, realiza a pesquisa, monta uma expografia, faz a comunicação. Talvez esse aspecto justifique a recorrência do enunciado “fez sozinho” para o processo de formação da sua coleção.

Porém, reafirmar isso quase nada nos diz sobre a colaboração da sua esposa Maria Zenita Rodrigues de Azevedo, assim como de seus filhos que se formaram em áreas correlatas às atividades da casa-museu. Terezinha de Azevedo tornou-se bibliotecária, Otacílio de Azevedo Neto é radialista, Nirez de Azevedo e Mário de Azevedo nos recepcionaram em todas as visitas.

A vida social das coisas de Nirez é inquieta, há algumas décadas passaram por trocas e valorizações diversas. Mudam-se os nomes dos interessados devido ao tempo cíclico das políticas, mas é constante essa habilidade de se manter em evidência através do teatro da memória proporcionado por seus objetos. Buscamos aqui problematizar algumas qualidades que se repetem na retórica do seu reconhecimento: a ausência de apoio oficial, o trabalho solitário e individual da sua pessoa. A formação da sua coleção não é um ato isolado, muito menos uma encenação do *self-mademan* liberal.

A formação da sua coleção não seria marcada apenas por um sentimento de contemplação. A escrita dos seus livros garantiria a perenidade do seu fazer lembrar. Na sua trajetória, soma pelo menos 12 publicações decorrentes das suas pesquisas. Dos textos relacionados à música, podemos destacar: a biografia de um compositor cearense atuante nas décadas de 1940 e 1950 com o título *O Balanceio de Lauro Maia* (1994) e, em coautoria, lançou em 1982, um catálogo em três volumes da *Discografia brasileira em 78 rpm de 1902-1964*, assunto do próximo tópico. Já os livros mais

relevantes para reconstituição do passado da cidade de Fortaleza, utilizando-se da sua coleção de fotografias, são *Fortaleza de Ontem e de Hoje* (1991) e *Cronologia Ilustrada de Fortaleza* (2001).

| 50 | Jornal *O povo*, 17 de junho de 1990.

A publicação dos seus livros o distingue da figura de um colecionador amador, pois este último “derrama sentimentos comuns em imagens de importância idiossincrática, levado pelo impulso” (IMORDE, 2016, s.p.). O ativismo que sustenta o seu projeto de memória virou uma obra, um legado consistente para futuros pesquisadores, mas trata o tempo de forma diferenciada para cada temática: o passado da cidade é inscrito como um perpétuo presente em passagem, enquanto que o passado da música é um tempo suspenso contra um presente insidioso.

Após a década de 1990, as visitas dos seus pares passam destacá-lo menos pela quantidade de objetos que possui e mais pela exaltação das diversas figuras que Nirez poderia encarnar. Na matéria do jornal *O povo* de 17 de junho de 1990, ele é qualificado como o próprio museu:

Nirez é museu vivo da cidade

Há 12 anos dirigindo o Departamento de Pesquisas do O POVO, Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, não é só procurando no ambiente de trabalho para tirar as dúvidas de quantos precisam se informar sobre datas, fatos, ou locais que marcaram Fortaleza em determinadas épocas. É na sua residência, na Avenida José Bastos, 2386, que Nirez mantém o grande acervo de discos, livros, revistas, rótulos e fotografias sobre Fortaleza Antiga⁵⁰.

No decorrer desta mesma matéria, Nirez responde a uma série de questões sobre as suas preferências na cidade. A sua rua predileta seria a “Jaime Benévolo, onde vivi a minha infância [...]”. O bairro destacado é “José Bonifácio. Também pela passagem da infância”, pois viveu lá de 1942 a 1959. A praça escolhida foi a do “Ferreira, a antiga. Era mais humana, mais provinciana”. Sobre a sua lembrança predileta, responde: “De Fortaleza na década de 50. Era pacata, sossegada e inocente”. A paisagem mais bonita, para ele, seria “a visão de Fortaleza descendo pela avenida Santos Dumont”⁵¹.

| 51 | Jornal *O povo*, 17 de junho de 1990.

A eleição continua na tentativa de encontrar uma justaposição entre a sua opinião e o que seria o mais recomendável na cidade no tempo de hoje. As perguntas do jornalista que o interpela visam criar uma lista das suas predileções: um cinema; um teatro; uma praia, lazer predileto; uma biblioteca; o local mais agradável da cidade Fortaleza que funciona; melhor passeio; o que destruiria na cidade; o que construiria; o que restauraria; a Fortaleza que não funciona; um personagem; o prédio mais belo; etc.

O jornal *O povo* atribuiu, por ele mesmo, o título de “museu-vivo” a seu antigo funcionário, usado como referência constante para falar sobre o passado da cidade de Fortaleza. Talvez isso possa ser indício de uma mudança mais ampla da concepção do que seria um museu, mas enfatizaremos a utilização de um recurso comum nas descrições que levam a linguagem às características do espaço: a sinédoque. O emprego de palavras escolhidas “num sentido que é uma parte de outro sentido na mesma

palavra. Essencialmente, ela designa uma parte no lugar do todo que a integra” (CERTEAU, 1994, p.181-182). Assim, as palavras “a rua, o bairro, a praça” são tomadas como toda a cidade de Fortaleza em uma narrativa que obtém espessura temporal na divisão em dois tempos claros: o antes e o atual.

Essa operação utilizada na mídia valoriza a sua voz para além de um ato estritamente pessoal e a aproxima de um fato social. Nirez é acionado aqui através da figura da vedete, aquele que fala devido à pretensa fama que possui. O seu nome torna-se significado de acesso imediato ao tempo pretérito para o presente de quem o interpela, fruto de outro patamar de confiabilidade.

A fala de Nirez, o “museu vivo”, no começo da década de 1990, opera na matéria uma estratégia retórica da identificação entre um grupo e o objeto a ser dado atenção. Quando falamos que “Isto é o passado de Fortaleza...” ou “Isto somos nós”, ocorre uma operação de identificação entre o rastro (monumento, relíquia, locais de rememoração, festas, etc.), aquilo que eles “representam”, e aqueles que os olham. Quando definimos determinado rastro como “memorável”, “antigo”, “belo”, nos sentimos de algum modo “autênticos” portadores desses mesmos atributos.

Em outras palavras, a crença na realidade de um grupo (nação, estado, cidade, classe) é retoricamente possibilitada pela crença na autenticidade do seu patrimônio e de sua memória (GONÇALVES, 2007). Porém, esse poder falar sobre o passado, marcado por essa retórica, e a possível seleção dos lugares de afetos e de pertencimento não são uma capacidade natural.

Essa posição de poder não deve ser encarada através do “milagre” do dom. Não seriam as características da sua personalidade e/ou a sua força de vontade que criariam uma imagem específica do sucesso de um ator patrimonializador. Essa sacralização é um fenômeno social criticável e interpretável (CHARLE, 2012, p.104). Para Nirez se tornar o que é, foi necessário atravessar um cenário de disputas por bens e recursos escassos, que não podem ser reduzidos apenas a quantidade de objetos no seu acervo, mas que abarcam também posses simbólicas construída no decorrer da sua trajetória.

Atravessando décadas e regimes políticos, sua escrita e seu olhar para o passado se mantêm. Posicionamo-nos através do papel educacional de relativizar cognitivamente “[...] a operação de desconstrução da patrimonialização, revelando os processos sociais e históricos que a geraram; dessacralizar o sagrado, não para promover a destruição dos ídolos, mas para desvelar sua profunda humanidade” (GONÇALVES, 2014, p.92).

Para encerrar o tópico, um documento importante para a dessacralização da imagem-colecionador é um texto escrito por Nirez, que em cinco páginas tenta construir um tipo autobiografia. O objetivo é problematizar a articulação entre aquele que escreve e o que escreve sobre si, operação constantemente encarada como imediata e aceita automaticamente como um fato (LEJEUNE, 2014, p.23).

Passados 18 anos após Nirez ter ganhado o prêmio do IPHAN, em 2012, o Museu Histórico Nacional (MHN) publica o livro *Coleções e colecionadores: a*

polissemia das práticas, organizado por dois profissionais desta instituição, Aline Montenegro e Rafael Zamorano. Nirez escreve um dos capítulos e o nomeia com o título *As coleções do Arquivo Nirez*.

Nirez inicia afirmando: “as coleções que formam o Arquivo Nirez, por exemplo, creio que vêm todas de momentos nostálgicos” (AZEVEDO, 2012, p.70). Posteriormente, detém-se em dois momentos da sua vida, referenciados pela sua idade: quando Nirez tinha cinco anos, o pai recebeu um mirafone e 120 discos antigos em troca de uma pintura. Sobre o outro, diz: “aos 20 anos, em 1954, ganhei de um amigo um pick-up (toca-discos), e passei a adquirir discos no comércio, que vendia 78 rpms” (AZEVEDO, 2012, p.72).

Os outros momentos da sua vida (entrada no mercado de trabalho, etc.) tornam-se atuais nessa escrita para expor as motivações que o levaram a formar as suas coleções. Forma-se uma sucessão dos interesses por determinados objetos: os discos seriam a partida inicial, depois a necessidade de saber mais sobre os personagens da música lhe levou a comprar livros e revistas e em paralelo colecionou fotografias dos artistas e da cidade de Fortaleza (CE). As extensas listagens retomam a diversidade de objetos, mas são usadas aqui para dividir o momento da infância:

desde criança, gostava de colecionar caixas de fósforos, carteiras de cigarros, rótulos de bebidas, alimentos, perfumaria, minhas coleções foram crescendo e hoje só não sou filatelista nem numismata, mas tudo o que se imaginar eu coleciono. (AZEVEDO, 2012, p. 72).

E o momento da vida adulta:

Tenho discos, fotos, revistas, livros, máquinas fotográficas, aparelhos de rádio, fonógrafos, gramafones, vitrolas, filmadoras, projetores cinematográficos de várias bitolas, estampas Eucalol, álbuns de figurinhas, rótulos de medicamentos, cigarros, biscoitos, chocolates, tecidos, sabonetes, etc. (AZEVEDO, 2012, p. 72).

A mesma relação entre idade biológica e diversidade de objetos é observada ao colocar em espaços separados uma listagem das suas revistas em quadrinhos e outra das suas revistas raras. Encerra o texto ao dar a ler a história por trás de cada livro que publicou, aproximando a escrita sobre a sua vida à de um currículo dos seus feitos intelectuais como colecionador-autor.

Se considerarmos a definição de Phillippe Lejeune (2014, p.12) de uma escrita autobiográfica como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história da personalidade”, podemos qualificar esse texto como tal, principalmente nos momentos em que se traça uma convergência entre a pessoa gramatical (eu) com a identidade do personagem colecionador. Todavia, a fronteira entre o contar a sua vida e contar a formação da sua coleção é muito tênue, ao ponto em que podemos afirmar que sua vida se torna narrável quando esclarece o seu ato de colecionar.

Em geral, a sua escrita sobre si desvia-se de uma concepção mais rigorosa sobre o desenrolar da sua própria vida. Mescla-se com uma eleição dos signos materiais que permitem a identificação da sua pessoa aos enunciados sobre os passados ordinários. Além disso, o texto funciona também como um protocolo de leitura de quais valores devem acompanhar os seus objetos reunidos. Sem ele, não confirmaríamos que tipo de verdades deveríamos buscar sobre a formação das coleções da casa-museu de Nirez: “vêm todas de momentos nostálgicos”, “não gostava da música de minha época”, “minhas coleções são de artigos brasileiros” e, por fim:

uma coleção só é importante quando, ou possui peças dos primórdios, como fonógrafos, primeiros projetores, primeiras câmeras, ou quando trazem peças de época um pouco anterior à contemporânea, porque as pessoas se lembram, conviveram com elas. Não adianta ter peças de 100 anos, pois ninguém vai se lembrar delas (AZEVEDO, 2012, p.73).

O leitor compreende a identidade do autor-colecionador, mas, em decorrência, amplia sua compreensão do significado que o conjunto dos seus objetos deve possuir. A escrita autobiográfica deste texto possui a peculiaridade de não efetuar a identidade do apelido entre o autor, o narrador e a pessoa, mas sim entre o autor, o narrador e as coisas que o pertencem. É inserido esse elemento constante, o objeto, no enunciado que liga os pronomes pessoais com a identidade possível entre o sujeito

da enunciação e o sujeito enunciado. O juramento inicial de falar sobre si afirmado com o leitor não é o centro, mas sim a *démarche* quantificável do acumular, obnubilando aspectos profissionais e íntimos durante a sua trajetória.

O tom testemunhal deste texto acaba reduzindo a inserção de Nirez na paisagem das políticas culturais da Ditadura a uma simples questão de filiação e amizade. A origem do trabalho *Discografia Brasileira em 78 rpm – 1902-1964* é abordada através do encontro com os outros colecionadores e autores desse livro: Grácio Barbalho, Alcino Santos e Jairo Severiano. Tratava-se de um trabalho de compilação de dados e identificação das informações ausentes nos discos de cera (o repertório, os autores, as datas de lançamento, etc.). A segunda filiação deve-se a uma referência à figura do jornalista cearense Edigar de Alencar⁵², que teria garantido a sua participação nos encontros de Pesquisadores da Música Popular Brasileira.

Na leitura desse testemunho afirma-se uma continuidade perene do seu projeto de memória, um “desde sempre”. A imagem-colecionador que prevalece é aquela ligada à imparcialidade, à ausência de juízo e ao benefício da constatação em detrimento da análise.

No decorrer deste tópico apresentamos como a constituição de uma coleção não é um todo unificado e coerente, mas é uma formação viva que foi construída por uma rede múltipla de agentes com interesses diversos. A utilização recorrente de argumentos como “aquele que fez sozinho”,

| 52 | Jornalista muito atuante no jornal *O Dia*, do Rio de Janeiro, em que escreveu mais de mil crônicas dominicais e “mais de 3.000 notas de crítica de livros, rádio e teatro. Foi também colaborador assíduo do jornal O POVO de Fortaleza” (CÂMARA, 1993/1994, p.223).

“conseguiu sem ajuda de ninguém”, “graças ao seu esforço incansável”, acabam por criar idealizações e ilusões que desviam da possibilidade de encarar a figura-colecionador de Nirez como objeto de uma reflexão da historiografia. Mesmo a identidade-narrativa produzida para o colecionador desses objetos é processual e muitas vezes circunstancial.

As diversas imagens proclamadas e publicitadas valorizam a sua fala sobre o passado, o que nos ajudou a desnaturalizar o acúmulo dos objetos como uma expressão única e direta da personalidade do seu detentor. Sim, o seu projeto de memória se baseou em um trabalho empírico de coleta, de seleção e de acúmulo, mas a garantia de sua visibilidade se deve ao processo de singularização marcado por um fazer e refazer constante através da sua relação com os pares (jornalistas, artistas, colecionadores) que escrevem sobre ele, na sua interação com o público, através da produção dos seus escritos e do seu arquivamento de si.

A trajetória de Nirez é uma reafirmação das metáforas utilizadas para definir o ser moderno. “Nós vemos o eu como algo que cresce baseado em coisas acumuladas. Assim, ocupação, status e a posição social criam substância, a qual é acumulada no interior” (MILLER, 2013, p.31). O guardar, o doar, e o acumular deram linearidade e uma estabilidade narrativa à identidade de uma vida. Mas essa constatação encerraria assim uma escrita da história do colecionismo? Quais formas teríamos de singularizar o colecionismo de Nirez? Ainda há algo a ser escrito?

Sabendo que não existe uma voz pura, porque ela é sempre determinada por um sistema (familiar, social etc.) e codificada por uma recepção (CERTEAU, 1994, p.222), a nossa interpretação histórica não se encerra na definição de uma conotação moderna: a busca de si mesmo e a distinção do outro pela posse dos objetivos que se consegue durante um tempo. No próximo tópico iremos deslocar o foco para um dos objetos da sua coleção, o disco de 78 rpm, para termos noção da sociabilidade através da troca de correspondências que lhe permitiu a manutenção de uma sociabilidade de escala nacional.

| 53 | Carta de Cármine Avarese a Miguel Ângelo de 19 de junho de 1975 (AVARESE, 1975a).

Discomaniacos e pesquisadores em correspondência

“O sr. Osmar ficou de me telefonar no dia seguinte, ou seja 14 pp, mas você bem sabe que pesquisadores como nós sofremos de discomania, e assim sendo no dia seguinte logo pela manhã, meu primeiro compromisso era ir até a citada rua e conhecer nosso amigo Osmar e porque não dizer matar a curiosidade em ouvir os discos os quais eu não possuía”⁵³

Ao lermos essas linhas escritas pelo colecionador Cármine Avarese, nas quais compartilha um apreço e alguma emoção diante da perspectiva de adquirir mais um objeto para sua coleção, percebemos alguns caminhos dos quais a leitura atenta da coleção de correspondências de Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) pode nos informar.

Enquanto a sua escrita na página no jornal *O povo* prezava mais pelo objetivismo da informação e as matérias divulgadas sobre a sua casa-museu acabavam por repetir uma imagem preconcebida de si (o colecionador e o dono de um museu), aqui ficam explícitas não só as impressões íntimas e pessoais, mas também uma série de esforços, de investimento financeiro, de tempo e esforço intelectual de alguns agentes patrimonializadores do passado da música popular brasileira. Ações sem as quais estes objetos poderiam ter um destino igual ao daqueles de uso quotidiano e desgastados pelo tempo, o mero descarte.

Se tentarmos associar a utilização das correspondências como documento à história do património cultural estaríamos diante de um impasse de grandezas. As correspondências podem ter seu estatuto interpretativo ligado à simples informação, seus usos como documento podem ser reduzidos a capacidade de recompor a história de poucas vidas, ou ainda, devido a sua carga sentimental, poderiam se referir apenas ao domínio da individualidade, de tão subjetiva, pode ser lida como algo incerto e sem consistência. Enquanto isso, o património cultural aparenta ser um domínio mais amplo e se associaria automaticamente a uma totalidade espacial, expressão de um valor universal e paralelo a um ímpeto atemporal de preservar o passado.

Em contrapartida, a baixa ou a quase ausência da qualidade democrática das políticas públicas do período acaba por aproximá-los, tornando-se documentos essenciais para destrinchar não só o carácter

intersubjetivo das figuras públicas que assumiram algum destaque institucional, mas também a seletividade, as omissões, os não-ditos nos rituais oficiais, o inconfessável para os outros, que apresentam tópicos importantes a serem explorados pela historiografia.

Ângela de Castro Gomes (2004, p.11) salienta que as correspondências podem ser englobadas dentro de um conjunto maior de ações e práticas de produção de si, desde “aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e dos diários –, até a constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais”.

As linhas que comunicam palavras entre o remetente e o destinatário muitas vezes se sobrepõem àquelas dos processos formativos das identidades, dos gostos e do consumo cultural de determinados grupos sociais. Aqui elas se mostraram um caminho essencial para percebermos o processo dinâmico da formação dos acervos de uma rede de “discomaniacos” que possuíam e ocupavam lugares privilegiados capazes de direcionar a formação de reservas técnicas de museus públicos, de personificar uma autoria sobre o passado da música popular brasileira e de concretizar uma autoridade sobre as performances musicais de terceiros.

A escrita íntima de uma correspondência não significou apenas um cuidado de si posto ao olhar dos outros, definitivamente não se deteve ao claustro, à reclusão, mas encontrou expressão na consagração pública dos próximos, dos grupos políticos

e da herança civilizatória a ser compartilhada. Os arquivos de si muitas vezes se confundem com os arquivos do patrimônio nacional, estadual e local.

A coleção de correspondências de Nirez cobre 13 anos de sua atuação. A primeira correspondência contida no seu arquivo privado é datada de 16 de março de 1966. Foi escrita pelo médico Grácio Barbalho (Natal-RN). Inicia o texto com um pedido de desculpas pelo atraso na resposta devido a “uma onda de trabalho adicional: direção interina da Faculdade de Medicina (2 meses), exames de 2ª. época e vestibular, etc”⁵⁴, o que levou a deixar os esforços para completar a sua coleção musical em segundo plano.

Após demonstrar o interesse em alguns discos disponíveis para venda por Nirez, afirma que seria preferível “um encontro pessoal, onde pudéssemos trocar ideias (e trocar discos, se fôr o caso)”⁵⁵. No período de defasagem entre uma e outra carta, afirma ter conseguido fechar “a pequena coleção da Silvinha Melo (9 discos) justamente com a sua mais rara gravação: o vitrina/negra velha (col. 8.133)”⁵⁶.

A ausência de precauções no tratamento e o considerável grau de cumplicidade entre os dois, indicado pelo uso do vocativo “Amo Miguel Ângelo” ao invés do apelido, remetem a um contato anterior não documentado. Aparentemente, o ímpeto de arquivar as correspondências foi sendo construído com a continuidade da sua prática e apresenta também suas lacunas e seleções.

A última carta presente na coleção é de 1979 e foi escrita por Alcino O. Santos, um representante comercial com domicílio na Rua do Colégio da

| 54 | Carta de Grácio Barbalho a Miguel Ângelo de 16 de março de 1966 (BARBALHO, 1966).

| 55 | Idem.

| 56 | Idem.

cidade de Taubaté (SP). Agradece o envio do “famigerado catálogo Victor que V.S. levou uma ‘eternidade’ para ‘xerocá-lo’ [...]. Bem, reconheço (humildemente) que foi um trabalhão tremendo. Ficou excelente!”⁵⁷. Em continuação, comunica a morte do pesquisador Ariowaldo Pires, o lançamento próximo de um livro de José Ramos Tinhorão e a ausência de resposta de Grácio Barbalho.

Prolonga-se na carta em uma série de solicitações, dentre as quais podemos citar o envio de uma relação de discos líricos e o pedido para que Nirez receba a visita de um amigo deste que iria a Fortaleza com a intenção de visitar a casa-museu. Alcino também responde aos pedidos feitos por Nirez: fitas das gravações das músicas que Sônia tem em discos particulares e alguma informação sobre a Enciclopédia Editora Arte. Encerra afirmando que continua sempre o mesmo “1) ouvindo Orlando Silva 24 horas por dia. 2) Considerando Saint-Clair Senna o nosso maior musicista. 3) Idem Jorge Faraj idem letrista. 4) Idem Dircinha Baptista a mais linda voz feminina que tivemos”⁵⁸.

Ganham destaque neste arquivo privado de correspondências algumas pastas intituladas com nomes próprios: Alcino de Oliveira Santos, Carminé Avarese, Edigar de Alencar, Grácio Barbalho, Guimarães Martins, Jairo Severiano, José Eduardo Homem de Melo (Zuza), José Ramos Tinhorão, Juarez Barroso, Mário Filho, Raimundo Araujo, Ronoel Simões e Vicente Sales.

Há ainda duas pastas mais gerais intituladas “Associação de Pesquisadores” e “Correspondências Recebidas e expedidas”. A primeira reúne poucas

| 57 | Carta de Alcino O. Santos a Miguel Ângelo de 22 de dezembro de 1979 (SANTOS, 1979).

| 58 | Carta de Alcino O. Santos a Miguel Ângelo de 22 de dezembro de 1979 (SANTOS, 1979).

correspondências sobre a criação da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB), enquanto a segunda possui cerca de 270 páginas com correspondentes aparentemente menos assíduos. Porém, essa divisão não é tão rígida, o nome do médico Grácio Barbalho, por exemplo, além da pasta individual encontra-se referido também nessas duas outras pastas.

Os correspondentes estão espalhados pelos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Ceará. Entre 1966 e 1970, Nirez se comunicou com cerca 44 correspondentes diferentes, enquanto de 1971 a 1979 somam-se pelo menos 75 correspondentes. Na tabela abaixo poderemos observar o número aproximado de correspondências trocadas por ano.

Correspondências trocadas por ano

1966	4	1973	65
1967	26	1974	74
1968	46	1975	90
1969	31	1976	80
1970	12	1977	52
1971	26	1978	18
1972	33	1979	17

Fonte: o autor

Na década de 1960 somam-se 119 correspondências, enquanto que na década de 1970 somamos 455. A aproximação do primeiro Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira em 1974 é um ponto de mudança considerável no ritmo de escrita, no envio e recebimento dos objetos.

Antes do Encontro, os principais correspondentes eram Edigar de Alencar e Grácio Barbalho. Após o Encontro, não só se diversifica o número de correspondentes, como aumenta consideravelmente a quantidade de cartas. Se em 1972-73 temos 93, nos dois anos seguintes temos pelo menos 164. Essa diferença de montante pode indicar como esse evento foi um marco na valorização e divulgação da coleção de Nirez, mas também como foi importante para sua própria trajetória.

Observa-se entre os correspondentes a predominância da figura masculina, apenas quatro mulheres aparecem em um universo aproximado de 106 correspondentes. Maria de Lourdes Costa e Silva de Abreu, do serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura, responde a solicitação de Nirez pela publicação *A canção brasileira*, de Vasco Mariz, afirmando a transferência dessas solicitações para o Instituto Nacional do Livro⁵⁹.

Nirez enviou carta a Maria Alice Siaines de Castro (assessora do Departamento de Assuntos Culturais no MEC) solicitando sua transferência para um cargo em “Fortaleza, mas se necessário for [...] Rio, São Paulo, Brasília, ou qualquer outra cidade brasileira” que permita exercer seu trabalho “em prol das pesquisas e engrandecimento de nossa música popular”⁶⁰. Não obteve resposta da mesma.

| 59 | Carta de Maria de Lourdes Costa e Silva de Abreu a Miguel Ângelo de 05 de dezembro de 1968 (ABREU, 1968).

| 60 | Carta de Miguel Ângelo a Maria Alice Siaines de Castro de 22 de outubro de 1975 (ÂNGELO, 1975b).

Evangelina Maia Cavalcanti parabeniza Nirez pela criação do seu museu e, apesar de ser “mais poetisa do que musicista”, afirma que ajudará publicando na íntegra a carta de solicitação de doação no “próximo no 46 do Jornal da Poesia”⁶¹. Por fim, Nicolina Amorelli de Albuquerque, chefe da seção de aquisição da biblioteca central da Universidade de Brasília (UnB), finaliza uma negociação com vista a adquirir de uma “coleção de material para o curso de Música Popular Brasileira, composto de: a) programa desenvolvido; b) metodologia; c) gravações em fita magnética (total de 16hs); d) 296 ‘slides ilustrativos; e) plano de aulas’⁶².

| 61 | Carta de Evangelina Maia Cavalcanti a Miguel Ângelo de 01 de abril de 1969 (CAVALCANTI, 1969).

| 62 | Carta de Nicolina Amorelli de Albuquerque a Miguel Ângelo de 13 de agosto de 1975 (ALBUQUERQUE, 1975).

A existência ínfima da figura feminina nesse circuito de trocas de objetos, de livros, de documentos e de informações que permitem a escrita sobre o passado da música indica uma questão de gênero significativa. Mesmo se ponderarmos que este circuito possui uma dimensão restrita do que seriam as sociabilidades intelectuais mais abrangentes, podemos nos perguntar se não se trata de uma reprodução em outra escala das disparidades de gênero.

O certo, como afirma Bourdieu (1995, p.147), é que a competência socialmente reconhecida a um agente “determina sua propensão a adquirir a competência técnica correspondente e, por isso, suas chances de possuí-la”. Se de um lado a autoridade de pesquisar não aparece aqui, isso não significa que houve um apagamento da competência da figura feminina no mundo antigo da música. As musas da música são recorrentemente citadas

e valorizadas. Para ficarmos em apenas um exemplo, Carminé Avarese afirma em correspondência a Nirez a necessidade reviver a memória de Isaura e Odete em uma visita futura a Fortaleza⁶³.

| 63 | Carta de Cármine Avarese a Miguel Ângelo de 24 de abril de 1975 (AVARESE, 1975a).

Se definitivamente existia um lugar reservado ao protagonismo feminino no percurso da música popular e na preservação dos objetos que o documentam, o mesmo não se prolongou para um reconhecimento das competências necessárias das figuras femininas a ponto de serem recepcionadas como agentes importantes nesse circuito de trocas. Em termos de gênero, esse circuito não cita isso como um problema, alinhando-se àquelas socializações difusas que normalizam e naturalizam identidades distintivas sob um *habitus* referenciado em um princípio de divisão dominante (BOURDIEU, 1995, p.148).

A escrita missivista de Nirez mantém seu fluxo ligado a um universo hegemonicamente masculino formado por aqueles que mantêm a atividade de colecionar durante o intervalo das suas atividades profissionais reconhecidas legalmente enquanto tal. Se ficarmos nos 11 correspondentes que foram destacados com pastas próprias encontramos representantes comerciais, mas também intelectuais, músicos, empresários e consumidores aficionados.

A troca de correspondências na segunda metade do século XX se ligaria em parte à conduta da egofilia do século XIX, que observava esse meio como uma arte sobre si, que encontrava expressão também através de memórias, romances pessoais, autobiografias e poemas em prosa (DIAZ; DIAZ, 2009). Porém, no recorte desse trabalho, a

estetização da comunicação por missivas apresentava um diferencial devido ao uso paralelo de outro meio de comunicação: o telefone.

A difusão de outros meios de comunicação explicita ainda mais o caráter fragmentado da troca de missivas, mas também diminui a necessidade da manutenção de pronomes de tratamento extremamente formais. Gradativamente, no decorrer do século XX, a utilização das correspondências escritas em papel torna-se não tão essencial para a manutenção das redes entre os participantes do universo letrado, mas ainda é um meio essencial para troca de objetos, revistas e outros volumes impassíveis de serem vocalizados.

Um tipo de carta encontrada recorrentemente na coleção de Nirez são as grandes listagens de gravações e referências do mundo da música. Trata-se de informações que se escutadas ao telefone poderiam levar ao cansaço do interlocutor tornando sua visualização no meio escrito mais ajustada.

Do começo ao fim da coleção, as cartas documentam como as condições de se manter uma rede intelectual se modificaram, tornaram-se relativamente mais fáceis e multiplicaram-se para outros espaços sociais se as compararmos com as do século XIX. Deixaram também de depender do tempo longo da transmissão que envolvia a postagem e o recebimento, apesar da necessidade de uma paciência artesanal de leitura para a checagem dessas longas listas de discos, artistas, gravadoras, numerações.

Edigar de Alencar, por exemplo, solicita informações sobre a música *Casinha pequenina* e na resposta Nirez lembra-se como seu “Papai sempre

disse que Ramos Cotôco afirmava: ‘Vou cantar uma modinha que fiz recentemente’: e cantava ‘Casinha Pequenininha’⁶⁴. Mas Nirez continua afirmando que nunca confiou “na memória de ninguém, e papai pode perfeitamente estar enganado. Nada sei a respeito da autoria de ‘Casinha pequenininha’⁶⁵. A única informação mais segura e confiável para Nirez seria a discografia dessa música:

| 64 | Carta de Miguel Ângelo a Edigar de Alencar de 12 de junho de 1971 (ÂNGELO, 1971a).

| 65 | Idem.

Foi gravado na Fábrica de discos ‘Grand Record BRASIL’ (Disco Brasileiro), mais ou menos em 1909, em disco de uma só face, sob o no 70.458, pelo cantor Orestes de Mattos. (1)

Em 1908 foi gravada (a data também é aproximada), em etiqueta Odeon, em disco da Casa Edison, sob no 40.472, onde o cantor, Mário Pinheiro diz: ‘Tu não te lembras da casinha pequenininha/Onde nasceu nosso amor...’, e para rimar, diz: ‘...que coitado de saudades já murchou...’ (rima sonante talvez para corrigir falha ocorrida na hora, quem sabe?).

Em 1928 Paraguassu com acompanhamento de violões gravou-a na Columbia sob no 5.029-3, disco que foi copiado em 1938 sob no 55.051 pela mesma fábrica, e pela continental em 1943 com o no 15006.

Em 1936, foi lançado pela Columbia, sob no 8178yB, a mesma modinha cantada por Vera Janacopulos e Conjunto Regional, trazendo como autor Ernani Braga (?).

Depois foi por demais gravada, tendo intérpretes nacionais e internacionais de renome como

Vicente Celestino, Mário Genari Filho, Stellinha Egg, Paulo Tapajós, Carlos Galhardo, etc.

Como vê, nem a discografia completa eu tenho.⁶⁶

| 66 | Carta de Miguel Ângelo a Edigar de Alencar de 12 de junho de 1971 (ÂNGELO, 1971a).

A *Casinha Pequenina* pode ser qualificada hoje como “música sertaneja”, por possuir traços compostos de “modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques, com o uso de violas caipiras e acordeons para evocar a paisagem bucólica do campo, da vida e da gente simples do interior, particularmente na região centro e sudeste brasileiro” (CARVALHO, 2008, p.2).

| 67 | Carta de Cármine Avarese a Miguel Ângelo de 14 de junho de 1975 (AVARESE, 1975b).

Ainda podemos observar a troca de outros tipos de listas. A de discos duplicados e disponíveis para troca tinha a função semelhante de um cartão de visita para que o contato entre os correspondentes pudesse se prolongar. Essas trocas se desenrolavam em requisições de informações básicas: datas de nascimento, de morte, possíveis parceiros, regravações e o ano de maior sucesso de determinada música.

As listas se modificavam de acordo com o destinatário. Cármine Avarese, por sua vez, em carta a Nirez pergunta se ele sabe de “pessoas que possuem peças de gramafone e vitrolas de corda, [...] especialmente, diafragmas, braços acústicos (os que pegam o diafragma até à boca) e aqueles braços de ferro que sustentam o braço acústico do diafragma e a boca”⁶⁷. Já o experiente jornalista Edigar de Alencar torna-se um requisitado contato para receber e enviar livros:

“Tenho uma lista razoável de livros e outras publicações que me faltam e que só poderão ser encontrados aí pelo Sul, mas vou aguardar poder oferecer-lhe algo de valor para poder ‘apelar’. Não sei explorar ninguém, principalmente quem se mostra com tão boa vontade de colaborar como foi o seu caso. Quero oferecer-lhe no momento, o que relaciono abaixo, e espero que lhe sirva:

FRANÇA, Eurico Nogueira, 1967, ‘Música do Brasil-fatos, figuras e obras’, Coleção Brasileira de Outro, 163 pp. Rio.

ANDRADE, Mário de, 1964, ‘Modinhas Imperiais’, 51 pp, Livraria Martins Editora, São Paulo.

BALDUCCHI, Ugo Azzolini dei Conti, (?), ‘Encyclopedia instrumental – livro I – O bandolim ou banjo-bandolim sem Mestre’, 15a edição, 40 pp, autografado pelo autor, Casa Manon, São Paulo.

LOZANO, Fabiano R., 1955, ‘Alegria das escolas’, 16 pp – 133 melodias, Ricordi, São Paulo.

_____. (?) ‘Antologia Musical – 230 melodias escolares” Vol. II e Vol II, Ricordi, São Paulo”⁶⁸].

| 68 | Carta de Miguel Ângelo a Edigar de Alencar de 12 de junho de 1971 (ÂNGELO, 1971a).

A disposição para troca através da escrita de cartas está vinculada a uma condição intelectual de participação social na arena pública, que implica o diálogo, a predisposição à exposição de ideias e o respeito a determinadas regras de convívio e normas de comunicação (GONTIJO, 2009, p.56).

Ao conseguir manter contato com um especialista em reparos de equipamentos antigos de reprodução da música, um contato que “não possuía, e

eu achei na obrigação moral de ajuda-lo”⁶⁹, Nirez afirmava que seus esforços se baseavam em um lema que não sabe “o autor, mas [que] uso em minha parede: ‘Quem não vive para servir não serve para viver’ – trocadilho muito bem feito e filosófico que exprime EXATAMENTE meu pensamento. Afinal para que estamos aqui?”⁷⁰.

As trocas intelectuais com José Ramos Tinhorão foi uma constante documentada nas 12 cartas encontradas. Tinhorão nasceu em Santos (SP), radicou-se no Rio de Janeiro formou-se em Direito pela Universidade do Brasil e desde os 25 anos escrevia para a imprensa, destacando-se já em 1958 na “feitura de reportagens para o Caderno B, suplemento cultural em que a crítica da música brasileira e de seus personagens compunha a pauta central” (CERBONCINI, 2015). Posteriormente, tivera um reconhecimento público ampliado através da inserção nas TVs Excelsior, Globo e Rio, mas principalmente as contendas com figuras famosas como Caetano Veloso e Tom Jobim.

Em uma das cartas trocadas entre os dois, Nirez faz uma apreciação detalhada do primeiro livro deste autor, *Música Popular – um tema em debate* (1966). Nirez reconhece o preenchimento de uma lacuna existente no “assunto, pois até então, ninguém se lembrara do aspecto sociológico da coisa”⁷¹, depois faz uma listagem de sete pontos destacando diversas partes do livro. Destacamos o ponto 1, em que comenta a frase “A marcha e o samba foram produtos do carnaval” argumentando que:

| 69 | Carta de Miguel Ângelo a Cármine Avarese de 06 de julho de 1975 (ÂNGELO, 1975a).

| 70 | Idem.

| 71 | Carta de Miguel Ângelo a José Ramos Tinhorão de 31 de outubro de 1967 (ÂNGELO, 1967b).

tanto um como o outro, tiveram origens diversas; o samba, saiu de festas comuns como forma de toque e de dança, para se transformar em ritmo. - A marcha, nasceu da marcha portuguesa (geralmente junina), com influência da marcha militar, da polka, do Charleston, Ragtime, etc^[72].

| 72 | Carta de Miguel Ângelo a José Ramos Tinhorão de 31 de outubro de 1967 (ÂNGELO, 1967b).

| 73 | Idem

Nirez remete ainda uma listagem de discos que poderiam ser do interesse do escritor acadêmico e profissional. Um mês depois se apresenta de forma mais demorada a sua coleção de apenas “7 anos”, se definindo como “um sujeito pobre, sem posição, sem prestígio nos meios ‘intelectuais e artísticos’, de forma que creio que fiz muito”^[73].

O ímpeto ao diálogo e as trocas permitiram a manutenção de uma verdadeira rede de estudos à distância. Outra autoridade reconhecida na sociabilidade letrada em prol do passado da música popular era o jornalista cearense e escritor radicado no Rio de Janeiro Edigar de Alencar (1901-1993). Em 1965, tornou-se autor após a publicação do livro *O Carnaval Carioca*. Como já apontado por Moraes (2011), sua escrita de caráter ensaístico mistura um tom testemunhal de quem viveu os carnavais de outrora, mas também recorre às letras das músicas e outros documentos para criar periodizações e atestar um efeito de verdade na sua escrita.

O contato entre os dois se perfila de 1971 a 1979. Apesar da diferença na experiência de pesquisa, Nirez não se priva de apontar vários equívocos nos seus livros, ao que Edigar gentilmente responde:

Sou muito esportivo quanto a crítica e reparos feitos nos meus escritos e não me tenho na conta de infalível. Faço questão de ser honesto, isto faço. Sou incapaz de fazer uma afirmativa que não se arrime em documento ou testemunho. Para isso tenho a volúpia da pesquisa, mas como sou humano, falho. Tanto o meu livro sobre Sinhô, como o anterior a respeito do carnaval carioca e até mesmo ‘A Modinha Cearense’ apresentam falhas, umas de cuja culpa me isento outras não. Se ainda houver ensejo e possa tirar uma terceira edição do ‘O carnaval carioca através da Música’, terei que corrigir e ampliar⁷⁴ |.

| 74 | Carta de Edigar de Alencar a Miguel Ângelo de 25 de abril de 1971 (ALENCAR, 1971a)

| 75 | Carta de Miguel Ângelo a Edigar de Alencar de 01 de agosto de 1971 (ÂNGELO, 1971b).

Além do compartilhamento das impressões de leitura, as trocas de correspondências documentam um vai e vem de informações sobre oportunidades de publicação nos jornais de cada cidade, trocas de listas de livros, revistas e gravações que cada um estava à procura, não sem certa diferença de expectativas.

É recorrente a posição de Nirez em se colocar a serviço destes como leitor e comentador, enquanto aguarda de Edigar de Alencar as facilidades do trânsito das possíveis fontes de pesquisa acessíveis a um morador da antiga capital.

Nessa situação, o apego aos discos aparece dotado de um valor extraordinário para Nirez, pois, como afirma, trata-se de “um grande documento, porquê afinal de contas não possuímos aqui no Ceará, partituras nem jornais ou outras publicações sobre o assunto”⁷⁵ |. Enquanto que para Edigar não se poderia “inferioriza-los como

elemento documental. Jamais o faria [...]”, mas o caso é que os discos “[...] não são fáceis, ou melhor, acessíveis senão aos peritos, aos ‘experts’”, o que tornaria mais fácil a pesquisa era “se louvar é nos testemunhos pessoais, nos jornais da época, etc, elementos mais fáceis de encontrar e de entender”, capazes de corrigir “um tremendo descaso das gravadoras da época com minúcias e anotações, a par de muitos enganos e equívocos”^[76].

Não se deve menosprezar essa busca por dados primários nesse período, pois se existia um diagnóstico recorrentemente compartilhado era a falta de informação como regra e que as produções bibliográficas sobre a temática eram inacessíveis.

Em resposta ao músico e jornalista José Eduardo Homem de Mello (Zuza), famoso por ter sido jurado em alguns festivais televisionados da música popular brasileira na década de 1960, Nirez comenta: “Nada tenho sobre NELSON DOS SANTOS ALVES a não ser algumas gravações e as informações de ‘Panorama...’ de Ary Vasconcelos. Ultimamente tenho me revelado a v. um verdadeiro fracasso, certo? Mas é isso mesmo, nem sempre pode-se saber das coisas”^[77].

Tentou compensar enviando para Zuza uma “relação de periódicos específicos sobre música, publicados no Brasil”. E disse que, pelo trabalho, “nada me deve. É mais uma contribuição minha para a nossa Enciclopédia (se é que a lista acima já não está toda anotada por aí...)”^[78].

A ausência de uma resposta à demanda dos seus correspondentes gerava desconforto por parte de Nirez. Não corresponder aos pedidos poderia ser

| 76 | Carta de Edigar de Alencar a Miguel Ângelo de 11 de agosto de 1971 (ALENCAR, 1971b).

| 77 | Carta de Miguel Ângelo a José Eduardo Homem de Mello (Zuza) de 30 de agosto de 1974 (ÂNGELO, 1974a).

| 78 | Idem.

o declínio ou o afastamento de uma rede de contatos tão estimada, ainda mais se tratando de um correspondente tão prestigiado no meio musical.

Essa rede de estudos liga-se a duas ondas mais amplas de editoração, bem caracterizada por Moraes (2020), que marcaram a passagem de uma série de relatos e pesquisas que tinham espaço na imprensa (jornais e revistas) para o universo livresco em torno dos anos 1960 devido à intensificação da produção da indústria cultural e que, posteriormente, conseguem abrigo e incentivo direto do Estado nos anos 1970, resultando em alguns projetos políticos e culturais ligados a Funarte.

As correspondências permitem traçar indagações sobre os encadeamentos, as associações e os nexos do trabalho de escrita de Nirez com outras escritas que se colocavam a estabilizar em papel e em objetos o passado dos sons tidos como brasileiros. Mais do que recompor sua própria imagem, as correspondências permitem situar Nirez de forma dialógica, desviando de “uma imagem de seres que compreendem os acontecimentos pela exclusiva aplicação da inteligência, da observação e do pensamento individuais – não deve ser presumida como uma coisa existente *a priori*” (ELIAS, 1994, p.84).

Colecionar correspondências trocadas com estas pessoas guardava uma utilidade prática. Na rotina cotidiana, permitia aos missivistas lembrar os assuntos dos diálogos anteriores, mas também a quem deveria responder de forma mais ágil, assim como garantir um registro mais confiável das informações.

Esse diálogo não ocorria apenas com indivíduos, mas também com outras instituições, revistas, gravadoras e empresas. Entrou em contato com o movimento folclorista em carta direcionada ao diretor da *Revista Brasileira de Folclore*. Solicitava “quais números já foram publicados”, se era possível “fazer uma assinatura da revista, de forma que me mande, detalhadamente, os preços das atrasadas”^{|79|}. Pretendia encontrar informações que o ajudassem no preparo de um livro, possivelmente a ser publicado pela Universidade Federal do Ceará (UFC), “sobre música urbana, e suas influências, além das que recebeu do Folclore, e do exterior”^{|80|}.

Mais impactante teria sido o seu contato com a edição Guanabara em Revista considerada a sua “maior e mais agradável surpresa de meus últimos 8 anos”, pois veio “preencher uma grande lacuna existente há muito no Brasil”^{|81|}. Ao ler o número 11 viu “que tudo nela é ‘bem bolado’, desde o título, até a escolha dos elementos que a fazem”. Antes de se apresentar, parabeniza o Museu da Imagem e do Som [RJ] pelo “audacioso lançamento que já está sendo vitorioso”^{|82|}.

Em contato com a revista *Esso*, escreve um pequeno inventário dos objetos da sua coleção, algo comum nas suas solicitações de doações, destacando a sua pequena biblioteca de “46 volumes especializados” sobre música popular e sua história, garantindo que sempre que usar algo dessa revista “farei como tenho feito em meus programas: ‘extraído da revista ESSO’”^{|83|}.

| 79 | Carta de Miguel Ângelo a Revista Brasileira de Folclore de 20 de agosto de 1967 (ÂNGELO, 1967a).

| 80 | Idem.

| 81 | Carta de Miguel Ângelo a Edição Guanabara em Revista de 18 de agosto de 1968 (ÂNGELO, 1968a).

| 82 | Idem.

| 83 | Carta de Miguel Ângelo a Revista Esso de 01 de novembro de 1967 (ÂNGELO, 1967c).

Ao guardar a sua comunicação com estes correspondentes, Nirez garantiu o registro de uma parte dos seus esforços em comunhão com outros que possuíam propósitos semelhantes. Os correspondentes mais constantes são o médico Grácio Barbalho, o bancário Jairo Severiano e o representante comercial Alcino Santos, devido ao projeto em comum de recompor as informações sobre os artistas, músicos e compositores que irá ser formalizado no compendio intitulado *A Discografia Brasileira 78 rpm - 1904 a 1964*.

O conjunto dessas correspondências expressa um objetivo prioritário: a reconstrução, a difusão e a valorização do passado da música popular. Em convergência a este assunto, é compartilhada uma coerência biográfica entre estes correspondentes através de relatos que tensionam suas vidas às suas coleções.

Os episódios recorrentemente narrados centram-se no ponto de viragem, ou como a partir de determinado momento esta atividade ganha espessura e contornos mais sérios, e nas expectativas das buscas e negociações com os “fornecedores”.

Grácio Barbalho possuía um laboratório de análises clínicas em Natal (RN). Além de professor universitário chegou a ocupar um assento no conselho estadual do Rio Grande do Norte. Narra sua aproximação com “Divaldo, da Rádio Clube, lamentando o desvio dos 8 ou 9 discos que me prometera para quando dessem baixa [...] ficou com minha relação dizendo que ia recorrer a um rapaz do Crato e em outro de Fortaleza, ligados à Rádio [...]”. Porém,

algum tempo depois escreveu “dizendo que tudo falhara; e deu o caso por encerrado, afirmando, em blague, que ‘a fonte secou’”^{| 84 |}.

O cearense radicado no Rio de Janeiro, Jairo Severiano, confia suas impressões sobre Grácio Barbalho ao qualificá-lo como “um sujeito muito bom e [que] tem me ajudado bastante. Muitos discos bons que possuo foram arranjados por ele”. Não deixa de encerrar a carta sem uma comparação quantitativa e qualitativa: apesar da sua coleção ter mais discos, “pois a dele tem mais ou menos 3.800 discos enquanto a minha está na casa dos 8.000 nacionais, mas eu coleciono entre 1902 e 1960, enquanto ele coleciona entre 1929-1949”, a conservação da sua “é uma beleza. Todos os discos são novos em folha (contribuí trocando muitos deles), tem publicações, catálogos, etc”^{| 85 |}.

O paulista Carminé Avarese trabalhava como carcereiro em uma casa de detenção e dedicava suas horas de folga a “tudo que diz respeito à aparelhos de som antigos, mas somente mecânicos”, sua “paixão por isso é tal, que a algum tempo montei uma oficina para reparos de gramafones [...] no mesmo ponto do falecido Segundo Belinghini”. Naquele ano de 1975 se vangloriava em concentrar os reparos destes equipamentos de “quase tôdas as lojas de antiguidades de São Paulo”^{| 86 |}.

No final do conturbado ano de 1968, Nirez lamenta a Guimarães Martins (membro do Grêmio Cultural Catullo da Paixão Cearense) não ser

| 84 | Carta de Grácio Barbalho a Miguel Ângelo de 11 de fevereiro de 1967 (BARBALHO, 1967).

| 85 | Carta de Jairo Severiano a Miguel Ângelo de 24 de setembro de 1973 (SEVERIANO, 1973).

| 86 | Carta de Carminé Avarese a Miguel Ângelo de 24 de abril de 1975 (AVARESE, 1975a).

possível a “aquisição dos livros do inolvidável” e solicita “uma relação de discos gravados pelo nosso grande cantor, compositor, poeta Catullo da Paixão Cearense”¹⁸⁷. É atendido nesse item, ocorrendo ainda outras doações para sua casa-museu.

Tentar sair desse território delimitado se torna algo rápido e sucinto. Ultrapassar esse limite é a expressão de um privilégio daqueles que mantiveram um longo e demorado vínculo epistolar reconvertido em convivências presenciais, mesmo que pontuais visitas à sua casa-museu em Fortaleza. Em correspondência escrita por Nirez a Jairo Severiano comenta-se como o “Dr. Grácio telefonou-me falando da visita que lhe fez. Ele gostou muito de seu trabalho, e pretende realmente colaborar o máximo possível”¹⁸⁸. Uma das poucas exceções desse limite traçado encontra-se principalmente nas correspondências com o seu irmão Rubens.

Esta troca de correspondências não nos diz apenas sobre o colecionar, o escrever e o ler. Se existe uma ação que congregava essa rede de trocas de correspondências essa seria o escutar. Em vários momentos se compartilhavam memórias dos momentos de escuta e se expressava uma identificação através da confiança da fidedignidade do sentido auricular. O que se escutava é o elegido por estes como sendo capaz de definir não só as qualidades individuais de alguém, mas, sobretudo, de indicar um quadro indelével do mundo que se viveu e que se vive.

Essa gama de ações e esforços alimenta certo *ethos* sacrificial do pesquisador. Não se trata de um fenômeno novo, a própria conformação da ciência

| 87 | Carta de Miguel Ângelo a Guimarães Martins de 12 de dezembro de 1968 (ÂNGELO, 1968b).

| 88 | Carta de Miguel Ângelo a Jairo Severiano de 30 de agosto de 1974 (ÂNGELO, 1974a).

moderna explorava o princípio do sacrifício como uma virtude a ser cultuada na produção do conhecimento. “Sacrificar-se pela ciência, pelo saber, significava de algum modo produzir um bem maior ao futuro, independentemente de como esse fosse figurado” (TURIN, 2019, p.261).

A identidade pessoal desses pesquisadores e discomaniacos da música antiga não depende apenas da consciência, mas também dos sons que se permitiam escutar. Para ser culto não é só indispensável saber escrever, trocar cartas, mas, sobretudo, saber o que se escutar, o que definiria as características próprias da identidade brasileira.

A preocupação com a coleta dos objetos do passado do mundo da música deste grupo se deve à necessidade de prestar um serviço em prol da qualidade da audição. A aproximação entre a História e a Música levaria a um processo de enriquecimento mútuo, por isso a necessidade do relembrar através do recurso das letras, dos motivos e das tramas que perpassam a sua gravação. Separá-las seria ceder ao avanço do esquecimento, do mal-entendido ou da pura ignorância.

Esses pequenos trechos da rede de correspondentes de Nirez nos permitiram conhecer de forma mais densa a rotina da sua casa-museu por meio do agenciamento de objetos e do fluxo de colecionadores, curiosos, bibliófilos e intelectuais que davam seus pacientes passos para se tornarem autores de livros da História da Música Popular Brasileira. Mostramos alguns pontos de contato e transferência de conhecimento que ligavam a Região

Nordeste e Sudeste na segunda metade do século XX, mitigando qualquer questão sobre um possível isolamento do projeto museal de Nirez.

Procuramos, também, colocar em suspensão uma concepção heroica da formação do espaço museal de Nirez como produto exclusivo dos seus esforços individuais. Nos próximos capítulos iremos aprofundar algumas dessas relações ao considerá-lo dentro de uma rearticulação do mercado de bens simbólicos das construções antigas da cidade de Fortaleza e da música popular brasileira promovida pelas políticas culturais da Ditadura Civil-Militar.



**Patrimônio:
entre o respeito e a crítica**



Samba-Enredo 1963

Beija-Flor de Nilópolis

Vimos apresentar

De José de Alencar

Esta obra-prima e fabulosa

Com cenas heroicas e amorosas

De um índio guarani

Peri que só pensava em existir

Vivendo para Ceci

Filha de D. Antonio de Marins o seu senhor

E para provar seu grande amor

Sua religião e sua tribo

Até a própria mãe Peri abandonou

Peri este índio valente que surgiu

Como o orgulho das selvas do Brasil

Tinha a preocupação

De dar toda proteção

À Virgem Santa

Que na sua imaginação era Ceci

Que foi a salvação

De sua mãe não sucumbir

Lá, lá, lá laia...

Ao ler ou cantar uma letra do samba remetem-nos diretamente ao prazer do desfile carnavalesco, este sentimento é um elemento-chave para se compreender as ações que movem um número enorme de pessoas a trabalhar para algo que pode lhes garantir a afeição de pertencer a um grupo. Os entusiastas podem definir o samba como uma forma cultural que emana “do povo”, que permeia tudo e todos, misturando seus elementos numa só identidade nacional. Existiria uma solidariedade que lhe perpassa, capaz de definir a sua essência.

Os esforços da escola de samba Beija-Flor para vencer o campeonato de 1963 compartilham a crença nas possibilidades de associação entre o universo letrado da elite, caracterizado aqui pela obra literária, com o mundo do morro, identificado aqui pelo samba, o ritmo que foi elevado como “o mais brasileiro possível”. Na letra acima se explicita essa cultura do consenso harmônico ao se fazer o engrandecimento do índio como “valente”, capaz de garantir o seu lugar na pátria devido ao seu “orgulho pela natureza” e pela crença de uma entidade religiosa que não é da sua cultura originária: a virgem santa.

O livro enriqueceria o samba-enredo e a música valorizaria o livro. Poder-se-ia acreditar que os participantes do cortejo sairiam um pouco mais ricos em espírito, pois ao cantarem em conjunto e uníssono esta letra, expressariam não só o sentido do texto, mas também algum traço das suas próprias aspirações sociais.

A letra, contudo, não comporta apenas um ponto de vista, em dois momentos isso pode ficar mais evidente. O verso “o índio guarani Peri/ que só pensava em existir” pode indicar tanto a luta por sobrevivência, como também a idealização da relação entre o “índio” e o mundo do trabalho, pois ele só “pensava e vivia para a amada”. Ao final da letra, a atitude impulsiva do “índio” de se distanciar dos seus garantiu a sobrevivência da sua mãe, do seu ventre, da sua origem social. O distanciamento, malvisto no começo, torna-se sinônimo de redenção no final.

A leitura da letra do samba-enredo desafia o público a interpretá-la, como chave de pessimismo ou otimismo, existe espaço para ambos os sentidos. Trata-se de uma forma de tematizar o jogo social do *perde e ganha* na aproximação entre a figura idealizada do “índio” e do “civilizado”, ou seja, uma metanarrativa do próprio binômio morro/asfalto tão presente em várias letras de samba no longo processo de aproximação desse gênero com as políticas identitárias, pelo menos desde a década de 1930.

Feito esse pequeno desvio interpretativo, observa-se que o próprio samba-enredo evoca também de maneira criativa e sintética um fenômeno cultural de longa duração: a difusão de produtos culturais, cada vez mais intensa no século XX a partir da interação entre os centros urbanos, que envolveu não só a música, mas a literatura, a imprensa efêmera, as formas de construção, “os gostos estéticos e o modo de vida urbano” (CHARLE, 2018, p.104).

A letra marca o encontro dos cartões-postais de pelo menos duas cidades, o Rio de Janeiro do samba e a cidade de Fortaleza da literatura de José de Alencar, ambas produtos culturais escolhidos pelos agentes da política cultural da Ditadura para serem difundidos como símbolos do otimismo. Após o golpe de 1964, a institucionalização da política cultural funcionou através de um duplo movimento: fomentar e coibir os traços tidos como subversivos, na tentativa de configurar uma memória nacional coesa, pacificada e grandiosa.

A Cultura foi usada como um espelho das grandes obras de infraestrutura, intensificadas no período da administração do general-presidente Médici (1969-1974): a Barragem de Itaipu, a Rodovia Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói. A usina seria a maior do mundo, a rodovia ligaria a fronteira com o Peru até o Oceano Atlântico e, por fim, a ponte seria a maior construída unicamente sob vigas. Cada construção deveria ser olhada pelas lentes da modernização e do desenvolvimento conservador. Segundo Sophia Beal (2017, p.145), as proporções das obras eram estrategicamente usadas para propagar a “forma de grandeza ligada à dimensão física, o regime descreve o país como *Brasil Grande*. Projetos de construção e propaganda em torno deles foram fundamentais para desenvolver a autoimagem desejada pela ditadura”.

Na propaganda, as grandes obras seriam a representação do progresso da nação, tanto quanto a Cultura indicaria a confluência do avanço do espírito nacional e do sentimento de civismo a ser

incentivado na população civil. As homenagens, os reconhecimentos, os autoelogios, tornam-se uma rotina institucional para exaltar e valorizar o otimismo do dito Milagre Econômico Brasileiro que ultrapassava as barreiras estaduais através da imposição de um poder ditatorial que se manteve não só pela força, mas passou necessariamente pelo trânsito da linguagem e ganhou materialidade através da valorização do patrimônio edificado desse território que precisava ser desenvolvido, o Nordeste.

O projeto de memória da casa-museu de Nirez se posicionou exatamente na confluência de dar a ver e o escutar o passado, interferiu tanto na recomposição da imagem da cidade de Fortaleza, como também na elevação do samba como expressão musical nacional por excelência. Nesse capítulo, trabalharemos com o binômio cultura e política para podermos compreender a casa-museu de Nirez no debate público nacional e local da institucionalização da Cultura, que foi capaz de mobilizar uma imagem ordeira e pacificada da cidade de Fortaleza.

Interessarão-nos as ações de Nirez que garantiram seu lugar como agente ativo de uma cadeia patrimonial sobre um olhar sobre o passado da cidade de Fortaleza, que envolveu não só a formação de um campo intelectual estável através de conselhos, secretarias e planos de ação institucionais que elegeram determinados itens como patrimônio arquitetônico, mas também através da popularização das imagens das construções antigas de Fortaleza como configuradas por Nirez, através de fotografias e pequenos textos na página *Pesquisa & Comunicação* do jornal *O povo*.

A produção de uma Fortaleza cultural

| 89 | *Jornal O povo*, 15 de julho de 2017.

| 90 | *Jornal O povo*, 19 de março de 1967.

Humberto de Alencar Castelo Branco morreu um dia depois de visitar a amiga escritora Rachel de Queiroz⁸⁹. Na viagem de volta de Quixadá para Fortaleza, o avião em que o primeiro presidente da Ditadura Civil-Militar estava caiu após colidir com outra aeronave, no dia 15 de março de 1967. Um luto oficial de oito dias foi declarado.

Durante as cinco horas que seu corpo ficou exposto para visitação pública no Palácio da Luz em Fortaleza, a nova sede do governo estadual, cerca de 10 mil pessoas teriam passado pelo local. Na base aérea de Fortaleza o esquife foi carregado por autoridades passando por entre duas fileiras de militares das três armas ao som de salvas de tiros⁹⁰. Após alguns dias, o corpo foi enterrado no cemitério católico São João Batista da cidade do Rio de Janeiro, contando, em sua ritualização, com a participação de soldados da polícia militar, com pelo menos 15 mil homens das três armas e com o sobrevoo de diversas aeronaves.

Conformou-se uma “iconografia que faz ressaltar as diferentes formas de aparição e representação do poder”, mas sobressaindo-se “elementos que enfatizam a hierarquia” (MARCELINO, 2015, p.270-278). O ritual cívico-fúnebre guardava um “caráter solene, oficial e hierarquizado” (CORDEIRO, 2015, p.81).

A encenação do poder que se quer perpetuar através da espetacularização de um acontecimento nas duas capitais foi acompanhada de uma ampla

cobertura de rádio, televisão e impressa. Destas, podemos destacar o comentário de Rachel de Queiroz que culpava as máquinas pelo ocorrido: “os modernos monstros elétricos, automáticos, infalíveis, são um escárnio à condição humana. O homem que trabalha sob elas sente-se o simples escravo de um deus bestial, cego e feroz - um deus mecânico”^{|91|}.

| 91 | Revista *O Cruzeiro*, 29 de julho de 1967.

| 92 | Jornal *O Globo*, 15 de abril de 2014.

Definitivamente, o enterro deve ter afetado a expectativa da elite política cearense conservadora em ter maior destaque nacional. Os anos se passaram. As expressões políticas anticomunistas logo após o dia 1 de abril de 1964 que reagruparam pelo menos 12 cidades cearenses através das marchas da vitória eram agora apenas uma lembrança (COSTA, 2015). Os próprios ministros cearenses, Juarez Távora e Juracy Magalhães, do governo Castelo Branco, já se encontravam em outras ocupações.

Após cinco anos, promoveu-se um novo enterro com a inauguração de um Mausoléu para abrigar os despojos de Castello Branco e de sua esposa Da. Argentina. Porém, o ritual de poder restringiu-se praticamente a um evento na cidade de Fortaleza e reuniu cerca de cinco mil pessoas no percurso da Igreja do Pequeno Grande até o Mausoléu.

O Mausoléu foi projetado pelo arquiteto carioca Sérgio Bernardes, apresentando uma série de simbolismos: “as paredes da parte suspensa da construção representam a matéria. A sombra dela no espelho d’água, o espírito. O piso no entorno do prédio é de pedaços de madeira, com um espaço entre elas preenchidos por pedras”^{|92|}. Ao caminhar

“num chão como esse, as pessoas costumam olhar para baixo, principalmente as mulheres de salto. É como se os visitantes prestassem reverência a Castello Branco [até hoje]”⁹³ |

A memória do morto também se fez presente na antiga casa onde funcionou o Museu Histórico e Antropológico do Ceará⁹⁴ | A historiadora Carolina Ruoso (2008, p.73) nos lembra que além da exibição da carcaça do avião na porta de entrada, também se constitui em uma das suas salas um tipo de “altar” para exibir um retrato “grande de Castelo Branco e ao seu redor estão seis fotografias ampliadas do seu funeral” em meio a objetos da “Comunidade do Caldeirão, do Padre Cícero, um bacamarte, uma mesa e um vidro com terra, relacionados ao fuzilamento de Pinto Madeira”⁹⁵ |

O jornal *Folha de São Paulo* sintetiza o sentido da recomposição do governo de Castello Branco (1967-67) ao afirmar que, apesar das “medidas tidas como impopulares” realizadas, “hoje” se poderia compreender sua “visão de futuro”, já que no momento “a Nação se entregou a um processo de expansão econômica que já está sendo definido em todo mundo como o ‘Milagre Brasileiro’”⁹⁶ |

Os rituais fúnebres, a arquitetura modernista, a casa reutilizada para um museu, são fenômenos locais, mas também são expressões de um acontecimento-mundo que tornou cada vez mais difundida a promoção de uma comoção ativa ou reativa em relação aos objetos do passado. Segundo Daniel Fabre (2013), a década de 1970 é um marco da intensificação de um momento-patrimônio

| 93 | Jornal *Folha de São Paulo*, 19 de julho de 1972.

| 94 | Atual Museu da Imagem e do Som (MIS-CE).

| 95 | O morto ainda se fez presente em outra escultura em sua homenagem, construída em 1977, em Porto Alegre. Dessa vez financiada pela Federação das Indústrias, a Federação da Agricultura e a Federação das Associações Comerciais. Após a recusa de dois escultores, o artista Carlos Tenius aceita realizar a obra. O projeto inicial previa a sua construção no Parque Farroupilha, em frente ao Colégio Militar, mas devido às várias críticas deslocou-se a sua construção para o Parque Moinho de Ventos (ALVES, 2004).

| 96 | Jornal *Folha de São Paulo*, 19 de julho de 1972.

sobre as coisas do passado, este se distinguiria não só pela sua capacidade de racionalização da produção, circulação e consumo movidos após a chancela do Patrimônio Mundial, mas, sobretudo, devido à forma renovada, impactante e extensa de um rol amplificado de emoções geradas no espaço público.

A rearticulação de uma rede pan-americana de proteção do patrimônio cultural começa a ser formalizada na *Reunião sobre a conservação e utilização de monumentos e sítios histórico e artístico*, realizada em Quito, no ano de 1967. A carta de Quito, documento final desse encontro, parte de dois princípios: a urgência da preservação e a necessidade de desenvolvimento da região. Existiria a possibilidade de uma reconciliação entre os “bens do patrimônio cultural” e o “valor econômico”, sendo imprescindíveis tornarem-se “instrumentos do progresso e do turismo”.

No decorrer do documento, listam-se os itens a serem preservados: os Monumentos de “interesse arqueológico, histórico e artístico”, mas deveria se expandir o processo de “mais-valia” para “bens do patrimônio cultural, constituídos do acervo de museus e arquivos, bem como do acervo sociológico do folclore nacional”. Excluiu-se aqui “os lugares pitorescos e outras belezas naturais”, pois “a marca histórica ou artística do homem é essencial” (CURY, 2004, p.106).

A institucionalização da Cultura pela Ditadura Civil-Militar estava inserida nessa conjuntura internacional, mas foi utilizada internamente para garantir o envolvimento e a adesão de amplos

espectros da sociedade civil, não sem intervir e refundar o espaço urbano em prol dos enunciados do otimismo do dito Milagre Econômico. Em escala local não foi diferente, era preciso produzir uma *imagem* positiva da cidade de Fortaleza moderna, dotada de diversos valores, difundidos por agentes e instituições através de uma dialética de *afectos e perceptos* a fim de garantir o engajamento da sociedade civil.

A preocupação com a Cultura foi uma constante durante a Ditadura (NAPOLITANO, 2017). Podemos dividir a sua institucionalização em dois momentos: logo após o Golpe de 1964 e depois das grandes manifestações de 1968. O Conselho Federal de Cultura foi o órgão responsável pelas políticas culturais entre 1967 e 1975, estruturado em quatro Câmaras (Artes, Ciências Humanas, Letras e Patrimônio Histórico e Artístico), e por uma Comissão de Legislação e Normas.

O segundo fôlego se inicia em 1970 com a criação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC). Segue, em 1975, com a criação da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), que passa a gerenciar o patrimônio histórico e artístico, a promoção de eventos e paulatinamente engloba também as áreas criativas da Cultura. Primeiro as artes plásticas e a música (1974), depois o Folclore (1978) e o Teatro (1982). O setor do cinema consegue manter a sua autonomia com a criação e a ampliação das atribuições da Embrafilme (BOTELHO, 2000, p.63).

O Conselho Federal de Cultura foi estruturado em quatro Câmaras (Artes, Ciências Humanas, Letras e Patrimônio Histórico e Artístico) e por

uma Comissão de Legislação e Normas. Sobre a sua composição, Tatyana Maia (2012) lista alguns dos participantes:

O Conselho teve três presidentes: Josué Montello (1967-1968), Arthur Cezar Ferreira Reis (1969-1972) e Raymundo Moniz de Aragão (1973-1974). Os membros fundadores do CFC foram: Presidente do Conselho – Josué Montello; Câmara de Artes – Clarival do Prado Valladares (presidente), Ariano Suassuna, Armando Sócrates Schnoor, José Candido Andrade Muricy, Octávio de Faria, Roberto Burle Marx; Câmara de Letras – Adonias Aguiar Filho (presidente), Cassiano Ricardo, João Guimarães Rosa, Moyses-Vellinho, Rachel de Queiroz; Câmara de Ciências Humanas – Arthur Cezar Ferreira Reis (presidente), Augusto Meyer, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Manuel Dié-gues Júnior; Câmara do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – Afonso Arinos de Mello Franco (presidente), Hélio Vianna, Dom Marcos Barbosa, Pedro Calmon, Raymundo Castro Maya, Rodrigo Mello Franco de Andrade (AMARAL, 2011, p.64).

Entre 1967 e 1975, pelo menos quarenta intelectuais exerceram o cargo de conselheiro, apenas 16 dessa lista acima continuaram no cargo nesse período. Apesar de sua função regimental estar restrita ao caráter normativo, consultivo e fiscalizador, na prática, o conselho centralizou diversas tarefas, como a realização do Plano Nacional de Cultura (PNC), abarcou as decisões sobre a seleção

de projetos para convênios, o financiamento dos setores públicos e privados ligados a cultura e até o assessoramento direto do Ministro da Educação e Cultura (AMARAL, 2011).

Ainda segundo Tatyana Maia (2012, p.146), o Conselho Federal defendia, no seu discurso oficial sobre os monumentos, as práticas culturais e as produções simbólicas eleitas como representantes da identidade nacional, uma narrativa de base conservadora que deveria garantir as ações contra os elementos perigosos (a invasão de elementos estrangeiros) e uma valorização da autenticidade, do tradicionalismo e do regionalismo.

O perfil político de Rachel de Queiroz justificava a adesão a essa plataforma. Foi uma das articuladoras da imagem política em prol da Ditadura através da utilização de suas crônicas na Revista *O Cruzeiro* (1928-1985). Sua colaboração para esse periódico (1945-1975) marca seu reposicionamento e aproximação com o espectro político da Direita. Declarou apoio irrestrito a “Revolução de 1964” contra o populismo varguista, colocando-se a favor da defesa da “libertação nacional”.

Segundo Raquel Ferreira e Giselle Venâncio (2016), suas crônicas permitem perceber as bases complexas do processo de construção e de legitimação que sustentava a Ditadura. Na crônica *A nova Revolução*, elogia o seu amigo Castelo Branco por suas ações em manter o que ela qualificava por democracia [sic]¹⁹⁷. Em outro momento, enfatiza o grande feito que foi “a derrubada da quadrilha de aventureiros que se apossara do poder” após a saída de Jânio Quadros¹⁹⁸.

| 97 | Revista *O Cruzeiro*, 23 de maio de 1964.

| 98 | Revista *O Cruzeiro*, 20 de novembro de 1965.

Além de se tornar uma porta voz antagonista da tradição política da esquerda, representada por Juscelino, Jango e Brizola, o empenho político de Rachel de Queiroz foi um dos elementos que lhe garantiu espaço em vários locais, sendo o mais conhecido o da sua posição como a primeira mulher da Academia Brasileira de Letras, mas nos deteremos brevemente aqui a sua atuação no Conselho Federal de Cultura (1967-1972).

| 99 | Revista *O Cruzeiro*, 18 de fevereiro de 1967.

| 100 | Revista *O Cruzeiro*, 25 de fevereiro de 1967

Rachel de Queiroz já entrava nessa instituição com uma longa trajetória literária e, após a sua entrada, a construção do seu engajamento civil no mundo da Cultura intensifica-se. Logo em 1967, comenta em sua coluna na revista *O Cruzeiro* a sua viagem realizada para a ONU, “lugar que, como toda obra humana, é, acima de tudo, um estado de espírito”⁹⁹. Durante a sua narrativa sobre a sua visita às assembleias e aos corredores da ONU, tece uma descrição alinhada com os próprios ideais dessa instituição. Ela nota e se impressiona com a presença majoritária dos homens, em seguida, reafirma uma crença em uma equidade em prol da mestiçagem ao dizer que eram eles “iguais em sua essência”. Lá um africano de “pele negra, com o risco das cicatrizes tribais ainda lhe marcando a face, vestidos nas suas togas coloridas, é inapelavelmente idêntico a um norueguês de pele alva, de olho azul, cabelo quase branco de tão louro, trajado de paletó”¹⁰⁰. Todavia, para o “desânimo dos otimistas” futuramente seriam as mulheres a “classe dominante” por não se limitarem aos:

preconceitos dos homens, não se sentem restritas pelos seus códigos de ética, por noções antiquadas de cavalheirismo, por escrúpulos masculinos. Mulher é pragmática, é realista, é vulnerável à argumentação. Mente, discute de boa ou má fé, acredita sinceramente que todo meio é bom para atingir um fim. É fanaticamente patriota, muito mais objetivamente patriota do que os homens, porque não admite raciocínios em torno do sentimento – e patriotismo é sentimento¹⁰¹ |.

| 101 | Revista *O Cruzeiro*, 04 de março de 1967.

| 102 | Revista *O Cruzeiro*, 11 de dezembro de 1965.

| 103 | Revista *O Cruzeiro*, 15 de novembro de 1965.

Seu ativismo político em prol da presença feminina nos cargos políticos liga-se, sobretudo, a manifestação exacerbada da identidade nacional. Segundo Raquel Ferreira (2015), após assumir o cargo, o seu engajamento exigia uma série de avanços, como a separação das pastas da Cultura e da Educação¹⁰² | a fim de garantir maiores verbas, mas também divulgava fragmentos do folclore da Cultura do Norte. Sem a Cultura, o povo estava alheio ao valor de civilidade, já que a:

Cultura é a inteligência posta a serviço da nacionalidade, cultura é ciência, é arte, é conhecimento, é livro, quadro, estátua, língua, música, museu, cidade; é passado e presente, é documento, é história, é direito, é civilização. É saber ler e escrever, é proteção ao patrimônio natural e à memória histórica. Sem cultura não há identidade nacional¹⁰³ |.

Rachel de Queiroz ainda opera um jogo social dos elogios direcionados aos outros membros do Conselho e à criação do Fundo Nacional de

Cultura financiado pelo imposto sob o consumo de bebidas alcoólicas. Também faz uso da Cultura para tecer críticas direcionadas ao desinteresse do legislativo nas suas pautas, mas em alguns momentos reforça uma política nominalista da diferença de quem seriam os detentores e as detentoras legítimas da Cultura.

Em outro momento, Raquel de Queiroz garante a efetividade do poder dos seus textos ao fixar e difundir marcadores sociais sustentados por estereótipos e estigmas que acabam por reforçar uma ideia preconcebida de ordem e obediência (MACHADO, 2018). Ao definir por contraste o que ela entendia pelo conceito Cultura, afirma quem seriam os seus detentores:

Cultura está na base de tudo, cultura é o caldo necessário a qualquer tipo de desenvolvimento, é a atmosfera sem qual o progresso não respira. Por que cultura não são apenas três cabeludos encenando peças experimentais, não é o poeta polindo um soneto, outros cabeludos pintando quadros abstratos; cultura não são diletantes na sua torre de marfim^{|104|}.

Ao se referir a alguns tipos sociais que se aproximavam dos estereótipos dos militantes de esquerda (o cabeludo e o poeta), Raquel de Queiroz reafirma a sua cultura política do civismo através da definição de linhas de diferenciação que sinalizavam mais para uma abertura a novos signos do que a produtos pré-concebidos como tal (peças experimentais,

poesia e quadro). Aqui, sua definição de Cultura ligava-se a difusão e ao uso prático para gerar desenvolvimento e progresso.

Rachel comenta o trânsito internacional de imagens entre as cidades culturais ao elogiar a viagem do então prefeito de Fortaleza José Walter para a Alemanha, pois as cidades dali eram as “mais novas do mundo; destruídas quase totalmente pelos bombardeios aliados da última guerra, os seus reconstrutores tiveram que partir praticamente da estaca zero no trabalho de levantá-las”^{| 105 |}. Ao pretender positivar a administração municipal pós-golpe, colocou em suspensão as anteriores, pois “só obtiveram alguns resultados parciais”^{| 106 |}. Sua única solicitação atual era que o restauro do “velho Parque da Liberdade e a Cidade da Criança, que andavam abandonados” recebesse o nome de Alba Frota, “o anjo bom dos intelectuais, a protetora das artes e dos artistas”^{| 107 |}.

A institucionalização e as ações do Conselho Federal promoveram ações em escala nacional, pois, em 1971, “o país já contava com conselhos de cultura instalados e funcionando em 22 estados”, antes da sua criação apenas os estados do Ceará, da Guanabara e de São Paulo tinham uma estrutura semelhante (CALABRE, 2008; BARBALHO, 2008).

O congêneres estadual dessa instituição foi criado em meados da década de 1960, mas só ganhou um lugar próprio no momento em que o executivo estadual deixou o antigo Palácio da Luz, que o sediava desde 1808, e passou a abrigar o Palácio da Abolição em 1969. Esse edifício passa agora a

| 105 | Revista *O Cruzeiro*, 07 de outubro de 1967.

| 106 | Idem.

| 107 | Idem.

abrigar os serviços burocráticos de vários departamentos, como a Secretaria da Cultura, a Biblioteca Pública e o Conselho Estadual de Cultura. O valor de uso do prédio não aparentava estar de acordo com a identidade procurada pelos Conselheiros, apesar de se tratar:

de um edifício de grande valor histórico, devido aos acontecimentos nele verificados ao longo de quase dois séculos, porém [era] insignificante para o funcionamento de uma Secretaria de Estado moderna, caracterizada por um complexo de serviços. Desde logo, teve-se consciência das limitações de espaço, pela impossibilidade do bom funcionamento dos vários sub-órgãos e, particularmente, do Conselho, cujas sessões semanais sofriam a interferência das atividades que eram desenvolvidas em salas contíguas (NOBRE, 1979, p.32).

A exiguidade do espaço nessa construção que remetia ao período colonial só começa a ser resolvida em 1973, ano em que o Conselho passa a funcionar em outro local. Na reunião do Conselho Estadual de Cultura do dia 8 de fevereiro de 1973, “comunicou-se que o Governo do Estado efetivara a compra da casa onde nascera o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, ex-Presidente da República, e resolvera destiná-la para a sede do Conselho” (NOBRE, 1979, p.32).

A escolha do novo lugar foi objeto de controvérsia, pois estavam “julgando alguns ter ele nascido no distrito de Messejana e outros, menos informados, apontando-o como piauiense” (NOBRE,

1979, p.32). O historiador Professor Raimundo Girão, o primeiro secretário de Cultura do Estado, esclareceu aos mais céticos de “modo irrefutável” e “sugeriu a compra daquela casa, na Rua Solon Pinheiro no 38” para ser preservada em justa “homenagem à memória do ex-Presidente da República” (NOBRE, 1979, p.32). Novamente, a estrutura física anterior aparece como um limite para o conforto da inteligência cearense escolhida, pois a casa era:

Localizada em uma das áreas mais movimentadas da capital cearense, além de ser uma casa de residência modesta e em que o ruído procedente do trânsito na rua tornava impossível o bom funcionamento do colegiado. As adaptações feitas minoraram os problemas, porém não satisfizeram de todo (NOBRE, 1979, p.32).

Reclamou-se uma reforma mais profunda do prédio, mas devido à escassez de recursos para financiamento da obra, prevaleceu apenas a “colocação de reposteiros e fechamento das portas, formulada pelo conselheiro General Osvaldo Riedel” (NOBRE, 1979, p.33). Apesar de o Conselho funcionar mais como centro de exposição e debate de ideias, pois não possuía recursos próprios, algumas das suas sugestões eram aproveitadas na Secretaria de Cultura. Os membros das duas instituições muitas vezes se repetiam e em sua maioria pertenciam ao Instituto Histórico do Ceará e/ou à Academia Cearense de Letras (BARBALHO, 2008, p.15).

Apesar disso, existia uma divisão formal de funções. Enquanto a Secretaria executava, cabia ao Conselho o papel de regulação dos usos dos espaços e da possibilidade das manifestações culturais. Os interessados em fazer Cultura deveriam apresentar uma série de documentos para o Conselho: o estatuto da organização, o Atestado de personalidade jurídica, o registro do texto na sua associação responsável e o atestado da censura federal. Estar próximo do Conselho era garantir a execução dos seus projetos culturais.

O Conselho Estadual de Cultura e a Secretaria de Cultura nasceram “irmanados, pode-se dizer – em imagem pouco feliz – como xipófagos unidos na cabeça, tornando-se impossível, por conseguinte, fazer uma nítida separação” (NOBRE, 1979, p.7) entre as suas atividades. Nas palavras de José Denizard Macedo de Alcântara, um dos secretários da Cultura, os dois órgãos eram a expressão máxima de um Colegiado que “tem mantido atuante na defesa do patrimônio espiritual, histórico, científico, literário e artístico da terra cearense” (NOBRE, 1979, p.7).

A institucionalização da Cultura passou a contar também em sua Secretaria com os Serviços de Administração, Patrimônio Cultural e Difusão Cultural, além do já citado “Museu Histórico e Antropológico do Estado, a Biblioteca Pública, o Teatro José de Alencar, [...] ainda em 1966 o Arquivo Público Estadual é desmembrado da Secretaria de Justiça e repassado para o Serviço do Patrimônio Cultural” (COSTA, 2011, p.75).

Segundo Barbalho (2008, p.5), de forma geral, os intelectuais dessas instituições partiam de uma concepção elitista de Cultura. Pautados por um caráter evolucionista, acreditavam que ela era o motor necessário do desenvolvimento para passar de um estado menor para outro patamar civilizacional. “O conservadorismo do grupo pode ser observado na sua visão de história e patrimônio, uma visão personalista e de exaltação do herói e do grande vulto” (BARBALHO, 2008, p.13).

A discussão sobre os valores culturais da cidade ocorreu em escala ampliada, mas encontrou no centro antigo uma maior repercussão institucional, pois neste momento deixava, gradativamente, de ser *locus* privilegiado do poder econômico e administrativo. A expansão da cidade foi incentivada e proporcionou a descentralização da burocracia do Estado para outros locais da cidade, é o caso da transferência da Câmara Municipal (1971), da Sede do Governo Estadual (1970) e da Assembleia Legislativa (1977).

O enunciado de expansão desenvolvimentista sob a base da crença no progresso encontra materialidade também através da inauguração de novas avenidas e viadutos. Enquanto a Av. Santos Dummont facilitava o acesso às praias do leste da cidade, por sua vez, a Avenida Marechal Castelo Branco foi inaugurada em sua primeira etapa em 1973 e possibilitou a vista da costa leste e, por fim, a terceira obra viária de maior impacto foi a construção da BR-116, recorrendo diversas vezes nas suas publicidades de inauguração ao enunciado de integração nacional e à promessa da valorização fundiária.

Nesse processo de remodelação e expansão urbana tornam-se úteis e necessários os projetos de recomposição da imagem da cidade de Fortaleza através do incentivo e manutenção dos valores culturais e históricos do centro antigo e outros locais assim considerados estratégicos.

Segundo Lílian da Costa (2011, p.61), a implementação de um circuito de casas de cultura em Fortaleza seria um desses espaços considerados estratégicos. Além de ter inspiração no projeto dirigido por André Malraux, Ministro da Cultura francês, estava prevista como uma das metas do Plano Nacional de Cultura e foi gerida por uma comissão específica dentro do CFC. O objetivo era possibilitar a criação de convênios entre os entes da federação (secretarias de cultura, conselhos estaduais e prefeituras) para aproveitar espaços já existentes a fim de promover a animação cultural e buscar um equilíbrio entre a cultura universal, as diretrizes nacionais e os valores locais. Ainda segundo Lílian da Costa (2011, p.62), entre 1968 e 1976, o CFC contabilizou em sua revista vinte e três Casas de cultura nas seguintes localidades:

Rio Branco (AC), Penedo (AL), Itacotiara (AM) e Manacapuru (AM), Itapemirim (ES), Lençóis (BA), Campo Grande (MS), Uberaba (MG), Toledo (PN), Teresópolis (RJ); Belém (PA), Castanhal (PA), Cametá (PA), Icoaraci (PA) e Santarém (PA), Natal (RN), Bagé (RS), Carazinho (RS), Cachoeira do Sul (RS), Iraí (RS) e São Borja (RS); e, Araçatuba (SP) e Limeira (SP) (COSTA, 2011, p.63).

Em Fortaleza, além das duas casas que viraram sede do Museu Histórico e Antropológico do Ceará e do Conselho Estadual de Cultura (CEC), promove-se a formação de um circuito de casas de cultura oficializadas através de um jogo de afinidades eletivas entre a intelectualidade cearense e aqueles que estavam ocupando os cargos dos órgãos da Cultura no momento. Duas delas foram institucionalizadas na esfera federal, passando a compor parte da Universidade Federal do Ceará – UFC: a Casa Amarela e a Casa de José de Alencar. Por sua vez, a casa do maestro Alberto Nepomuceno foi considerada espaço de utilidade pública pela lei nº 9.315 24 de setembro 1969 tornando-se uma entidade agregada da UFC. Enquanto isso, a casa Juvenal Galeno (literatura e folclore) e a casa Raimundo Cella (artes plásticas) foram institucionalizadas na esfera estadual.

O processo de institucionalização da casa do escritor José de Alencar é exemplar da eleição verticalizada de alguns espaços como um *locus* privilegiado da Cultura oficial em prol do civismo, pois Rachel de Queiroz e o próprio Castello Branco guardavam um parentesco familiar distante com o escritor. Ademais, a articulação entre a UFC e as associações letradas tradicionais (Academia Cearense de Letras, Instituto Histórico do Ceará e o grupo Clã) foi essencial nesse processo transmutação de um cânone literário em marcações urbanas concretas.

Em texto introdutório da revista de cultura *Clã* de 1967, o autor Artur Bernardo Benevides sintetiza algumas questões sobre a instalação da Casa do

autor para a paisagem simbólica da cidade. Inicia seu texto com a saudação ao “Magnífico Reitor Antônio Martins Filho”, pelas “tantas iniciativas de importância no setor da cultura, ampliando, no seu reitorado, as atividades ligadas às ciências, às letras e às artes, acaba de criar oficialmente a Casa de José de Alencar”^{| 108 |}.

Sua localização seria estratégica para o enunciado expansionista do território da cidade, pois previa a construção do futuro Parque Alagadiço Novo, no exato local “em que nasceu o maior romancista romântico do Brasil [...] a poucos quilômetros da cidade de Fortaleza”^{| 109 |}. Mais que um local de estudos permanente “aos escritores, aos artistas, aos estudantes e aos interessados”^{| 110 |}, este espaço assumiria uma aura:

A casa será uma espécie de santuário onde se vai cultivar a memória inapagável do criador de ‘Iracema’. Tudo será feito obedecendo a um planejamento seguro e a longo prazo, de forma a beneficiar o maior número possível de pessoas que se interessem em aumentar os seus conhecimentos. Mas a nova instituição não se limitará apenas a José de Alencar^{| 111 |}.

Institui-se também um bom senso patrimonial em que a aproximação correta é reconhecer “sem dúvida” o valor “de iniciativa das mais brilhantes, que está a merecer os aplausos da coletividade”^{| 112 |}. A casa representaria outra pedra segura, não só para a história da literatura, mas para perpetuação de um projeto político de poder no presente que se quer reconhecido positivamente aos olhos dos demais.

| 108 | Revista *Clã*, janeiro de 1967, p. 1.

| 109 | Revista *Clã*, janeiro de 1967, p. 1.

| 110 | Idem.

| 111 | Revista *Clã*, janeiro de 1967, p. 2.

| 112 | Revista *Clã*, janeiro de 1967, p. 2.

Além da promoção de um sentimento cívico, a política cultural da Ditadura Civil-Militar funcionou como um mecanismo complexo para segmentar a cultura política da sociedade civil, aliada com os expedientes de opressão, vigilância e censura em prol da manutenção da estabilidade política.

O caso de Alberto Santiago Galeno revela esse caráter do mesmo instrumento político. Era um dos visitantes e promotores da Casa de Juvenal Galeno, então equipamento da Divisão de Promoções Artísticas da Secretaria de Cultura, lugar em que morou o intelectual Juvenal Galeno (poeta, folclorista e membro fundador de diversas agremiações do século XIX, incluindo o Instituto Histórico do Ceará), mas que a partir dos anos 1920 transformou-se no Salão Galeno, mantendo-se como uma referência social e cultural da cidade.

Na década de 1970, promovia-se ali uma série de programações: a festividade da criatividade infantil, a noite da viola, o natal dos poetas, o festival de poesias folclóricas, brejeiras e modernas. Um evento específico, o concurso Literário Livreiro Edésio, promovido em 1980 com o objetivo de incentivar a literatura cearense e multiplicar novos valores, contou com a presença de Alberto Galeno, intelectual e folclorista militante filiado ao Partido Comunista do Brasil no período da sua legalidade.

Em seu primeiro livro, *Sob o signo do Macaco* (1986), utilizou como recurso a crítica velada ao consenso produzido pela política cultural da Ditadura Civil-Militar. O livro é composto por 17 contos que possuíam em comum o compromisso

com a crítica social. O primeiro, *A Praça*, chegou a ser publicado anteriormente no jornal *O povo*, no dia 14 de fevereiro de 1982. Nele, o espaço da Praça é defendido como uma metáfora política, pois:

Falar da Praça era falar da Cidade do Forte, das alegrias e das revoltas dos seus habitantes, os bravos cabeças-chatas. Esse entrosamento vinha de longe, dos idos da Colônia, ou, mais precisamente, dos tempos da exploração lusitana. Porque, na verdade, os cabeças-chatas nunca perderam a condição de colonos, fosse de Londres, de Lisboa ou de Nova Iorque. Não que eles gostassem da sujeição. E, tanto não gostavam que, por mais de uma vez, tiveram de levantar-se contra os opressores (GALENO, 1986, p.7).

Ainda segundo Galeno (1986), as relações sociais em torno desse lugar efetuavam a síntese dos vários períodos políticos devido à repetição da condição subordinada. A praça seria um lugar múltiplo para os “cidadãos da bela, ardente e brava Cidade do Forte. A Praça servia-lhes de escola, parlamento, teatro e quartel. Lá, onde os cidadãos debatiam os problemas da comunidade” (GALENO, 1986, p.8).

A valorização da Praça é a base da sua narrativa crítica contra uma imagem autoritária da cidade. Segundo ele, moldada no longo termo, mas que no passado recente encontrava expressão nas reformulações urbanas feitas pelos sucessivos prefeitos do período da Ditadura. Eram a expressão da continuação de uma longa e pesada herança autoritária que rodeava o espaço democrático:

As edificações em redor da Praça erguiam-se como verdadeiros marcos a denunciar os diversos períodos da exploração colonialista. Sobrados quadrangulares do tempo dos Portugueses e, por último as construções de cimento armado, lembranças dos netos de Tio Sam. E como se não bastasse, na fachada das casas de comércio, em atitude de espreita, os bichos que as multinacionais foram buscar na *jungle* para símbolo das suas atividades predatórias (GALENO, 1986, p.9).

Galeno dedica mais linhas à arquitetura modernista que estaria “a serviço do sistema”, tipificada aqui como “necrópole, conforme o modelo babilônico”. Descreve de forma fantasiosa o projeto do mausoléu e narra como a ideia teria sido gerada entre as autoridades prescrevendo seus valores políticos:

uma ideia, considerada luminosa pelos áulicos palacianos. Um cemitério... Sim, um cemitério. Façam-me um cemitério -gritou ele para os engenheiros e arqueólogos. Não um cemitério vulgar, cheio de cruces e de catacumbas, como o dos Cristãos, mas uma necrópole onde não faltem a majestade e esplendor do Mundo Antigo. Recordou Babilônia, Egito, Grécia. Recordou os feitos e as glórias de Nabucodonosor, o rei da Babilônia, com seus jardins suspensos, do faraó Tutmés e do rei Mausolo. Eles haviam ganhado a Eternidade graças a seus empreendimentos fúnebres. Por que não acontecer o mesmo com o Intendente da Cidade dos Fortes? Os arquitetos secundados pelos arqueólogos traçaram os croquis da obra a ser construída. Seria a réplica

de uma necrópole babilônica de muito agrado do rei Hamurábi. No centro, enorme mausoléu tendo na cúpula um anfiteatro. Pelos lados os jardins suspensos, colunas para o suplício dos condenados e muralhas para as execuções. Um pouco além, os jazigos. Eram tubas imensas, com cem metros a mais de comprimento, o bastante para que nela desaparecessem os maiores gigantes da mitologia. O intendente ficou deslumbrado ante a perspectiva do colosso. Construam-no imediatamente! (GALENO, 1986, p.11)

O que era visto como moderno e avançado na propaganda política da Ditadura, para Galeno obedecia a outro período, o tempo da História Antiga. As intervenções efetuadas na cidade significavam a supressão dos espaços democráticos alinhados com o disciplinamento dos que queriam um povo “inofensivo, [porém] uma vez unido adquiria força igual à dos vendavais destruidores de templos e de cidadelas” (GALENO, 1986, p.10).

A escrita militante de Alberto Galeno promovia a oposição entre as identidades insubordinadas do povo, dos súditos da coroa, contra as figuras de autoridade do “Príncipe Imperial”, “os comerciantes da Praça, uns gringos, outros, marinheiros”. Essa medida das distâncias políticas, que elenca os próximos (o povo) e distancia-se dos outros (os poderosos), é, segundo Ricoeur (2007, p.140-142), um trabalho de formação de um lugar intermediário entre o polo da memória individual e o de uma memória coletiva provando as trocas ativas entre/com comunidades de pertencimentos. Mesmo de

forma retrospectiva, Galeno sintetiza uma representação insubordinada de Fortaleza enquanto cidade cultural, promovendo uma leitura a contrapelo de alguns dos seus marcos arquitetônicos construídos no período da Ditadura.

| 113 | *Jornal O povo*, 19 de janeiro de 1972.

Devido a sua militância, Alberto Santiago Galeno foi preso em duas oportunidades. No dia 2 de julho de 1964, foi detido durante seis dias para averiguação e depois iniciou, no dia 13 de março de 1973, outra pena de quase dois anos. Quando saiu em liberdade, “continuou suas atividades políticas e jornalísticas [...] clandestinamente até o advento da Anistia, quando passa a atuar de forma mais intensa e com mais liberdade” (OLIVEIRA, 2009, p.33).

Por fim, a casa-museu de Nirez, o então Museu Cearense da Comunicação, possuía o respaldo indireto da tradicional Academia Cearense de Letras, não só devido à inserção do patriarca, Otacílio Colares de Azevedo, falecido em 1978, na instituição, mas também à do seu irmão, o Professor do curso de Letras da UFC, Sânzio Azevedo, que passou a ocupar a cadeira número 1 dessa instituição em 1973.

Além disso, Nirez buscava encontrar algum equilíbrio público nos valores políticos do seu engajamento cultural divulgando os comentários escritos no livro de visita do seu museu. Recorria tanto a jornalistas mais próximos do espectro da esquerda, a exemplo de Blanchard Girão, que teve seu mandato de deputado estadual cassado em 1964 e que elogiava o seu “paciente trabalho”¹¹³. Mas também divulgava registros mais nacionalistas próximos do

ufanismo, como o do jornalista e cronista esportista “Cid Carvalho”, que o distingue como “um empreendimento de grande envergadura (...) nesta sala há um Brasil enorme renascido e atuante na alma rediviva na sua melhor expressão”¹¹⁴].

| 114 | Jornal *O povo*, 19 de maio de 1973.

Com essa estratégia, Nirez disputava o seu espaço como lugar de pesquisa não só da Música Popular Brasileira, mas também de objetos e fotografias que remetiam ao passado da cidade de Fortaleza. Essas representações das construções antigas de Fortaleza foram divulgadas semanalmente durante 15 anos na página *Pesquisa & Comunicação* do jornal *O povo* e foram usadas como semióforos da glorificação da sua própria memória. Apesar das fotografias darem a ver o passado da cidade de Fortaleza, estes objetos reunidos ali ganham outra camada de significado, referindo-se a e glorificando os seus esforços pessoais.

A produção de imagens para divulgar Fortaleza como uma cidade cultural se articulava com o apelo aos produtos turísticos. Nogueira (2020) nos lembra como a preocupação com o turismo era um elemento estrutural das políticas de desenvolvimento a partir da década de 1960, o que repercute em diversos níveis de planejamento estatal.

Em nível nacional, a criação da Embratur (1966) ligava-se diretamente às discussões internacionais sobre o turismo cultural como solução para a preservação patrimonial. Por sua vez, em nível estadual, foi criada a Empresa Cearense de Turismo (Emcetur), a fim de dinamizar a indústria do turismo. Nessa mesma direção, transformou-se a

antiga cadeia pública em Centro de Turismo, com a presença de um teatro e um Museu de Arte e Cultura Popular, “na mesma proporção em que outros equipamentos foram sendo construídos, como o Mercado Central, a Avenida Monsenhor Tabosa e a Vila do Artesão no Pirambu” (NOGUEIRA, 2020, p.8).

| 115 | Governo do Estado do Ceará (1976).

| 116 | Idem.

A primeira frase do Guia Turístico de 1976, editado pelo Governo do Estado do Ceará, sintetiza o tom pretensamente conciliador na fabricação discursiva da identidade da cidade voltada para a exportação: “Não é à toa que se desafia a natureza das coisas. Hoje Fortaleza reconhece o princípio do pluralismo ideológico, nas relações de uma cidade”^[115]. O texto continua:

não podia fugir à história que se preza foi palco de batalhas navais, lutas pelas terras, domínios estrangeiros, combates patriotas, expulsões. E em tudo estava retratado os primeiros indícios do Turismo. Portugueses, holandeses, flamengos, africanos, franceses, gente rica, gente nobre, aqui vinha, gostava, construía, partia, e sempre voltava. As praias de areias imensas, conservadas até hoje, resistindo ao crescimento da metrópole e das largas avenidas de capacidade a várias pistas”^[116].

O texto possui uma série de limites sobre a compreensão histórica do processo de colonização, silenciando e negando qualquer traço de violência no processo ao priorizar idealmente uma convivência harmônica entre os grupos. O guia continua sua narrativa através da oposição entre a natureza e

a cidade, o litoral e o sertão. Encontra o seu desenlace e resolução no apelo à solidez do “acervo cultural de construções” formado por um antigo hotel, a Catedral, as Igrejas e o Teatro José de Alencar. Torna-se parte da infraestrutura oferecida ao visitante ao lado de “hotéis de luxo, estradas, comunicação, clubes sociais, centro de convenções, cinemas, boites, restaurantes, centro de Informações turísticas, hospitais”¹¹⁷ |.

| 117 | Governo do Estado do Ceará (1976).

Apesar de se remeter ao epíteto de Histórico, o texto procura passar uma mensagem rápida e fechada em si, despreocupada com a reflexão, mas fiel ao entretenimento do leitor, garantido por um mosaico de imagens sucedidas, uma atrás da outra, causando certa dramaticidade (MALERBA, 2014).

Esse investimento institucional, simbólico e intelectual na imagem de Fortaleza como cidade cultural procurava substituir, anular e reprimir qualquer indício de um território subversivo que estava na cena pública antes do Golpe de 1964 e que ganhou novo fôlego depois das manifestações ocorridas em torno do ano 1968.

A configuração da cadeia patrimonial brasileira nesse período tem como momento-chave os dois encontros com os Governadores dos Estados promovidos pelo Ministério da Educação e Cultura. Cada Encontro gerou suas respectivas cartas, o *Compromisso de Brasília* (1970) e o *Compromisso de Salvador* (1971), mas que encontravam sua vulgarização, por exemplo, através do livreto da exposição produzido em uma parceria entre o Departamento de História da USP, a IAB-SP e o 4º

Distrito da DPHAN (1946-1970), no qual se expõe um resumo das discussões, informações históricas e fotografias dos bens arquitetônicos. Seleccionamos dois trechos que destacam o entrelaçamento entre o projeto de identidade a ser gestado e a necessidade de mão-de-obra qualificada:

Do Ministro Jarbas Passarinho:

Cabe a nós, representantes do povo, em cujo nome exercemos o poder, fazer com que o orgulho nacional pela nossa História se manifeste, mais acentuadamente, na manutenção de nossos documentos e na conservação de nossas relíquias.

Do Arquiteto Lúcio Costa:

O problema da recuperação e restauração de monumentos, trate-se de uma casa seiscentista como estas de São Paulo, ou das ruínas desta igreja de São Miguel, no Rio Grande do Sul, é extremamente complexo. (COMPROMISSO DE BRASÍLIA, 1970, p. 16).

Nesse trecho, define-se o lugar do patrimônio no entrelaçamento entre uma política e uma técnica. A primeira dependeria de uma formação demorada e difícil, pois exige, além do “tirocínio de obras e de familiaridade com os processos construtivos antigos, sensibilidade artística, conhecimentos históricos, acuidade investigadora, capacidade de organização, iniciativa e comando e, ainda, finalmente, desprendimento” (COMPROMISSO DE BRASÍLIA, 1970, p.17).

Ainda segundo o folheto, a história advinda dos documentos e das relíquias garantiria a ligação entre o poder dos representantes e o orgulho dos representados através daqueles que se sentem diretamente responsáveis e atuantes da “obra penosa e benemérita de preservar os últimos testemunhos desse passado que é a raiz do que somos – e seremos” (COMPROMISSO DE BRASÍLIA, 1970, p.17).

A metáfora utilizada é significativa por obter sentido na comparação com aqueles que, acima de tudo, se mostram como “desenraizados”, que não se emocionam com as construções selecionadas, o que seria uma prova da evasão da identidade proposta. Dessa forma, a expectativa política oficial do olhar sobre o patrimônio era a de garantir uma definição de identidade e pertencimento, criando parâmetros na capacidade de discernimento do que seria Cultura.

O livreto da exposição do *I Encontro de Governadores* elegeu o patrimônio do Estado de São Paulo, certamente por ser a sede do encontro, como o mais simbólico, exibindo 14 construções. Minas Gerais apresentou-se apenas através de uma fotografia de Ouro Preto e outra do Santuário de N. S. da Piedade. O Nordeste encontrava-se representado apenas por Pernambuco e pela Bahia (dois bens cada). Já o Sul do país foi representado pelo Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, elegendo um bem para cada estado.

Por sua vez, as cartas dos *Compromissos* firmados listam as ações comuns e necessárias à defesa do “patrimônio histórico e artístico nacional”,

salientando “o culto ao passado como elemento básico da formação da consciência nacional” (IPHAN, 2004, p.138). Esse investimento no culto ao passado por meio do olhar é trabalhado em uma distribuição do saber amplificada: o ver o patrimônio deveria perpassar os currículos escolares de todos os níveis, adotando os seguintes critérios:

[...] no nível elementar, noções que estimulem a atenção para os monumentos representativos da tradição nacional; no nível médio, através da disciplina de Educação Moral e Cívica; no nível superior (a exemplo do que já existe no curso de arquitetura, com a disciplina de Arquitetura no Brasil), a introdução, no currículo das escolas de Arte, da disciplina de História da Arte no Brasil; e nos cursos não especializados, a de Estudos Brasileiros, parte destes consagrados aos bens culturais ligados à tradição nacional (IPHAN, 2004, p.139).

A Cultura e a Educação possuíam metas paralelas a serem seguidas dentro do projeto desenvolvimentista conservador da Ditadura Civil-Militar. As medidas de ampliação da rede de educação englobavam desde a obrigatoriedade do ensino primário, até a construção de novas universidades. Apesar de já estar arrolada a proteção das obras de caráter artístico ou monumental como dever de engenheiros, arquitetos e agrimensores no começo dos anos 1930, o ensino autônomo de arquitetura se intensificará nesse período.

Antes os cursos ficavam restritos aos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, mas a partir do início dos anos 1950 são fundados os cursos

de arquitetura na Universidade do Rio Grande do Sul (1952), a Faculdade de Arquitetura da Bahia e em Pernambuco (1959), todos originários das suas respectivas Escolas de Belas Artes (FARAH, 2012, p.48-54). O curso de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará só foi fundado em 1964.

A carta do *II Encontro dos Governadores* colocava o DPHAN e o Arquivo Nacional como lugares aptos a criar mão de obra especializada de forma mais imediata, cooperando na “educação cívica e no respeito à tradição”. E, por fim, caberia às secretarias estaduais a divulgação do “acervo dos bens culturais da respectiva área, utilizando-se, para esse fim, os vários meios de comunicação de massa, tais como a imprensa, o rádio, o cinema, a televisão” (IPHAN, 2004, p.140).

Em 1972, com a adoção da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial na Unesco, foi chancelada a valorização de um conceito de patrimônio hegemonicamente identificado em objetos arquitetônicos, monumentais, esculturais e icônicos possuindo um reconhecido valor histórico e estético.

As cartas, os encontros, os compromissos não só documentam a tentativa da formação de um consenso político em prol da proteção daquilo que estava “prestes a se perder”, mas concatenam uma hierarquia global dos valores. Elegem-se modalidades de criação sustentadas por taxonomias que domesticam as formas de pensar a própria diversidade (HERZFELD, 2008).

Na década de 1970, os usos políticos feitos pela Ditadura Civil-Militar do patrimônio cultural acabam por tentar formalizar uma imagem de Fortaleza próxima dessa escala de valores internacionais. Nesse tópico, observamos diversas formas de descrição do seu espaço como dotado de valor cultural, não só através da vinculação a uma visão tradicional de Cultura através das crônicas de Rachel de Queiroz, mas também através da circulação e disputa nacional de algumas das suas representações pelas exposições promovidas pelos escritórios do IPHAN, assim como a formalização de uma rede local de casas de cultura que difundiram e promoveram amplamente essa recomposição da imagem da cidade enquanto uma capital cultural.

A casa-museu de Nirez e o seu gesto editorial no jornal *O povo* estão imersos nesse debate dos anos 1970 e 1980 em que um grupo de intelectuais da Cultura está em busca de definir os seus valores e sentidos autorizados, não sem disputar posições políticas entre si e contra os outros. Como vimos, de forma sucinta, o olhar sobre as obras do passado e os patrimônios culturais estavam em disputa. Por um lado, o discurso oficial provocava e reforçava um leque ampliado de sentimentos considerados conservadores: o respeito a uma cultura do civismo, o otimismo para o futuro, o lugar de respeito e serenidade. Por outro lado, o discurso mais próximo de uma memória das esquerdas explorava uma contra-narrativa da valorização das contradições, da denúncia e do dissenso.

Com essa breve apresentação da passagem para o momento-patrimônio, buscamos mostrar os debates e os discursos que tiveram ressonância, a

partir de uma seleção restrita dos agentes, no jogo social de eleição do patrimônio cultural que convergiram para a criação do Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH) na década de 1970. No próximo tópico, tentaremos responder as seguintes questões: Quais foram as seleções efetuadas por quem implementou a política? Esse investimento é homogêneo? Qual seria o lugar do Ceará nessa nova configuração do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional? A valorização do seu ativo patrimonial ocorreu de que forma?

Também nos próximos tópicos, analisaremos duas representações sobre o passado que estão em jogo no espaço público dessa Fortaleza Cultural. A primeira, movida por uma análise mais estruturada que visava uma ampliação do conteúdo do tradicional conceito de patrimônio histórico e artístico através da ação dos arquitetos José Liberal de Castro e Francisco Augusto Sales Veloso. A segunda, produzida através da aproximação do jornal *O povo* e a casa-museu de Nirez, o então Museu Cearense da Comunicação (NMCM). Esta se baseia em uma forma menos desenvolvida em termos de narrativa escrita, mas que soube manipular bem a sua correlação com a narrativa visual. Ambas dialogaram diretamente com enunciado oficial de fabricar uma anterioridade temporal do presente que se quer positivo e glorioso, mas também contribuíram e pautaram, de certa forma, o debate público sobre a cidade e os seus valores nesse período.

Em suma, analisaremos o processo de saber-fazer de um olhar coletivo sobre o patrimônio arquitetônico de Fortaleza em plena Ditadura na interação

entre ideólogos e técnicos com vasta experiência na política cultural e que se faz repercutir a alguns especialistas locais e, por fim, apresenta seus desdobramentos no olhar popular, midiaticizado e durável da página de Nirez.

O Plano de Cidades Históricas (PCH) no Ceará

O que é, o que significa, o que representa esta obra seria supérfluo querer dizer ou ressaltar. O que ela contém e como fala: fala o que é o Brasil na presença de valores culturais que fundamentam o seu patrimônio histórico e artístico. E vem do passado – século XVI a XIX – ou nos nossos dias – século XX – para testemunhar o que realizamos, o que o brasileiro de todos os tempos realizou, na construção de um acervo de tão grande expressão (TELLES, 1975, p.9).

São essas palavras de Manuel Diégues Júnior, então diretor do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), que abrem a apresentação do livro *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*, lançado em 1975 e de autoria do arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles. Em suas páginas, divulgam-se quais seriam as expectativas oficiais do Estado nas palavras de alguns intelectuais no investimento de valorização das obras históricas da Cultura enquanto vingava o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH).

O PCH é produto de uma articulação conjunta, no começo de 1973, entre os Ministros do Planejamento e da Educação e Cultura, que resultou na criação de um grupo interministerial constituído por “representantes do MEC, através do IPHAN, do então Ministério de Planejamento e Coordenação Geral, do Ministério do Interior, através da SUDENE, e do Ministério da Indústria e Comércio, através da EMBRATUR” (SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p.21). O objetivo era incrementar a geração de renda por meio do turismo priorizando os seguintes Estados: Bahia, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão.

Segundo Sandra Corrêa (2016, p.16), durante a primeira etapa de implementação do PCH (1973 a 1979) foram investidos 17,3 milhões de dólares, realizando-se 143 obras em “monumentos (85% dos investimentos); 8 cursos de qualificação de mão de obra nos três níveis (superior, intermediário e operário); 7 planos urbanísticos; 6 obras em espaços públicos (urbanos); e 10 ações de tipos diversos”.

Até o momento da concepção do PCH o reconhecimento dos bens do estado do Ceará através do tombamento era bastante restrita. Se de 1937 a 1969 o SPHAN obteve como resultado a proteção de 803 bens tombados: 368 de arquitetura religiosa, 289 de arquitetura civil, 43 de arquitetura militar, 46 conjuntos, 36 bens imóveis, seis arqueológicos e 15 bens naturais, selecionando predominantemente um tipo arquitetônico monumental, do barroco e da mestiçagem como documento maior da identidade nacional (FONSECA, 1997).

Por sua vez, o Estado do Ceará até a década de 1960 possuía apenas dois bens tombados na lista Nacional. Eram eles: a Coleção Arqueológica da Antiga Escola Normal Justiniano de Serpa (1941) e a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário em Aracati (1957). Durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985) foram tombados mais oito bens: a Casa Natal de José de Alencar (1965), o Teatro José de Alencar (1965) e o Passeio Público (1966), a Casa de Câmara e a Cadeia de Quixeramobim (1972), a Casa de Câmara e a Cadeia de Caucaia (1973), a Assembleia Provincial do Ceará (1973), a Igreja Matriz de Santana (1974), as Casas de Câmara e Cadeia de Icó (1975), a Casa de Câmara e a Cadeia de Aracati (1980), a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala (1980), a Sede do Departamento Nacional de Combate à Seca (DNOCS), que foi tombada em 1983 e no ano posterior foram protegidos o Mercado de Carne de Aquiraz e o Açude do Cedro.

Em outros Estados do nordeste, encontramos movimento semelhante. O Maranhão possuía até 1960 apenas seis bens tombados. Após o tombamento conjunto de duas casas na Avenida Pedro II em 1961 e o tombamento individual da Fonte das Pedras em 1963, ampliou-se a proteção do conjunto de Alcântara (MA) em 1974 e oficializou-se o tombamento do conjunto arquitetônico e paisagístico de São Luís do Maranhão em 1974. Outros três bens são inseridos na lista, com destaque para a representação da memória militar indicada pela ruína da Fortaleza de Santo Antônio. O Rio Grande do Norte só possuía o tombamento do

Forte dos Reis Magos (1949), mas passou a contar com mais 13 bens tombados de forma seguida entre os anos 1962-65.

Os estados da Paraíba, Pernambuco e Bahia já possuíam um número razoável de bens reconhecidos nacionalmente, mas não ficaram de fora deste improvimento. A Paraíba já contava com 18 bens tombados até 1960, contando com tombamento da Fazenda Acauã (casa, capela e sobrado) em 1967 e da fábrica de vinho Tito Silva em 1984. O estado de Pernambuco só em 1938 oficializou o tombamento de 40 bens, somando-se mais 13 no começo dos anos 1960 e até o fim da década de 1980 acrescentou mais 29 bens, somando-se no total 82 bens tombados. A Bahia possuía mais de uma centena de bens tombados, mas somou outros 33 tombamentos.

Por fim, Sergipe possuía 22 e acrescentou mais três bens na lista. Excepcionalmente, o estado do Piauí continuou com o mesmo número de bens nesse período, seis bens tombados, quantidade que só começa a ser modificada com a inclusão do Parque Nacional da Serra da Capivara no início dos anos 1990.

No caso do Estado do Ceará, apesar da implementação da Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social em 1966, apenas após o processo de redemocratização no começo da década de 1980 é que a dinâmica da proteção do patrimônio arquitetônico estadual veio a se modificar, devido à implementação da 4ª Coordenação Regional do atual IPHAN em Fortaleza (1982) e ao início dos processos de tombamentos em nível Estadual (1982) e Municipal (1986).

Abordar o PCH é analisar a experiência patrimonial aos olhos daqueles que decidiram o patrimônio arquitetônico no Estado do Ceará entre 1964 e, pelo menos, até o ano de 1982. O objetivo é avaliar os critérios e os sistemas de valores utilizados pelos que tiveram o poder de decidir se um artefato é ou não parte do patrimônio Histórico e Artístico Nacional; perceber as relações de poder presentes nos discursos produzidos; os ajustes entre os enunciados mais gerais do otimismo em relação ao dito Milagre Brasileiro e a defesa da tradição encarnada na arquitetura; as possíveis tensões entre os agentes patrimonializadores envolvidos.

Aproximaremos aqui de uma postura compreensiva devedora da sociologia dos valores de Nathalie Heinich (2009; 2019). Abordando o “como” ao invés do “porque” da experiência patrimonial, partindo, de um lado, da análise do livro *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil* – e, por outro lado, dos relatórios e estudos do PCH solicitados pelas entidades, agentes e técnicos patrimonializadores estaduais.

Trata-se de observar a decalagem do trabalho do olhar para observar se existem similitudes, diferenças ou tensões do *Atlas*, que se liga mais ao “regime de comunidade” do que valoriza a multiplicação, o padrão e o convencional, e o olhar do técnico, que se coloca dentro do “regime de singularidade”, qualificando os objetos como raros, fora do comum e únicos.

O *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil* foi editado pela Fundação Nacional de Material Escolar (FENAME) dentro de uma

linha editorial de títulos semelhantes: o *Atlas Histórico Escolar*, o *Atlas geográfico escolar*, o *Atlas Cultural do Brasil*, o *Atlas da Fauna Brasileira*, entre outros. Esta instituição foi criada em 1967 para assumir a função de ampliar a produção e a circulação de material escolar. Para termos noção do montante da sua produção, em 1969 foi alcançada a “publicação de 7 milhões de exemplares de obras de consulta, Cadernos MEC e Guias Metodológicos, compreendendo 31 títulos e 74 edições entre os anos de 1956 e 1968” (FILGUEIRAS, 2013, p.327).

A função da FENAME englobava também a regularização do mercado de livros didáticos garantindo a reorientação política exigida. Antes de serem impressos, os volumes passavam pelo Serviço de Segurança e Informações do MEC, que, por sua vez, respondia diretamente ao Sistema Nacional de Informações (SNI). A circulação do material produzido deveria multiplicar o sentimento nacional, a transmissão do civismo e o ensino da língua pátria. Apesar do volume considerável, o alcance da circulação desses volumes se restringia a função de suplementação, pois foi idealizado para atuar nos lugares em que as livrarias particulares não conseguissem alcançar. Sua missão era assegurar a mensagem da Ditadura Civil-Militar nos rincões do país. (FILGUEIRAS, 2013).

O *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil* possui dois textos de abertura, Apresentações escritas pelos diretores das instituições responsáveis pela sua publicação. O primeiro

texto, em parte citado acima, foi escrito pelo intelectual Manuel Diegues Júnior que possuía longa carreira no movimento folclórico. Havia assumido uma das cadeiras no CFC e estava ocupando o cargo de diretor do DAC desde 1970. Segundo o mesmo, as “páginas deste livro, ou que nelas está escrito ou no que nelas está registrado em fotografias” (TELLES, 1975, p.9). Caracterizariam-se antes de tudo pelo valor de significação:

de uma ideia que é, afinal de contas, uma expressão de nós próprios: de nossos mestres-de-obras, de nossos arquitetos, de nossos escultores, de nossos pintores, enfim, de nossos artistas, na sucessão das gerações que fizeram o atual Brasil. Obra que identifica nossas origens e testemunha o nosso espírito criador (TELLES, 1975, p.9).

A leitura do livro garantiria o “conhecimento de nossa personalidade cultural através da identificação das raízes da nossa formação” (TELLES, 1975, p.9), essencialmente importante para “um país ainda novo, em pleno desenvolvimento, e por isto mesmo imbuído das melhores ideias de modernização” (TELLES, 1975, p.9). Em sua concepção, a modernização em voga conciliaria o valor de autenticidade do passado afirmando uma identidade nacional dignificada e bem direcionada. Complementa: “identificação, portanto, de nossos valores de ontem e inspiração para nossas ideias de hoje” (TELLES, 1975, p.9). Para este autor, não se trata de uma ideia romântica de resgate do passado, pretende-se antes produzir uma conciliação com o presente rumo ao desenvolvimento.

O segundo texto foi escrito por Humberto Grande (1967-1976), diretor da FENAME durante boa parte da sua existência. Em sua trajetória, já tinha exercido cargos como o de procurador da Justiça do Trabalho, enquanto que, na Educação, tornou-se conhecido após escrever o livro *A pedagogia do Estado Novo*. Na introdução do *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*, salienta que o “respeito aos monumentos públicos constitui ato do mais elevado civismo, principalmente no que se relaciona com a sua conservação. Eles são as testemunhas da grandeza de um povo” (TELLES, 1975, p.10). Alude ao valor de beleza ao afirmar o poder na conjugação da História com a Arte, “com base nos magistrais recursos da arquitetura e da escultura, as quais melhor expressam o sentido vital, para transmitir à posteridade a memória dos feitos ou das pessoas eminentes” (TELLES, 1975, p.10).

As qualidades do valor de significação de um tempo histórico são constantemente retomadas para afirmar, segundo o mesmo Humberto Grande, como a “Educação Moral e Cívica harmoniza a tradição com o progresso”, para expressar o caráter exemplar de uma “História [que] tem as suas raízes no passado; os seus frutos no presente; e as flores no futuro” (TELLES, 1975, p.10). E, por fim, existiria um:

imperativo histórico de criar tradições, uma vez que fazer tradições é fazer pátria. Acha Unamuno que o que eleva, enobrece, fortifica e espiritualiza os povos não é conservar supersticiosamente as velhas tradições, mas forjar novas, com os materiais das antigas ou com outros quaisquer.

Spengler enriquece essa tese, afirmando que criar uma tradição significa eliminar o acaso. Uma tradição cria homens de um nível médio superior, com os quais pode contar o futuro. Uma forte tradição atrai os talentos e com pequenos dotes alcança grandes êxitos (TELLES, 1975, p.13).

A afirmação de uma tradição em movimento exigia conhecimento e capacidades próprias. Uma delas seria a capacidade de distinguir quais tradições seriam mantidas e as possíveis de serem criadas para aproveitar “as maiores possibilidades de desenvolvimento. Mas para fazer grandes coisas com ela, é preciso mantê-la sempre unida dentro da ordem e do progresso” (TELLES, 1975, p.13).

O cerne do conceito de patrimônio de Humberto Grande seria o valor de autenticidade devido ao registro purificador da cultura política, pois a “a principal virtude cívica é, sem dúvida alguma, o sentimento de apreço à pátria” (TELLES, 1975, p.10). O patriotismo deixou de ser “estático e contemplativo, passou a ser dinâmico e realizador nos povos que querem afirmar-se no concerto internacional” (TELLES, 1975, p.10). Complementa:

Comprendemos, agora, que o civismo, para crescer e tornar-se presente e atuante em todos os atos humanos, exige imaginação, inspiração e muito entusiasmo.

O civismo é uma forma de amor, que constrói a vida social, regenera o povo e a própria humanidade.

Nesta ordem de ideias é que temos de compreender a importância da tradição, da verdadeira tradição, da tradição viva e perene (TELLES, 1975, p.11).

A tradição, em sua concepção, só faria sentido se espiritualizada. Exige, sobretudo, um protocolo de conduta baseada na “vida interior, meditação, concentração, esforço, inteligência, vontade e sempre muito trabalho” (TELLES, 1975, p.11). A pureza do espírito salvaria os valores civilizatórios “do materialismo, do vício, da miséria, da podridão e da morte, porque só ele renova e regenera a vida”, o crescimento dela requeria uma “iniciativa constante. Esta, nunca é demais repetir, requer vigilância, esforços contínuos e trabalho. ‘Vigiai e orai’, mandava Cristo” (TELLES, 1975, p.11).

Os trechos trabalhados, em especial a citação de Spengler, remetem à noção de brasilidade verde-amarela que fora utilizada para traduzir o sentimento nacionalista desde o pós-guerra. Segundo a historiadora Mônica Velloso (1993, p.1), a intelectualidade brasileira recorreu a Spengler para afirmar a divisão da “ideia de velha e nova civilização”, em que o Brasil “é o organismo sadio e jovem, enquanto a Europa é a nação decadente que deve fatalmente ceder lugar à América triunfante”. Para garantir esse triunfo, caberia ao intelectual direcionar os destinos do povo, definir o sentido da tradição para organizar os rumos do país. Valoriza-se a intuição e a emoção espiritualizada em detrimento da razão mecânica que se mostrou ultrapassada com os resultados da guerra. As obras da nação seriam a expressão máxima desses valores superiores associada à afirmação prática do trabalho.

Por fim, o autor do *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*, o arquiteto Silva Telles, que atuava no IPHAN desde a década de 1950, assumiu cargos importantes como a Diretoria de Tombamento e Conservação e também era professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Ele aparenta assumir uma posição alternativa em relação ao PCH ao recorrer a um olhar mais técnico, procurava antes a especificação da experiência patrimonial do que a sua popularização.

Após as duas Apresentações, o autor se posiciona alinhando-se ao legado não só do recém falecido Rodrigo Mello Franco de Andrade, mas também da “elite cultural brasileira” que se encontrava ao seu redor. Considerados como referências essenciais para compreender a importância da “preservação dos bens de interesse cultural para a própria preservação da nacionalidade, no que ela tem de mais genuíno” (TELLES, 1975, p.14), elogia também a própria iniciativa do *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil* por seu caráter pedagógico direcionado ao ensino de “2o grau e superior, com o fornecimento de informações, análises e críticas do acervo cultural brasileiro, constituído, este, pelos edifícios militares, civis e religiosos legados pelas gerações que nos procederam [...]” (TELLES, 1975, p.14).

A divisão dos capítulos do livro procurava abarcar uma noção de totalidade articulada com uma integração excepcional entre os objetos expostos, utilizando para isso nove unidades de acordo com as regiões da federação:

1ª unidade / Estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Território de Fernando de Noronha;

2ª unidade / Estados de Sergipe e Bahia;

3ª unidade / Estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro e Guanabara;

4ª unidade / Estado de São Paulo;

5ª unidade / Estados do Acre, Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará e Territórios de Rondônia, Roraima e Amapá;

6ª unidade / Estado de Minas Gerais;

7ª unidade / Estado de Mato Grosso e Goiás;

8ª unidade / Estado do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul;

9ª unidade / Arquitetura Contemporânea (TELLES, 1975, p.15).

Ao lermos as páginas deste livro, testemunharíamos a imponência do projeto de memória nacional espalhada por todo o território apresentado pela dimensão visível da arquitetura, dividida aqui, segundo o autor, momentaneamente, apenas por efeitos didáticos, “para facilitar os relacionamentos dos acervos arquitetônicos com a geografia e, bem assim, com os acontecimentos históricos, econômicos e populacionais” (TELLES, 1975, p.14).

O texto é meticuloso na escolha dos bens e nas descrições arquitetônicas. Ao aplicarmos a sociologia dos valores de Heinich (2009; 2019), observamos o trabalho do olhar buscando a singularização dos objetos utilizando o domínio sobre os vários

critérios definidores de valores. Evocam-se os critérios prescritos e unívocos (ex.: a época a que remete cada construção), os prescritos e ambivalentes (ex.: a raridade de elementos renascentistas na Igreja de São Cosme e Damião, matriz de Igarapé-PE), os latentes (ex.: a possibilidade encontrar elementos holandeses na forma arquitetônica do centro de Recife) e, por vezes, critérios subjetivos como o de beleza (ex.: ao se referir as qualidades da capela de Recife devido as magníficas obras de talha dourada, além das preciosas pinturas).

Ao longo do livro, o autor explora os valores decorrentes desses registros: o valor de autenticidade (ex.: ao se referir aos sobrados adulterados em João Pessoa), o valor de antiguidade (ex.: o marco divisório da antiga capitania de Itamaracá), de raridade (ex.: a arcaica e belíssima capela de Nossa Senhora do Patrocínio, uma das poucas remanescentes edificações rurais antigas) e de beleza (ex.: a requintada capela do Engenho Bonito de Nazaré da Mata). Por fim, o valor de significação difere-se dos textos de abertura por ligar-se, sobretudo, à história da arte e dos estilos no decorrer do tempo.

No *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*, o estado do Ceará estava posicionado junto a outros Estados do Norte¹¹⁸. E entre três centenas de imagens, colocou-se em exposição fotografias de apenas três edifícios como os ícones a serem vislumbrados: a Casa da Câmara de Quixeramobim, a casa natal de José de Alencar em Messejana e o Theatro José de Alencar.

| 118 | Faziam parte também dessa “área V” os estados do Acre, Amazonas, Pará, Maranhão, Piauí, Rondônia, Roraima e Amapá.

Se o objetivo inicial era positivar essas edificações no enquadramento discursivo anterior, exaltando a sua magnitude ou os diversos valores a serem explorados, nos parece que, nesse caso, não se efetivou com a mesma intensidade. Ao tentar construir a trama que liga as construções com a História Pátria, o autor afirma que “na sua maior parte, compreende área que ficava além da linha de demarcação do Tratado de Tordesilhas, fora, portanto, do domínio português” (TELLES, 1975, p.211). Teria sido por isso que sofreu “falhas nas tentativas de colonização” que deixaram todo esse território abandonado “à ação dos piratas e às aventuras de franceses e holandeses” (TELLES, 1975, p.211).

Segundo o Silva Telles (1975), a colonização do Ceará poderia ser sintetizada pela ação de um homem da história que fora escrito na ficção por José de Alencar:

iniciada em 1611, quando Martim Soares Moreno, partindo do Forte dos Reis Magos, no Rio Grande do Norte, construiu o Forte de São Sebastião, próximo à área onde está atualmente, a cidade de Fortaleza. Soares Moreno era sobrinho do sargento-mor Diogo de Campos Moreno, autor do célebre Livro da Razão do Estado do Brasil, e é o “guerreiro branco” Martim, do romance Iracema, de José de Alencar (TELLES, 1975, p.193).

O texto segue relacionando as demarcações arquitetônicas (Fortes, fortificações, planos urbanísticos) com o sucesso no processo de ocupação e colonização, lembrando as autoridades portuguesas

envolvidas nas realizações e defesa dos domínios, traçando uma grande passagem pelos séculos XVII e XVIII. As Igrejas de Belém e o conjunto urbano do Maranhão são destacados para serem lembrados no século XIX graças aos “dias de grande prosperidade” econômica devido à borracha e à carnaúba. Porém, ao se configurar essa paisagem para o passado no presente a ser desenvolvido, encontra-se um ponto de tensão ao se referir a Casa de José de Alencar:

De um modo geral, tanto no Ceará quanto no Piauí, regiões que eram relativamente pobres e fracamente desenvolvidas, até bem pouco tempo, as edificações de mais interesse eram as de tipo popular, que utilizavam a carnaúba como material de construção, com as telhas diretamente apoiadas em caibros feitos de peças roliças.

A própria casa de onde nasceu o romancista José de Alencar é uma edificação que pode ser considerada desse tipo [...], serve atualmente como pequeno museu ligado à Universidade (TELLES, 1975, p.213).

Era preciso ordenar essa ampliação do capital visual sobre o que era considerado como o passado da nação e buscavam-se outros valores para justificar a autenticidade do Patrimônio Nacional. A casa de José de Alencar encontrava o seu lugar de importância na sua exposição devido à referência literária que se remetia ao mito de origem do encontro do branco com o índio, porém, na sucessão evolutiva dos tipos arquitetônicos no decorrer do tempo, ela seria valorizada por sua simplicidade, que deveria

ser ultrapassada para se chegar ao século XIX com seus novos programas, “edifícios mais notáveis e de maior vulto” representados pelos teatros (TELLES, 1975, p.213).

A trama entre as edificações é escrita aproveitando os ganchos da data do início das construções para compor uma passagem temporal formada por Igrejas, Sobrados, Casas de Engenho, Fortalezas, entre outras construções. A casa de José de Alencar afetava os olhos do autor por ter valor de significação para uma História da Literatura, mas não correspondia a sua exigência de beleza e tão pouco à de autenticidade por ser tão comum e ordinária ao seu tempo.

Essa é uma das tensões expressa no *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil* e deve-se a uma concepção de História através da arquitetura extensamente compartilhada pelos funcionários fundadores, ou herdeiros diretos, do SPHAN. As obras da arquitetura brasileira a serem preservadas expressavam o desenvolvimento dos processos criativos envolvidos, marcados pela capacidade de adequação dos modelos estrangeiros às condições singulares apresentadas no Brasil (CABRAL, 2010, p.124). A representação histórica ativada funciona como um espelho em que a expressão máxima do período colonial, o barroco, refletia a beleza e a excelência da própria Arquitetura Moderna produzida no presente.

A publicação do *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil* expressa a preocupação com a ordenação de um discurso e a sedimentação

de uma nova visualidade que se colocam a reinterpretar uma tradição vigente na política oficial do Patrimônio Histórico e Artístico pelo menos desde o final dos anos 1930. A tentativa de ampliar as fronteiras da coleção oficial do atual IPHAN torna-se uma das metas da área da Cultura do governo militar concretizada através do PCH.

O PCH é a concretização da política idealizada nos encontros do início da década de 1970. Segundo Sandra Corrêa (2016, p.31), o objetivo central no momento de concepção do PCH era aliar a preservação dos monumentos tombados em nível federal à utilização turística para garantir a sustentabilidade econômica dos bens, focando principalmente nas cidades coloniais do Nordeste.

Na sua primeira etapa (1973-79), será gerenciado fora do âmbito do Patrimônio. Até 1975, sua gestão foi feita pelo grupo interministerial com a coordenação da Secretaria Executiva do Ministério do Planejamento (Minciplan), instalada na Delegacia Regional em Recife. Apesar de o IPHAN ter cooperado na concepção do projeto, sua participação na gestão ficou restrita à análise das intervenções arquitetônicas.

A participação dos Estados e municípios ocorria através da apresentação de projetos dos monumentos a serem recuperados, com respectivas propostas de uso e as possíveis obras de contrapartida a serem realizadas. Na prática, as Entidades Beneficiárias (Municipal e/ou Estadual) ficaram responsáveis por 20% do provimento do montante dos projetos, enquanto o Executivo Federal

financiava 80% através da participação do Fundo (Federal) de Desenvolvimento de Programas Integrados (FDPI).

Segundo Sandra Corrêa (2016, p.31), no decorrer da sua implementação, o quadro conceitual iria se alterar, abrindo a possibilidade de investimentos federais para áreas urbanas e obras protegidas em qualquer nível da administração pública. Abarcou ainda uma série de princípios inovadores, por exemplo: a intersetorialidade e a descentralização das decisões, a passagem da preocupação centrada apenas nos monumentos para a sua relação mais ampla com o conjunto urbano buscando “a melhoria das condições de vida da população, levando-se em consideração a preservação do patrimônio cultural”.

A visibilidade gerada pela implementação do PCH gerou pressões políticas que abriram a possibilidade de participação de Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro a partir de 1975. Para isso, reformulou-se a estrutura administrativa com a criação da Comissão de Coordenação e Acompanhamento (CCA), formada pelo IPHAN, Embratur, a Comissão Nacional de Regiões Metropolitanas e Política Urbana (CNPUR) e a Secretaria de Planejamento da Presidência da República (Seplan – antiga Miniplan) (CORRÊA, 2012).

As letras dos códigos do patrimônio não se inscrevem de forma direta. Os mediadores privilegiados dessa relação produziram projetos, relatórios, textos que não são apenas uma imagem refletida “banalmente nostálgica e anacrônica” do espelho de outro

período (CHOAY, 2006, p.245), são, antes, uma técnica de organização e capitalização do espaço, funcionando a partir de um aparelho que pretende garantir a sua eficácia sobre território.

No momento da escrita deste texto, tivemos acesso a alguns documentos encontrados no Arquivo da Superintendência de Pernambuco. São eles: o *Programa plurianual de 1975*; o *Programa de Trabalho para implementação do Plano de Cidades Históricas no Ceará*, produzido em 1977; o *Relatório das ações do PCH no Estado do Ceará no biênio 1980-81*; e alguns termos de referência assinados.

No programa plurianual de 1975, as instituições responsáveis pela implementação do PCH no Ceará seriam a Secretaria do Planejamento e Coordenação, Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social e a Empresa Cearense de Turismo (EMCETUR)¹¹⁹. A equipe técnica inicial era formada pelos arquitetos Luciano Guimarães, Francisco de Deus Barbosa e Francisco Sales Veloso e mais dois economistas, José Costa e Silva e Rosélia Maria F. Monteiro de Farias. Nesse texto os autores explicitam a ausência de várias ferramentas para racionalizar as escolhas:

A elaboração deste trabalho evidencia, mais ainda, a necessidade de um inventário dos bens culturais, de um plano sistemático para reutilização dos edifícios, de um zoneamento que valorize e preserve as condições ambientais das cidades e conjuntos, ora em processo de destruição, e de uma legislação municipal específica, com respaldo de um órgão do Governo Federal, que garanta a integridade destes bens de interesse cultural¹²⁰.

| 119 | Pasta PCH 61. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco] (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 1975).

| 120 | Pasta PCH 61. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco] (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 1975).

Apesar disso, foram listadas mais de 50 construções englobando as cidades de Fortaleza, Aquiraz, Aracati, Icó, Sobral, Acaraú, Barbalha, Caucaia e Quixeramobim, obedecendo aos seguintes critérios:

- 1) Grau de precariedade da estrutura das edificações;
- 2) Iminência de descaracterização ou destruição das edificações;
- 3) Grau de necessidade de novo equipamento na comunidade;
- 4) Grau de interesse dos dirigentes municipais e da população;
- 5) Grau de possibilidade de alocação de recursos;
- 6) Distribuição de obras de restauro nas diversas localidades como incentivo a preservação dos bens culturais, principalmente, aqueles em posse de particulares.^{|121|}

Os tipos arquitetônicos mais recorrentes foram: igrejas (11), casas de Câmara e Cadeia (7), mercados (2), museus (2) e conjuntos arquitetônicos (2). O destaque fica para os 18 sobrados de propriedade de particulares, o que indica que a ideia do patrimônio se ligava predominantemente a um valor genérico de antiguidade, ao mesmo tempo em que refletia uma indistinção entre o público e o privado.

No Programa de Trabalho de 1977, a justificativa das prioridades se mostrou mais alinhada com perspectiva do PCH, expressando o objetivo da preservação de edificações com “valor histórico e artístico”, objetivando a “revitalização dos Bens Culturais Imóveis, quer isolado, quer em conjunto, ajustando-os a um agenciamento paisagístico do ambiente em que se inserem”. Objetiva-se, assim, “manter viva a memória nacional, resguardando o testemunho arquitetônico que nos foi legado pelo passado^{|122|}”.

| 121 | Idem.

| 122 | Pasta PCH 59. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco]. (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 1977).

A equipe foi modificada com a saída do perfil dos economistas e com a entrada oficial do arquiteto José Liberal de Castro representando o IPHAN. Manteve-se o arquiteto Antônio Luciano de Lima Guimarães, representando a secretaria de Urbanismo e Obras Públicas do Estado (SUOP), e o arquiteto Francisco Augusto Sales Veloso, representando a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico (DPHA) da Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social do Estado.

A possibilidade de convênios interinstitucionais também foi outra novidade. A Universidade Federal do Ceará, por meio do curso de Arquitetura e Urbanismo e o curso de História, apoiaria “às atividades de Pesquisa, Levantamentos e Projetos”. Enquanto o convênio com a Secretaria de Educação incentivaria “junto às escolas, a partir do primeiro grau, o conhecimento e o interesse pelo acervo do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado”. Essa aproximação deveria acontecer através da “distribuição de material didático, realização de palestras e pesquisas, a partir de dados obtidos pelo desenvolvimento do Programa no Ceará”¹²³].

O projeto previa o montante total de Cr\$ 738.000,00. Após a definição dos projetos prioritários entre as duas partes e a assinatura do convênio, estipulava-se um arrolamento sumário das edificações em que a equipe responsável viajaria “por todo o Estado a fim de verificar, ‘in loco’, o estado físico de todas as edificações de interesse”, permitindo a elaboração de “um plano de ação com vistas a garantir imediatamente a estabilidade das obras em situação precária, de modo a permitir posteriormente, a recuperação total das edificações”¹²⁴].

| 123 | Pasta PCH 59. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco]. (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 1977).

| 124 | Idem.

A equipe permanente responsável pela gerência do projeto seria formada por três arquitetos, um engenheiro e um economista, tendo como apoio um desenhista, um fotógrafo, um datilógrafo e um motorista. Solicitava-se ainda para as atividades de caráter não permanente: um arquiteto, um historiador e um advogado, assim como estagiários da Arquitetura, da História e da Biblioteconomia.

| 125 | Idem.

Apesar de a equipe ter inventariado previamente pelo menos 36 indicações arquitetônicas, apenas sete foram escolhidas dentro da definição do projeto prioritário, “tornando-se por critérios de julgamento, principalmente, o estado físico precário em que se encontram esses edifícios”¹²⁵. Em Fortaleza previam-se ações em:

ITAPUCA VILA, à Rua Guilherme Rocha. ‘Antiga residência senhorial da família Salgado, construída no fim da segunda década deste século’. Trata-se de edificação de caráter único no Estado, testemunho material da belle époque fortalezense, atualmente abandonada e em véspera de destruição’ [...].

ASSEMBLÉIA PROVINCIAL, à rua São Paulo. Monumento Nacional, um dos mais significativos exemplares da Arquitetura Neoclássica do Ceará, inaugurada em 1871. Dentre os elementos arquitetônicos da edificação ‘se sobressai o elegante pórtico em pedraliós portuguesa’ (JLC). Foi responsável pela obra o arquiteto Adolfo Herbster, a quem se atribuí a provável autoria do projeto [...].

SÍTIO ALAGADIÇO NOVO – CASA DE JOSÉ DE ALENCAR. Monumento Nacional. Propriedade da Universidade Federal do Ceará, onde ‘subsistem ruínas do antigo engenho, o primeiro do Ceará a receber energia a vapor’ (JLC). Um trabalho de consolidação de ruínas se faz necessário para se conservar o monumento, a par do agenciamento paisagístico da gleba objetivando a integração das edificações que ali estão construídas [...] ¹²⁶ |

| 126 | Pasta PCH 59. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco]. (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 1977).

| 127 | Idem.

| 128 | Idem.

No município de Aquiraz, selecionou-se o Mercado da Carne (início do séc. XX), a Igreja Matriz de São José de Ribamar (início do séc. XVIII) e o atual Museu de São José de Ribamar, que originalmente abrigava a casa da Câmara e Cadeia erguida a partir do séc. XVIII. Nos municípios de Aracati e Almofala, privilegiaram-se suas Igrejas Matriz, respectivamente, a de Nossa Senhora do Rosário (iniciada no começo do séc. XVIII) e a de Nossa Senhora da Conceição (primeira metade do séc. XVIII), esta última por possuir “aparência barroca mais definida no Ceará” ¹²⁷ |.

No município de Icó, foram selecionadas três construções. O Teatro Municipal (1860) que se destacava pela sua frente de “desenho neoclássico de inspiração paladiana”, mas no seu interior estava ocupado por “uma construção de emergência” ¹²⁸ | após o desabamento que ocorrera recentemente do teto. As outras duas construções seriam a Casa da Pólvora que se encontrava em ruínas e a Casa de Câmara e Cadeia que apesar de ser uma construção do século XVIII ainda era utilizada como prisão. A equipe responsável

solicitava que “devido sua importante implementação no traçado urbano da cidade” sugere-se que ela seja “preservada e adaptada a outro uso”¹²⁹ | 129 | Idem.
| 130 | Idem.

No município de Caucaia também se aconselhava a preservação da Casa de Câmara e Cadeia devido a sua “arquitetura singela da primeira metade do séc. XVIII, onde ainda hoje funciona em condições precárias e inadequadas a cadeia local”. A equipe sugeriu a mudança da cadeia para outra edificação, deixando esta para o “funcionamento da Câmara Municipal”¹³⁰.

As edificações escolhidas remetem aos tipos arquitetônicos já tradicionalmente protegidos pelo IPHAN: casas senhoriais, igrejas, sobrados, casas de câmara e cadeia. As escolhas que poderiam discrepar em parte seriam o mercado de carne e a casa de pólvora, mas que poderiam ser englobadas por seu valor de significância: a referência ao passado da empresa colonial como marcos da ocupação do território e do uso militar.

As descrições dos bens, mesmo que breves, reforçam a necessidade do compartilhamento dos enquadramentos narrativos tradicionais do IPHAN: a escolha de bens que se ligam a uma história da arquitetura de cunho eurocêntrico em que o barroco seria a sua expressão máxima, a valorização do patrimônio como testemunha da ocupação do território brasileiro e a importância do valor de originalidade.

Certamente, tal experiência pode ser relacionada ao contato que os dois arquitetos citados acima mantiveram em momentos diferentes com

a “Academia SPHAN”, expressão utilizada por Mariza Santos (1996) para afirmar o caráter “pioneiro e heroico” do grupo formado por figuras como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, D. Judith Martins, ou ainda por aqueles que haviam convivido com tais referências. Estes, pelo fato de “começarem do zero”, de criarem uma instituição, um órgão público de âmbito nacional, teriam sido investidos de certa sacralidade.

Em relação aos arquitetos, José Liberal de Castro (1926) se formou em Arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro, 1942). É um dos fundadores da sede cearense do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), bem como da Escola de Arquitetura da UFC, onde foi o primeiro professor de História de Arquitetura Brasileira e Evolução Urbana (SAMPAIO NETO, 2005). Autor de vários projetos de Arquitetura Civil é ainda membro atuante do Instituto Histórico do Ceará. Centralizaram-se na sua figura-técnica os projetos de tombamento e restauro nesse período.

O arquiteto Francisco Augusto Sales Veloso formou-se em Arquitetura na UFC, tendo se iniciado nos conteúdos relativos ao Patrimônio nas aulas do próprio Liberal de Castro. Complementou a sua formação ao participar da segunda edição do Curso de Especialização em Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos (CECRE) em Recife. Trata-se de uma das atividades diretamente relacionadas com o PCH, tendo uma

importância considerável na formação de quadros que garantiriam a expansão do conceito de patrimônio do IPHAN.

Segundo Flávia Nascimento (2016), a edição de Recife durou 45 dias, contando com 30 vagas ocupadas majoritariamente por arquitetos do Norte e do Nordeste. A intenção era conjugar teoria, prática e viagens para os sítios históricos a fim de garantir a formação necessária para a produção de um projeto de restauro pronto para ser executado. Os objetivos gerais eram:

- 1) Proporcionar aos participantes uma visão geral do acervo cultural do País, ressaltando a necessidade de sua valorização pelo papel que desempenha na criação de uma identidade cultural.
- 2) Aprofundar o conhecimento dos participantes sobre as realizações urbanísticas e arquitetônicas brasileiras, a partir do início da colonização.
- 3) Desenvolver conhecimento sobre materiais, técnicas e sistemas construtivos da arquitetura tradicional, bem como sobre técnicas de conservação.
- 4) Promover o aprendizado das técnicas de restauração, tanto do ponto de vista teórico como prático, bem como das pesquisas de apoio, indispensáveis à elaboração de projetos consistentes de restauração (NASCIMENTO, 2016, p.221).

As aulas para o desenvolvimento deste conteúdo ficaram, em sua maioria, a cargo dos funcionários do IPHAN, o arquiteto Augusto da Silva Telles seria o mentor intelectual do curso¹³¹. A cada edição era

| 131 | “Alcides da Rocha Miranda, Augusto da Silva Telles, Ayrton de Carvalho, Fernando Leal, Edson Motta, José de Souza Reis compuseram o corpo docente oriundo do IPHAN. Além desses, o Mestre Ferrão de Pernambuco participou do curso e conquistou a todos com seus conhecimentos de restauração em 1973. De Pernambuco ainda, participaram como docentes, entre outros, Geraldo Gomes, Hélvio Polito, Armando de Holanda Calvalcanti, Roberto Lacerda e José Luiz da Mota Menezes. Da Bahia, compuseram o corpo docente Paulo Ormino de Azevedo, Diógenes Rebouças e Américo Simas, e de São Paulo vieram os professores Ulpiano Bezerra de Menezes e Nestor Goulart Reis Filho

convidada uma série de especialistas para as áreas que os técnicos tinham menos domínio devido a uma articulação com a Unesco. Nessa edição, participaram “Viana de Lima (português), Yves Raux-Deledicque (francês radicado em Buenos Aires, especialista em luminotécnica), Raul Pastrana (arquiteturas e ambientação) e Victor Pimentel (peruano, especialista em restauração de monumentos)”.

As viagens foram realizadas em 13 dias e passaram por Goiana, João Pessoa, Cabedelo e Guia, Natal, Mossoró, Aracati, Aquiráz, Fortaleza, Sobral, Tianguá, Sete Cidades, São Luiz, Alcântara, Teresina e Oeiras. A exiguidade de tempo para tantas atividades acabou prejudicando tanto o conteúdo sobre a formação histórica nacional, quanto à elaboração final dos projetos (NASCIMENTO, 2016).

Essas viagens provavelmente serviram de base para eleger prioridades na execução das obras. Durante a pesquisa, encontramos os termos de referência assinados garantindo a execução das obras de restauração do Teatro Municipal de Icó e também do Sobrado no 21 da Rua da Matriz em Barbalha para ser adaptado para “fins turísticos” com a implementação de uma Pousada chamada Senzala, do Teatro José de Alencar (CE), do Centro Integrado de Turismo de Fortaleza (antiga cadeia pública)¹³².

A definição das prioridades ficava a cargo da gerência do PCH, mas os agentes locais levantavam uma série de informações a fim de auxiliar quais seriam as melhores escolhas. Requisitava-se: números sobre o fluxo turístico, as condições de infraestrutura, as condições de acesso ao município, uma

para ministrar as disciplinas que haviam dado em 1974. Cyro Lira, da Universidade Federal do Paraná e parceiro do IPHAN, deu aulas no Atelier de Restauração” (NASCIMENTO, 2016, p.224).

| 132 | Pasta Convênios. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco]. (IPHAN, s.d.).

listagem das atividades culturais e turísticas, a qualidade dos serviços públicos essenciais; uma relação dos principais monumentos de interesse cultural. Em 1975, aparecem como prioridade as cidades que já tinham uma maior estrutura para receber os investimentos: Fortaleza (prioridade 1), Icó (prioridade 2), Sobral (prioridade 3), Aracati (prioridade 4) e Aquiraz (prioridade 5).

As possíveis intervenções foram divulgadas nos jornais da época listando informações sobre a origem da cidade, uma descrição da paisagem arquitetônica e os prováveis monumentos a serem restaurados, destacados pelo olhar do especialista do arquiteto Liberal de Castro. A EMCETUR é citada nas divulgações como a instituição responsável tanto pela pesquisa da memória histórica e arquitetônica, quanto pelo projeto de recuperação urbanística. No caso de Icó, por exemplo, o projeto de intervenção previa:

aquisição de um belíssimo sobrado em estilo neoclássico, situado na rua principal, para instalação de hotel, restaurante, e uma central de informações turísticas, que ficará vinculada à Câmara de Turismo de Icó, a ser instalada brevemente. A EMCETUR também fez uma série de recomendações à Prefeitura. Entre elas: destacamos: proibição do tráfego de caminhões e outros veículos pesados pelo centro da cidade; incentivo, dentro do Imposto Predial, a quem recuperar fachadas dos casarões incluídos no projeto de restauração; recuperação urbanística da cidade, restituindo-se lhe a feição originária; criação da Câmara

Municipal de Turismo; criação de um museu; e ocupação dos prédios antigos por órgãos públicos, visando sua conservação física¹³³].

| 133 | Pasta PCH 57. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco]. (IPHAN, s.d.).

A iniciativa “identificava-se plenamente com a política cultural e turística adotada pelo governo do Estado [...] cuja tônica é reconstituir e valorizar a personalidade original do cearense”¹³⁴]. A arquitetura do passado era um documento do progresso de outrora, mas que conheceriam agora um novo ciclo através do elemento propulsor da indústria do turismo.

| 134 | Pasta PCH 57. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco]. (IPHAN, s.d.).

Em 1979, o setor federal da Cultura sofre uma nova reformulação. O SPHAN incorpora o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) e o PCH, transformando-se em duas instituições distintas, mas unidas em um mesmo sistema: a Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a Fundação Nacional pró-Memória (FNpM). Desse período tivemos acesso ao relatório do biênio 1980-81 das ações do PCH no Estado do Ceará constando montantes estipulados (Tabela 2), assim como os gastos para cada bem (Tabela 3).

Através dessas tabelas e dos outros orçamentos levantados, observamos que os investimentos priorizaram a recuperação física dos monumentos de forma individual, o que pode indicar que as recomendações urbanísticas requisitadas ficaram mais como recomendações para as entidades municipais realizarem de acordo com as suas próprias capacidades.

Custo estimativo dos gastos do PCH (1980-1981)

<u>Governo do Estado</u>	<u>SEPLAN / PR</u>	<u>Custo estimativo total</u>
Cr\$ 7.017.082,00	Cr\$ 28.068.325,00	
Cr\$ 8.245.017,00	Cr\$ 32.980.068,00	
Total Cr\$ 15.262.098,00	Total Cr\$ 61.048.393,00	Cr\$ 76.310.492,00

Fonte: Governo do Estado do Ceará (1980/81)

Custo estimativo dos gastos por projetos do PCH (1980-1981)

<u>Município</u>	<u>Núcleo/conjunto/ projeto isolado</u> <u>Descrição / Prioridades</u>	<u>Total de recursos em Cr\$ 1,00</u>
Almofala – Acaraú	Igreja de N. S. da Conceição / 1	5.806.350,00
Fortaleza	Assembleia Provincial / 2	5.161.200,00
Caucaia	Casa de Câmara e Cadeia / 3	2.150.150,00
Aracati	Igreja Matriz de N. S. do Rosário / 4	10.193.370,00
Fortaleza	Mercado dos Pinhões / 5	7.580.512,00

Custo estimativo dos gastos por projetos do PCH (1980-1981)

<u>Município</u>	<u>Núcleo/conjunto/ projeto isolado</u> <u>Descrição / Prioridades</u>	<u>Total de recursos em Cr\$ 1,00</u>
Quixeramobim	Casa de Câmara e Cadeia / 6	4.193.475,00
Aquiraz	Mercado da Carne / 7	11.505.175,00
Aracati	Igreja de N. S. do Rosário dos Pretos / 8	3.268.760,00
Aracati	Sobrado do Barão do Aracati / 9	2.560.600,00
Barbalha	Casa de Câmara e Cadeia / 10	3.440.800,00
Icó	Casa de Câmara e Cadeia / 11	7.526.750,00
Sobral	Museu Diocesano D. José Tupinambá / 12	12.903.003,00

Fonte: Governo do Estado do Ceará (1980/81)

No geral, os investimentos realizados pelo programa não acompanharam o alargamento conceitual proposto pelo PCH a fim de priorizar a interseção entre a política para o patrimônio e o planejamento urbano. Sandra Corrêa (2016, p.38) analisou os investimentos realizados pelos Estados e observou que se concentraram, sobretudo, “em obras de restauração de edifícios, e quase nada em infraestrutura urbana”, com exceção do Estado de Minas Gerais.

| 135 | Pasta PCH 56. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco]. (IPHAN, s.d.).

A comunicação entre a direção da Superintendência do IPHAN em Recife e as instituições da Cultura no Ceará evidencia a diversidade de demandas que o PCH ativou, mas também a continuidade dos limites fundadores do que se entendia por Patrimônio Histórico e Artístico. No dia 13 de julho de 1977, o arquiteto José Liberal de Castro solicita a presença de um profissional especializado para atender ao pedido de um vigário para restaurar uma imagem de “aproximadamente 1,50m de altura, deve ser de fins do século XVIII e foi totalmente pintada a óleo (com tintas de pintar portas), precisando, portanto, de limpeza geral, com prévia identificação das cores antigas”¹³⁵. O especialista seria necessário para:

- a) discutir a elaboração de um programa de treinamento de pessoal especializado, bem como o fornecimento de indicações para implementação de um atelier apetrechado com o mínimo material necessário;
- b) visitar as cidades do Aquiraz (28 km de Fortaleza) e de Viçosa (300 km de Fortaleza, em direção

ao Piauí); em ambas as cidades há interessantes pinturas de forro (capela-mor) cujo estado de conservação é precário, o que vem motivando constantes comentários nos órgãos da imprensa local;¹³⁶

| 136 | Idem.

| 137 | Pasta PCH 61. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco]. (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 1975).

O objetivo era que se iniciasse um diálogo institucional entre IPHAN, a Divisão Estadual do Patrimônio Artístico e a Secretaria de Planejamento do Estado para tentar suprir essa demanda, o que só seria realizado muitos anos depois. Nesse mesmo sentido, há a correspondência de 20 de setembro de 1979 enviada pelo secretário Cícero Antônio Alves da pasta Cultura e Turismo da Prefeitura de Juazeiro do Norte, na qual solicita informações sobre a possibilidade do tombamento do prédio em que residiu o Padre Cícero Romão Batista. Em resposta, o diretor Ayrton Carvalho afirma:

O prédio que se pretende tomar não se enquadra, como declara a diretora da Divisão de Estudos, Pesquisas e Tombamento, do IPHAN, dentro daqueles de interesse nacional, motivo por que o tombamento deverá caber, é certo, ao poder municipal.

Proporia a Vossa Excelência enviasse ofício a respeito do assunto à Prefeitura Municipal de São Paulo, que, segundo estamos informados, é a única municipalidade que possui repartição destinada ao tombamento de bens culturais ou históricos do município, a qual poderá fornecer esclarecimentos a respeito de como se proceder o tombamento em âmbito municipal¹³⁷.

Não foi possível a continuidade do processo oficial de patrimonialização na esfera federal, porém, a comunicação entre as instituições evidencia o caráter seletivo da política. Os critérios para valorização das trajetórias de personalidades consideradas históricas não se enquadravam para o personagem proposto pelo secretário, pois o recorte temporal da sua história de vida era muito recente, ao adentrar o século XX.

O PCH foi prorrogado até 1985, momento em que ocorreu outra grande reformulação do setor com a criação do Ministério da Cultura. No geral, as realizações do PCH deram visibilidade pública considerável aos setores da Cultura, reforçando alguns parâmetros políticos da própria Ditadura: a articulação maior entre as esferas estaduais e federais, a qualificação da mão de obra, a descentralização de investimentos e a melhoria, fortalecimento e reestruturação das instituições de Cultura e do próprio IPHAN.

Segundo Corrêa (2016), apesar das várias instituições envolvidas no PCH, a disputa de caráter interno teria ficado restrita apenas aos desacordos sobre quais elementos priorizar no gerenciamento do projeto. Enquanto o Ministério do Planejamento possuía uma visão mais estratégica do uso do Patrimônio para o desenvolvimento, alguns quadros do IPHAN, como o do arquiteto Augusto da Silva Telles, requisitavam uma melhor seleção e justificação das escolhas conforme as tradições arquitetônicas, paisagísticas e plásticas já efetuadas anteriormente. Porém, as críticas não se

restringiram a esse ponto específico. Já na reunião dos Secretários de Cultura realizada em 1980, a nova gestão do consórcio SPHAN/FNpM avaliou as gestões anteriores com as seguintes palavras:

verificou-se por fim uma hipertrofia dos setores dedicados à conservação e restauração dos monumentos de pedra e cal, com ênfase principalmente nos representativos da aculturação da arquitetura europeia no Brasil. Isto em detrimento não só da arquitetura popular autóctone mas também à custa da atrofia dos setores encarregados da preservação do patrimônio arqueológico, do patrimônio natural, dos arquivos históricos e iconográficos, do acervo etnográfico, entendido este em sentido lato e abrangendo as culturas das etnias indígenas, a arte popular e as técnicas artesanais¹³⁸.

| 138 | Doc. 8.395 - Relatório das principais realizações do IPHAN em 1979. [Arquivo Nacional]. (IPHAN, 1979).

A defesa do caráter tradicional do projeto fundador da instituição, marcado pelo recorte temporal do período colonial, pela predominância de bens arquitetônicos da elite, da religiosidade católica, pelo destaque da produção artística do século XVIII e pela centralidade de Minas Gerais entre os estados contemplados, tornou-se um ponto de tensão ainda mais explícito dentro da própria instituição.

Os resultados do PCH no Estado do Ceará, desde a escolha dos tipos arquitetônicos, até a narrativa proposta, aproximam-se de uma adequação a essa tradição do SPHAN. Importante ainda salientar o caráter bastante restrito do número de pessoas e do perfil profissional envolvidos no processo político

oficial de patrimonialização, mesmo as atividades de educação patrimonial propostas visavam apenas difundir as escolhas já realizadas anteriormente.

Em suma, o uso do patrimônio histórico e artístico pela Ditadura estava entre os vários esforços de legitimidade da sua imagem política. Ao estudarmos o olhar dos que decidem o que era o patrimônio Histórico e Artístico, não significa que seja a única valoração possível. Os objetos possuem múltiplas decifrações, olhares contrastantes – o que nos levará a estudar o como “de suas distribuições desiguais com aquele de seus usos e empregos” (CHARTIER, 1996, p.79). É preciso acrescentar ao conhecimento de um projeto oficial para o patrimônio aquele olhar das maneiras populares de vê-lo e valorizá-lo.

Popularização do passado em Pesquisa & Comunicação (1974-1989)

No dia 24 de maio de 1974, o jornal *O povo* estampou pela primeira vez aos seus leitores a página *Pesquisa & Comunicação*, assinada por Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), do Museu Cearense da Comunicação (NMCC). A página tinha por objetivos comunicar e divulgar informações sobre o passado da cidade de Fortaleza, bem como sobre a Música Popular Brasileira. Circulou de 1974 até 1989, sempre aos finais de semana e com uma diagramação que possuía o espaço de uma página inteira. Este formato marcou presença no



Figura 6 – Jornal *O povo*, 24 de maio de 1975. Fonte: *O povo* (1975).

jornal *O povo* até 1983, quando começou a diminuir de tamanho e passou a se chamar *Memória*. Apesar da diminuição do espaço, a página de Nirez perdura de forma semanal até o ano de 1986. A partir daí muda para o nome de *Arquivo Nirez*, tornando-se mais esporádica. Nirez manteve-se vinculado ao jornal até 1992, trabalhando também na organização do arquivo dessa instituição. Depois, passou a atuar apenas como convidado de forma mais pontual.

Esse retorno de Nirez ao jornal *O povo*, pois já havia trabalhado ali como desenhista publicitário durante 10 anos, ocorreu no momento em que já possuía uma trajetória consolidada como comunicador no rádio e atuava profissionalmente como desenhista técnico no DNOCS. A permanência de *Pesquisa & Comunicação* no veículo impresso de maior circulação de Fortaleza durante 15 anos significou uma produção de mais de 700 edições, o que garantiu o processo de distinção social não só da figura de Nirez como colecionador e do seu espaço museal, mas, sobretudo, consolidou parcialmente o seu discurso como um agente patrimonializador conhecido no debate público.

A divulgação, de forma estável e contínua, das coisas antigas de Fortaleza nessa página será destrinchada aqui como uma ferramenta capaz de construir um olhar sobre o patrimônio cultural, seguindo os termos definidos por Nathalie Heinich (2010), que acredita na formação de uma cadeia de valorização que envolve não só as suas visadas profissionais com pleno domínio das técnicas e dos

significados relacionados a este conceito, mas também abrange os olhares não profissionais através de uma linguagem que lhe é própria e que se diferencia da anterior.

| 139 | Jornal *O povo*, 12 de julho de 1975.

Tratar o gesto editorial de Nirez como um suporte de um olhar patrimonializador não profissional considera a seleção e a valorização de determinados objetos com as suas qualidades materiais que lhe são próprias, mas também as representações coletivas contidas nas expressões individuais e, por fim, a formação de um discurso de avaliação (com suas restrições e potencialidades) feito na situação narrativa específica de edição no jornal *O povo*.

Nas eleições de 1962, o jornal *O povo* foi um dos veículos em que constantemente se veicularam peças de campanha do grupo político anticomunista União pelo Ceará, formado por lideranças dos partidos União Democrática Nacional (UDN), Partido Social Democrático (PSD) e Partido do Trabalhismo Nacional (PTN). Nas vésperas do golpe de 1964, o jornal *O povo* mantém uma “grande visibilidade às ações favoráveis ao movimento intervencionista militar” (COSTA, 2015, p.17).

A abertura para a edição de *Pesquisa & Comunicação* não é algo isolado, diversos meios de comunicação possuíam espaços para fomentar o consumo e o entretenimento relacionado ao “passado”. Em sua página, Nirez cita diretamente a seção “Música” da revista *Veja* do dia 11 de novembro de 1974 e as reportagens do crítico musical Ary Vasconcelos n’*O Cruzeiro* de 1958^{| 139 |}. Em sua página, Nirez afirma ter recebido, por exemplo,

do “Ministério da Educação e Cultura os números um a três e dez a dezessete da revista ‘Cultura’”¹⁴⁰. Também comenta ocasionalmente como os programas de televisão estão informando sobre o passado da música. É o caso do programa *Silvio Santos* de domingo na TV Verdes Mares, que foi interpelado e corrigido por Nirez por divulgar informação “que não corresponde à verdade”¹⁴¹.

Na edição comemorativa da semana de número 100 de *Pesquisa & Comunicação*, Nirez desenvolve melhor como teria surgido a página, quais seriam os seus objetivos e comenta um pouco sobre a sua recepção pública. Em pleno dia do trabalhador do ano de 1977, afirma que foi a partir do contato com J. C. de Alencar Araripe que surgiu o plano para lançamento “de uma coluna ou seção que trouxesse aos leitores do ‘O POVO’ matérias curiosas e informativas”¹⁴². Após apresentar um esboço para a apreciação dos diretores “Costa e Demócrito” obteve aprovação “unânime e porque não dizer eufórica”¹⁴³.

J.C. Alencar Araripe foi diretor-editor do jornal *O povo* e possuía uma extensa atuação em prol da manutenção dos poderes instituídos no período da Ditadura:

outrora fora vereador e prefeito interino de Fortaleza pela UDN. [...] Araripe também esteve à frente da Associação Cearense de Imprensa (ACI) como presidente entre 1977 e 1986, 1992 e 1995. Em 1964, ano do golpe, participou do Ciclo de Estudos da Associação dos Diplomatas

| 140 | Jornal *O povo*, 06 de março de 1976.

| 141 | Jornal *O povo*, 25 de outubro de 1975.

| 142 | Jornal *O povo*, 1 de maio de 1977.

| 143 | Jornal *O povo*, 1 de maio de 1977.

da Escola Superior de Guerra (ADESG). Esses ciclos reuniam intelectuais defensores da ditadura, e tinham como objetivo disseminar para uma elite civil as doutrinas da Escola Superior de Guerra (ESG) articuladas às questões conjunturais daquele momento (SILVA, 2015, p.26).

Ainda chegou a ser professor do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará (UFC). O ciclo intelectual da ADESG foi formado a partir do ano de 1962 e exigia dos seus participantes o diploma universitário e também que fossem ligados a algum grupo empresarial, industrial e acadêmico. Tinham como objetivo exaltar a “Revolução de 1964”, garantindo a manutenção do poder de forma hegemônica para perpetuar a Ditadura, difundir os seus valores e defender seus projetos (SILVA, 2015, p.27).

Na negociação com este e os demais diretores e funcionários do jornal *O povo*, Nirez expressa que a dificuldade maior observada teria sido a aprendizagem de outro trabalho:

Para que o trabalho fosse feito a contento e conseguíssemos uma perfeita formula de apresentar ao público o que tínhamos a oferecer sem nada tirar ou suprimir, fomos obrigados a aprender mais uma profissão, a de diagramador, que é uma das principais coisas para que a página tenha as coisas certas nos lugares certos, com tamanhos exatos e letras adequadas, títulos também exatos, etc. Tivemos as primeiras noções através de Costa, que sabe fazer de tudo dentro do jornal,

mas aprendemos mesmo o que sabemos de diagramação com o profissional do jornal, o nosso amigo França, que perdeu alguns ‘meio-dias’ conosco até que estivéssemos ‘afiados’¹⁴⁴].

| 144 | Jornal *O povo*, 1 de maio de 1977.

| 145 | Jornal *O povo*, 1 de maio de 1977.

A divisão, a escolha e a renovação dos assuntos estavam voltadas para o que se achava de “maior interesse para os leitores”. Afirma ainda ter um sentimento de honra e satisfação devido “a boa acolhida que vimos tendo da parte do grande público, de todos os pesquisadores do País, dos Senhores Diretores do ‘O POVO’ e de todos os que fazem o jornal, desde o operário até os da redação ou dos escritórios”¹⁴⁵].

A configuração e edição da página *Pesquisa & Comunicação* teria sido possível devido à manutenção de um espaço fronteiro de abertura do jornal *O povo* ao Nirez – Museu Cearense da Comunicação, o que evidentemente significava, pelo menos, uma atenção e um respeito a assuntos considerados mais sensíveis divulgados nas outras seções deste veículo de comunicação. Porém, não se tratava de um simples espelhamento dos enunciados políticos hegemônicos da Ditadura civil-militar, mais um diálogo com alguns dos enunciados perpetuados nesse período, mas também anteriormente como veremos adiante.

Em termos profissionais, Nirez não vincula diretamente para si a identidade de um historiador e somente em momentos pontuais utiliza a palavra patrimônio como um conceito. Coloca-se, sim, como um “diagramador”, alguém capaz de fazer uma composição propícia ao ver e ao ler sobre o

passado. Também se posiciona como um aprendiz de funcionários mais experientes e como aquele que está trabalhando para agradar um grande público e garantir assim a continuidade da sua edição. Seu público leitor imaginado seria aquele que procuraria as bancas de jornal no dia de folga e dos assinantes que poderiam vê-lo em um momento de sossego em pleno final de semana.

Ao fazermos a escolha por esse suporte, é pertinente lembrar que a preocupação da historiografia profissional com as escritas sobre o passado de grande circulação não é algo novo. É Rodrigo Oliveira (2020) que lembra que Karl Von Martius, em seu texto *Como se deve escrever a história do Brasil*, de 1843, afirmou que “os futuros historiadores brasileiros deveriam ser capazes de ‘satisfazer corações’ dos leitores ‘não versados nos altos protocolos da inteligência’” (MARTIUS, 1843 *apud* OLIVEIRA, 2020, p.65).

Segundo Sara Albieri e Raquel Glezer (2009, p.15), esses textos formam obras fronteiriças e “podem ser consideradas como uma das formas tradicionais de primeiro contato do leitor com a história, fora do contexto escolar”. Valem-se do apelo a um público maior ao se sustentar na ausência de uma preocupação com protocolos teórico-metodológicos rigorosos, e também passam ao largo de procedimentos avaliativos acadêmicos. As qualidades que levariam a manutenção do seu público leitor seriam variadas, uma delas seria a de procurar povoar o imaginário de forma lúdica e manter uma relação próxima com a indústria cultural.

Márcia Chuva (2017, p.74), por sua vez, afirma que a produção impressa de notícias e artigos é um registro de enunciação dos discursos de proteção ao patrimônio considerado “estratégico” e “utilizado em diferentes situações” que permite ao historiador mapear o debate intelectual. Enquanto que Aline Magalhães e Claudia Bojunga (2014, p.349) analisaram como Gustavo Barroso colaborou para a revista *O Cruzeiro* “apostando na combinação de textos fluidos, temas curiosos e imagens” pretendendo “ensinar história aos leitores e cultivar neles o amor ao passado, às tradições, à pátria”.

Apresentada minimamente a página *Pesquisa & Comunicação* e o debate historiográfico, cabem aqui alguns questionamentos: O que faz Nirez ao falar do histórico e do passado no jornal? Qual a história dessa diagramação das construções antigas feita por Nirez? Obedeceria aos mesmos parâmetros políticos oficiais do SPHAN analisados anteriormente? Um e outro se relacionam? Ou apenas se ignoram? Em que medida promovia ao público a valorização do passado como instrumento de civismo? Vê-se apenas aquilo que este guia sobre as imagens de Fortaleza declara que está vendo?

Para tentar responder essas perguntas acima nesse tópico iremos priorizar a *operação midiográfica* das construções antigas de Fortaleza efetuada por Nirez na sua página *Pesquisa & Comunicação*. Gesto editorial este que lhe permitiu ganhar notoriedade, divulgar a sua casa-museu e sua coleção. Posteriormente, esta página ganhou o formato livresco através da edição de pelo menos outros dois

livros de referência, *Fortaleza ontem e hoje* (1991) e *Cronologia Ilustrada de Fortaleza* (2005). Apesar dessas edições não estarem no recorte temporal previsto na tese, cabem aqui alguns comentários a seu respeito, pois estão ancoradas no trabalho rotineiro de coleta operado no período de edição da página.

O conceito de *operação midiográfica* fabricado por Sônia de Meneses Silva possui clara inspiração em Michel de Certeau e defende que existe, sim, uma elaboração de uma escrita sobre o passado de forma sistematizada fora do campo acadêmico disciplinar da História. Assim, torna-se importante refletir como se dá a ler o passado através dos meios de comunicação, “tanto em suas narrativas cotidianas, como por profissionais ligados a eles, que se propõem à reflexão sobre eventos passados” (SILVA, 2011, p.23).

Ao fazermos essa escolha não devemos confundir aqui o autor com o indivíduo real, que ficará parcialmente fora de questão. Não faremos aqui o trânsito direto entre os discursos e o indivíduo real, mas sim tentaremos situá-lo através da sua função presente no limite de alguns textos.

O gesto editorial de Nirez é marcado por certo hibridismo, contido no amplo espectro de objetos escolhidos para serem mostrados e passíveis de serem qualificados como históricos. As diversas seções possuem sua periodicidade própria, porém, as mais constantes possuem como título: “Propaganda no Passado”, “História das Estórias de Quadrinhos”, “Cinema”, “Pioneirismo”, “Você se lembra?” e “Álbum de Família”. A música popular brasileira

é tratada nos espaços “Para você cantar”, “É sempre sucesso”, “Discos” e através de sucessivos perfis biográficos, todos estes comumente acompanhados com algum comentário ou texto de síntese.

De forma mais eventual, também se abre espaço para discorrer sobre o “Encontro de pesquisadores [da música popular brasileira]”, “Futebol”, “Invenções”, e surgem espaços de interação como em “Respondendo ao leitor”. Os dois espaços mais constantes para falar daquilo considerado genericamente como histórico chamam-se “Foto Histórica” e “Fortaleza ontem e hoje”.

O espaço Foto Histórica é composto por um ou dois parágrafos curtos descrevendo a temática da fotografia, a sua data e as pessoas presentes. As temáticas são variadas, mostram, por exemplo: grupos musicais, grupos de políticos que participaram da revolução de 1930, grupos de intelectuais ligados ao Teatro Recreio (RJ), músicos e cantores, concursos de Miss Universo, a primeira guerra mundial, Padre Cícero, entre outros.

É no quadro Fortaleza Ontem e Hoje que nos deteremos mais aqui. Ele apresenta textos um pouco mais extensos, em que se recorre a uma descrição comparativa entre duas fotografias, a mais recente normalmente em ângulo semelhante ao anterior. A comparação das fotografias permite afirmar “as diferenças radicais” nos mobiliários públicos da cidade, nos usos dos estabelecimentos comerciais e as mudanças mais estruturais nos serviços públicos (energia, iluminação, etc.). Esse vai e vem do passado para o presente é acompanhado



Figura 7-Edições de junho de 1975, com destaque para a do dia 7.
Fonte: Arquivo Nirez.

também de uma narrativa sucinta sobre “coisas [que] melhoraram enquanto outras...”¹⁴⁶. Adiante, selecionamos alguns exemplos representativos da diversidade das construções antigas de Fortaleza divulgada nessa seção.

| 146 | *Jornal O povo*, 9 de agosto de 1975.

| 147 | *Jornal O povo*, 24 de maio de 1975.

No primeiro ano de publicação, Nirez lança 32 edições. Começa no dia 24 de maio de 1975 a mostrar “dois aspectos do mesmo trecho de Fortaleza tirados em diferentes épocas”, referentes à atual Barão do Rio Branco. Enquanto que na “velha fotografia” vemos um “bonde puxado a burro e uma “casa listrada”. Encerra afirmando que a diferença entre as “duas fotos é de ‘apenas’ 68 anos”¹⁴⁷.

Na edição do dia 27 de dezembro de 1975, apresenta uma narrativa ligeiramente diferente centrado-se em dois elementos: o momento de construção e as sucessivas mudanças nos usos de duas edificações. Na primeira foto, à esquerda, escreve uma síntese histórica da “feira semanal de Fortaleza”, que teria sido iniciada no dia 1 de julho de 1808. Com o passar das linhas, continua a comentar sobre a inauguração do “mercado de ferro, destinado à venda de carne verde



Figura 8 – *Jornal O povo*, 27 de dezembro de 1975.
Fonte: *O povo* (1975).

(fresca), sendo a obra contratada com o Mestre Álvaro Teixeira de Souza Mendes”, enquanto a foto à direita mostra o “Palácio do Correio”. Encerra o texto afirmando o destino de cada construção: “o mercado foi demolido indo um com o presente para afirmar como se passou “pelo menos 40 anos”¹⁴⁸ |

| 148 | *Jornal O povo*, 27 de dezembro de 1975.

O gesto de divulgação do passado da cidade de Fortaleza através de cópias fotográficas opera uma mudança de *status* por estas ganharem algum valor público, ou seja, deixam de ser vistas apenas como vestígios que pertencem a alguém para serem mobilizadas como traços do que se passou de um espaço – vestígios de algo maior e comum.

O uso das fotografias da cidade como cópias em sua página funciona como “um reservatório de exemplos tangíveis - mais significativas que um longo discurso - convocados segundo as ocasiões” (GLICENSTEIN, 2010, p.177). Esse uso de um tempo anterior publicado em jornal parece se aproximar de uma forma instrumental de lembrar. Como afirma Lowenthal (1998, p.90):

O passado lembrado instrumentalmente é uma paisagem convencional e estéril. Na planície uniforme do tempo, desolados cumes cronológicos, únicos sobreviventes de ambientes outrora ricos, ocupam nossa atenção. Cenários e acontecimentos não são recordados, somente a ordem e local onde aconteceram.

As poucas informações devem qualificar e requalificar permanentemente os objetos de que elas tratam. Não se trata de buscar a essência das coisas, mas, ao

contrário, de orientar e reorientar os sentidos das coisas segundo os desejos do momento. Compreende-se que a posição do orador se fixa não em função dos objetos que ele trata, mas da situação que ele deve tratar os objetos (GLICENSTEIN, 2010).

| 149 | *Jornal O povo*, 5 de setembro de 1976.

No ano posterior, Nirez edita 51 páginas. A narrativa de popularização passa a ensaiar uma leitura mais pormenorizada da arquitetura de alguns elementos. É o caso da tentativa de colocar o leitor na busca de “quais foram as primeiras casas construídas em Fortaleza”, identificando-as na Rua Dr. João Moreira, descrevendo “quatro casinhas, duas delas de ‘beira e bica’ e duas de cornija, num estilo colonial já reformado (não sabemos se chegou a ser barroco, pois já não existem características tais)”^{| 149 |}.



Figura 9 – *Jornal O povo*, 27 de março de 1977.
Fonte: *O povo* (1977).

Com o passar das semanas, torna-se comum também a utilização de um maior número de fotografias para se dar a ver um quadro visual possivelmente mais detalhado entre o ontem e o hoje.

No dia 27 de março de 1977, Nirez mostra “a coluna da hora em três fases”, iniciando sua narrativa com a sua inauguração em 1933, através da compra nos “Estados Unidos da América do Norte através da firma paulista Byington & Co”¹⁵⁰ |

| 150 | *Jornal O povo*, 27 de março de 1977.

| 151 | *Jornal O povo*, 27 de março de 1977.

A primeira foto, na Figura 9 acima, trata da sua construção com a “a presença dos operários a trabalhar em seus degraus, e, ao fundo, os prédios da Empresa Severiano Ribeiro (que hoje só existe a metade) e o do Cine Polytheama (que já não existe)”. Já na segunda foto, veríamos “a coluna no seu auge”, rodeada pelas “pessoas que passavam, indiferentes a ela, mal sabiam o quanto ela significava para a cidade”. Na última, foto vê-se a coluna “já cheia de andaimes para sua derrubada”¹⁵¹ |



Figura 10 – *Jornal O povo*, 23 de março de 1980.
Fonte: *O povo* (1980).

Em outro momento, já nos anos 1980, trata-se da origem da Praça Cidade da Criança, situada “[n]a Lagoa do Garrote, que ficava em terreno de

tabuleiro, entre o centro da cidade de Fortaleza e o sertão”¹⁵². Após dedicar algumas linhas sobre o aparecimento de algumas construções, Nirez compara uma foto antiga de 1932 com outras atuais, “colhidas pela objetiva do fotógrafo João Guimarães [que] mostra o mesmo trecho hoje”, descrevendo uma série de mudanças¹⁵³. Ao fim, o passado visto nas fotografias é utilizado para prescrever como “as autoridades deviam olhar mais para o passado que é a nossa memória. Quem não tem memória não pode ter futuro. O passado é o espelho em que o presente se mira para enfrentar o futuro”¹⁵⁴.

| 152 | *Jornal O povo*, 23 de março de 1980.

| 153 | *Idem*.

| 154 | *Idem*.

| 155 | *Jornal O povo*, 8 de novembro de 1975.

A coleta de fotografias antigas é, também, complementada por um ato fotográfico no presente da edição. O próprio Nirez chega a assumir o papel do fotógrafo em alguns momentos na tentativa de capturar um ângulo semelhante, não sem descrever a sua própria empreitada, como o dia em que conseguiu “colher uma foto bem tranquila, com pouco movimento, já que o ângulo não permitiria que se conseguisse uma foto com todo o movimento que comumente se observa naquele logradouro”¹⁵⁵.

De um lado, essas pequenas narrativas fotográficas evocam a figura do repórter-fotográfico, principalmente, por se colocar a registrar e transmitir com fidelidade aquilo que ele consegue ver. A preocupação é de produzir uma visibilidade que revela algo ao leitor, liga-se a um constante trabalho de descoberta e desvelamento da arquitetura do passado diante do presente.

Por outro lado, Nirez utilizava o valor de realidade da fotografia como arte mimética apoiada na

transparência que permite comparações que “nos dão uma ideia de como eram as coisas àquela época”^[156].

| 156 | *Jornal O povo*, 23 de agosto de 1975.

No seu gesto de popularização do passado da cidade de Fortaleza, discute-se, sobretudo, o que se modificou na passagem do tempo e as qualidades aparentes das coisas da cidade. A fotografia é um documento em sua finalidade, ou seja, a sua utilidade comprobatória se sobrepõe às outras qualidades. É uma definição “estritamente prática (registrar, restituir, conservar), funcional (nitidez, permanência, visibilidade) e quantitativa (abundância de detalhes) confina ao documento na pura quantidade” (ROUILLÉ, 2009, p.62).

O uso da fotografia se aproxima aqui da utilização do conceito de fotografia-documento ao se referir “inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar pistas e reproduzir fielmente a aparência” (ROUILLÉ, 2009, p.62). A crença no valor documental da fotografia, na sua capacidade exata de dizer a verdade, é estabelecida através de numerosos enunciados que vieram alimentá-lo.

A metáfora do espelho é um enunciado utilizado através da ênfase na sua capacidade de registrar o instante de forma automática, passiva e neutra. Registrar aqui é obter a aparência pretérita, conservar mesmo que fotograficamente uma lembrança, tornar aquele pedaço em um tesouro, o que nos leva a considerá-la como um receptáculo, aquém da representação, uma reprodução técnica capaz de criar um banco de dados salvador.

A utilização dessa concepção baseia-se em uma concepção objetivista segundo a qual a realidade seria fundamentalmente material e, conseqüentemente, os objetos contêm a verdade acessível aos olhos de quem quer. A fotografia-documento não possui a capacidade de mentir. Seu gesto editorial alimenta-se de uma renovação da crença em uma objetividade moderna baseada tanto na singularidade e na força da prova, quanto na aceitação da técnica e do instrumento fotográfico capaz de realizações automáticas sobre a matéria.

| 157 | Jornal *O povo*, 24 de maio de 1974.

| 158 | Jornal *O povo*, 14 de junho de 1975.

Ao olharmos as fotografias antigas postas na página *Pesquisa & Comunicação*, existe a possibilidade de restituir o passado com exatidão, sempre através de uma tentativa de aproximação máxima das coisas do passado. Por uma comparação respeitosa com o instante de hoje, pode-se restituir as coisas que se diferem, tal como se fossem elas mesmas.

Com o passar dos anos, podemos notar que a sequência de comparações dadas ao olhar é notável pela sua diversidade e quantidade infundável: casas, prédios, ruas, praças, serviços urbanos, vestuário, igrejas, entre outros. No dia 24 de maio de 1974, após tentar imaginar a posição do fotógrafo, Nirez chama atenção para “casa listrada que vemos na foto de 1907 foi, depois, residência de Purilo Barroso e ainda, Câmara dos Vereadores e hoje é o Sindicato dos Empregados de Transportes de Passageiros do Ceará”^{|157|}. Já no dia 14 de junho de 1975, apresenta os “70 anos [que] separam as duas fotos” da Rua Guilherme Rocha indicando que “vêm-se ainda os veículos (carroça e bonde puxados a burro) o calçamento em contraste com a pista de asfalto, e, ainda a diferença nos edifícios”^{|158|}.

Enquanto que no dia 4 de outubro de 1975, comenta o início de construção da capela mor da Matriz de Fortaleza no de 1753 que teve que ser reconstruída em 1820 devido a “rachaduras no arco”, mas depois foi novamente condenada. “A cidade crescia e foi então resolvido que, a exemplo das grandes cidades como São Paulo, se fizesse uma nova Catedral, com maior porte, menos ‘acanhada’ e assim é que, apesar dos protestos de alguns cronistas como João Nogueira e ‘Justus’, em 1938 foi demolida”¹⁵⁹.

| 159 | *Jornal O povo*, 04 de outubro de 1975.

Com o aprofundamento das transformações urbanas na segunda metade do século XX, essa narrativa do aparecimento e do desaparecimento das coisas da cidade guarda, sim, um traço de realidade considerável para os seus leitores. Afinal, reafirmaria o enunciado da mudança confirmado a cada semana nesses mais de dez anos da sua edição. O fomento da sua leitura é sustentado por um interesse abrangente de permitir o retorno rápido ao tempo passado tornando minimamente válido um trabalho de memória sobre o significado do passado da cidade em vista do presente. Avaliar a herança do que foi ajudaria a guiar e medir a responsabilidade no presente para insinuar os avanços e os atrasos do cuidado com a cidade.

É, conforme Valdei Araujo (2019, p.177), um tipo de exercício da capacidade de uma escrita popular de utilizar mecanismos temporais simples que tornam “passível de ser experimentado um novo tipo de relação com o passado e com a história”. Esses mecanismos tornaram-se um problema para o historiador devido a sua capacidade de produzir distanciamento

temporal, constituído por “um duplo movimento, que pode incorporar tanto o desejo de se afastar do passado quanto de fazê-lo presente” (ARAÚJO, 2019, p.177).

| 160 | *Jornal O povo*, 9 de agosto de 1975.

Isso fica explícito na avaliação do Passeio Público, que foi, desde sua construção, “recanto de encontro da sociedade fortalezense como ainda hoje é”. Por algum tempo este local esteve “no abandono, mas, felizmente voltou a ser o recanto pacato e sadio que era no início do século” apesar das “diferenças radicais” informada por colunas, grades, uma casa que virou bar¹⁶⁰. Passado e presente se aproximam aqui apesar das diferenças.

Em alguns momentos, Nirez aciona na sua página os conteúdos e as edificações promovidos pela política oficial de preservação do IPHAN daquele período. Assim, ao vermos a edição do dia 10 de junho de 1979, observamos o diálogo com o sesquicentenário do nascimento do escritor José de Alencar, uma das comemorações oficiais promovidas pela política cultural da Ditadura Civil-Militar.

Exibe-se a praça que lhe presta homenagem, como de costume, em duas posições temporais, colocando-se uma foto ao lado da outra, enquanto que Nirez produz uma narrativa que se posiciona entre o “ter-estado-lá” das coisas do passado e o “ter-estado-aqui” do seu olhar para o presente.

Após listar os nomes anteriores dessa praça, ele destrincha os elementos da foto antiga, de 1912, localizada à esquerda: o coreto ao centro da praça, o cata-vento “que servia água à avenida (assim eram



| 161 | *Jornal O povo*, 10 de junho de 1979.

| 162 | *Jornal O povo*, 10 de junho de 1979.

Figura 11 – *Jornal O povo*, 10 de junho de 1979.
Fonte: *O povo* (1979).

chamadas as praças à época)”; interessam-lhe ainda “os combustores a gás hidrogênio carbonado para a iluminação pública” e o jardim bem cuidado que “completava a beleza da praça Marquez do Herval”^{| 161 |}. A narrativa sobre a nova foto começa por um referencial, “a estátua de José de Alencar no centro”, para depois dizer o que mudou: “o quiosque foi retirado em 1928 para a reforma da praça e foi levado para a avenida Epitácio Pessoa, próxima à Ponte Metálica, onde ficou conhecido como “Pavilhão”^{| 162 |}.

Essa narrativa de divulgação do aparecer e do desaparecer dos objetos através das comparações de instantes acaba por agenciar duas noções indissociáveis: por um lado, o conhecimento, ou ainda o reconhecimento de dar um sentido àquela visão de outrora; por outro lado, fabrica a dissimetria entre os pretensos reconhecedores (os leitores dos jornais) e os espaços a serem reconhecidos.

A posição de Nirez de quem possui as fotografias e de quem produz um saber sobre elas deve-se a um conhecer sobre o passado pela minúcia, por uma busca incessante das transformações diretamente

visíveis e comprovadas. Se considerarmos que a imobilidade das fotografias se relaciona com a própria dinâmica da vida no presente, a observação de Nirez é valorizada por um trabalho perpétuo da memória. Comprova-se que a imagem da cidade está quase sempre em mudança, tornando relevante a descrição dos seus elementos visíveis para produção de diferenças visíveis e narráveis. Cada coisa que se modifica, cada objeto que sai do lugar, torna-se motivo de uma atualização da escrita. Assim, a cada semana se divulga uma vista nova do velho, que, ao multiplicar os locais exibidos, estabiliza o valor de antiguidade aos locais eleitos, geralmente reclusos ao centro antigo da cidade.

| 163 | *Jornal O povo*, 26 de junho de 1977.

Na edição 108, do dia 26 de junho de 1977, dialoga com os produtores da política para o patrimônio quando o assunto tratado é o “Theatro José de Alencar”, prédio este tombado em nível federal em 1964 e reformado pelo PCH. O texto é iniciado abordando o contraste entre o respeito “muito grande aos novos monumentos em Fortaleza” enquanto que “nunca existiu o respeito aos velhos monumentos, como existe em quase todas as grandes cidades do mundo”¹⁶³. Ao comparar as fotos, traça uma série de críticas ao que ele considera o descaso quanto a visibilidade desse local:

Na foto mais nova vemos o teatro coberto por grosseiros abrigos já em fase de “decomposição”, ônibus, ambulantes, não dando oportunidade para que se possa tirar uma fotografia nem num domingo, como foi o caso da que mostramos

aqui. Num dia comum, de semana comercial seria impossível qualquer foto do trecho, onde se pudesse ver o teatro.

Na época da foto mais antiga, funcionava, ao lado do teatro, o Centro de Saúde (hoje jardim cercado) e o grupo Norte da Cidade (hoje Faculdade de Odontologia), que também se chamou Grupo José de Alencar¹⁶⁴.

| 164 | *Jornal O povo*, 26 de junho de 1977.

| 165 | *Jornal O povo*, 19 de março de 1988.

O tom da narrativa prescreve um espaço vazio, já que a necessidade de fotografar o artefato material considerava os transeuntes como um problema para a fruição e o registro do valor de beleza da arquitetura.

O papel de mediador da relação entre um público mais amplo e as esferas do Estado pode ser explorado também na edição do dia 19 de março de 1988. Aqui se discutem de forma mais extensa as “perdas e conquistas do espaço público”. Por um lado, remete à destruição de uma das praças do centro da cidade “tiradas do povo”; por outro, mapeia “outros espaços dados ao público, mas em detrimento da conservação do patrimônio histórico. Um deles foi a abertura da rua Guilherme Rocha destruindo-se o Palácio da Luz [...]”¹⁶⁵. Em um tom direto, mostra ao leitor como o próprio lugar da reunião dos intelectuais da Cultura não estaria das modificações urbanas do progresso.

Antes de apenas confirmar os valores e a chancela oficial do Estado, podemos observar a ação tática do olhar de Nirez para o patrimônio. O erário semanal de comparação da paisagem de ontem e de hoje forma um tipo de inventário público de

quais prédios encarnariam o passado de Fortaleza. Suas críticas pontuais ao uso dos espaços públicos através do acompanhamento dos objetos sugerem que aquilo que faz parte do passado, da tradição, pode ser compreendido mais como “ações, performances, embates, acordos, do que como realidades previamente dadas que só precisamos constatar” (SANDRONI, 2013, p.39).

| 166 | *Jornal O povo*, 19 de julho de 1975.

| 167 | *Jornal O povo*, 28 de junho de 1975.

| 168 | *Jornal O povo*, 18 de dezembro de 1977.

Essas pequenas críticas, porém, não o colocam automaticamente como um crítico do autoritarismo da Ditadura Civil-Militar. Em outras seções, aparenta uma aproximação maior com os enunciados da modernização conservadora.

A seção “Pioneirismo”, por exemplo, constantemente dignifica a empresa daqueles que trabalharam em prol dos valores da modernização. É o caso do pioneirismo no futebol ao narrar-se o primeiro jogo de futebol noturno, no dia 23 de junho de 1923, na Várzea do Glicério, no terreno da Light. Foi “improvisado em redor do campo de futebol [...] uma iluminação noturna para realização de um jogo entre a Associação Atlética República da Aclimação e a Sociedade Esportiva Linhas e Cabos”^{| 166 |}. O primeiro automóvel é creditado ao oficial de artilharia francês Nicholas Joseph Cougnot responsável por uma “carruagem a vapor, que levava quatro pessoas”^{| 167 |} e funcionou durante 14 minutos. Enquanto que na seção “Você se lembra?” comenta-se uma “ilustração do ‘Almanak Bertrand’ de 1912 sob o título ‘Uma conquista do progresso’, onde se vê uma festa dançante ao som de um gramafone, o mais moderno aparelho de som da época”^{| 168 |}.

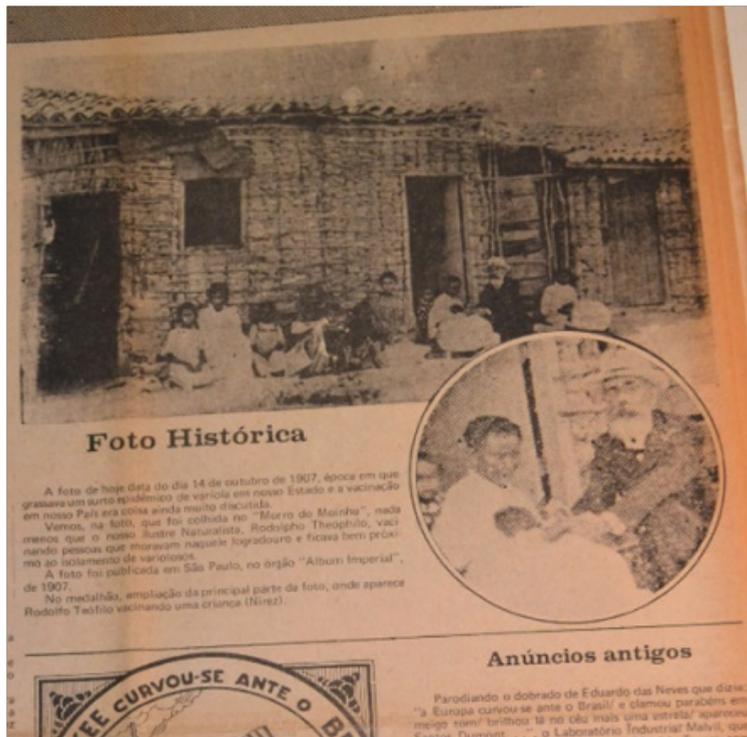


Figura 12 – “Foto Histórica” em Jornal O povo, 18 de dezembro de 1977. Fonte: O povo (1977).

Em vários momentos, Nirez dá a ver fotografias com temáticas que poderiam ter um lado social mais evidente, porém, a narrativa escrita segue uma linha mais laudatória. É o caso da “Foto Histórica” (Figura 12) sobre o surto epidêmico de varíola, datada de 14 de outubro de 1907, em que se elogia apenas a atuação do médico sanitarista Rodolpho Theophilo na vacinação das pessoas que moravam no Morro do Moinho.

No geral, ao olharmos os outros espaços da *Pesquisa & Comunicação*, Nirez se aproxima de uma ideia de patrimônio mais tradicional e preocupada com aqueles que conseguiram alguma

posição de destaque na crônica política e social já consagrada. Nos dois espaços privilegiados aqui, a identidade da cidade passa por uma objetificação ao tentar recompor e reutilizar a cultura visual coletada do XIX e na primeira metade do século XX.

A divulgação desses fragmentos do passado salienta a relevância do espaço público da cidade através do reforço da crença no seu valor de antiguidade, mas aparenta se sustentar pela confirmação de uma constante didática do passar do tempo: a mudança. A cidade ganha aqui espessura temporal através da imagem cuja existência se comprova pela sua materialidade e que, por consequência, provaria a sua própria vida.

Ao passar do tempo, fatalmente a cidade se modificou. Ao leitor caberiam os vários olhares, estimularia-se o imaginar descompromissado e toda uma série de deduções, as quais movimentariam o comparar e o conversar com a página, um tipo de recurso didático baseado no par semelhança/diferença do discurso sobre o passado. A leitura das imagens em papel renovaria o olhar da cidade no presente vivido.

A página de Nirez documenta a vida infame dos objetos, seus desaparecimentos, movimentações e reaparecimentos. Eles parecem não pertencer integralmente a alguém, nem aos órgãos responsáveis, nem necessariamente aos cidadãos que passam por eles. Eles estão em movimento, sem pertencimento, muitas vezes considerados aqui como despercebidos, outras vezes como pouco ditos – por isso, necessariamente, reafirmam e convocam para a renovação da crença de uma ação de preservação diante do passar do tempo.

Esse inventário fragmentado em semanas é reunido na edição de dois livros: *Fortaleza de Ontem e de Hoje* (1991) e sua reedição ampliada com o título de *Cronologia Ilustrada de Fortaleza – Roteiro para um Turismo Histórico e Cultural* (2001). Este último é dividido em dois volumes, o primeiro é a Cronologia propriamente dita, com seus capítulos divididos por séculos, enquanto as fotografias ficam reservadas ao segundo volume, acompanhadas por legendas e com a referência à data do ocorrido.

Tornar os acontecimentos localizáveis no tempo, legíveis e visíveis aos olhos, parece responder a um forte anseio de facilitar o acesso público ao que se considera como passado. Na Cronologia, os textos são sucintos, constituídos por apontamentos e breves explicações, mas permitem o gosto leve do passado e a iniciação de uma busca a ser feita, um convite para fazer o pesquisador imaginar, movimentar-se e traçar uma lógica entre o uno e o outro. Ao fazer esse convite à pesquisa, Nirez garante para si mais uma citação, consolidando-se como referência e consolidando o seu lugar de autor do passado da cidade de Fortaleza.

Na soma de vários pequenos parágrafos, forma-se uma obra monumental, sem a qual não se pode avançar, em um ato de construção de legitimações a partir da multiplicação de acontecimentos em uma trama temporal que, por serem minimamente narradas, ganham duração, volume e sentido. “A intervenção dos detentores de poder na medida do tempo é um elemento essencial do seu poder” (LE GOFF, 2003, p.478).

A cronologia ajuda a formar um tempo simultâneo entre os tempos coletivos e individuais, ligando-se aos ritmos do universo (estações, marés), aos conhecimentos científicos envolvidos na sua medição (ampulhetas, relógios) e às questões culturais (laicização de datas religiosas). Porém, por promoverem outros enquadramentos temporais, por serem o “diretor da vida pública e cotidiana”, tratam-se, antes de tudo, de “um objeto social. Têm, portanto, uma história, aliás, muitas histórias” (LE GOFF, 2003, p.478).

O empreendimento de memória analisado aqui tensiona o *marketing* do dito Milagre Econômico. Ao mostrar essa cidade que se transforma, problematiza a noção de progresso como valor exclusivamente positivo. Esses pequenos fragmentos do passado colocam ao olhar uma cidade que está em dívida com os objetos do passado, uma cidade que trairia uma pretensa forma originária, mas também dá a ver e a ler uma identidade baseada na continuidade de uma perpétua mudança.

Nirez estabiliza o dar a ver e a ler do passado do centro da cidade, tornando-se agora também o seu autor através dessas obras de referência. Definitivamente, traça marcos inteligíveis sobre sua paisagem de forma contínua, mas não sem realizar e sem dizer ele próprio. “Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha” (AGAMBEN, 2007, p.61).

Os sucessíveis gestos editoriais de Nirez garantem a perpetuação e a vida das coisas inanimadas da cidade através da sua presença minimamente expressiva. O movimento de abertura para as impressões expressas sobre o passado se complementa com o fechamento sobre si mesmo da sua condição de autor.

Nós até podemos tentar ir além do que ele mostra, distinguir outro sentido para cada motivo e imagem fotográfica que vemos e lemos. Podemos, sim, tentar romper o segredo da mera constatação. Em contrapartida, talvez seja precisamente a ausência de uma explicação exaustiva o que permitiu a proliferação das mensagens produzidas por Nirez e a consolidação da sua figura de autor.

O engajamento de Nirez mostra como o trabalho com e sobre a visualidade é um processo ativo. Ele recebe, seleciona, escreve, edita, escreve e diagrama as imagens como vestígios do passado. É um retrabalho sobre uma iconosfera do passado que pretende dizer e informar algo no determinado presente de enunciação. Nirez não é apenas um coletor, mas também alguém que fabrica espaços de encontro entre passado, presente e futuro.

Semanalmente e depois através da memória estabilizada nestes dois livros, Nirez consolida certa autoridade pública através da função-autor: um regime de apropriação que lhe dá o direito de fala e, sobretudo, a possibilidade autorizada de distinguir e selecionar a paisagem da cidade através das fotografias e de legendas, pequenos textos e sínteses sobre itens urbanos. Ele comprova a sua

capacidade de autenticar espaços, constituindo-os narrativamente como dignos de valor histórico e de antiguidade.

Estaríamos aqui diante da liberdade de escolha de temas e recortes, correlacionando fatos, datas, personagens e informações que formam uma vitrine não só da sua autoria, mas também da sua casa-museu. Ao passo que se consegue criar um inventário descritivo das coisas do passado, sem o apego de um crivo teórico e disciplinar, consegue-se, sim, efetuar um gesto de corte temporal e produção de consciência histórica.

A popularização do passado através desses suportes não deixa de ser uma ritualização em prol da preservação da matéria do passado, mas utiliza como mensagem e encontra sua legitimidade através das ausências, das perdas e do que é considerado esquecido, estabelecendo um elo de continuidade através de itens selecionados.

Ao repensarmos aqui uma história do patrimônio cultural através da relação entre a política oficial e a imprensa, mesmo que mais localizada em uma só coluna, conseguimos pelo menos perceber melhor a tensão metonímica das escolhas das políticas oficiais de proteção do patrimônio arquitetônico.

Evitamos também reforçar em demasia a importância de um possível “ponto zero” de uma historiografia preocupada com o Patrimônio Cultural, identificado e centralizado apenas na descrição das fases do SPHAN/IPHAN. Conseguimos elaborar uma relação dialógica entre os enunciados

oficiais do órgão com o polo da sociedade civil que são aqueles que recebem e recepcionam este e outros projetos políticos de intervenção da cidade. Foi possível observar outros parâmetros para uma composição narrativa popular sobre o patrimônio através do gesto editorial de Nirez em inventariar, documentar e narrar a sua paisagem material.

| 169 | Azevedo (2012).

Mesmo depois de encerrado o seu contrato no jornal *O povo*, Nirez continuou a procurar, colecionar e perseguir as fotografias de Fortaleza. Sua câmera capturou imagens comprometidas com um olhar em defesa de um passado nas suas fachadas. Mas também ofereceu aos seus leitores um espaço possível de se trabalhar e muitas vezes inferir na identidade visual do passado da cidade de Fortaleza procurando fotos na sua própria casa, o então Nirez - Museu Cearense da Comunicação (NMCC).

Para termos uma noção melhor dos números, em 2012, Nirez vangloriava-se de que o seu acervo de fotografias antigas possuía cerca de 30 mil fotografias¹⁶⁹, que enquadravam não só a cidade de Fortaleza. Conseguimos mapear apenas um momento em que Nirez comenta na página *Pesquisa & Comunicação* uma a doação de “nove enormes arquivos” feita pelo:

mais famoso estabelecimento fotográfico de nossa terra, ‘Aba-film’, acaba de prestar valioso serviço a cultura de nossa terra ao fazer entrega [...] de todo o seu acervo fotográfico (negativos) armazenados de há muitos anos. Vindo das mãos de Adhemar Albuquerque e passando por Chicão e Tonho

(Francisco e Antonio Albuquerque) e agora já nas mãos mais jovens da família o estabelecimento vem, cada dia mais se firmando, fincado nos alicerces sólidos implantados desde 1934 [...] ¹⁷⁰

| 170 | Jornal *O povo*, 18 de setembro de 1977.

A origem dessas fotografias é referenciada em momentos muito pontuais em que se faz referência a outros estúdios antigos (ex.: Foto Sales), mas também se admite a utilização de reproduções de outros suportes (ex.: álbuns de vistas do início do século XX). Podemos cogitar que uma parte viria do local em que trabalhou por pelo menos 15 anos, o jornal *O povo*, mas também de reproduções doadas a partir das visitas feitas por famílias que Nirez considerava de renome, ou compradas de outros colecionadores, ou reproduzidas em visitas feitas nas instituições de pesquisa.

Somente em 2003, através da mediação do então Secretário de Cultura do Ceará Nilton Almeida, concretiza-se uma “troca” entre o Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) e a coleção particular de Nirez. Os objetos do passado tornam-se alvo de um “projeto cultural” com o objetivo de realizar a higienização e a organização da coleção de fotografias antigas de Fortaleza (CE). Em contrapartida, o MIS-CE as digitalizaria. Os arquivos virtuais foram comprados por este museu, mas os objetos de papel ficaram na casa-museu de Nirez. Naquele momento, em torno de 60% do fundo “Fortaleza Antiga” do MIS-CE era formado por reproduções virtuais desse colecionador.

O Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) foi inaugurado em 1980, sediado no subsolo da Biblioteca Pública Estadual Governador Menezes Pimentel. Aos poucos, teve seu acervo ampliado ao receber “equipamentos, filmes da TV Educativa e o acervo do extinto Centro de Referência Cultural (CERES), formado por documentos, fotos, cromos, fitas de áudio e cordel” (DUARTE CÂNDIDO, 2010, p.2). O MIS-CE passa a ocupar sua sede atual em 1996.

O trabalho de divulgação do passado feito por Nirez não é neutro e muito menos algo natural, precisa ser historicizado enquanto tal. Ao tratarmos da trajetória deste ator patrimonializador, acabamos por contrariar um parâmetro de longa duração na disciplinarização do conhecimento histórico acadêmico e profissional. Para ficarmos em apenas uma citação, é Marc Bloch (2001, p.66) que afirma que renunciaria ao título de Historiador, “o erudito que não tem o gosto de olhar a seu redor nem os homens, nem as coisas, nem os acontecimentos, seria apenas um útil antiquário”.

No próximo capítulo nos aprofundaremos em outro momento forte da trajetória desse ator patrimonializador, a sua inserção na Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) em que se constitui uma autoridade pública sobre o passado da história da música popular brasileira.



A defesa dos valores originais da música popular brasileira



“Ele considera João Gilberto um cantor medíocre; Caetano Veloso não passa de um artista de circo; Gilberto Gil não tem qualquer importância. [...] Hoje em dia, a música popular brasileira é propriedade de uma elite musical. O povo não lhe tem acesso nem ela alcança o povo” (MANCHETE, 1975, s.p.).

Essa citação foi retirada da revista *Manchete* do dia 26 de julho de 1975 e atribuída a “Miguel Ângelo de Azevedo, cearense, 41 anos”, que teria feito a afirmação com imensa “tranquilidade em meio a sua coleção de quase 18.000 discos. Além disso, em sua casa em Fortaleza ele vive cercado de uma biblioteca de música popular brasileira com quatro mil volumes” (MANCHETE, 1975, s.p.). Novamente a imprensa de grande circulação utilizou e compartilhou uma fala de Nirez como voz autorizada, não sem evocar o ambiente da sua casa com discos e livros dando suporte agora à sua palavra de crítico da produção musical.

Todavia, a um leitor desavisado do tempo presente, ler essas palavras de Nirez poderia parecer um total despropósito. Tal é o sucesso e relevância dada à narrativa sobre o cenário musical do período Ditadura Civil-Militar a partir das lentes de um movimento cultural específico, a Tropicália. De acordo com Frederico Coelho (2002), criou-se uma espécie “de

acordo sobre um ‘espírito de época’ transformador, que enquadra e torna homogênea uma produção cultural brasileira cujas clivagens e matizes eram das mais diversas” (COELHO, 2002, p.130).

A supervalorização da memória deste movimento acabou por obliterar, ou por colocar no ostracismo, outras movimentações do mundo da música daquele período. Muito do sentido da afirmação feita por Nirez deve-se à aproximação deste com as políticas públicas culturais a partir da década de 1970 através dos Encontros da Música Popular Brasileira que resultaram na formação da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB).

O propósito da promoção destes Encontros era reunir intelectuais, jornalistas, colecionadores e profissionais atuantes no mundo da música para discutir possíveis ações de proteção e promoção do setor a serem reclamadas ao Estado. A sua primeira realização ocorreu devido à iniciativa do jornalista paraense Aramis Millarch. O objetivo era congregar interesses diversos que passavam desde a proteção do mercado nacional, fomentar um programa de salvaguarda da memória musical através dos seus objetos e do incentivo a pesquisa e as publicações, até a necessidade de garantir o ensino formal de música.

A ideia de convocar intelectuais e especialistas do mundo da cultura para se discutir definições mais precisas sobre um determinado território ou estudo não é uma novidade. Vilhena (1997, p.139) aponta que o modernista Mário de Andrade no

final da sua vida já expressava esse desejo, que só acabou por ser realizado pelo movimento folclórico a partir do final dos anos 1940.

Nesse capítulo, analisaremos a inserção e a atuação de Nirez nos Encontros. Estes serão encarados aqui como momentos de alteridade, em que ocorre a intensificação das ações em prol retorno de um objeto antigo, o disco de 78 rpm, ao mercado público de bens simbólicos. Nesse sentido, as discussões de cada edição dos Encontros sobre o passado da música popular geram a divulgação de um intenso processo de singularização sobre estes objetos que irá se concretizar com a publicação dos tomos da *Discografia Brasileira em 78 rpm – 1902-1964*.

O amplo debate sobre o Nacional Popular na historiografia da música popular brasileira não é nosso objetivo aqui¹⁷¹. Só iremos esboçá-lo de forma muito inicial e lacunar, nos termos afirmados por Christophe Prochasson (1989), que afirma que os congressos, os encontros e os simpósios, nos colocariam nos bastidores da vida intelectual. Estes seriam acontecimentos que estão ligados a um tempo efêmero e transitório, porém, sua ocorrência constitui um momento de formalização, de circulação e de influência das ideias e das concepções.

Então, nossas perguntas centram-se em entender: como a inserção de Nirez nesse grupo o legitima? Como contribui para consolidar sua casa-museu como um lugar de referência cultural? Em que termos a presença nos Encontros modificam

| 171 | O debate sobre o Nacional Popular se inicia logo no período da redemocratização com o livro de Marilena Chauí (1984) e até hoje suscita leituras e releituras. Na historiografia se consolidaram como referência sobre os rumos e as definições do que seria a Música Popular Brasileira na Ditadura Civil-Militar os trabalhos de Marcos Napolitano (2001) e Marcelo Ridenti (2000).

a sua autoridade enquanto agente patrimonializador? Quais são os benefícios que consegue através dessa inserção?

Para tentar responder as perguntas acima, os Encontros serão considerados aqui não só como um momento capaz de animar o campo intelectual, mas como “um lugar de legitimação, lugar de poder também onde o tomar a palavra e o jogo de presença/abstenção possuem todo um sentido” (PROCHASSON, 1989, p.7).

Em suma, as discussões promovidas nos Encontros acabam por atualizar e alavancar os projetos pessoais dos participantes dessa agremiação, aqui incluso o próprio Nirez, e, conseqüentemente, reafirmam a sua casa-museu como um dos lugares de importância considerável para os empreendimentos intelectuais e simbólicos em prol do passado da música popular brasileira.

Os encontros de pesquisadores da música popular brasileira

Os três primeiros Encontros de Pesquisadores da Música Popular Brasileira aconteceram respectivamente nos anos de 1975, 1976 e 1982. Cada encontro foi dividido por sessões temáticas e possuíam entre 18 a 23 comunicações de pesquisadores. Os palestrantes representavam pelo menos 12 Estados do país. Porém, só conseguimos encontrar arquivadas as comunicações do I e do II Encontro, por isso recorreremos também às

divulgações feitas nos jornais. Ao final do I e do III Encontros, foram redigidas cartas de requisição de ações governamentais.

O I Encontro de pesquisadores da música popular brasileira seria um marco importante para uma rearticulação institucional mais ampla dentro das políticas culturais da Ditadura Civil-Militar. A primeira edição de 1975 aconteceu em Curitiba e contou com a organização dos órgãos de cultura estaduais. Ocorreu paralelamente a outro evento denominado I Encontro da MPB, “um festival de música popular organizado pelo jornalista Aramis Millarch, que marcava o calendário comemorativo de inauguração do Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto no complexo cultural Teatro Guaíra” (NETO, 2018, p.68).

Os Encontros sobre a música seriam um momento de suspensão sobre o próprio fazer musical. Seus participantes estavam ali para discutir as outras coisas relacionadas a ela. Em uma das suas divulgações, no *Jornal do Brasil* de 08 de março de 1975, resumem-se alguns pontos das falas dos participantes que podem ser distinguidos através dos seus objetivos explicitados.

Um primeiro grupo colocou-se preocupado em qualificar a música como expressão nacional. Foi o caso de Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez, que destacou o papel da pesquisa em transformar qualitativamente o julgamento sobre essa arte, permitindo domínios básicos como: “separar o popular do erudito, separar melodia dos versos numa análise fria. Muitas vezes uma melodia é linda, mas

seus versos são mal elaborados, sem conteúdo, e a música é condenada, quando deveria ser aproveitada”¹⁷². Ariovaldo Pires, mais conhecido como Capitão Furtado devido a suas incursões artísticas no gênero caipira e sertanejo desde 1929, ponderava que “a música antes era mais autêntica porque não era mercantilizada. Era mais por amor à arte”¹⁷³.

Já o advogado e pesquisador de música e cinema José Octávio Guizzo, natural do Mato Grosso, lamentou a dificuldade de obter informações da cultura regional “em grande parte em vias de extinção”¹⁷⁴. Por fim, Grácio Barbalho se apresentava como colecionador de discos de 78 rpm e reforçava que a reedição destes poderia apresentar “um espelho de nossa evolução social nos últimos decênios” através da assinalação de “coisas de nossa vivência, tais como ditos populares, flutuações da moda, fixação de acontecimentos marcantes, temas de natureza política e outros”¹⁷⁵.

Para este grupo, era preciso produzir outro valor para a música além do econômico. Suas falas colocam em suspensão, mesmo que momentaneamente, a própria cena mercantil que impossibilitaria a melhor percepção dos valores artísticos ou tradicionais contidos nesses objetos antigos. Esse diagnóstico garantiria a alteridade para reivindicar a necessidade de proteção, salvaguarda e uma tiragem atual dos discos antigos, pois garantir o seu acesso era garantir um acréscimo na formação cultural e histórica de quem os consumiria. Tinham como objetivo comum garantir o uso social dos produtos culturais do passado da música popular no presente.

| 172 | *Jornal do Brasil*, 08 de março de 1975.

| 173 | *Jornal do Brasil*, 08 de março de 1975.

| 174 | *Jornal do Brasil*, 08 de março de 1975.

| 175 | *Idem*.

Podemos apontar um segundo grupo mais preocupado em traçar um diagnóstico atual do mercado a época, era o caso da denúncia de Marcus Pereira, produtor fonográfico e dono do famoso bar Jogral em São Paulo, ao afirmar que “a música estrangeira se constitui em 80% do mercado”, a solução contra esta concorrência passaria pelo “apoio do Governo”¹⁷⁶. João Luiz Ferrete, produtor que se tornou famoso por coordenar a série *História da Música Popular Brasileira* pela editora Abril, acrescentava no mesmo tom uma descrição de algumas estratégias desse sucesso: a divulgação imbatível e o trabalho metodizado sobre a juventude. Para ele, existia um efeito negativo considerável: a perversão, a distorção e o esvaziamento das realidades sociais, além de uma “agressão ao princípio da livre escolha”¹⁷⁷.

| 176 | Idem.

| 177 | Idem.

Destaca-se de forma mais extensa a fala do escritor pernambucano Hermilo Borba Filho, que coordenava no período a Coleção Música Popular do Nordeste, por suas observações mais propositivas:

É bom que se tenha em vista o amparo financeiro à música vinda do povo, considerada de utilidade pública abocanhada de e por qualquer compositor, qualquer pesquisador que dela queira fazer uso indiscriminado. Vale a pena ressuscitar o projeto de Edison Carneiro ou estudar um outro que ampare, definitivamente, os direitos da música popular anônima, em benefício de dançarinos, músicos, cantores e atores que, fornecendo material para o enriquecimento de uns poucos, eles mesmos continuam subnutridos, marginalizados,

enquanto pelas madrugadas nordestinas – no meu caso – vão criando poesia que no meu sangue é injetada pelas características da região mais trágica do Brasil¹⁷⁸ |.

| 178 | *Jornal do Brasil*, 08 de março de 1975.

Ao compararmos as falas dos participantes, nota-se um consenso sobre a necessidade de se afirmar uma postura defensiva contra a competitividade do mercado e a necessidade de fomentar as qualidades estéticas mais próximas de um conceito de popular. A divergência mais sensível seria entre a fala de Hermílo Borba Filho e Heriovaldo Pires sobre o direito de propriedade da música popular. Outra aparente tensão seria a vinculação a um projeto de um autor específico ou a um conteúdo mais programático do saber da música ou da história. Porém, malgrado as diferentes preocupações e interesses explicitados, a tentativa da matéria no *Jornal do Brasil* foi de formar um diagnóstico geral compartilhado sobre a defesa nacionalista da música popular brasileira, principalmente através da superação de “barreiras” internas em relação a um produto externo.

As falas ilustram elementos de engajamento cultural que alguns participantes do encontro já defendiam há décadas em suas atuações como folcloristas, jornalistas e escritores reunidos, por exemplo, na extinta *Revista de Música Popular*, edição criada e concebida pelo próprio Lúcio Rangel. Este, em sua intervenção, considerava que “a indústria do disco é hoje uma das mais importantes”, porém atenta que o “o ideal desses grandes industriais, sob o ponto de vista econômico, é a unificação da

música popular em todo o mundo”¹⁷⁹. Nesse processo, os artistas foram despojados financeiramente dos seus próprios esforços. A título de exemplo, mencionou a “Casa Edison, de Fred Figner, que se tornou milionário graças aos nossos compositores e músicos populares, um Sinhô e um Donga, um Cadete e um Baiano, um Eduardo das Neves, ou uma Chiquinha Gonzaga”¹⁸⁰.

| 179 | *Jornal O Estado do Paraná*, 06 março de 1975.

| 180 | *Idem*.

Não só se caracteriza um inimigo externo contra o qual se contrapõe, mas também se pretende afirmar a necessidade de um realinhamento com um panteão da música popular brasileira. É retomada a missão exemplar de defesa do espaço da música brasileira nos meios de comunicação e a perda das referências contra a qual é necessário construir um caminho para garantir a sua originalidade, a sua raiz anterior.

Ao final do encontro, foi criada a Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB), formada pela seguinte direção:

Presidente: Aramis Millarch (Curitiba)

Vice-Presidente: Paulo Tapajós (Guanabara)

Secretário Geral: João Luiz Ferrate (São Paulo-SP)

1o Secretário: João Carlos Paixão Côrtes (Porto Alegre)

2o Secretário: Miaccio Caffé (São Paulo-SP)

1o Tesoureiro: Marcos Pereira (São Paulo)

2o Tesoureiro: Hermílo Borba Filho (Recife-PE)

Depto. de Imprensa: Sérgio Cabral (Guanabara)

Depto. Rel. Públicas: Albino Pinheiro (Guanabara)

Depto. Jurídico: José Otávio Guizzo (Campo Grande-MT)

Delegados Regionais:

Rio Grande do Norte: Grácio Guerreiro Barbalho

Minas Gerais: Márcio Barroso

Ceará: Miguel Ângelo de Azevedo

Rio Grande do Sul: Ney Gastal¹⁸¹

| 181 | I ENCONTRO DE PESQUISADORES DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Comissão Coordenadora. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.395). Discografia da música popular brasileira. [Arquivo Nacional].

Essa composição se modifica nos encontros posteriores. Porém, se aproxima consideravelmente do grupo que participava do Conselho Superior do Museu da Imagem e do Som (RJ), criado em 1965, pelo udenista e então prefeito Carlos Lacerda. Entre eles: Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho e Paulo Tapajós. Pelo menos dois nomes listados acima chamam a atenção por se encontrarem em plena atuação nos seus engagements culturais que possuíam vinculação com a esquerda. É o caso de Sérgio Cabral, que também fez parte do Conselho do MIS, chegou a ser preso pela sua atuação junto ao Partido Comunista e escrevia no *Jornal do Brasil* como especialista em música. O segundo nome é do pernambucano Hermilio Borba Filho, que possuía uma atuação histórica no campo da esquerda através Movimento de Cultura Popular (MCP), iniciado em meados da década de 1950 e institucionalizado como extensão da Prefeitura de Recife sob a gestão de Miguel Arraes (1960-1963), contando com intelectuais como:

Josué de Castro, com a *A geografia da fome*, em que denunciou que a fome se estendia por todo o mundo, era não só uma questão social como também política; na educação, Paulo Freire, com a alfabetização de adultos, buscou a conscientização política juntamente com o povo; na música, Geraldo Menucci e Francisco Julião com o Hino do Camponês; no teatro, Ariano Suassuna (BARBOSA, 2009, p.74).

Distingue-se também a disparidade de tempo de atuação de alguns dos seus membros na imprensa. Enquanto Aramis Millarch já atuava em jornais fazia 30 anos e possuía neste momento a coluna *Tabloide* no jornal *Estado do Paraná*, outros jornalistas ganharam destaque a partir da década de 1950, como Roberto Moura, Zuza Homem de Mello, Tárík de Souza e Ruy Castro.

No mais, a composição dos participantes da APMPB permite considerar a formação de uma rede de divulgação das suas ações, que envolveu também o jornal *Correio do Povo* do Rio Grande do Sul, órgãos da imprensa oficial do Estado de Minas Gerais e pelo menos duas rádios do Paraná.

A composição de matrizes políticas heterogêneas na institucionalização dessa nova agremiação expressa um novo fôlego do que Luísa Lamarão (2008) caracterizou como a tradição política do nacional-popular, como zona de acomodação e:

como um provável campo de aproximação entre polos supostamente opostos - governos militares e agentes culturais de esquerda [...]. O governo

militar conseguiu que o discurso nacional-popular - antes visto como o ‘guarda-chuva ideológico da esquerda’ e agora ‘apaziguado’ pelas políticas culturais - se unisse à ideia de modernidade, associada naquele momento à incipiente ‘indústria de massa’ que se consolidava no país. Dessa maneira, ambos os lados desfrutaram de benefícios concretos (LAMARÃO, 2008, p.96).

| 182 | *Jornal do Brasil*, 08 de março de 1975.

Ao final do encontro, foi redigida uma carta com requisições endereçadas “ao Exmo. Sr. Ministro da Educação e da Cultura Ney Braga”. Esta primeira carta salienta a efetivação da criação de outro órgão, o Instituto Nacional de Música (INM), como o principal “encarregado pela preservação, pesquisa e integridade do patrimônio cultural popular”¹⁸². Listam-se ainda os seguintes objetivos a serem alcançados:

- a) – O cumprimento efetivo do Decreto no 50.929, de julho de 1961, que determina a obrigatoriedade de execução de música popular brasileira em percentual fixo;
- b) – Obrigatoriedade da inclusão, nos currículos de 1o e 2o graus, abrangendo o nível superior, nas áreas a fins, do ensino de música popular brasileira;
- c) – a exemplo do que ocorre com o estudo do folclore regulamentado pelo Parecer 1264/73, do Conselho Federal de Educação, aprovado em 09/08/73, a inclusão de música popular brasileira nos currículos de licenciatura em Educação Artística;
- d) – realização de pesquisas de música e dança brasileiras nas várias regiões do País, de modo a preencher parte da memória de cultura nacional;

- e) – providência para estágios – no exterior – de técnicos brasileiros em gravações fonográficas, e ou a vinda de especialistas estrangeiros a fim de orientar brasileiros neste sentido;
- f) – publicação de fascículos com discos sobre música popular brasileira, a serem vendidos a baixo preço, em estabelecimentos de ensino de todos os níveis;
- g) – estímulo às gravadoras de discos para que editem e reeditem gravações culturais de músicas brasileiras, para serem vendidas no comércio, a preços fixos e baixos;
- h) – co-edição de gravações fonográficas que documentem aspectos importantes da nossa cultura musical, habitualmente esquecidas pelas gravadoras;
- i) – estímulo oficial à apresentação de mostras periódicas de música brasileira, com verbas especiais que permitam, inclusive a organização de feiras de gravações de música brasileira, a baixos preços;
- j) – produção e veiculação de filmes, vídeo-tapes e audio-tapes para cinema e TVs educativas, comerciais ou de circuito fechado – sobre música brasileira;
- l) – criação de meios de proteção definitiva dos direitos de música popular anônima^[183].

| 183 | I ENCONTRO DE PESQUISADORES DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Comissão Coordenadora. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.395). Discografia da música popular brasileira. [Arquivo Nacional].

As palavras do grupo de pesquisadores do qual Nirez esteve incluído conseguiram alguma repercussão nesse documento final, principalmente sobre a necessidade de repensar os lugares culturais dos objetos do passado da música. Era necessário deslocar e intensificar os usos do passado da

música popular brasileira para além das suas coleções particulares. Considerou-se uma ação prioritária o seu uso dentro dos espaços do ensino formal e a necessidade de pesquisa capaz de qualificar esse agenciamento em prol do “preenchimento” da memória da cultura nacional. Segundo eles, era necessário repensar e promover uma alteridade dos lugares onde repousariam a memória da música popular brasileira.

A necessidade de um projeto cultural para o Brasil não deixa de ser um diálogo com a herança modernista de 1922, seja devido à defesa da criação e a circulação das coisas brasileiras que ajudariam na construção da cultura nacional, seja pela relação não submissa com a cultura universal, sem apelar para o isolacionismo. Na carta se sobrepõe uma relação dialógica, principalmente, quando se afirma a necessidade de estágios no exterior para um profissional específico.

Em termos mais pragmáticos, o primeiro encontro, segundo Raul Celestino (2018, p.71), se encerrou marcado por um otimismo com a institucionalização da APMPB, não só pelo compartilhamento de alguns dos pontos listados em outros documentos como o Plano Nacional de Cultura (PNC), mas também por rearticular e possibilitar uma divulgação nacional dos seus membros.

Um dos principais pontos atendidos foi a caracterização de uma plataforma de proteção econômica do mercado fonográfico nacional através da isenção do pagamento do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), já conquistada

em 1967, mas que encontraria sua regularização estendida às empresas fonográficas mediante a condição de que uma cota fosse aplicada em produções nacionais. Outra medida seria o cumprimento da legislação existente desde 1961, que garantia uma cota mínima de 50% de espaço da música nacional no rádio e na televisão (DIAS, 2001, p.56-60).

Ambas as medidas visavam incentivar a produção de artistas brasileiros frente às vantagens financeiras da simples revenda de matrizes gravadas no exterior. Essa facilidade tornou atraente o mercado brasileiro para gravadoras transnacionais, tanto a WEA (1976) e a alemã Ariola (1979) constituíram seus elencos nacionais, juntando-se a outras grandes gravadoras como a CBS, Chantecler, Odeon, Phillips, RCA-Victor, Continental e Elenco (DIAS, 2001, p.56-60).

Apesar do tom de exigência presente no documento, é necessário lembrar que a expansão e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa formaram um dos pilares do enunciado de integração nacional da Ditadura Civil-Militar durante as décadas de 1970 e 1980. Os setores industriais ligados aos bens de consumo duráveis tiveram uma ampla expansão nesse período, dinamizando a popularização de uma série de máquinas (televisores, toca-discos, novos formatos de rádios). Ademais, o setor editorial também seguiu essa tendência através da “importação de equipamentos e [o menor custo] da fabricação de papel, incrementando significativamente a produção” (DIAS, 2001, p.52).

Especificamente, os números da indústria fonográfica são expressivos. A partir dos anos 1970, a venda de vinis cresceu em média 20% ao ano. Em 1968, as estimativas contavam cerca de 14.818 milhões de unidades vendidas (compactos e LP's), já em 1980, o montante aumentou para 57.066 milhões (DIAS, 2001, p.56). Essa movimentação de objetos relaciona-se a uma cadeia produtiva a ser considerada, desde a:

concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita máster; confecção da matriz, prensagem/fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão. A consecução dessas etapas envolvia profissionais das mais variadas áreas: músicos, compositores, intérpretes, técnicos e engenheiros de som, artistas gráficos, advogados, publicitários, divulgadores, contabilistas, funcionários administrativos, diretores, gerentes, operários, vendedores (DIAS, 2001, p.67).

As mudanças dentro dos estúdios significaram tanto uma maior profissionalização e estetização, quanto proporcionaram também uma estabilidade profissional dos elencos mais selecionados de músicos, artistas e compositores. A intensificação da venda dos LP's garantia ao consumidor a vantagem de uma maior quantidade de músicas por unidade e a variedade de novos estilos (bossa nova e a tropicalia) mais alinhados com o mercado de música internacional (DIAS, 2001, p.66).

Com advento do vinil a partir do final da década de 1940, foi tornando obsoleto o comércio do disco de 78 rotações, que deixou de ser comercializado em meados da década de 1970. Mas isso não significa que tenha perdido o seu valor no intenso debate estético e ideológico que atravessava a vida cultural brasileira nesse período.

É nessa conjuntura comercial que os participantes do I Encontro chegam ao consenso, na redação da carta de recomendações da APMPB, de se afirmar a necessidade da “defesa da nossa cultura musical, habitualmente esquecidas pelas gravadoras”. Esse documento está inserido não só na disputa por uma definição de espaço no campo intelectual e da opinião pública sobre quais seriam os valores da música popular brasileira, mas também se associa a uma tentativa de direcionamento tanto da produção dessa indústria, como do gosto e do consumo da sociedade civil.

Por fim, os participantes do I Encontro também expressavam o consenso da necessidade da pesquisa e da salvaguarda dos documentos que permitiriam o melhor entendimento da história da música popular, sugeriu-se “a publicação de um Dicionário de Música Popular Brasileira utilizando-se das obras já publicadas e agora enriquecidas do exuberante acervo de informações bibliográficas”¹⁸⁴.

Ainda no mês de outubro de 1975, foi realizada uma reunião entre Manoel Diégues Júnior (então diretor do DAC), alguns assessores e os representantes da APMPB com o objetivo de “estabelecer um plano conjunto tendo em vista a preservação da

| 184 | I ENCONTRO DE PESQUISADORES DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Comissão Coordenadora. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.395). Discografia da música popular brasileira. [Arquivo Nacional].

memória musical”^{|185|}. Optou-se por elaborar “um anteprojeto de pesquisa da Discografia Brasileira, que deveria abranger o levantamento completo do acervo das coleções particulares”^{|186|}. A pesquisa se subdividiria de acordo com as etapas do processo de gravação:

ficando a fase mecânica (1902-1927) e a fase elétrica (1927-1963) sob a responsabilidade, respectivamente, do Sr. Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), do Ceará, e do Dr. Grácio Guerreiro Barbalho, do RN, ambos considerados por especialistas como os maiores colecionadores de MPB, além de já estarem se dedicando, há vários anos à elaboração da fonografia brasileira. Previa-se, ainda, a execução da pesquisa da fase do LP^{|187|}.

Esse trabalho de levantamento já estava sendo realizado em parceria com Jairo Severiano e Alcino Santos. Porém, por motivos legais, foi celebrado contrato entre Ministério da Educação e o Departamento de Assuntos Culturais (MEC-DAC) e o Dr. Grácio Guerreiro Barbalho, mas beneficiando os quatro citados^{|188|}. A realização desse contrato é um pacto em prol da força de recordação dos objetos antigos da música, uma promessa de futuro para lhes garantir um lugar no teatro da memória devido ao seu potencial narrativo na defesa dos verdadeiros valores da Música Popular Brasileira.

Um ano depois, foi realizado o II Encontro da Música Popular Brasileira, agora em um momento de ampliação institucional dos órgãos executivos

| 185 | MEDEIROS, Ana Lucia Niemeyer de. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.395). Informação sobre a Pesquisa “Discografia da Música Popular Brasileira”. [Arquivo Nacional].

| 186 | Idem.

| 187 | Idem.

| 188 | Idem.

ligados ao audiovisual e à música. A Fundação Nacional das Artes (Funarte) foi criada em 1975, gradualmente agregando outros órgãos de diferentes expressões artísticas, inclusive o Instituto Nacional da Música (INM).

A partir da aproximação entre a APMPB e membros do INM, organizou-se a segunda edição do Encontro visando aumentar ainda mais a rede de pesquisadores. As mesas ocorrem entre os dias 8 e 13 de novembro de 1976, no Palácio da Cultura, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Contou com quatro sessões com os seguintes temas: MPB e meios de comunicação; métodos de pesquisa em MPB; contribuição dos pesquisadores ao ensino de música popular; e, por fim, pesquisa e criação musical popular. Os tópicos e diagnósticos do encontro anterior se repetiram em várias das falas, principalmente a necessidade de se barrar a invasão estrangeira no mercado nacional e de fomentar ações de recomposição dos valores originais da música popular brasileira.

Em uma das falas da sessão, “Música Popular e meios de comunicação”, Juvenal Portela afirmou a necessidade de qualificação “que habilite o comunicador não apenas para noticiar, mas também a tratar criticamente a MPB”^{|189|}. Ainda nessa sessão temática, a fala de José Ramos Tinhorão tentou traçar os limites do que, na sua concepção, pode-se chamar de música popular: “estamos nos referindo à música popular das cidades, composta por autores conhecidos e destinados ao comércio de lazer predominantemente urbano”^{|190|}. Para ele,

| 189 | TINHORÃO, José Ramos. Música popular e meios de comunicação. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

| 190 | Idem.

“as populações rurais” ainda utilizavam “um modo de transmissão oral, tradicional, [que] obedece a mecanismos próprios, uma vez que se liga a processos de evolução sócio-cultural-religiosa particulares de cada região”^{|191|}.

Ainda segundo Tinhorão, essa oposição entre o urbano e o rural marcaria a história da música desde o século XVIII. O que distanciou esses dois polos foi a evolução das diversas tecnologias de transmissão, que acabou colocando as raízes rurais e folclóricas em perigo. A reta final dessa evolução tecnológica seria a entrada da televisão no Brasil, no início da década de 1950, que “nada mais fez do que aprofundar [...] o processo de invasão cultural já efetivado com a aceleração dos progressos tecnológicos no campo da reprodução e divulgação dos sons e das imagens”^{|192|}.

Na sessão sobre os métodos de pesquisa, foi feito um balanço do trabalho já realizado pela equipe de pesquisa da *Discografia Brasileira em 78 rpm – 1902-1964*. Nirez salientou a impossibilidade de levantamento total das gravações, mas que pretendiam “atingir um índice que pode ser considerado ótimo, que é o de 75%”^{|193|}.

Descreveu em detalhes a rede de colaboração que envolveu também o radialista Almirante, considerado por ele como o pioneiro desse trabalho. As informações a serem levantadas seriam “nome da fábrica (gravadora); no do disco; repertório, gênero; de matriz; intérprete; autores; data da gravação; e data de lançamento (suplemento)”. Além disso, “existe ainda uma folha suplementar de informações no final de cada série”^{|194|}.

| 191 | Idem.

| 192 | TINHO-RÃO, José Ramos. Música popular e meios de comunicação. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

| 193 | AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). Discografia da música popular brasileira em 78 RPM. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

| 194 | Idem.

Segundo Nirez, o problema principal é que não se registrava a autoria nas gravações mecânicas, sendo necessários diversos tipos de pesquisa em catálogos e referências bibliográficas históricas, “mas tudo isso terá nenhuma valia se não contarmos com o principal documento, o disco, para que seja possível a comparação dos versos da melodia”^{|195|}. Nirez ressaltou ainda as dificuldades geradas pelos erros de escrita nas etiquetas dos discos (datas, nomes e gêneros musicais), a semelhança nominal de um artista para outro e os casos insolúveis da utilização de pseudônimos.

Através das palavras de Nirez, observamos como o trabalho desses agentes patrimonializadores não era algo simples. Elas revelam também a missão em comum de diminuir e, utopicamente, até anular o esquecimento sobre o passado da fase mecânica da música através da produção de uma obra que colocaria em destaque o valor biográfico dos objetos que a suportaram.

Na última sessão sobre pesquisa e criação musical popular, Waldemar Henrique defendeu uma concepção de música popular brasileira que relacione mais o nacional com o universal. Em sua fala, acrescentou que sem a pesquisa não é possível “o reatamento da linha evolutiva autenticamente brasileira”^{|196|}. Ao se “depurar os fatos, organizá-los e fornecer direções [assim] o gênio especial do artista transforma em algo inteiramente novo”^{|197|}. Ele acreditava na aproximação entre as formas antigas e as vinculações variadas da música popular com o Folclore e a Bossa Nova.

| 195 | Idem.

| 196 | HENRIQUE, Waldemar. Pesquisa e criação musical popular. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

| 197 | HENRIQUE, Waldemar. Pesquisa e criação musical popular. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

Já Edigar de Alencar traçou uma narrativa cronológica de como o carnaval carioca passou a se destacar através de uma música autenticamente nacional. A emergência da festa iniciou-se com o sucesso das polcas, passando pelas canções portuguesas até chegar ao ápice do valor nacional com a canção *Pelo Telefone*, de 1917, “crismado de samba, e sem dúvida o êxito maior até então de música expressamente feita para o carnaval”^{| 198 |}. Encerrou afirmando a necessidade de um novo esquema de divulgação da música carnavalesca capaz de salvá-la do declínio gerado por “fatores diversos, entre os quais a comercialização desenfreada”^{| 199 |}.

Nessa edição do encontro, expressou-se em algumas falas uma perspectiva mais otimista com o hibridismo entre gêneros nacionais e internacionais. Na sessão “Pesquisa e criação musical”, Ilmar de Carvalho traçou um histórico da Bossa-Nova considerando o peso da “reunião das expressões negras do ‘jazz’ da América do Norte e do samba do Brasil. Observando sua estrutura rítmica e harmônica, parece-nos encontrar maior proporção de ‘jazz’ do que de samba”^{| 200 |}.

Na sessão “Contribuição dos pesquisadores ao ensino da Música Popular Brasileira”, José Eduardo Homem de Mello (Zuza) salientou como “o ensino de música sem o auxílio da própria música, corre o risco de transmitir uma ideia distorcida”, a ausência de uniformidade nas formas de exposição das aulas resultaria no prejuízo “quase inevitável da geração de uma concepção – no mínimo – heterogênea de valores”^{| 201 |}. Salientou que o ensino de música

| 198 | ALEN-CAR, Edigar de. A música do carnaval carioca. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

| 199 | Idem.

| 200 | CARVALHO, Ilmar de. A Bossa-Nova origens e fins. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

| 201 | MELLO, José Eduardo Homem de. Contribuição dos

através de um material adequado deveria tratar de “uma forma musical, ou de compositor ou de um intérprete, indiferentemente [...] a fim de atingir aquele que é o método mais eficiente para o ensino de música: desenvolver paralelamente o conhecimento teórico com o conhecimento histórico”^{| 202 |}.

O III Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira só irá ser realizado em 1982, mais exatamente no dia 13 de abril, no Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, novamente patrocinado pela Funarte. Apresentando agora um tom mais institucional, as comunicações foram “bem abrangentes quanto a preciosas referências sobre atividades e ocorrências musicais em Estados do Brasil como Mato Grosso do Sul, sobre entidades como Instituto Nacional de Música, o Mobral e o Museu da Imagem e do Som”^{| 203 |}. As falas salientavam a necessidade de incrementar as atividades dos Museus da Imagem e do Som, repetiam as denúncias sobre as gravadoras multinacionais por não representarem “os criadores verdadeiramente brasileiros” e o esmagamento das “formas culturais populares [...] seja no Carnaval, seja numa simples comemoração onde bandas oficiais executam repertório estrangeiro”^{| 204 |}.

A carta lançada ao final do III Encontro possuía mais 20 pontos que salientavam majoritariamente a necessidade da continuidade política e da manutenção institucional. Pedese desde à restauração dos conselhos do MIS-RJ, à efetiva criação de um sistema nacional de cultura e soluções de financiamento de projetos culturais pela manutenção de um Fundo de Direito Autoral ligado ao Conselho

pesquisadores ao ensino de música. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

| 202 | MELLO, José Eduardo Homem de. Contribuição dos pesquisadores ao ensino de música. Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (Doc. 8.453). Música popular brasileira, área projetos do plano de ação cultural, departamento de assuntos culturais, assuntos diversos 1976. [Arquivo Nacional].

| 203 | Jornal *O Estado de São Paulo*, 21 de abril de 1982.

Nacional de Direito Autoral. Um dos pontos iniciais da carta seria a necessidade de denunciar o descaso do fechamento da casa-museu de Nirez devido às enchentes daquele ano.

| 204 | *Jornal O Estado de São Paulo*, 21 de abril de 1982.

| 205 | *Idem*.

| 206 | *Idem*.

Persistem os pontos relacionados à educação, ao sugerir-se a “utilização de livros de música popular brasileira como material paradidático” e também que a Universidade dê “maior ênfase à informação do que ao rebuscamento da linguagem” em trabalhos sobre a música popular brasileira^{| 205 |}.

A conjuntura político-social fica evidente no apelo a valores democráticos, ao se evidenciar a necessidade de se “incentivar o caráter espontâneo das manifestações de arte popular, inclusive carnavalescas, evitando de modo sistemático as iniciativas repressoras desnecessárias”^{| 206 |}.

Os sucessivos Encontros da Música Popular Brasileira sintetizariam uma série de ações complexas de ratificação de uma expressão cultural a outro patamar de fruição: de início, propõe-se um deslocamento dos lugares de reflexão sobre as práticas musicais; depois a busca e a sustentação por patrocínio, indicadas aqui pelas discussões sobre direito autoral; em seguida, procura-se efetuar não uma diferenciação, mas uma comparação entre música do folclore e a música popular brasileira; reclama-se também a abertura de seções institucionais específicas para o setor; posteriormente, reclama-se da necessidade de difusão da sua recategorização através das várias ações listadas; a consolidação de uma legislação; e a eleição de figuras que encarnariam o julgo intelectual ou especializado (SHAPIRO; HEINICH, 2014).

Os deslocamentos efetuados não podem ser caracterizados como uma iniciativa restrita a APMPB. Foram operados em diversos níveis dentro de uma longa duração, mas, nesse momento institucional, podem ser sintetizados por uma tentativa de redimensionamento dos caminhos do que seria a música popular brasileira deste grupo que conseguiu abrigo nas instituições culturais da Ditadura Civil-Militar.

No caso do samba, este item foi intensamente retomado nesse período, devido à atuação intelectual de Almirante, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos, a fim de reposicionar a sua trajetória conforme a sua marca de origem, garantindo o estatuto de manifestação nacional e autêntica (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Destaca-se também a atuação de Hermínio Bello de Carvalho no gerenciamento da parte musical da Funarte através do projeto Lúcio Rangel. Tratava-se de um concurso de monografias que intensificou a proposta de inclusão da música urbana dentro da escrita de uma história da música popular brasileira. Os editais de chamada para a escrita de biografias de personagens considerados exemplares possuíam uma divulgação considerável e requeriam uma série de regras, principalmente em relação à apresentação das referências da documentação utilizada e à necessidade do levantamento completo da discografia (GARCIA, 2017).

No total, foram 42 temas escolhidos para estudo, dos quais 35 se referiam a um compositor ou intérprete. Até hoje os nomes escolhidos fazem parte de certo tipo panteão. São eles: Pixinguinha, Paulo

da Portela, Caymmi, Candeia, Jararaca e Ratinho, Silas, João Pernambucano, Luperce Miranda, Tia Ciata, Garoto, Cartola, Geraldo Pereira, Patápio Silva, Aracy Cortes, Assis Valente, Capitão Furtado, Radamés Gnattali e Orlando Silva. Esses livros possuíam uma grande tiragem e, em muitos casos, serviram de base para a reprodução das suas memórias em outros formatos (filmes, discos, etc), tornando-se um dos marcos de um processo de artificialização da música reconhecida como brasileira (GARCIA, 2017).

Nesse sentido, as ações da Funarte e da APMPB se complementaram na tentativa de produzir uma autoria tradicional e autorizada para o que deveria ser considerado como Música Popular Brasileira. A primeira se destacava, entre outras ações, na produção de uma escrita de histórias de vida, enquanto a segunda através de um tipo de inventário artístico. Ambas formam uma fabricação institucional de uma operação de alteridade no tempo da música do presente em relação aos agentes que lhe antecederam.

A institucionalização da APMPB facilitou o contato dos colecionadores Nirez, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e Alcino Santos com o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), que passou a apoiá-los através de uma verba de custeio e a mediação destes com as gravadoras Odeon, Columbia e Victor para garantir-lhes o acesso aos seus arquivos (NETO, 2018, p.70).

Esse trabalho de coleta foi compilado no livro *Discografia brasileira em 78 rpm de 1902-1964*, abarcando “um total de 35 mil discos”, sua

distribuição inicial contou com uma tiragem de “200 coleções, cada uma com cinco exemplares” endereçadas “a entidades culturais, onde o público possa consulta-la e outro, encaminhada à APMPB para a venda a pesquisadores e estudiosos do assunto”^{|207|}.

| 207 | Jornal *Folha Ilustrada*, 02 de setembro de 1983.

| 208 | Jornal *Folha Ilustrada*, 02 de setembro de 1983.

Zuza Homem de Melo, diretor da APMPB nesse momento, afirmou que “essa não é uma coleção de consumo, destinada a decorar estantes de livros, mas para ser usada largamente por profissionais ligados à área do disco, colecionadores, pesquisadores e jornalistas especializados”^{|208|}. O disco de cera torna-se o objeto essencial para a pesquisa. Esta, por sua vez, torna-se um dos eixos passíveis de qualificar a trilogia “completada pelo compositor e pelo intérprete”^{|209|}.

| 209 | Jornal *O Estado de São Paulo*, 21 de abril de 1982.

Em suma, a cada Encontro se atualizaram as discussões sobre os valores e as definições do que seria Música Popular Brasileira, mas através das falas de Nirez e do grupo de pesquisadores observamos as sucessivas tentativas de reavaliar o estatuto dos objetos qualificados como “antigos”, considerados como objetos singulares capazes de definir os rumos da identidade nacional e dar diagnósticos sobre a produção musical do presente. Os Encontros cultivaram e divulgaram de forma ampliada a alteridade do tempo da produção musical, dos lugares em que repousariam a cultura musical, dos objetos que a encarnariam e as modalidades de transmissão e proteção das informações sobre o seu passado.

As ações da APMPB direcionadas aos Encontros e a edição da *Discografia* possuíam também um efeito político a ser considerado: a inversão na

lógica vertical de uma imposição de identidades para os entes individuais e coletivos de um movimento de base-topo, a APMPB afirmou majoritariamente uma valorização nacionalista de uma definição de Música Popular Brasileira baseada em uma diversidade capaz de trabalhar sobre as possíveis assimetrias na crítica e categorizações de quais seriam os seus valores e preceitos considerados originais.

Aproxima-se com o que Lopes (2017, p.3) definiu como a “potencialização de vários projetos individuais e coletivos” de colecionamentos para traçar parâmetros e sentidos para os processos de reconhecimento oficiais através da divulgação e reconhecimento público dos atores sociais.

Até que ponto a participação desses encontros direcionaram ou diferenciaram a concepção de música popular brasileira de Nirez? Como interpretar? O projeto de memória e salvaguarda dos discos de cera definitivamente não foi a expressão única da sua vontade particular. Os Encontros formaram uma situação de negociação entre as instituições oficiais e este grupo de colecionadores e intelectuais da APMPB em que ambos puderam se beneficiar de alguma forma: suas diversas edições foram utilizadas como propaganda positiva das políticas culturais oficiais, ao mesmo tempo em que se concretizou o trabalho de compilação e empreendedorismo da memória da música popular.

Os Encontros formam um acontecimento no qual a autoridade de Nirez de discursar sobre os valores históricos e de antiguidade se atualiza e se

reforça. Consecutivamente, permitiram divulgar ainda mais a sua casa-museu como um lugar que permite a relação material com os objetos e permitem a sua “passagem como testemunho cuja indefinição (estando alterados e proveniente de outros [objetos]) conduz a uma redefinição do passado” (DEBARY, 2017:47).

Antes de encerrarmos esse tópico, podemos compreender melhor a construção da casa-museu de Nirez como uma referência cultural através de mais uma correspondência. Fora do envelope, o remetente se identifica como Celso Salustiano, residente na Rua Jatuarana, 512, casa 4, do bairro Turiaçu da cidade do Rio de Janeiro. Dentro dele, encontramos alguns papéis, dos quais destacamos: a partitura registrada do samba *Bolinha de Papel*, de autoria de Geraldo Pereira e gravada por Anjos do Inferno e João Gilberto; uma listagem de músicas registradas do mesmo compositor feita pela União Brasileira de Compositores²¹⁰; seguidos por uma procuração e a certidão de óbito do sambista Geraldo Pereira. Em um papel de caderno, Celso Salustiano explica o motivo da correspondência:

Escrevo-lhe esta mal trassadas linhas esperando que va encontra-lo gosando de boa saude e os seus.

Presado Nirez tive informação de Sérgio Cabral que es o maior conhecedor de compositores da Música Popular Brasileira por este motivo venho por meio desta entra em contato com sua pessoa para fim de obter informação sobre meu Pai Geraldo Pereira, compositor de Falsa Baiana, Escurinho Escurinho.

| 210 | Instituição criada em 1924 para fortalecer a defesa dos direitos autorais do mundo da música que substituiu a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA), por sua vez, fundada em 1920 (BARRADAS, 2010).

Qualquer dado que possa servir de documento para termino do espólio que não foi concluído. Ou recorte de revista ou reportagem para o meu arquivo ficaria muito grato. O motivo deste pedido é que no Rio e São Paulo me apresentaram vários Geraldo Pereira na música popular brasileira.

Desde já agradeço o que o senhor pode fazer por mim. Estando a seu dispor, para qualquer informação que estiver meu alcance informar²¹¹ |.

| 211 | Carta de Celso Salustiano a Miguel Ângelo 24 de agosto de 1977 (SALUSTIANO, 1977).

Essa carta confirma que a voz sobreviveu ao corpo graças a um objeto, o disco de cera, que percorreu a história para além dele e nos colocou nessa situação próxima que nos permite escutá-la até hoje. Lembra-nos o que a realização do projeto de memória de Nirez possui de virtuosa: evitou a dispersão e talvez o próprio desaparecimento de um amplo material da fase mecânica da música que registrou, mesmo que com uma finalidade comercial, “práticas sonoras de grupos e indivíduos normalmente associados à baixa cultura, muitas vezes marginalizados na sociedade”, artistas que formavam “um número significativo de músicos negros e mestiços que compunham grupos de choro, bandas militares e ranchos carnavalescos [...], bem como instrumentistas anônimos que compunham as bandas e tunas populares” (ARAGÃO, 2017, p.13).

Por outro lado, essa correspondência acima documenta a repercussão do longo trabalho de Nirez em prol da identificação e de algum reconhecimento dos músicos de outrora, explicita também o lado perverso da expropriação histórica do

trabalho desses sujeitos que não se restringiu apenas à condição de sua própria existência, mas também atingiu seus herdeiros diretos.

No próximo tópico, recolocaremos em perspectiva o trabalho de narrador de Nirez como crítico cultural no jornal *O povo*, tentando destrinchar reverberações da sua participação na Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB). O engajamento cultural de Nirez nessa associação consolidou sua adesão a uma concepção de História da Música Popular Brasileira preocupada em restaurar os seus valores originais. Esta foi uma ideia central e essencial do seu trabalho pedagógico de reunir “as pistas, fazer as associações de objetos, palavras” e de contar uma narrativa com a sua coleção a partir do seu espaço museal (DEBARY, 2017, p.60).

A crítica cultural de Nirez

A relação entre Nirez e os membros da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB) foi matéria de constante divulgação na página de sua autoria, chamada *Pesquisa & Comunicação*, vinculada ao jornal *O povo*. Porém, ao divulgar os Encontros da Música Popular Brasileira, apenas após a primeira edição encontramos comentários mais extensos sobre o conteúdo das falas e uma abordagem sobre os possíveis resultados destes não se prolongam.

O I Encontro foi divulgado através de uma fotografia com vários dos participantes e, em um quadro separado, Nirez comenta sobre a polêmica de “O primeiro samba”. Esse marco da memória musical deveria ser relativizado, pois para Nirez “o problema não é saber-se qual foi o primeiro samba gravado e sim qual o primeiro gravado com esse designativo”^{|212|}. Segundo ele: “afinal de contas o samba para ser de fato samba é necessário que tenha as características nacionais do nosso samba sem misturas de outros ritmos e traga o designativo de samba na etiqueta do disco”^{|213|}. Após comentar textos de Almirante e Ary Vasconcelos, questiona esse marco citando gravações anteriores que possuíam semelhanças rítmicas, “mas que não traziam o designativo”, ou ainda gravações que usavam a palavra, mas com outro significado como o disco “Um samba na Penha” que “equivale a ‘Uma Festa na Penha’”^{|214|}.

| 212 | *Jornal O povo*, 28 de junho de 1975.

| 213 | *Idem*.

| 214 | *Idem*.

| 215 | *Jornal O povo*, 30 de janeiro de 1977.

| 216 | *Idem*.

No que diz respeito ao II Encontro, o comentário de Nirez passou por certo ceticismo. Apesar de ter sido realizado em novembro de 1976, apenas comentou sobre sua realização dois meses depois, justificando o silêncio por “querer dar ao público um resultado oficial do Encontro, resultado este que até o momento não nos chegou às mãos, como copia do Documento principal, o de recomendações”^{|215|}. Ao final, reproduziu um texto de Sérgio Cabral em que justifica sua ausência no II Encontro e elogia a iniciativa de Nirez de dedicar a sua “vida a montar uma coleção de discos que talvez seja a maior do Brasil”^{|216|}. Por fim, o III Encontro tem divulgação semelhante através da utilização de fotografias

e Nirez comenta a necessidade de publicação da pesquisa realizada que viria a ser a Discografia da Música Popular Brasileira.

| 217 | Jornal *O povo*, 22 de maio de 1977.

Apesar disso, de forma geral, a sua página no jornal *O povo* nos permite acompanhar gradativamente seu alinhamento com os valores e as concepções de música popular brasileira compartilhados pelos membros da APMPB, seja para recusar, se adequar ou se apropriar do que diziam os outros pesquisadores. Além desses poucos comentários sobre os Encontros, Nirez também efetua um trabalho editorial ao compartilhar suas impressões e até algumas marcas de leituras dos livros de membros da APMPB. Ao perfilar alguns autores e obras para o leitor do jornal, Nirez permitia a continuidade do interesse e dos estudos, mas também indicava suas afinidades intelectuais.

Ao lançamento da segunda edição do livro de Almirante (1977), chamado *No tempo de Noel Rosa*, foi comentada com elogios a figura do autor, não só por ter convivido “durante toda a carreira artística”, mas também por ter composto “ao lado de Noel, do ‘Bando de Tangarás’, durante toda a existência daquele grupo. É além de tudo isso, o mais importante – Almirante é, há mais de 45 anos, pesquisador [...] sério e responsável”²¹⁷.

Nesse livro, Almirante sintetiza suas crônicas sobre Noel Rosa, resultantes de pesquisas desde a sua morte. Torna-se um texto essencial na sua ascensão mitológica ao panteão dos gênios da música popular brasileira. Segundo Silvano Baia, a escrita

de Almirante costura uma ligação “entre a música urbana, o samba, e o elemento folclórico, rural e [...] ao sertão nordestino” (BAIA, 2011, p.31).

Outro livro comentado é de autoria de Zuza (1976), chamado *Música Popular Brasileira*, que contém entrevistas com figuras como “Chico Buarque, Johny Half, Carlos Lyra, Milton Nascimento, Eumir, Menescal, Vinícius, Edu, Dori, Baden, Elis, Caetano, Gil”²¹⁸. Na apresentação do livro, Zuza é taxativo no seu entusiasmo com o “período de mais ou menos 10 anos fundamentais na Música Popular Brasileira: de 1958 a 1968”²¹⁹. Para ele:

Em nenhum outro período equivalente compôs-se, cantou-se, tocou-se, gravou-se e ouviu-se tanta música inédita. Houve intensa produção por parte dos criadores e intensa participação por parte do público. No exterior, não foi um artista brasileiro que fez sucesso: foi o nosso ritmo. Pela primeira vez.

Justifica-se haver maior destaque para a Bossa Nova: também pela primeira vez, surgiu no Brasil uma nova concepção em todos os setores que compõem a música popular: ritmo, melodia, harmonia e letra. Foi um movimento orgânico com forma própria e não apenas uma fase. Surgiu espontaneamente, não foi inventada²²⁰.

Nirez elogia o livro como “excelente”, mas direcionado para um público específico, “os cultuadores da chamada ‘bossa nova’”²²¹. A aglomeração de

| 218 | (MELLO, 1976, p. 9)

| 219 | Idem.

| 220 | Idem.

| 221 | *Jornal O povo*, 10 de outubro de 1976.

nomes com obras musicais tão diferentes entre si dentro do mesmo grupo bossa-nova faz referência não só à capacidade de esse gênero ter se tornado catalizador de formas de composição e interpretação, consolidando-se como sinônimo de renovação musical no final dos anos 1950, sendo sucedido apenas pelo Tropicalismo em 1968. Como referência também a formação de “uma frente ampla da MPB, já consagrada como trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime” (NAPOLITANO, 2002, p.7).

Propositamente, Nirez ignora qualquer distanciamento e diferenciação entre os entrevistados, taxando-os como “cultuadores da bossa-nova”, pois a produção musical próxima a este marco, devido a sua própria aproximação com o presente, na sua concepção, sofre uma desconfiguração dos seus valores. Para ele, a marca do tempo da história da música popular brasileira seria de uma escatologia das suas qualidades originais.

Ao continuar seu comentário, Nirez considera o autor um “cidadão de cultura, pesquisador incansável e profundo conhecedor de música (teoria)”, mas o livro em questão:

distorce um pouco a importância daquele movimento que fez com que nossa música fugisse de suas raízes, de sua linha, se distanciasse do povo (massa) e se elitizasse restringindo-se a uma meia dúzia de ‘entendidos’ que abusavam da dissonância, da linguagem sofisticada, da batida ‘jazzística’ e de pouca melodia, onde a harmonização chamada de moderna trabalhava bem mais que o sentimento, que a expressão²²² |.

Apesar de louvar a iniciativa “de preencher essa lacuna que existia na bibliografia da música popular brasileira”, para Nirez, faltou uma neutralidade maior, pois o autor não deixou de “emitir sua opinião sobre o movimento, comprometeu-se com o mesmo, e com o qual não temos grande simpatia”^{|223|}.

| 223 | Idem.

| 224 | Jornal *O povo*, 4 de julho de 1976.

| 225 | (TINHORÃO, 1976, p. 21).

Em contrapartida, o recebimento do livro *Os sons que vêm da rua*, de José Ramos Tinhorão (1976), foi divulgado com a dedicatória que lhe coube: “Para o confrade Nirez, que joga no mesmo time [...] do seu admirador Tinhorão”. Nirez comenta que seria mais um livro de “Tinhorão, um dos mais acirrados defensores de nossas raízes musicais e um dos pouquíssimos que têm a coragem de dizer sua opinião descompromissada com certos ‘tabus’ da atualidade”^{|224|}.

Não fica claro o que Nirez considera como “tabu da atualidade”. O certo é que neste livro José Ramos Tinhorão narra como a música do povo se desenvolvia antes do advento dos meios de reprodutibilidade técnica. Traça uma longa duração, tendo como marco o século XVIII, em que se intensifica “a relação direta entre o processo de urbanização e o aparecimento dos artistas de rua”, caracterizados aqui através de personagens sociais como o cantor de serenatas, os músicos de bares, o vendedor de modinhas. São considerados como representativos das “camadas mais baixas” e em outros momentos incorporam e personificam a própria concepção de popular, por exemplo, quando se descreve “a figura do mestiço cantor de serenatas” como “livre, valente, atrevido e sestroso – aparecia como um herói, necessariamente realçado pela auréola de romantismo de que se revestia [...]”^{|225|}.

O progresso seria o revés destes personagens que tornavam viva a música popular. Em vários momentos, Tinhorão salienta o lado perverso do improviemento técnico, por exemplo, no caso dos vendedores de modinha que:

| 226 | (TINHO-
RÃO, 1976, p. 47).

Com a diversificação e a ampliação das formas de divulgação de músicas e letras – o rádio, avassalador depois do advento do transistor, o disco, a televisão e a própria expansão da rede de bancas de jornais – foi esse personagem original da vida popular que desapareceu ao despontar da década de 1950. Mas ainda, como confirma a visão do romancista, morreu ‘cantando sambas...’²²⁶

As soluções tecnológicas da modernidade tornaram ultrapassados esses personagens e a própria cultura musical urbana em que estavam inseridos. Talvez a opinião que Nirez e Tinhorão compartilhavam em comum seria a desconfiança sobre o valor positivo da modernidade para definição do que há de autêntico na cultura brasileira.

Em suma, a admiração mútua entre Nirez e Tinhorão não se restringiu ao nível pessoal, também compartilharam valores e definições próximas do que seria música popular brasileira. Tinhorão escreveu de 1974 a 1982 uma coluna no *Jornal do Brasil* chamada *Música Popular*, em que utilizava sua convicção marxista para valorizar a cultura popular como representante da autenticidade da identidade nacional, muitas vezes partindo para o confronto direto e radical com artistas que representavam o gosto militante da esquerda. Luísa

Lamarão (2010, p.278) aponta que Tinhorão qualificou a escrita de Vinícius de Moraes como uma “bisnaga de creme versos que têm a originalidade e a vetustez de uma frase de bolo” ao se referir ao lançamento do disco *Vinícius & Toquinho: adotar para iludir*.

Por sua vez, Nirez compartilhava de uma visão semelhante sem necessariamente ativar um quadro teórico tão explícito e críticas tão agudas ao divulgar alguns perfis biográficos de artistas de gêneros musicais que contrariavam a sua concepção nacionalista da expressão musical. Na edição de 28 de novembro de 1976, faz um pequeno apanhado da biografia de Vinícius de Moraes, salientando sua formação acadêmica fora do país e suas investidas de letrista de música popular em várias músicas “em ritmo de fox”. Encerra com o seguinte veredito: “Após a decadência de nossa música popular, reapareceu Vinícius colocando versos em melodias de Tom Jobim, Baden Pawell e outros que tentaram ‘jazzificar’ nosso samba”^{|227|}.

A proximidade entre Nirez e Tinhorão pode ser acompanhada também através da troca de correspondências. Tinhorão chegou a enviar impressões de leitura sobre um capítulo que estava a escrever sobre o maxixe. Ao discordar de Nirez sobre a influência de gêneros musicais estrangeiros na origem do maxixe, Tinhorão afirma que concorda com os escritos de “Batista Siqueira e do Mário de Andrade – a achar que essa influência da habanera não existiu. Ou melhor, existiu em compositores de alguma cultura musical, como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga”^{|228|}.

| 227 | Jornal *O povo*, 28 de novembro de 1976.

| 228 | Carta de José Ramos Tinhorão de 18 de setembro de 1968 (TINHORÃO, 1968).

Aparentemente, os encontros da música popular brasileira aproximaram Nirez do grupo maldito dos “críticos respeitados de jornais ‘respeitáveis’”, conforme as palavras de Dmitri Fernandes (2010, p.215), formado por José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Maria Helena Dutra, Maurício Kubruskly, Ana Maria Bahiana e Tárík de Souza. Desses nomes, Nirez trocou correspondências com pelo menos outro destes citados: Sérgio Cabral.

Com Sérgio Cabral ocorre apenas uma troca de correspondência. Cabral se preparava para o concurso de monografias da Funarte afirmando “ter um excelente material sobre a vida do nosso querido Pixinguinha, mas me falta uma coisa mais completa sobre a sua discografia”²²⁹. Nirez envia a discografia e acrescenta que “GRUPO DOS AZES é, algumas vezes citado, em livros, revistas, etc., como GRUPO DEZ AZES. Possui um disco que traz GRUPO DOS AZES, sendo bem notada a flauta de Pixinga razão pela qual opto por GRUPO DOS AZES”²³⁰.

Em 1977, Nirez tentou dar contornos mais definitivos a sua concepção ao abrir uma sessão no jornal com o título “O que é música popular brasileira?”. Afirmava que não pretendia, “nesse modesto trabalho, dar uma resposta ao título acima, mas, tentar fazer com que cada um dos leitores procure uma definição própria para o problema que é por demais complexo”²³¹. Apesar dessas palavras, sinalizou “uma caracterização definitiva do que seja a nossa música popular”²³² através de 12 parágrafos, listando possíveis componentes desse grupo para, posteriormente, afirmar:

| 229 | Carta de Sérgio Cabral de 26 de agosto de 1977 (CABRAL, 1977).

| 230 | Carta de Miguel Ângelo de Azevedo de 14 de outubro de 1977 (ÂNGELO, 1977).

| 231 | Jornal *O povo*, 24 de julho de 1977.

| 232 | Idem.

Em nossa opinião o que é produzido pelo povo, quer no Rio de Janeiro, no Rio Grande do Sul, no Amazonas, na Bahia, em Mato Grosso ou no Ceará, dentro dos ritmos que já nos são familiares, dentro da linguagem popular – não é linguagem de analfabeto), sem eruditismos exagerados, e, principalmente COM MELODIA ACESSÍVEL, sem modulações estranhas e bruscas, passando muito mais por uma linha melódica que letra, é MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Na direção em que vamos, com olhos ou ouvidos voltados unicamente para a beleza das mensagens que eles encerram, dentro de uma pobreza melódica e harmônica, terminaremos por produzir ‘verso brasileiro’ no lugar de Música Popular Brasileira, já que a música deixa seu lugar aos versos e os sons, de tão burilados e complexos deixam de ser populares^{|233|}.

| 233 | Idem.

| 234 | Idem.

| 235 | Idem.

A defesa do povo foi uma constante nas críticas redigidas por Nirez. Nesse texto, mesmo tentando encontrar uma posição mais conciliatória, reafirma que o valor de autenticidade precisava ser depurado através da melhor distinção dos “diversos ‘apelidos’ para nossa música no dizer dos seus divulgadores e críticos”^{|234|}. Existiria uma diferença entre

POP, quando se chama a música chamada jovem (que é muito mais som que música); MPB quando falam da música de elite que tem mais versos que música; POPULAR BRASILEIRA quando se referem aos sambas e similares; e FORRÓ, quando a música é de características sertanejas [...]^{|235|}.

Nirez tenta encontrar uma posição mais conciliatória ao afirmar que todas as manifestações musicais são válidas e por acreditar na importância da existência de “autores e/ou intérpretes como Elton Medeiros, Chico Buarque, Waldick Soriano, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Caetano Veloso [...]”. Porém, era necessário ser claro e preciso sobre o que seria “trabalhar em prol da nossa música popular autêntica sem antes haver uma definição”^{|236|} desta:

Muitas músicas podem ser realmente populares, mas não brasileiras, como muitas músicas podem ser brasileiras e não populares. Por outro lado, muitos autores fazem versos rebuscados ou belas imagens que são transportadas por veículos (no caso a música) paupérrimos, cheias de repetições e com ondulações que visam apenas, por falta de inspiração, ir ao ‘lugar comum’ que quase caem de quando em quando. Faz-nos crer que o principal seria a letra, quando ela é, pode-se, a bem da verdade, um acessório da música [...]^{|237|}

Nirez reafirma que a forma musical precisava ser depurada para garantir o que há de popular na música para não restringir o seu acesso a uma elite. Seria preciso garantir características formais da música que poderiam facilitar o seu consumo. Aqui a utilização da palavra popular se aproxima de povo, tornam-se muito próximas e não encontram uma concepção clara e bem delimitada sobre o protagonismo ou o papel político desta camada social.

| 236 | Idem.

| 237 | *Jornal O povo*, 24 de julho de 1977.

Ao longo do tempo, Nirez foi se dividindo entre a sua vida pessoal, o trabalho formal no DNOCS e seu engajamento cultural a partir da sua casa-museu, promovendo suas intervenções públicas no cenário cultural local e nacional e, também, pela manutenção longeva da sua página no jornal *O povo*. A sua rotina de edição semanal significou um tempo considerável de maturação da sua escrita memorialística e de crítica cultural e garantiu o fluxo de informações sobre o passado da música popular brasileira. A redação desses pequenos textos lhe serviu como exercício de escrita até o lançamento do livro *O Balanço de Lauro Maia*, em 1991. Mesmo tanto tempo depois da sua inserção no circuito intelectual da APMPB, se manteve praticamente fiel ao programa nacional-popular.

| 238 | Azevedo, 1991b.

Lauro Maia foi um cearense que iniciou a sua carreira artística no final dos anos 1930 e teve ampla circulação no universo musical carioca, tendo conseguido notoriedade em 1941 pela composição *Eu vi um Leão*. Sua repercussão nacional foi tão ampla que chegou a ser gravada pelo grupo 4 Ases & 1 Curinga, além de receber versões em espanhol e italiano.

Logo na introdução, ao comentar a obra de Lauro Maia, Nirez o vangloria por ter aliado “suas experiências urbanas com ritmos da terra, Lauro criou, ainda em Fortaleza, valsas, sambas e marchas com características nossas, além de peças com ritmos e sabor nativos”^{| 238 |}. Sua obra quase teria passado ao largo das influências estrangeiras, pois, embora “gostasse de exercitar o jazz quando executava, Lauro Maia nunca deixou transparecer em

suas produções essa influência, a não ser em uma única composição, o *fox Gosto Mais do Swin (A César O Que É De César)* que, como o próprio título sugere, foi proposital”^[239].

| 239 | Idem.

Dezessete anos depois do I Encontro da Música Popular Brasileira, Nirez escreveu uma biografia de um vulto da música cearense a fim de garantir um destaque estadual dentro do panteão nacional dos “verdadeiros” mitos da música popular brasileira, não sem reafirmar a sua defesa do nacional e do popular que garantiam o valor de originalidade.

Em suma, a leitura dos trechos e matérias ligados ao mundo da música da página *Pesquisa & Comunicação* de autoria de Nirez no jornal *O povo* nos mostrara como seus objetivos políticos estavam em sintonia com a Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB), fruto de uma correlação de forças de um grupo de agentes em prol da autêntica música popular brasileira que encontraram abrigo na imprensa e na política cultural da Ditadura Civil-Militar.

Essa correlação de forças se tornou possível por compartilharem um discurso nacionalista sobre a cultura que sustentou uma política de valor sobre a verdade e a autenticidade. Discurso sustentado através das narrativas sobre objetos materiais (os discos de cera), dos comentários e das críticas sobre a expressão e da divulgação da música no presente. Uma série de representações sobre o que era considerada a canção popular que deveria seccionar os gostos da sociedade para entender não só a si mesma, mas também gerar limites e fronteiras sobre o que poderia ser adjetivado como popular e nacional.

Assim, aquilo que se estabelece como uma música representativa de um território não é um *a priori*, está situado em condicionantes da sucessão da produção industrial e empresarial dos seus objetos, dos quadros interpretativos das experiências auditivas. Está ligado também àqueles que formam o julgo intelectual sobre a sua circulação (os artistas, os críticos, os jornalistas e no caso específico desta pesquisa também uma casa-museu), através da sucessão de encontros e reencontros, provisórios e sucessivos desses elementos que ajudariam a formar um valor público para uma memória conveniente a ser usada sobre a música do passado e para julgar a do presente.

A participação de Nirez na Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira e seu gesto editorial no jornal *O povo* foram espaços essenciais para o processo de distinção social da sua casa-museu. O ato de guardar objetos é algo comum e ordinário, mas a rede de relações sustentada durante a sua trajetória possibilitou consolidá-lo como uma referência e confluência da economia dos objetos do passado e, também, foram essenciais para sua passagem de leitor a autor da história da carreira musical de um vulto cearense da Música Popular Brasileira.



Conclusão



No final dos anos 1980, Nirez deixa de editar sua página semanal no jornal *O povo*. Alguns anos depois, se aposenta do DNOCS, mas continua ativo no rádio e continua a se dedicar às suas atividades de colecionador, escritor e um tipo de expert sobre o passado da cidade de Fortaleza e da música popular brasileira.

| 240 | *Jornal O povo*, 28 de fevereiro de 2013.

| 241 | *Idem*.

Foi contemplado em 2002 com recursos da Petrobrás para a digitalização do seu acervo de discos de cera. Em 2009, na segunda gestão da prefeita Luizianne Lins (Partido dos Trabalhadores), assumiu, aos 74 anos, a direção do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE), órgão da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE).

Em 2013, lançou o livro *A História Cantada no Brasil em 78 Rotações*, em que cataloga “os acontecimentos que foram cantados em música no país no período de 1902 a 1964, resultado de nada menos do que 50 anos de pesquisa”^{| 240 |}, dentre os quais: “fatos políticos relevantes como a Segunda Guerra Mundial, o governo do presidente Getúlio Vargas, até a Guerra da Vacina”^{| 241 |}. Hoje, acumula no seu currículo pelo menos 12 publicações decorrentes das suas pesquisas. Os anos se passaram e Nirez conseguiu se manter atuante na cena cultural.

Reproduzo aqui dois textos publicados em jornais de grande circulação no Estado do Ceará sobre o seu ativismo cultural que, lidos em sequência,

nos ajudarão a nos aproximarmos de outras questões e problemas para possíveis trabalhos sobre a sua casa-museu.

O primeiro texto foi escrito pelo colunista Clóvis Barroso, do jornal *Correio do Ceará*. Segundo a sua descrição, entrar na casa-museu seria como presenciar “um quadro vivo de recordações, através de arte, música, pintura, literatura e som”^{|242|}. Relata que a sala apresenta um “arranjo tosco, [e] reúne, num amontoado disperso, objetos de saudades e lembranças dos tempos idos”, inimaginável sem “idealismo e dedicação do Nirez”, caracterizado aqui como um “tipo magricela esguio de faces chupadas e riso fácil, [que] recebe os visitantes com ar comunicativo e amistoso”^{|243|}. A casa-museu seria, sobretudo, “um centro de curiosidade histórica onde se entra em contato com coisas dos tempos que não voltam mais”^{|244|}.

O segundo texto é uma carta escrita pela professora Naidée Farina, enviada ao jornal *O povo* na época em que a casa-museu de Nirez esteve fechada, no começo dos anos 1980, devido a um alagamento gerado pelas obras da prefeitura que desviaram o fluxo de um riacho próximo.

Inicia sua correspondência valorizando a crença no “valor pessoal” capaz de transmitir o exemplo de “luta por um ideal, a coragem para vencer os obstáculos, a perseverança para concretizar seus objetivos”^{|245|}. Seria Nirez, sobretudo, um exemplo de perseverança. Ela lembra-se de dois momentos marcantes em que teve contato com ele. O primeiro foi uma conferência em que ouviu “o Nirez

| 242 | Jornal *Correio do Ceará*, 03 de março de 1977.

| 243 | Idem.

| 244 | Idem.

| 245 | Jornal *O povo*, 24 de dezembro de 1981.

dizer: Museu é uma coisa viva, atuante, do contrário perde seu objetivo”^{| 246 |}. Já o segundo foi uma visita ao mesmo local em que teve uma experiência lúdica de “reviver o passado”, ao folhear um álbum de fotografias de Fortaleza antiga: “revi os lugares onde eu brincava com as colegas, a Praça do Ferreira”^{| 247 |}. Encerra reclamando a necessidade da reabertura do espaço para livrar Nirez da “sentença, [de] ser encarcerado, preso, deixar ser atuante”^{| 248 |}.

| 246 | Idem.

| 247 | Idem.

| 248 | Idem.

Nos dois textos, Nirez aparece de forma positivada mais pelas suas qualidades abnegadas e sua capacidade de guia entre os objetos do passado do que propriamente pelas suas intervenções enquanto jornalista, memorialista e intelectual mediador. Ambas também destacam como a sua obra, plena de objetos da cultura material, emocionária e permitiria o reviver, o rememorar e o relembrar em que a distância entre o presente e o passado é colocada em questão.

Na primeira, a visita destaca-se a presença desorganizada daquilo que já foi e não é mais um passado distante do presente, que ganha vida pelas palavras de Nirez, enquanto que na segunda visita relembra, já que o espaço se encontrava em perigo, explicita-se a capacidade de gerar uma aproximação fiel ao ver os objetos e reviver o próprio tempo já vivido. O estar ali no pequeno espaço criado por Nirez indicaria a renovação de uma crença em um tempo vivo em que a distinção entre História e Memória seria bastante fluída.

Os dois testemunhos fazem cada um à sua maneira elogios ao trabalho de narrador de Nirez, que estabiliza a crença de que os objetos ali mostrados são

aqueles das histórias narradas. Formam um teatro “que significa ausência da humanidade, mas que não cessa de fazê-la retornar pela presença dos objetos. Essa força é sua capacidade de surpreender, sua criatividade” (DEBARY, 2017:63).

Não se trata de rediscutir a gama de sentimentos e de demandas sociais respondidas pelo que poderíamos delimitar como a “obra” de Nirez. No decorrer desse texto procuramos ir além da impressão pessoal ao assumir uma postura mais compreensiva sobre alguns marcos da sua trajetória, ao relacioná-lo aos projetos políticos mais amplos de definição de uma imagem para a cidade de Fortaleza e de uma definição de música popular brasileira.

No que diz respeito a seu trabalho de memória sobre a música popular brasileira, sem a rede de atores e das várias instituições das quais a casa-museu de Nirez foi um dos espaços protagonistas na salvaguarda dos seus objetos musicais, definitivamente, as músicas que consideraríamos antigas e canônicas hoje seriam outras. Os motivos e as razões que fazem um grupo e não outro escolher se alguém a de ser lembrado ou ser esquecido fazem parte das lutas políticas que são atualizadas diariamente.

Chamou atenção no engajamento cultural de Nirez a sua habilidade de manter uma continuidade na aproximação com as instituições culturais oficiais do Estado, tanto na Ditadura Civil-Militar, quanto no ciclo democrático posterior.

Os constantes elogios, premiações, condecorações e as indicações bibliográficas exploradas nesse texto apontam que o empreendimento de memória

de Nirez representa, sim, uma parcela considerável da sociedade desde algum tempo. Porém, a resiliência do seu engajamento cultural não é só um indicativo de um autocuidado pessoal, mas um indício da diferença da nossa própria relação com as temporalidades seja devido às mudanças nos processos de midiaticização, ou devido à própria entrada das “coisas do passado” dentro da sociedade do consumo na segunda metade do século XX.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução: Selvio José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBIERI, Sara; GLEZER, Raquel. O campo da história e as 'obras Fronteiriças': algumas observações sobre a produção historiográfica Brasileira e Uma Proposta de Conciliação. **Revista IEB**, São Paulo, n. 48, p. 13–30, 2009.

ALVES, José Francisco. **A Escultura Pública de Porto Alegre: História, Contexto e Significado**. Porto Alegre: Artfolio, 2004.

ARAGÃO, Pedro. Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e arquivos etnográficos. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG, p. 1-17, 2017.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez). As coleções do Arquivo Nirez. *In*: MONTENEGRO, Aline; BEZERRA, Rafael Zamorano. **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. p. 69-73.

AZEVEDO, Otacílio de. Adágios, mezinhas e superstições - Folclore. Fortaleza: edições da Casa Juvenal Galeno, 1966.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. 278 f. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Universidade de São Paulo.

BARBALHO, Alexandre. **Relações entre estado e cultura no Brasil**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1998.

BARBALHO, Alexandre. Orientando a Cultura: O Conselho de Cultura do Ceará nos anos 1960-70. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 1, p. 1-15, 2008.

BARBALHO, Alexandre. Em tempos de crise: o MINC e a politização do campo cultural brasileiro. **Políticas culturais em revista**, Salvador, v. 10, p. 23-46, 2017.

BARBOSA, Letícia Rameh. **Movimento de Cultura Popular**: impactos na sociedade pernambucana. Recife: Ed. do autor, 2009.

BARRADAS, F. C. A identidade do ofício de músico na música popular brasileira. **Akrópolis**, Umuarama, v. 18, n. 2, p. 153-159, abr./jun. 2010.

BEAL, Sophia. **Brasil em construção**: as obras públicas na literatura do século XX. Porto Alegre, RS: Zouk, 2017.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BONNOT, Thierry. Itinerário biográfico de uma garrafa de sidra. *In*: CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; RUOSO, Carolina (Orgs.). **Museu e patrimônio**: experiência e devires. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2015. [s.p].

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. [s.p].

BOURDIEU, Pierre. Dominação Masculina. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 133-184, 1995.

CABRAL, Renata. E o Iphan retirou o véu da noiva e disse sim: ecletismo e modernismo no edifício Luciano Costa. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 18, n. 2, p. 123-146, 2010.

CALABRE, Lia. Rádio e Imaginação: No tempo da radionovela. *In*: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 26, 2003, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo Horizonte: Intercom, 1994.

CALABRE, Lia. Políticas e conselhos de cultura no Brasil: 1967-1970. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 19-35, 2008.

CANCELLI, Elizabeth. **O Brasil na guerra fria cultural: o pós-guerra em releitura**. São Paulo: Intermeios: USP-Programa de Pós-graduação em História Social, 2017.

CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *In*: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Tradução: Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

CARVALHO, M. R. C.. Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro. BOCC. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, v. 1, p. 1-9, 2008.

CERBONCINI, Dmitri. José Ramos Tinhorão: Uma análise crítica de sua vida e obra. **Revista Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 10, p. 129-139, 2015.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de; GIRARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, Cozinhar. Tradução: Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHAGAS, Mario de Souza. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, 2003. 307 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.

CHARLE, Christophe. Les temps des homes doubles. **Revue d'histoire modern et contemporaine**, França, n. 29, jan/mar., p. 73-85, 1992.

CHARLE, Christophe. **A Gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARLE, Christophe. El tiempo de las capitales culturales europeas. **Debats**. Revista de cultura, poder y sociedad, n. 132, v. 2, p. 103-117, 2018.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. *In*: CHARTIER, Roger (Dir.). **Práticas da leitura**. Tradução: Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, p. 75- 105, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Seminários *In*: **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. [s.p.].

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação da Liberdade, UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

COELHO, Frederico. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular” de Torquato Neto. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 30, p. 129-146, 2002.

CORDEIRO, Janaína Martins. **A ditadura em tempos de milagre**: comemorações, orgulho e consentimento. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CORRÊA, Sandra Rafael Magalhães. **O programa de cidades históricas (PCH)**: por uma política integrada de preservação do patrimônio cultural - 1973/1979. 2012. 288 f. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

CORRÊA, Sandra Rafael Magalhães. O Programa de Cidades Históricas: por uma política integrada de preservação do patrimônio cultural urbano. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 15-58, abr. 2016. Disponível em: scielo.br. Acesso em: 03 nov. 2018. dx.doi.org.

COSTA, Jucelio Regis da. **Os jornais em marcha e as marchas da vitória nos jornais**: a imprensa e o golpe civil militar no Ceará (1961-1964). 2015. 157 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

COSTA, LÍlian Araripe Lustosa da. **A política cultural do Conselho Federal de Cultura**, 1966-1976. 2011. 127 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2011.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 287-322, out. 2004. Disponível em: scielo.br. Acesso em: 25 nov. 2019. dx.doi.org.

DEBARY, Octave. **Antropologia dos restos**: da lixeira ao museu. Tradução: Maria Letícia Mazzuchi Ferreira. 1 ed. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

DIAZ, Brigitte; DIAZ, José-Luis. Le siècle de l'intime. **Itinéraires**, v. 4, p. 117-146, 2009. Disponível em: journals.openedition.org. Acesso em: 21 de mar. 2019.

DOS SANTOS, D.; PACHECO, R. Os 40 anos da Fundarpe na política cultural do patrimônio de Pernambuco (1973-2013). **Mneme** - Revista de Humanidades, Caicó, v. 16, n. 36, p. 183-200, 21 dez. 2015.

DUARTE, Luiz Fernando. Memória e reflexividade na cultura ocidental. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. [s.p.].

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Diagnóstico museológico: abordagens e práticas no Museu da Imagem e do Som do Ceará. **Cadernos do CEOM** (Unochapecó), Chapecó, v. 31, p. 69-102, 2010.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria; ROSA, Mana Marques. Entre mastodontes e Frankensteins: caminhos para o delineamento de políticas de acervos em museus. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 24, p. 153-162, 2014.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FABRE, Daniel. **Émotions patrimoniales**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.

FARAH, Ana Paula. **Restauero Arquitetônico**: a formação do arquiteto-urbanista no Brasil para preservação do patrimônio edificado - o caso das escolas do Estado de São Paulo. 2012. 309 f. Tese (Doutorado) – FAU / USP, São Paulo, 2012.

FERNANDES, Dmitri. Anatomia do gosto da música popular brasileira. *In*: 36º. Encontro da ANPOCS. Mesa Redonda - Indústria Cultural na Produção de memórias e identidades coletivas, 2012, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: ANPOCS, 2012.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil. **Tempo e Argumento**, Santa Catarina, v. 10, n. 23, p. 80-108, 2018.

FERREIRA, Raquel; VENÂNCIO, Giselle. Martins. Rachel de Queiroz: adesão e crítica aos desdobramentos políticos pós 1964. **Perseu: História, Memória e Política**, São Paulo, v. 11, p. 93-107, 2016.

FERREIRA, Raquel. **A “última página” de O Cruzeiro:** crônicas e escrita política de Rachel de Queiroz no Pós-64. 2015. 284 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

FILGUEIRAS, Juliana Miranda. A produção de materiais didáticos pelo MEC: da Campanha Nacional de Material de Ensino à Fundação Nacional de Material Escolar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 33, n. 65, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo.** Trajetória Política Federal de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC/IPHAN, 1997.

FRISCH, Michael. A História pública não é uma via de mão única, ou, De A Shared Authority à cozinha digital, e vice-versa. *In:* MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA; Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo. **História pública no Brasil:** sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016. [s.p.].

GARCIA, Tania Costa. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**, Santa Catarina, v. 9, n. 22, 2017.

GOMES, Angela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GLICENSTEIN, Jérôme. La rhétorique aumusée. **Nouvelle revue d'esthétique**, França, v. 6, n. 2, p. 177-186, 2010.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: MinC. - IPHAN - DEMU, 2007.

GONÇALVES, Janice. Da educação do público à participação cidadã: sobre ações educativas e patrimônio cultural. **Mouseion (UniLasalle)**, Rio Grande do Sul, vol. 19, p. 83-97, 2014.

GONTIJO, Rebeca. Entre quatreyeux: a correspondência de Capistrano de Abreu. **Escritos (Fundação Casa de Rui Barbosa)**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 47-71, 2009.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 11-30, 2007.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la Memória**. Madrid: Siglo XXI, Social Science Research Council, 2002

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. Tradition, Genuine or Spurious. **The Journal of American Folklore**, Illinois, v. 97, n. 385, p. 273-290, 1984.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas epistolares**. Tradução: Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HEINICH, Nathalie. A Fabricação do Patrimônio Cultural. Fronteiras: **Revista Catarinense de História**, Santa Catarina, n. 32, p. 175-186, 10 jan. 2019.

HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De lacathédrale à lapetitecuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2009.

HEINICH, Nathalie. Os objetos-pessoas-fetiches, relíquias e obras de arte. **Ciências Sociais e Humanas em Revista**, Rio de Janeiro, v. 31, n.1, p. 159-179, 2009.

HEINICH, Nathalie. La construction d'un regard collectif: lecas de l'Inventaire du patrimoine. **Gradhiva**, Paris, v. 11, p. 162-180, 2010 (tradução minha). Disponível em: gradhiva.revues.org. Acesso em: 13/08/2018.

HEINICH, Nathalie. O Inventário: um patrimônio em vias de desartificação? **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 1, n. 5, p.181-193, 2014. Disponível em: ifch.unicamp.br. Acesso em: 08/08/2018.

HERZFELD, Michael. **Intimidade Cultural**: poética social no Estado-Nação. Lisboa: Edições, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IMORDE, Joseph. Em casa. A cultura visual da privacidade. *In*: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto. **Cultura visual e história** [recurso eletrônico]. São Paulo: Alameda, 2016. Paginação irregular.

LAMARÃO, Luisa Quarti. **As muitas Histórias da MPB**. As ideias de José Ramos Tinhorão. 2008. 155 f. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Fortaleza, 2008.

LAMARÃO, Luisa Quarti. **O veneno de Tinhorão**: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982). *Antíteses*, Londrina, v. 3, p. 1-23, 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

L'ESTOILE, Benoît de. Le gout du passé. Erudition locale et appropriation du territoire. *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, França, n. 37, p. 123-138, 2001.

LIMA, Roberto Galvão. **A escola invisível**: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958. 2004. Dissertação (Mestrado) em História Social – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2004.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto História**, São Paulo, v. 17, p. 63-201, nov. 1998.

LOPES, José Rogério. Coleções e agências patrimoniais:

Da formalidade à informalidade das experiências de colecionismo contemporâneas. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-16, 2017.

MACHADO, Diego Finder. Onde vivem os “vândalos”? As incongruências em uma política nominalista das diferenças na cidade de Joinville (SC). **Revista Confluências Culturais**, São Francisco do Sul, v. 7, n. 2, p. 52-65, 2018.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. Gustavo Barroso e o colecionamento de si. *In*: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Orgs.). **Coleções e colecionadores**: a polissemia das práticas. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. [s.p.].

MAGALHÃES, Aline Montenegro; BOJUNGA, C. B. R. Segredos da história do Brasil revelados por Gustavo Barroso na revista ‘O Cruzeiro’ (1948-1960). **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 27, p. 345-364, 2014.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural - Iluminuras, 2012.

MALERBA, Jurandir. Acadêmicos na berlinda ou como cada um escreve a História?: uma reflexão sobre o embate entre historiadores acadêmicos e não acadêmicos no Brasil à luz dos debates sobre Public History. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, [s.l.], v. 7, n. 15, p. 27-50, 2014.

MARCELINO, Douglas Atila. O corpo da Nova República:

funerais presidenciais, representação histórica e imaginário político. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 9-28, 2016.

MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, p. 252-285, 2018. Disponível em: revistas.udesc.br.

MELLO, José Eduardo Homem de. **Música popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

MENESES, Sônia. **A operação midiográfica**: A produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação. A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964. 2011. 319 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.11, n. 21, p. 89-103, 1998.

MORAES, Jose Geraldo Vinci de. Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS** (Online), v. 24, p. 349-367, 2011. Disponível em: seer.ufu.br.

MORAES, Jose Geraldo Vinci de. Do jornalismo ao livro: itinerários da historiografia da música popular no Brasil (anos 1960/70). **HISTÓRIA**, São Paulo, v. 39, p. 1-30, 2020.

MICELI, Sergio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista brasileira de história**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **Música Popular Brasileira nos anos 70**: entre a resistência política e o consumo cultural. *In*: V Congresso Latino Americano de IASPM, 2002, México. Actas del V Congreso. Chile: IASPM, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Formar e questionar? Os cursos de especialização em patrimônio cultural na década

de 1970. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 205-236, 2016.

NETO, Raul Celestino de Toledo. **Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)**. 2018. 140 f. Dissertação (mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

NOBRE, Geraldo da Silva. **Para a história cultural do Ceará**. O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976). Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1979.

NOGUEIRA, A. G. R. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. *In*: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (Orgs.). **Futuro do pretérito**. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010. p. 447-460.

NOGUEIRA, A. G. R. O lugar do Ceará nas políticas de preservação do patrimônio cultural nos anos 1980: entre os domínios da cultura e a emergência do turismo. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 28, p. 1-30, 2020.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

NORA, Pierre. Pour une histoire au second degré. **Le Débat**, Paris, n. 122, p. 24-31, 2002.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **Em busca do**

Ceará: a convivência da cultura popular na figuração da cultura cearense (1948-1983). 2015. 297 f. Tese (doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura e patrimônio:** um guia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

OLIVEIRA, Papito de (org.). **Vozes silenciadas.** Fortaleza: Imprensa Universitária, 2009.

OLIVEIRA, Rodrigo Perez. Por que vendem tanto? O consumo de historiografia comercial no Brasil em tempos de crise (2013-2019). **Revista TransVersos**, [S.l.], n. 18, p. 64-85, abr. 2020.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS. **[Carta Oficial]**. Normas de Quito – reunião sobre a conservação e utilização de momentos e sítios históricos e artísticos. IPHAN: Quito, nov./dez. de 1967.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In:* **Enciclopédia Einaudi** - v. 1. Lisboa: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos:** os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POULOT, Dominique. O patrimônio na França: uma geração de história (1980-2010). In: CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; RUOSO, Carolina (Org.). **Museu e patrimônio**: experiência e devires. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2015. [s.p.]

PROCHASSON, Christophe. Les Congrès: lieux de l'échange intellectuel. Introduction. *In*: **Mil neufcent**, [s.l.], n. 7, 1989.

PROCHASSON, Christophe. Atenção: verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 105-120, jul. 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br. Acesso em: 26 Out. 2020.

RAMOS, Francisco Régis. Lopes. A história sem vergonha do tempo: uma leitura da Política Nacional de Educação Museal (PNEM). **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 52, p. 95-110, 2020.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REIS, Daniel Aarão. Entre ditadura e democracia: da modernização conservadora ao reformismo moderado, 1960-2010. *In*: REIS, Daniel Aarão (Org.). **História do Brasil nação 1808-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, v. 5, p. 75-125.

RIBEIRO, Cristina Betioli. **O Norte** - um lugar para a nacionalidade. 2003. 215 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2003.

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: 1**. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e a arte contemporânea**. Tradução Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RUOSO, Carolina. **Museu histórico e antropológico do Ceará (1971-1990): uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas, objetos, diálogos e sonhos nos jogos de uma arena política**. 2008. 138 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

SAMPAIO NETO, Paulo Costa. **Residências em Fortaleza, 1950-1979: contribuição dos arquitetos Liberal de Castro, Neudson Braga e Gerhard Bormann**. 2005. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SANDRONI, Carlos. Tradição e suas controvérsias no maracatu de baque virado. *In*: Isabel Cristina Martins Guillén. (Org.). **Inventário cultural dos maracatus-nação**. 1ed. Recife: UFPE, 2013, p. 27-48.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia SPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 77-95, 1996.

SENA, Tatiana da Costa. Objetos da Nação: tombamento de Acervos e Coleções no IPHAN. *In*: LANDAU, Beatriz Adams (Org.). **Patrimônio**: práticas e reflexões. Programa de Especialização em Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

SILVA, João Batista Teófilo. **Imprensa, ditadura e abertura política. Entre consentimentos, atritos e ambivalências**. A atuação dos jornais cearenses Correio da Semana e O Povo (1974-1985). 2015. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

SHADIA, Taha. The value of memory: Suakin's cultural heritage – significant for whom? **International Journal of Intangible Heritage**, [s.l.], v. 9, p.55-67, 2014.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificalização? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013.

STROUD, Sean. **The defense of tradition in Brazilian popular music**: politics, culture and the creation of música popular brasileira. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2013.

TAYLOR, Diana. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. **Pós**: Belo Horizonte, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 91-103, 2008.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil. FENAME/DAC, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular** – os sons que vêm da rua. Edições Tinhorão, Rio de Janeiro, 1976.

TURIN, Rodrigo. Presentismo, neoliberalismo e os fins da história *In*: ÁVILA, Arthur Lima; NICOLAZZI, Fernando; TURIN, Rodrigo (orgs.). **A História (in)Disciplinada**. Teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico. Vitória: Editora Milfontes, 2019. p. 245-272.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A brasilidade verde-amarela**: nacionalismo e regionalismo paulista. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 2. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

VETROMILLA, Clayton. Política cultural nos anos 1970: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da Funarte. *In*: **II Seminário Internacional de Políticas Culturais**, FCRB/MinC, 2011.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Tradução: Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora da UnB, 1998.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Documentação

Acervos institucionais

COMPROMISSO DE BRASÍLIA. **Documento do I Encontro dos Governadores**, Secretários Estaduais da Área Cultural, Prefeitos Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais, em abril 1970. São Paulo: USP; IAB; DPHAN, s/d.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **I Plano de Desenvolvimento do Ceará** (PLANDECE). Fortaleza: Imprensa Oficial, 1975.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Programa plurianual de valorização do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado, 1975**. Pasta PCH 61. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco].

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Plano de Trabalho da Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico, 1977**. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1977. Pasta PCH 59. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco].

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Relatório do Programa de Preservação de Bens Culturais, 1980/81**. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1980-81. Pasta PCH 55. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco].

IBGE. **Sinopse do Censo demográfico**. Brasília: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2010. Disponível em: censo2010.ibge.gov.br. Acesso em 22 out. 2018.

INSTITUTO HISTÓRICO DO CEARÁ. **Guia de turismo**. Ceará: Tipogresso, 1976.

INSTITUTO HISTÓRICO DO CEARÁ. Sessão de 20 de novembro de 2014. **Atas** [...]. Fortaleza: Revista do Instituto Ceará, 2014. p. 492-494.

IPHAN. **Relatório das principais realizações do IPHAN em 1979** (Doc. 8.395). Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundo Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura, 1979. [Arquivo Nacional].

IPHAN. 7ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. **Atas** [...]. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1994. 23p.

IPHAN. **Cartas Patrimoniais**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004.

IPHAN. **Pasta Convênios**. Recife: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, [s.d.]. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco].

IPHAN. **Pasta PCH 56**. Recife: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, [s.d.]. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco].

IPHAN. **Pasta PCH 57**. Recife: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, [s.d.]. [Arquivo Central da Superintendência de Pernambuco].

SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil**: uma trajetória. Brasília: SPHAN/Pró-memória, 1980. [Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional].

TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro: FENAME/DAC, 1975.

Acervo Nirez

Correspondências - Ativas

ACERVO NIREZ. Comunicado do Museu Fonográfico de 5 de março de 1969. **Comunicado** [...] Fortaleza: Acervo Nirez, 1969. [s.p.].

ACERVO NIREZ. Comunicado do Nirez – Museu Cearense da Comunicação de 15 de dezembro de 1981. **Comunicado** [...] Fortaleza: Acervo Nirez, 1981. [s.p.].

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Revista Brasileira de Folclore. Fortaleza, 20 ago. 1967a. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: José Ramos Tinhorão. Fortaleza, 31 out. 1967b. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Revista Esso. Fortaleza, 01 nov. 1967c. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Edição Guanabara em Revista. Fortaleza, 18 ago. 1968a. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Guimarães Martins. Fortaleza, 12 dez. 1968b. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Edigar de Alencar. Fortaleza, 12 jun. 1971a. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Edigar de Alencar. Fortaleza, 1 ago, 1971b. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Edigar de Alencar, 09 de dez, 1971.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Edigar de Alencar, 26 de fev, 1972.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Jairo Severiano. Fortaleza, 30 ago. 1974a. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: José Eduardo Homem de Mello (Zuza). Local, 30 ago. 1974b. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Cármine Avarese. Fortaleza, 6 jul. 1975a. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Maria Alice Siaines de Castro. Fortaleza, 22 out. 1975b. 1 carta.

ÂNGELO, Miguel. [**Correspondência**]. Destinatário: Sérgio Cabral. Fortaleza, 14 out. 1977. 1 carta.

Correspondências - Passivas

ABREU, Maria de Lourdes Costa e Silva de.

[Correspondência]. Destinatário: Miguel Ângelo. Rio de Janeiro, 05 dez. 1968. 1 carta.

ALBUQUERQUE, Nicolina Amorelli de.

[Correspondência]. Destinatário: Miguel Ângelo. Brasília, 13 ago. 1975. 1 carta.

ALENCAR, Edigar. **[Correspondência]**. Destinatário: Miguel Ângelo. Rio de Janeiro, 25 abr. 1971a. 1 carta.

ALENCAR, Edigar. **[Correspondência]**. Destinatário: Miguel Ângelo. Rio de Janeiro, 11 ago. 1971b. 1 carta.

ALENCAR, Edigar. **[Correspondência]**. Destinatário: Miguel Ângelo. Rio de Janeiro, 02 fev. 1972. 1 carta.

AVARESE, Cármine. **[Correspondência]**. Destinatário: Miguel Ângelo. São Paulo, 24 abr. 1975a. 1 carta.

AVARESE, Cármine. **[Correspondência]**. Destinatário: Miguel Ângelo. São Paulo, 14 jun. 1975b. 1 carta.

AVARESE, Cármine. **[Correspondência]**. Destinatário: Miguel Ângelo. São Paulo, 19 jun. 1975c. 1 carta.

BARBALHO, Grácio. **[Correspondência]**. Destinatário: Miguel Ângelo. Natal, 11 fev. 1967. 1 carta.

CABRAL, Sérgio. **[Correspondência]**. Destinatário: Miguel Ângelo. Rio de Janeiro, 26 ago. 1977. 1 carta.

CAVALCANTI, Evangelina Maia. [**Correspondência**]. Destinatário: Miguel Ângelo. Recife, 01 abr. 1969. 1 carta.

SALUSTIANO, Celso. [**Correspondência**]. Destinatário: Miguel Ângelo. Rio de Janeiro, 24 ago. 1977. 1 carta.

SANTOS, Alcino O. [**Correspondência**]. Destinatário: Miguel Ângelo. Taubaté, 22 dez. 1979. 1 carta.

SEVERIANO, Jairo. [**Correspondência**]. Destinatário: Miguel Ângelo. Rio de Janeiro, 24 set. 1973. 1 carta.

TINHORÃO, José Ramos. [**Correspondência**]. Destinatário: Miguel Ângelo. São Paulo, 18 set. 1968. 1 carta.

Livros de autoria de Miguel Ângelo de Azevedo

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo. **Discografia Brasileira 78 rpm 1902 a 1964**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1982.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). **Fortaleza de Ontem e de Hoje**. Fortaleza: Fundação de Cultura e Turismo de Fortaleza, 1991a.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). **O Balanceio de Lauro Maia**. Fortaleza: Secretaria de Cultura Turismo e Desporto, 1991b.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). **Cronologia Ilustrada de Fortaleza**: Roteiro para um turismo histórico

e cultural. Fortaleza: Edição Banco do Nordeste do Brasil - BNB e Universidade Federal do Ceará – UFC, 2001.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). **Considerações sobre a fotografia no Ceará**. Palestra na Imagem Brasil Galeria, texto não publicado, 2015.

Jornais

CORREIO DO CEARÁ. Fortaleza: Correio do Ceará, 1966, 1969, 1977.

DIÁRIO DO NORDESTE. Fortaleza: Diário do Nordeste, 1994, 2013 e 2014.

ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: Estado de São Paulo, 1982.

FOLHA ILUSTRADA. São Paulo: Folha de São Paulo, 1983.

O DIA. Rio de Janeiro: O dia, 1973.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba: GRPCOM, 1975.

O POVO. Fortaleza: O povo, 1967, 1972-1977, 1979-1981, 1988, 1990.

Relatórios

SECULTCE. **Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 1980.

Revistas

BENEVIDES, Artur Eduardo. O reitor e a casa de José de Alencar. **Clá revista de cultura**. Fortaleza: Imprensa Universitária, n. 23, 1967.

CÂMARA, José Bonifácio. Edigar de Alencar. **Revista da Academia Cearense de Letras**, Fortaleza, v. 50, ano XCIV, p.223-227, 1993/1994.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, 1964, 1965 e 1967.

VEJA. São Paulo: Abril, 1969.

Lista de publicações

Carne Preta, Pele Rara: contribuições para um Teatro Negro de Resistência

Álvaro Renê Oliveira de Sousa

As Peles que Dançam: pistas somáticas para outra anatomia

Marise Léo Pestana da Silva

Casa e Vizinhança: Modos de Engajamento. Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

Érico Oliveira

A vida esculpida com os pés: memórias inacabadas de um poeta andarilho

Ethel de Paula

Memórias Brincantes: um experimento a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo - Crato/CE

Izaura Lila Lima Ribeiro

Intelectuais no Sertão: o Club Romeiros do Porvir, a produção e circulação de representações em torno da intelectualidade, da cidade do Crato-CE e dos sertões (1900-1910)

Johnnys Jorge Gomes Alencar

A Experiência da Cia. Ortaet de Teatro no Centro-sul cearense: percurso pedagógico e processos criativos

José Brito da Silva Filho

“Rei de Paus na avenida de novo!”: coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu cearense

Lais Cordeiro

Da Porcelana aos Trapos: bonecas e memórias femininas no processo de poiesis

Larissa Rachel Gomes Silva

Passa um filme na cuca: recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará

Luciene Ribeiro de Sousa

Gênero na cena performativa-política de Fortaleza

Manoel Moacir Rocha Farias Júnior

Itinerários no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade Estadual do Ceará (1958-1968): a coleção Arthur Ramos como discurso

Maria Josiane

Dos engenhos à usina: patrimônio e cultura material canavieira do Cariri cearense (anos 1930-1970)

Naudiney de Castro Gonçalves

Escritos de uma Guerra Planetária

Noá Araújo Prado

Do Museu Fonográfico ao Arquivo Nirez (1969 - 1983): o engajamento cultural de Nirez em prol do passado de Fortaleza e da música popular

Renato Araújo

Invocação para o fim: o Sertão como arquivo

Ridimuin

Corpos Precários: pedagogia e política na experiência do corpo

Renata Kely da Silva

Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA): Resistência Cultural e Apropriação Artística no espaço de Fortaleza (1973-1985)

Thaís Paz de Oliveira Moreira

Entre a mangueira do fato e a corrente de ouro: um estudo antropológico sobre a memória e os espaços, a partir das narrativas fantásticas de moradores da comunidade quilombola da Serra do Evaristo, Baturité-CE

José Wilton Soares de Brito Souza

Fotografia e memória no corpo divino: Orixá encarnado

Yasmine Moraes

Confira a coleção completa em:
arteurgente.com.br

A Coleção de Saberes, ação que integra o **Arte Urgente**, propõe a valorização de pesquisas acadêmicas, como forma de fortalecimento e incentivo a pesquisadores nos campos da arte e da cultura no Ceará. A iniciativa cria uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso, expandindo os horizontes da aprendizagem e do conhecimento.

São 20 trabalhos que trazem reflexões contemporâneas em arte e cultura no estado, com temas relacionados às áreas de: artes visuais, audiovisual, circo, cultura popular, dança, teatro, literatura, música, performance, produção cultural, políticas culturais e patrimônio cultural.

Realização

Instituto
BR

QUITANDA
"Saberes Criativos"



Labs.
Culturais

Prod. Executiva

**CINCO
ELEMENTOS**
PRODUÇÕES

**MARCO
REXS**

Apoio Institucional

**PORTO
DRAGÃO**



**INSTITUTO
DRAGÃO
DOMAR**



Universidade
Estadual do Ceará

Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 4.401/7, de 29 de junho de 2003.

**LEI
ALDIR
BLANC**



**ceará
cultura
SECRET**



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL