

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - FFLCH

ANDRÉ MONTAGNER

“Olhos sem corpos” – álbuns de recortes no universo dos arquivos
pessoais:
Uma contribuição aos estudos de arquivologia

Dissertação apresentada ao Departamento de História da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção de Título de
Mestre em História Social
Área de Concentração: História Social e Arquivologia
Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Aparecida de Aquino

São Paulo

2022

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Assinatura: _____ Data ___/___/___

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

MONTAGNER, André

“Olhos sem corpos” - Álbuns de recortes no universo dos arquivos pessoais: uma contribuição aos estudos de arquivologia / André Montagner. – São Paulo, 2022. 148 p.

Dissertação (mestrado) - Programa de pós-graduação em História Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, da Universidade de São Paulo-USP.

Orientadora prof. Dr^a Maria Ap. De Aquino

1.Arquivologia. 2.Arquivos pessoais. 3.Documentação.

ANDRÉ MONTAGNER

“Olhos sem corpos” – álbuns de recortes no universo dos arquivos
pessoais:
Uma contribuição aos estudos de arquivologia

Dissertação apresentada ao Departamento de História da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção de Título de
Mestre em História Social

Área de Concentração: Arquivologia, Biografia,
Arquivos pessoais, Documentação, História do
Cotidiano.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Aparecida de Aquino

SÃO PAULO
2022

Resumo

MONTAGNER, A. “Olhos sem corpos” - álbuns de recortes no universo dos arquivos pessoais: Uma contribuição aos estudos de arquivologia. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Inserido nos estudos de arquivologia, espera-se que o seguinte trabalho venha a contribuir com novos elementos para a reflexão e prática no tratamento documental dos arquivos pessoais. Dentro desta perspectiva, o seguinte trabalho procurou trazer para o foco de discussão um formato bastante recorrente em arquivos pessoais, ainda que pouco explorado ou abordado pelos manuais e instrumentos de pesquisa na área - Os Álbuns de recortes pessoais.

Plurais em conteúdo, estilos e propósitos, são documentos pessoais por excelência. Evidenciam atividades, ações, fluxos de pensamento e atributos da personalidade de seus criadores, características estas não usualmente encontradas em documentos públicos senão indiretamente ou mediante esforço interpretativo.

No objetivo de abordá-los enquanto documentos de arquivos, deste modo à luz do princípio de proveniência, foram necessários o levantamento e a investigação de álbuns pessoais da realidade brasileira que partilham de características similares e que podemos enquadrar como álbum de recortes: formato, técnica de composição, recursos discursivos e mesmo contexto gráfico.

Palavras-chave

Arquivologia; Arquivo Pessoal; Álbuns de Recortes

Abstract

MONTAGNER, A. “Eyes with no bodies” – Scrapbooks in the universe of personal papers: a contribution to the studies of archivology.

Thesis (Master’s degree in social history) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Inserted in the studies of archivology, the aim of this present study is to contribute with new elements for the reflection and practice of document processing of personal papers. Within such perspective, the current study had the objective of highlighting the discussion of a very recurrent document format in personal papers, even though it is not thoroughly explored nor approached by catalogues and finding aids in the area – Scrapbooks.

They can be considered personal papers due to its varied content, style, and purposes. They show activities, action, stream of thoughts and personality attributes of their creators, which are not easily found in conventional documents, unless it is either indirectly or through great interpretative effort.

To approach them as archive documents, regarding the principle of provenance, it was necessary to gather and investigate scrapbooks of the Brazilian reality that share similar characteristics and we can frame as scrapbooks: format, composition techniques, discursive resources, and even graphic context.

Key words

Archivology; Personal Papers; Scrapbook

MONTAGNER, A. “Olhos sem corpos” - álbuns de recortes no universo dos arquivos pessoais: Uma contribuição aos estudos de arquivologia. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Este trabalho é dedicado:

À memória do meu pai Mário Sérgio Montagner;

À memória dos meus queridos avós “Eca”, “Miro” e “Góga”;

À memória da minha sogra Silvia;

A toda minha família, em especial à minha vó “Dita”, à minha mãe Célia e às minhas irmãs Daniela e Mariana;

Aos meus amores, minha pequena Madá e minha companheira Érica

Agradecimentos

Agradeço à Professora Ana Maria Camargo por todo apoio, aprendizado e amizade sincera ao longo destes anos. Assim como pela disponibilidade e contribuições precípuas para o desenvolvimento deste trabalho. Professora por quem tenho muito carinho e respeito. Certamente o modelo que tomo como intelectual, professora e técnica.

À Professora Maria Ap. De Aquino por todo apoio e contribuições que trouxeram maturidade e foco à pesquisa em questão. De quem guardo muito carinho e estima.

À Professora Heloísa Bellotto, muito importante na formulação dos argumentos adotados e pela forte influência na superação de perspectivas de pouca contribuição aos estudos arquivísticos, por quem tenho muita admiração e inspiração.

À Professora Johanna Smit pelas sugestões iniciais dadas logo no início da pesquisa e pela melhor lição aprendida nesta trajetória, olhar para a realidade de maneira menos desarmada.

À Professora Ieda Pimenta Bernardes pela amizade, admiração, bem como pelos diálogos e aprendizados dos quais tive o prazer de tê-los quando da minha rica passagem pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Aos amigos do Arquivo Público do Estado de São Paulo pelas nossas conversas e reflexões. Estes presentes nos momentos de dúvidas, frustrações, amenidades e alegrias: Sampietre, Bruno e Stanley (grande amigo que ajudou a estruturar o trabalho em questão).

À equipe do Arquivo Público do Estado de São Paulo por todo apoio: Victor, Dimas, Rodrigo, Alessandra, Valter, Élcio, Paula e Ednusa.

Ao grande amigo Wil.

À amiga Elizabete do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB pelo gentil e proveitoso atendimento.

À Solange e tia Wanda (*in memoriam*) pela receptividade e conforto proporcionado quando da minha chegada à São Paulo.

Ao amigo Ricardo pela força no momento de maior indecisão e frustração.

Aos amigos: Carlos e Heidi; Renan e Natali, Danilo (Cotó) e Aline (Tchuks), Fernando (PiG) e Demetriu, pelos momentos, ainda que por meio digital, de descontração em plena pandemia do Coronavírus.

Aos amigos César, Gustavo, Gesner e Antônio, companheiros na discussão sobre o mundo em que vivemos, sobre livros, filmes, política e outras coisas mais. Bem como auxílio nas leituras de alguns dos registros manuscritos encontrados nos álbuns.

Agradecimento especial à minha companheira Érica por me acompanhar e me apoiar nesta sinuosa e difícil trajetória, assim como pela leitura crítica e revisão do trabalho em questão.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| Introdução - Álbuns de Recortes pessoais: O estranho entre nós | 2 |
| Capítulo 1- Construção do Objeto..... | 7 |
| 1.1...O empreendimento de Mark Twain e o modus operandi do bricoleur: luzes sobre os álbuns de recortes..... | 7 |
| 1.2..... Prospectando: o álbum de recortes pessoal enquanto tema, objeto e fonte | 23 |
| Capítulo 2 – Memória de Maria Clementina..... | 27 |
| 2.1. Apologética de “Maria Santeira” | 28 |
| 2.2. Este(s) trabalho(s) os mais necessários: O álbum como lugar | 35 |
| Capítulo 3. As vidas de Maria Clementina | 38 |
| 3.1. “Doutrina fortemente católica” | 38 |
| 3.2. Uma querela interna..... | 42 |
| 3.1 Liame da Montagem: Produtor, Produção e Proveniência | 57 |
| Capítulo 4 - “Eu sou assim (diz Sydnéa Rossi)” | 70 |
| 4.1- O nome laureado | 70 |
| 4.2. A figura de uma mulher elegante | 76 |
| 4.3. O álbum e seu produtor | 83 |
| Capítulo 5. Domesticação do tempo: Produtor, Produção e Proveniência..... | 119 |
| 5.1. O turbilhão que, ao mesmo tempo e agora, atuam | 119 |
| 5.2. O caso da cachorra cantora | 128 |
| 5.3. Cronologia – Sydnéa Rossi..... | 132 |
| Considerações finais – Familiar entre nós: uma contribuição aos estudos de arquivologia..... | 134 |
| Bibliografia..... | 137 |

Introdução - Álbuns de Recortes pessoais: O estranho entre nós

Há tempos que a sensação de “estranhamento” é um ativo para os profissionais de arquivos e pesquisadores que se assanham em examinar com a devida atenção parte dos documentos provenientes de arquivos pessoais. Tal sensação já faz parte do cotidiano da área.

Chegaram e continuam a chegar às instituições de custódia meio aos conjuntos maiores, denominados fundos; como também de maneira avulsa, com lastro ou não de sua proveniência. Alguns questionamentos podem ocorrer, como: são filigranas sem importância; dada diversificação de formatos e gêneros (documentais, textuais e jornalísticos) são fontes de problemas para os programas de preservação, conservação e descrição.

Em alguns casos, são chamarizes de curiosos, da mesma sorte que repelentes de profissionais do ramo. O fato é que estão e estarão nos arquivos, assim como em outros espaços de custódia (museus, bibliotecas, centros de memória e de documentação). Independentemente dos formalismos das políticas institucionais de tratamento técnico, alinhadas à literatura ou modelos de referência internacional da arquivologia.

De tal maneira que logo vem ao pensamento a imagem daquele documento que “fica em pé, mas não é livro”, cabe na caixa-arquivo, mas não é uma missiva, assemelha-se a outros tantos documentos de arquivo seja pelo conteúdo e forma seja pela funcionalidade, e, ainda assim, óbice à boa prática e às normativas de arquivo. Tão breve que o “corpo estranho” caia na “vala comum” das “generalidades”, das “miscelâneas” ou quaisquer outras classificações de conjunto documentais que minimizem as angústias dos técnicos e pesquisadores, e este mesmo documento continuará a provocar a sensação de estranhamento.

Ao técnico incumbido de seu tratamento de conservação, restauro e descrição, instantaneamente, os primeiros questionamentos emergem e a generalidade não mais o conforta: O que é? De quem é? A que serve?

Aos pesquisadores, entretanto, a “estranheza” muitas vezes tem origem na expectativa criada de solicitá-lo ao serviço de consulta, certo do que encontrará, porém surpreende-se pelo singular documento que recebe.

Imagens à parte, e os profissionais do campo podem se dar ao luxo de alimentar seus catálogos e listas com documentos de toda sorte de curiosidades. São “democráticos”, podendo florescer do lápis e do surrado caderninho de anotações, da caneta tinteiro e do sofisticado caderno tipografado, bem como daquele conjunto de recortes de jornal e outros tantos registros que foram meticulosamente, uns mais que outros, fixados ao álbum ou ao caderno, comezinhos ou sofisticados.

Podem ter pertencido ao aclamado artista ou ao anônimo vizinho. Ao pai ou à mãe. Como também podem ser fruto de um ato farsesco, ou brincadeira de criança. A amplitude de ocorrências dos álbuns de recortes mostra-se ora imponderável.

Em todas as hipóteses, disparatadas ou não, a sensação persiste e segue em linha tênue entre estupefação e lascívia. Por um lado, os profissionais são seduzidos pelo charme enigmático dos materiais e das informações contidas. E os anseios recaem naquilo que é exótico e reluzente, como também no lacunar, inconcluso ou transitório.

Neste caso, o reluzente e o lacunar os conduzem a alguma sorte de jogo de “quebra-cabeças”. Por outro lado, são seduzidos pelo charme *voyeur* aos olhos que “querem ver, sem serem vistos”. Os olhos ferinos procuram o grotesco, o cômico, o ordinário ou qualquer elemento de alívio na vida ali representada; os seduzidos pela vida alheia, por sua vez, atentam-se para o visceral, para tudo que pulsa intimidade; o jogo é interrogar cada gesto, cada atividade pessoal materializada no documento: dos atos mais banais aos mais elevados; dos mais singelos aos mais presunçosos.

Em linha reta, entremeio a um e outro, os profissionais que buscam o equilíbrio, evitando ao máximo a sedução, recorrem ao olhar asséptico e desinteressado examinando as possibilidades, estabelecendo as aproximações possíveis e elencando as contradições suscitadas. Por fim, avaliam os riscos de se investir mais tempo e energia naquilo que foge ao usual.

Longe de pretensões prognósticas escolhendo o campo a atuar, o trabalho em questão propõe recuar o passo nessa vereda. Assumindo, desta maneira, os riscos do enigmático, do sedutor e dos excessos da assepsia.

No bojo deste cenário apresentado, a proposta é fazer uma abordagem preliminar dos álbuns de recortes pessoais, tomando como parâmetro conhecimentos do campo da arquivologia. Sobretudo seu princípio basilar, a “proveniência”.

O tema “Álbuns de Recortes nos Arquivos Pessoais”, em um primeiro momento, constituiu-se como horizonte possível da pesquisa dadas às necessidades e dificuldades práticas em inseri-lo nos programas regulares de tratamento técnico do Arquivo Público

do Estado de São Paulo-APESP. Num segundo momento, sem perder de vista as implicações técnicas, o tema constituiu-se como horizonte desejável, no intuito de enquadrá-lo como objeto de apreciação e contributo aos estudos arquivísticos, históricos e outros de proximidade.

Neste processo, duas forças incidiram sobre as escolhas do instrumental adotado e do recorte mais factível à realidade de uma pesquisa científica.

Por vez, uma de natureza epistemológica. Quando no esforço de ver no objeto de exame sua qualidade de documento de arquivo. A declinar, os elementos probatórios e testemunhais que o documento exorta. De maneira mais precisa, fazer a leitura dos exemplos preteridos na pesquisa de maneira a evidenciar os elementos que lhes são substanciais e qualitativos, e que os guindem de fato à posição de documento de arquivo, sem que se o faça por mera benesse.

Noutra direção, entretanto, uma força de natureza metodológica. Esta complementar à primeira e imperiosa nas determinações do *corpus* documental, bem como da abordagem mais adequada garantidora de uma resolução tangível e perfeitamente comensurável.

E a considerar o universo amplo e diversificado, como há pouco mencionado, é mister levar em conta as realidades encontradas, de maneira a reconhecer nestas suas singularidades, tanto de apresentação quanto de informação, como pressupostos da análise. Por assim dizer, escutar o “estranho” em sua “estranheza”.

Uma vez habitual ao olhar examinador, adotar fatores-chaves capazes de perpassarem as realidades assistidas de maneira a encaminhar uma primeira sistematização. Empenhada em administrar a incidência das mencionadas forças, bem como em compatibilizar razão e doses aceitáveis de estupefação e lascívia; capaz de traduzir parte das “estranhezas” dos álbuns de recortes, ou ao menos, descortinar neles algumas camadas que evidenciem a presença de seus produtores e a materialidade de seus atos pessoais; as premissas necessárias aqui para corporizar o tema em objeto tangível.

Os álbuns de recortes examinados para este fim estão inseridos na realidade brasileira. Optou-se por aqueles que são do mesmo contexto gráfico, ou seja, que partilham das mesmas técnicas e tecnologias de registro; basicamente material impresso, manuscrito e fotografia, no interim do final do século XX. Deu-se preferência aos álbuns de recortes de indivíduos ao invés dos álbuns de famílias ou coletivos.

Por fim, se privilegiou os álbuns de recortes de indivíduos anônimos ou de expressão muito circunscrita. Nesta perspectiva, foi selecionado o álbum da santeira

Maria Clementina de São Luiz do Paraitinga, tendo em vista este comportar muitas camadas da personalidade de seu produtor: trajetória de vida, atividades artísticas, religiosidade, pensamentos e repertório de caráter religioso imagéticos e textuais. Sendo este paradigmático para dar-se a conhecer álbuns de conteúdo e forma de apresentação fluidos no tempo, seja no tempo de uma vida seja no tempo do folhear o álbum; bem como auspicioso, para representar a movimentação dos próprios pensamentos dos indivíduos.

De maneira diversa, porém igualmente auspicioso, optou-se pelo álbum da artista Sydnéa Rossi (rádio, televisão, cinema e teatro), em razão deste ser paradigmático para pensar os álbuns que abarcam trajetórias profissionais e que foram “montados” não durante este processo, porém a posteriori. É representativo de um expediente pessoal em que este remonta a trajetória da artista. De tal modo, a fantasiar certo controle sobre o tempo decorrido, bem como o controle de uma versão sobre si mesma, elaborada por si mesma. Um espécime de autorretrato, portanto, composto pela seleção dos vestígios representativos dessa trajetória e ordenados cronologicamente. Em que no folhear do álbum, o efeito da montagem emula o transitório na vida do indivíduo.

Em ambos os casos, estão sob custódia de instituições localizadas na cidade de São Paulo, acessíveis à pesquisa e à ulterior verificação dos rudimentos aqui resultantes.

Dado a iniciativa prospectiva e preliminar, o trabalho de pesquisa em questão sobre “Álbuns de Recortes” adotou como linha mestra uma perspectiva descritiva, tendo como parâmetro e instrumental o princípio da “proveniência” sustentado pela arquivista espanhola Antônia Herédia Herrera. A arquivista estabelece a relação Produtor, Produção e Proveniência; relação esta fundamental para se compreender o “contexto arquivístico” dos álbuns.

Isto posto, o trabalho assume como ponto de partida analítica as ocorrências em suas individualidades concretas, dedicando maior acuidade às particularidades de cada álbum, insistindo nos aspectos que tendem a ser ignorados sob posicionamento mais abstrato. Seguindo nesta linha de abordagem, o “estranho” nos álbuns não passará, necessariamente, por critérios de verdade ou falsidade; porém compreendido à luz dos desmazelos pessoais de fundamentação sistemática e suas finalidades no cotidiano, compartilhadas ou autocentradas. À vista disso, optou-se pelo estudo de dois casos compreendidos como emblemáticos para a contribuição aqui almejada: o álbum de Maria Clementina e o de Sydnéa Rossi.

Finalmente, é importante salientar que o trabalho em questão não deve ser compreendido como uma resolução definitiva sobre o tema “álbuns de recortes”, ou ainda, como uma agenda prescritiva para a análise empírica. Trata-se de um trabalho preliminar e prospectivo cujo intuito é a introdução do tema nos estudos em curso referentes aos arquivos pessoais e seus documentos.

O trabalho está estruturado em duas diferentes partes. A primeira é composta por um capítulo reservado a um breve exercício genealógico que aponta para prováveis momentos em que a prática de manter álbuns de recortes ou práticas que guardam similaridades tiveram destaque e, de certa maneira, foram influentes na tradição ocidental. Ainda no mesmo capítulo, o trabalho se reserva a discutir o conceito de “olhar interessado” e “olhar desinteressado”. Conceito este baseado no trabalho de Peter Gay sobre “interesse privado”, a ideia de “montagem” oriunda das artes visuais, bem como o conceito de “objeto biográfico” apresentado por Ecléa Bosi em seus estudos sobre memória e psicologia social. Estes conceitos serão basilares no exercício de se compreender o indivíduo e parte de seus atos cotidianos a partir dos desejos que resultam no interesse privado e que incidem sobre os documentos pessoais, no caso o “Álbum de Recortes”. Ao final do capítulo, reserva-se designar os rudimentos utilizados como chave na abordagem dos álbuns; em suma, pontos a serem observados e que dão pistas sobre o produtor, a produção e a proveniência.

A segunda parte é composta por quatro capítulos, onde os casos fixados serão examinados. No capítulo 2 apresenta-se o álbum de Maria Clementina, contextualizando a pesquisa feita e descrevendo o álbum em seus aspectos mais gerais, sobretudo no que se refere às suas feições físicas e ao seu conteúdo, como também a observância dos elementos altissonantes nele contidos. No capítulo 3, por sua vez, o objetivo é fazer a leitura de maneira a conhecer o próprio produtor e seus vínculos com o documento, a partir do que o álbum revela.

A segunda parte do trabalho ainda conta com dois outros capítulos referentes ao álbum de Sydnéa Rossi. E seguem respectivamente a mesma estrutura dos capítulos 2 e 3.

Capítulo 1- Construção do Objeto

“O pensamento científico é tão levado para construções mais metafóricas que reais, para espaços de configurações dos quais o espaço sensível não passa, no fundo, de um pobre exemplo”. Bachelard, A formação do espírito científico.

“Criar é exprimir o que se tem em si. Todo esforço autêntico de criação é interior. Haveria ainda que alimentar o sentimento, o que se faz com a ajuda dos elementos que se tiram do mundo exterior.” Henry Matisse, “Escritos e reflexões sobre arte”.

1.1. O empreendimento de Mark Twain e o modus operandi do bricoleur: luzes sobre os álbuns de recortes

Em 1873, o escritor estadunidense Mark Twain produziu uma de suas obras de maior sucesso. No caso, não se tratava das aventuras de seu herói Tom Sawyer, mas do “Mark Twain’s Scrapbook”, que consistia em um “livro”¹ com as folhas em branco e com nichos autocolantes feitos exclusivamente para serem preenchidos por toda sorte de recortes, rótulos, anotações, dentre outras categorias de manifestações informativas, manuscritas ou impressas, disponíveis e de interesses difusos.

O novo “livro” nascia assim sem gênero, enredo, personagem e estilo; mais do que isso, sem autor e editor. Um “livro” aberto às possibilidades infinitas de histórias, personagens e autoria, todos à cargo não somente de um, mas diversos autores e editores em potencial. Dos mais altivos aos mais circunspectos. Dos mais criativos aos mais singelos. Dos mais extraordinários aos mais “infra-ordinários” (PEREC,2010)².

¹ Segundo a tradução para o termo em inglês “Book”. No Brasil o termo mais adequado seria “caderno” ou “álbum”, que corresponde a diversas folhas, impressas ou manuscritas, reunidas sob capa de material resistente. Cf. BELLOTTO, Heloísa Liberalli e Camargo, Ana Maria de Almeida et al. Termos “Livro” e “Formato” in Dicionário de terminologia arquivística, 2012.

² PEREC, Georges. Aproximações de quê? ALEA, Volume 12, Número 1. Janeiro-Junho 2021. P. 178 a 180. O artigo do escritor francês George Perec *Approches de quoi* compõe juntamente com artigos de outros escritores o dossiê da revista literária *Cause Commune*, publicado em 1973, dedicado às noções de “infra-ordinário” e “infra-cotidiano”. Tal noção partilha de reflexões sobre o que o próprio escritor chama de “ruído de fundo”, espécie de “resto” componente do dia a dia da vida humana à qual, normalmente, não é prestada a devida atenção.

A novidade trazida pelo escritor/inventor Mark Twain, ou Samuel L. Clemens³, no entanto, não residia na apresentação ao mundo, ou pelo menos em seu país, do que aqui se denomina grosso modo como “álbum de recortes” ou *Scrapbook*⁴.

Como o próprio Mark Twain declina na carta patente de sua invenção⁵, a novidade estava nas “melhorias”⁶ apresentadas para a elaboração dos álbuns de recortes. No caso, o suporte desenvolvido especialmente para fixar itens, sobretudo materiais impressos. Invento este que facilitaria a elaboração do álbum, potencializando seu uso e amplificando em número e diversidade o público de usuários. O fato do seu invento deve ser pensado como um instrumental que joga luz sobre o universo nebuloso no qual aqui se pretende examinar – os álbuns de recortes nos arquivos pessoais.

A “melhoria” oferecida por Mark Twain permite apontar para alguns eixos estruturantes capazes de dar concretude ao tema desenvolvido. Destes, destaca-se, primeiramente, a obviedade que qualquer “melhoria” é pressupor que “algo” já existente será aprimorado. Portanto, “um antes e depois” impositivo dos questionamentos referentes a este “algo” pré-existente. Afinal, o que seria o álbum de recortes antes de sua “melhoria”?

Pensando mais em Samuel L. Clemens do que em Mark Twain, o primeiro como indivíduo em pleno exercício de seus interesses e o segundo como marca, personagem ou álter ego daquele, chega-se ao homem de negócios que investiu tempo e dinheiro na invenção e registro do “Mark Twain’s Scrapook”. Nesta condição de homem de negócios, o inventor/escritor, seguindo os ritmos de suas atividades criativas e inventivas, observações e, decerto, muita intuição, não estava enunciando o nascimento dos primeiros álbuns de recortes, contudo ofertando o empreendimento orientado a uma atividade aparentemente corriqueira e, mais do que isso, um hábito que remonta ao passado, ainda que este nebuloso.

A observação dos materiais da campanha publicitária do “Mark Twain’s Scrapook” e de sua carta-patente fornece algumas informações auxiliares. É desta maneira que se chega ao prospecto de divulgação⁷ no formato de *folder* com a ilustração

³ Nome verdadeiro do escritor estadunidense.

⁴ O termo de língua inglesa, bastante difundido e de emprego bastante difuso, literalmente traduzido para o português como Livro de Retalhos (*scrap* = retalho, *book* = livro), mas encontrado nos principais dicionários bilíngues nacionais com a tradução de Livro de Recortes.

⁵ United States Patent Office. Letter Patent N. 140,245, dated June, 24, 1873. Cf. <https://twain.lib.virginia.edu/marketin/scrpbook.html>

⁶ United States Patent Office. Letter Patent N. 140,245, dated June, 24, 1873. Cf. <https://twain.lib.virginia.edu/marketin/scrpbook.html>

⁷ Cf. Figura 1.

do perfil de Mark Twain em uma das faces e, logo acima, a inscrição “Mark Twain’s Scrapbook” com a palavra “patente” sobreposta. Na outra face do prospecto, duas charges e a descrição de seu invento são exibidas. Por meio destas, a obviedade apontada há pouco é ressaltada em tom de galhofa. No primeiro quadro, é apresentada cena doméstica em que o homem é surpreendido pelo garoto que avança sobre sua cadeira. O homem em questão grita impropérios e arremessa involuntariamente, e por força da inércia, o seu álbum de recortes em direção à estatueta que decora o ambiente e que cai sobre o gato; de seu corpo pende o tinteiro sobre outro álbum que está ao chão, manchando-o todo de tinta. A cena traz ainda a figura da mulher ao fundo reagindo à distância ao desenrolar de toda ação. Logo acima da ilustração é possível ler “dificuldades da velha maneira de se elaborar o álbum de recortes”⁸.

Como contraponto, no segundo é possível reconhecer o que parece ser o cotidiano de uma família, reunidos em seu ambiente doméstico. Mais harmoniosa e “silenciosa” que a primeira, a cena em questão apresenta ao centro os prováveis pais sentados em suas respectivas poltronas. A mulher com a tesoura em mão recorta o jornal; por sua vez, o homem observa o recorte que será fixado no álbum que está sobre seu colo. A cena é complementada pelo que aparentam ser os filhos. Em pé, aquele que aparenta ser o filho mais velho está fazendo a leitura do álbum de recortes; imediatamente abaixo, deitados no chão estão os filhos mais novos, contemplando as imagens que estão fixadas em outro álbum; ao fundo, encerrando a representação do núcleo familiar, a figura da filha sentada ao piano e defronte o álbum aberto com prováveis partituras. Logo acima do quadro ilustrado é possível ler: “vantagens da nova maneira de se elaborar o álbum de recortes”⁹.

As charges contrapostas corroboram em situar a confecção e manutenção do álbum de recortes como uma atividade com raízes de foro íntimo. A leitura de ambas ajuda a pensar alguns elementos que, para um primeiro momento, podem ser basilares para se compreender algumas características gerais constitutivas dos álbuns e, igualmente, indiciárias para identificar o vínculo arquivístico¹⁰ existente. Da relação “nova maneira” e “velha maneira” é possível inferir que o hábito de elaborar e manter

⁸ Tradução livre para “Difficulties of The old style scrap book”.

⁹ Tradução livre para “Advantages of The new style scrap book”.

¹⁰ Conceito empregado por DURANTI (1997), compreendido como central na arquivística. E que está relacionado às relações que cada documento tem com os demais pertencentes ao mesmo conjunto. No caso em questão, o álbum de recortes. Cf. DURANTI, Luciana. “The archival bond” *In Archives and Museum informatics*, 1997.

álbuns de recortes atravessa o fato da invenção de Mark Twain. O empreendimento volta-se à tradição de confeccionar e manter álbuns de recortes, chega aos anos de 1873 e os supera, dirigindo-se ao futuro; entretanto, tal relação permite outras considerações.

O ambiente retratado pelas charges remete diretamente ao universo doméstico, se não o berço e circuito natural deste hábito, de fato o centro radiador deste para se pensar os arquivos pessoais. Neste cenário é possível entrever os atores envolvidos direta e indiretamente com toda a “cadeia de custódia”¹¹ do álbum. São estes atores os “autorizados” ou potencialmente “autorizados” à elaboração, uso, manuseio e guarda dos álbuns de recortes. Desta maneira, um núcleo reduzido que responde não somente pelo ato, como também responde pela inteligência e pelos valores testemunhais e probatórios, aferidos pelos costumes e forças do hábito, mediados pelos materiais disponíveis.

Outra consideração trata sobre a praxe envolvida. É difícil precisar quando e onde se deu a aurora do gesto de “coletar” e “preservar” na vida dos indivíduos. Provavelmente tal praxe tenha surgido com o verbo, a partir do momento em que o indivíduo passou a interagir com o mundo circundante. Talvez o seguinte gesto seja um desdobramento do ato primitivo de pensar e dar ordem ao mundo. Levis-Strauss, em seu trabalho referente ao pensamento mítico primitivo, emprega o termo *bricoleur* para caracterizar o *modus operandi* deste sistema de pensamento¹². A família recortando do jornal elementos de seu interesse e os reunindo sob abrigo e mecanismo do formato álbum

¹¹ Embora o termo seja utilizado frequentemente no direito processual para garantir a autenticidade das provas do processo e, hoje em dia, usualmente nos meios digitais, como referência à autenticidade e confiabilidade das informações. No universo dos arquivos, a ideia em questão está presente na premissa seminal do campo o princípio do “respeito aos fundos” ou “princípio da proveniência”. O documento de arquivo tem como uma de suas qualidades a autenticidade. Então logo, o trabalho de preservação e organização de arquivos, pessoais ou institucionais, devem sempre tomar como norte a garantia de que essa qualidade, assim como as demais (proveniência, organicidade, unicidade, indivisibilidade e cumulatividade), continue presente ao longo do tempo, seja este precaucional ou prescricional seja este como fonte confiável para a posteridade. Referente ao princípio do “respeito aos fundos”, Cf. DUCHEIN, Michel. O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. Rio de Janeiro: Arquivo e Administração, V.10-14, nº 1, abr. 1982/ ago. 1986. Referente ao princípio de proveniência e de sua relação com “respeito aos fundos”, Cf. HEREDIA HERRERA, Antônia. Manual de Archivistica Básica: Gestion y Sistemas. Mexico: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013. Referente ao conceito de custódia em arquivos, Cf. SCHELLENBERG, Theodore R. Arquivos modernos: princípios e técnicas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

¹² *O bricoleur é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima.* (Nota de Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza, tradutores da 1.ª edição pela Ed. Nacional.) Cf. STRAUSS, Lévi. O pensamento selvagem. Campinas-SP: Papirus, 2008, pág. 32.

guarda muita proximidade com o gesto e o pensamento deste *bricoleur* que o antropólogo introduz.

Os pais, no caso os operadores das tesouras, aparentam agir de acordo com a lógica “isso sempre pode servir” (STRAUSS, 2008); ou seja, o álbum de recortes, guardadas algumas especificidades, pode ser compreendido como: o *resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores* (STRAUSS, 2008, pág. 33). O papel das contingências, neste sentido, coloca-se como fator estruturante nesta atividade de confeccionar álbuns de recortes.

Nesta lógica e neste contexto doméstico, sem perder de vista a segunda ilustração, outro ponto de interesse e que também toca os contornos dos álbuns de recortes, circunscreve-se aos atores de sua elaboração. No caso, tanto a mãe e o pai quanto os filhos são atores neste circuito doméstico. O que implica em processos autônomos, com dinâmicas próprias e que comporta revisões das articulações, remanejamentos dos itens selecionados, bem como dos propósitos e áreas de interesse, a depender do “arquivador” ou dos “arquivadores”. Numa leitura arquivística, o cerne está em apreender a operação, o manejo da confecção do álbum como uma rede articulada de sentidos da qual o ator interessado (ou atores) é o centro lógico (LISSOVCKY, MORAES DE SÁ e VIANNA; 1986)¹³. O jovem em pé realizando suas leituras a partir de seu álbum; a jovem ao piano que executa alguma peça tendo como referência o seu álbum de recortes com partituras; as crianças menores apreciando as ilustrações do álbum de recortes; os pais no ato da elaboração do álbum, figuras centrais e irradiadoras deste hábito, provavelmente elaborando-o para infindáveis necessidades deste contexto.

O contraponto das charges é igualmente indiciário de outro aspecto dos álbuns de recortes. No primeiro quadro, a prática está cercada de possíveis entraves; o homem é central e absoluto na elaboração do álbum, fato este que pode ser interpretado por vários ângulos e que, sob o presente olhar, compreende o destaque à figura do homem como uma representação da perícia, do zelo e do trabalho solitário, que requer condições favoráveis para que este seja exitoso. Condições que não estão alinhadas à situação da

¹³ LISSOVCKY, MORAES DE SÁ e VIANNA (1985) trabalham com a imagem do arquivador como o centro gravitacional em que os documentos produzidos e acumulados orbitam, no intuito de elucidar o princípio do “respeito aos fundos”. LISSOVCKY, Maurício; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio e VIANNA, Aurélio. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. Arquivo e Administração, Rio de Janeiro, 10-14 (2) pág. 62-76, jul/dez., 1985.

primeira charge. Tal imagem também permite indagar sobre o acesso aos meios para se elaborar o álbum. Os demais indivíduos do ambiente doméstico tinham ao seu alcance então perícia e zelo? A negativa não afasta o fato de que, na concepção da propaganda, o invento de Mark Twain procurava massificar o acesso e o uso dos álbuns de recortes.

Longe de tomar como retrato fidedigno da realidade vivida nos anos que correm no século XIX, as charges são reveladoras de um momento histórico que merece atenção: a invenção é uma marca deste tempo de franco desenvolvimento tecnológico, científico, como também de transformações na sociedade. As cidades e a circulação de pessoas e produtos de consumo trazem consigo a propagação de informações, mas também novas formas de comunicá-la, registrá-la e armazená-la.

Citando casos análogos, o Século XIX testemunhou a invenção da fotografia e do daguerreótipo¹⁴, mas também a popularização da litografia e da cromolitografia¹⁵. Todas as invenções que estão intimamente ligadas aos álbuns de recortes, aos conteúdos, interesses e seus produtores. O daguerreótipo, por exemplo, deu início à popularização da fotografia. E a litografia, por sua vez, barateando as impressões e chegando como uma tormenta que veio para revolucionar os estilos e percepção visual (BUCKLER, OTT e TUCKER, 2006).

LEITH (1996)¹⁶ em trabalho sobre o papel dos impressos na década revolucionária francesa, tece importante argumentação referente ao poder das imagens impressas na educação cívica dos franceses. Jornais, panfletos, almanaques, estampas e o popularmente conhecido como “material efêmero”¹⁷ produzidos massivamente. E no caso do último, popularizando-se rapidamente e ampliando o público consumidor de informações muito além do poderio dos livros e dos jornais. Neste caso, o autor justifica

¹⁴ A fotografia permanente gravada quimicamente com a câmara escura teve início em 1826, com Joseph Niépce. Anos mais tarde, em 1839, Louis-Jacques M. Niepce inventa o daguerreótipo que consistia em lâminas de prata sobre cobre fotossensíveis capazes de registrar a imagem obtida pela câmera luminosa óptica. Cf. KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2020.

¹⁵ A forma de impressão chamada litografia foi desenvolvida pelo artista e escritor alemão Alois Senefelder em 1796, mas ganhou popularidade na primeira metade do século XIX, com a impressão em cores realizada pelo francês Godefroy Engelmann. Cf. BUCKLER, Patrícia; OTT, Katherine et al. *The scrapbook in american life*. 2006.

¹⁶ LEITH, James. *Impressos efêmeros: educação cívica através de imagens* In *Revolução impressa: a imprensa na França, 1775 – 1800*. Robert Darnton e Daniel Roche (org.), 1996.

¹⁷ Também chamado genericamente de efêmeros ou ephemera, denominações que segundo o autor subestimam a importância destes materiais. Sobre ephemera, Cf. ATKINS, Sharon. *Ephemera: genealogy gold*; 2015. Cf. *tb.* BUCKLER, Patrícia; OTT, Katherine et al. *The scrapbook in American life*. 2006. Cf. *tb.* LEITH, James. “Impressos efêmeros: educação cívica através de imagens” In *Revolução impressa: a imprensa na França, 1775 – 1800*. Robert Darnton e Daniel Roche (org.), 1996.

o sucesso das imagens impressas trazendo um componente psicologizante e que pode servir de chave para a compreensão do material impresso nos álbuns de recortes:

Como às vezes eram produzidas em dezenas de milhares de cópias, essas imagens alcançavam quantidades maiores de pessoas do que podiam alcançar os jornais, livros e panfletos. Em todo caso, como herdeiros da psicologia sensacionalista do Iluminismo, os revolucionários tinham uma grande fé em que o poder das imagens deixaria impressões duradouras nas mentes dos cidadãos. (LEITH, 1996)

Voltando ao Mark Twain e seu *scrapbook* autocolante, o prospecto de divulgação¹⁸ apresenta também indícios desta escalada do material impresso e sua relação com os álbuns de recortes e que, de maneira ainda incipiente, é possível também relacionar com os usos, a diversidade e volume crescente dos documentos nos arquivos pessoais¹⁹. No esquema constante do prospecto, o inventor elenca alguns usos de seu invento: os álbuns de clipping²⁰, certamente o mais difundido e encontrado nos arquivos pessoais²¹, em que o interessado seleciona excertos de artefatos impressos de variados formatos, visando compilar e repertoriar as informações que se quer ter à mão, normalmente para finalidades retóricas, seja na escrita ou nos discursos em eventos sociais ou profissionais, conforme informa o trabalho de BUCKLER, OTT e TUCKER (2006).

O prospecto de divulgação ainda apresenta outras variações tais como: os álbuns de recortes pictóricos²² e os álbuns de criança²³ como formadores de repertórios tanto para o aprendizado e entretenimento das crianças quanto para profissionais observadores

¹⁸ Cf. Figura 1.

¹⁹ É uma pesquisa a ser feita, relacionando o mundo das impressões e os arquivos pessoais.

²⁰ Tradução livre para “News Paper Clippings”. O termo clipping embora não traga uma auto elocução, visto que este está relacionado ao formato “recorte” ou à a prática de recortar, se coloca como expressão usual no universo dos documentos e da administração pública. Inclusive a Tabela de Temporalidades dos documentos-meio do Estado de São Paulo o coloca na mesma condição das demais séries documentais, com prazos e destinação definidos. Cf. SISTEMAS DE ARQUIVOS DO ESTADO DE SÃO PAULO – SAESP. Plano de classificação e tabela de temporalidade de documentos da administração pública do Estado de São Paulo: atividades-meio. 2018.

²¹ O clipping não é uma exclusividade dos arquivos privados. A atividade de recortar os atos dos três poderes são demandados pela administração pública e escritórios de advocacia, por exemplo. Fazia e ainda faz parte do expediente de muitas repartições, ao ponto de se ter determinações jurídico-administrativas para servidores o fazerem, como também firmiação de contratos com empresas que prestam o serviço em questão, tanto o recorte físico quanto a imagem digital dos atos publicados no Diário Oficial. Sobre os recortes de jornais em arquivos pessoais, Cf.

²² Tradução livre para: *Pictorial scrap book*

²³ Tradução livre para: *Child's scrap book*.

e pensadores da realidade empírica²⁴; os cadernos de anotação pessoal²⁵ e os de bulas ou receitas de medicamentos²⁶.

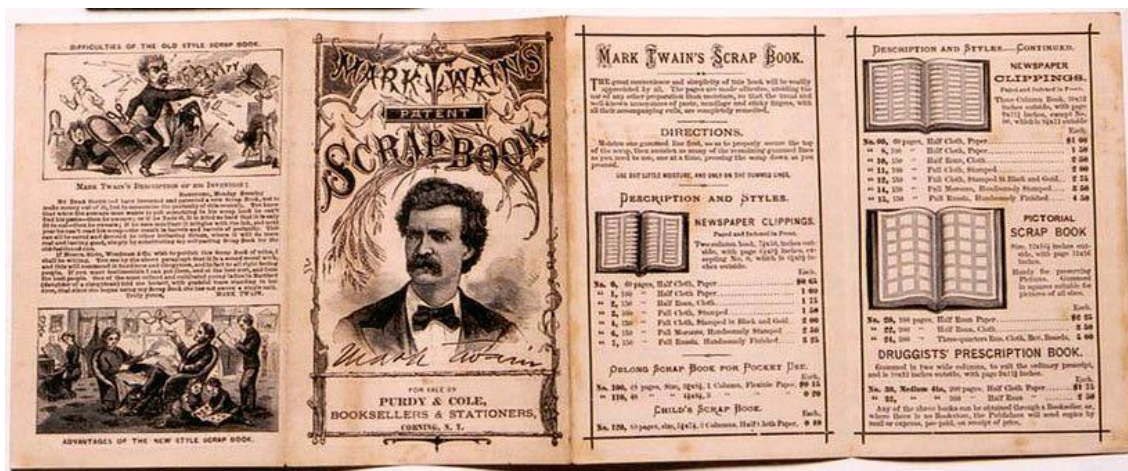


Figura 1. Prospecto de divulgação do “Mark Twain’s Scrap Book”.

Recuando no tempo em alguns anos, exatamente na primeira metade do Século XVIII, outro nome célebre se cruzava com outro provável precursor dos álbuns de recortes que chegam aos arquivos pessoais. Em 1706, é publicada a obra “John Locke’s A new method of making common-place book”. Trabalho póstumo de Locke, seu método é constituído a partir do compilado de correspondências de John Locke mantidas com seu correspondente francês Nicolas Toinard (STOLBERG, 2014)²⁷. O conjunto reflete a apresentação do método, constituído ao longo de sua vida²⁸, em que o pensador orienta a sistematização das informações coletadas e meditadas, convertendo o simples caderno de notas em constructo formatado para adicionar tópicos de interesse, referências, bem como uma indexação para a recuperação da informação. Permitindo ao produtor construir sua própria antologia, seu “próprio livro”. *De acordo com Locke, os excertos deveriam ser*

²⁴ Sobre os materiais impressos para o uso infantil, Cf. LEITH, James. Impressos efêmeros: educação cívica através de imagens *In* Revolução impressa: a imprensa na França, 1775 – 1800. Robert Darnton e Daniel Roche (org.), 1996; Cf. tb. BUCKLER, Patrícia; OTT, Katherine et al. The scrapbook in american life. 2006. Com a relação às imagens utilizadas na observação e estudo científico, Cf. BUCKLER, Patrícia; OTT, Katherine et al. The scrapbook in american life. 2006; Cf. tb. Dhombres, Jean. Livros: dando nova forma à ciência *In* Revolução impressa: a imprensa na França, 1775 – 1800. Robert Darnton e Daniel Roche (org.), 1996.

²⁵ Tradução livre para: *Onlong pocket scrap book*.

²⁶ Tradução livre para: *Druggists’ prescription book*.

²⁷ STOLBERG, Michael. John Locke’s ‘New method of making commonplace-book’: tradition, innovation and epistemic effects”. *Early Science and medicine*, 2014.

²⁸ Segundo STOLBERG (2014), John Locke deixou mais de vinte e quatro scrapbooks, a maior parte devotado aos assuntos políticos, geografia e tópicos de ética.

curtos e contendo uma argumentação escrita como um sumário na margem (LOCKE Apud BUCKLER, OTT e TUCKER, 2006). O livro de lugar-comum²⁹ orientado pelo novo método se enquadra em algum espécime de ancestral dos sistemas informatizados e suas funcionalidades básicas de armazenamento, processamento e recuperação da informação.

A leitura do frontispício da obra em questão permite levantar alguns aspectos dos livros de lugares-comuns que, de algum modo, são observados residualmente ou reelaborados nos álbuns de recortes mais recentes.

O primeiro aspecto reside nas escolhas editoriais para a apresentação do trabalho póstumo de Locke. Sua pessoa é introduzida em toda sua imponência, fato este, revelador do estratagema comercial baseado na figura do pensador e de toda carga simbólica que este representa. Sua pessoa é alçada, por essa e outras vias, à condição de cânone para outros leitores e autores. *Escrito pelo falecido erudito Sr. John Locke, autor do Ensaio sobre o Entendimento Humano* (Frontispício - “John Locke’s A new method of making common-place book”)³⁰. Longe de dar o mesmo tratamento dado às obras de John Locke, em princípio, o método permite identificar um alinhamento ao pensamento iluminista e seu debate socrático com a ideia de razão inata. O Livro de lugar-comum é a representação altissonante do acúmulo, pelo menos em parte, de conhecimento adquirido pela experiência do indivíduo. O constructo coloca-se como o representante concreto da ideia de “tábula rasa”, imagem muito associada ao pensamento iluminista. E que, em linhas gerais, tem na formação da razão a mente humana como uma folha em branco que será preenchida pelas experiências, ou como quer STRAUSS (2008), pelas contingências. Contrapondo-se desta maneira à ideia de razão inata dos socráticos.

Como segundo aspecto, destaca-se os propósitos relacionados ao “espírito ilustrado” que, em “John Locke’s A new method of making common-place book”, prescreve: *Um necessário tratado para todos os cavalheiros, especialmente estudantes de teologia, física e direito*³¹. Adiante, amplia seu público em direção aos incautos:

*Há juntamente duas cartas contendo o mais adequado método para instruir surdos e mudos*³², ou aquele trabalhador que tenha alguma dificuldade no

²⁹ Tradução livre para *Commonplace-book*

³⁰ Tradução livre para *Written by late learned Mr. John lock, author of the Essay concerning Humane Understanding*. Cf. Figura 2.

³¹ Tradução livre para *A treatise necessary for all Gentlemen, especially students of divinity, phisick, and law*. Frontispício - “John Locke’s A new method of making common-place book”. Cf. Figura 2

³² A expressão *Dumb* pode ser traduzida como “mudo” mas também, no sentido mais pejorativo, traduzida como parvo.

*discurso para a fala elevada*³³ (Frontispício - “John Locke’s *A new method of making common-place book*”).

A passagem chama a atenção justamente pela amplitude do público ao qual o novo método é recomendado. Dirigindo-se aos cavalheiros ao passo que também se dirige aos trabalhadores e pessoas com “dificuldades no discurso”, é possível encontrar, para além do tom prescritivo, o seu caráter moralizador e universal, característicos do iluminismo³⁴. O método também evidencia a trivialidade destes livros de lugares-comuns, bem como sua provável recorrência nos mais variados espectros da sociedade.

É interessante notar as correlações destes livros de lugar-comum com os códigos de bom tom que circularam amplamente no final do século XIX e início do XX, inclusive no Brasil³⁵. Tanto num caso quanto noutro atuam como um “cardápio de atos privados” ao alcance dos indivíduos, disponíveis quando necessário aos imperativos da vida cotidiana. Ambos os casos parecem seguir a tradição das “obras de referência” que eclodiram na Europa no Século XVIII e que resultaram numa variedade vertiginosa de obras (BURKE, 2003)³⁶.

É nesta mesma direção dos referenciais úteis reunidos pelo indivíduo, que em seu trabalho referente às práticas de leitura, DARNTON (2010) identifica no hábito de manter livros de lugares-comuns equidades que remontam, em essência, às orientações de Erasmo de Roterdã em seu *De Cópia*:

Houve um tempo em que leitores mantinham livros de lugares-comuns (commonplace books). Sempre que encontravam uma passagem interessante, copiavam o trecho num caderno, sob um título apropriado, acrescentando observações sobre a vida cotidiana. Eram orientados por Erasmo de Roterdã; se não tivessem acesso ao seu popular ‘De copia’, consultavam modelos impressos ou o mestre-escola local (DARNTON, 2010, pág.164).

A prática orientada por Erasmo consistia no estudo e no desenvolvimento do método retórico, tendo como ponto de partida a *Litera antiqua* encontrada nas obras clássicas latinas. As quais, por meio de uma metodologia, esboçavam figuras gramaticais

³³ Tradução livre para *There are also addect two letters, containing a most useful method for instructing persons that are deaf and dumb, or that labour under any impediments of speech to speak distinctly.*

³⁴ BLOOR, David. Conhecimento e imaginário social. 2008.

³⁵ Vale a leitura introdutória do Código do Bom-tom de J.I. Roquette, Cf. ROQUETTE, J. I.; SCHWARCZ, Lilia Moritz [org.]. Código do Bom-tom. 1997.

³⁶ BURKE, Peter. Uma história social do conhecimento 1: de Gutenberg a Diderot. 2003.

e construções argumentativas mais importantes das obras e as tomavam como modelos na elaboração de discursos, ressaltando a necessidade de o aluno praticar até que os maneirismos sejam destilados às suas essências (DARNTON, 2010) até que aquele tenha o instrumental necessário para a própria “criação”.

No início da era moderna, dentro desta lógica Erasmiana, os leitores comuns e autores conhecidos como Francis Bacon, Ben Jonson, John Milton e John Locke aderiram à prática de destilar as coisas ao sumo e tomarem notas em seus livros de lugares-comuns, *como se alguém que estocasse vinhos raros para serem servidos como ‘dégustation’ em conversas futuras* (DARNTON, 2010, pág.165).

Como hipótese a ser confrontada, a prática dos livros de lugares-comuns pode ter sido uma das difusoras na formação das coleções de manuscritos privados³⁷. Bem como, por contiguidade, ter tido papel fundamental nas primeiras bibliotecas e arquivos pessoais de expressão na idade moderna.

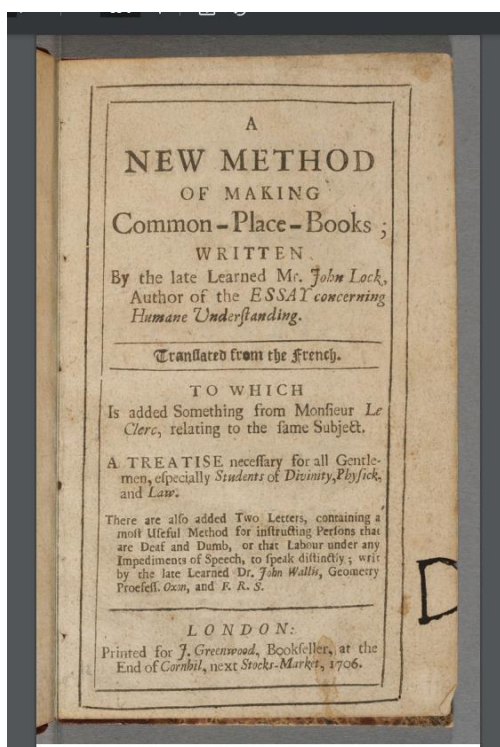


Figura 2. Frontispício do “John Locke’s A new method of making common-place book”

³⁷ Os manuscritos classificados como “mecelâneos” possivelmente podem estar relacionados à prática de reunir diversos itens em volumes, o que também pode indicar apenas o acondicionamento de documentos. Sobre o assunto, Cf. SANCHEZ MARIANA. Introducción al libro manuscrito; 1995.

Os dois casos chamam a atenção para um aspecto ainda mais explícito que, de maneira imediata, os diferencia no que se refere à “forma da escrita” (CHARTIER, 2002)³⁸.

Quando da ocasião do invento de Mark Twain, o material impresso predomina, enquanto no tratado de John Locke, os excertos são, predominantemente, cópias e anotações manuscritas. Tal fato é acessível à compreensão quando se considera os distintos contextos históricos.

No entanto, a diferença apontada, paradoxalmente, os aproxima quando colocados meio ao processo em que MACLUHAN (1972)³⁹ discorre como sendo a *formação do homem tipográfico*: processo de transformações sociais e nos indivíduos provocadas pelo advento da imprensa mecânica, preconizada por Gutenberg, no século XV (1430).

Colocados lado a lado e considerando ainda outros inventos de impacto nos materiais impressos ocorridos séculos depois, como a fotografia e a litografia⁴⁰, é possível encontrar, em essência, aquele mesmo primal *Bricoleur* coletando os objetos “heteróclitos” fornecidos pelo mundo ao redor, no atendimento de suas necessidades; e que agora, no mundo impresso, tais necessidades são supridas pela informação, pelos dados, pelo mundo ao redor agora codificado, de maneira mais intensa e compacta.

Essa elaboração que conjumina a permanência do gesto do *Bricoleur* e as transformações das disposições materiais, ou esse “novo mundo ao redor” fundado pela imprensa, foi muito bem explorada por PETRUCCI (Apud CHARTIER, 2002), que a denominou “cultura gráfica”⁴¹.

Sem adentrar em maiores detalhes e debates sobre a expressão, vale o esforço de pensar os livros de lugares-comuns, álbuns de recortes, álbuns fotográficos e outros congêneres⁴² nos termos definidos como: objeto gráfico, sua produção, circulação, disseminação, usos e práticas de leitura (CHARTIER, 2002).

³⁸ O autor categoriza como formas de escrita: manuscrita, epigráfica, pintada ou impressa. Cada qual correspondendo a uma cultura gráfica de época, na concepção do Armando Petrucci; mas que no caso dos álbuns de recortes, estas diferentes formas se combinam dando-lhe uma “forma híbrida”. Para o universo dos arquivos, provavelmente, o termo mais adequado seria a técnica de registro e técnica de impressão. Referente às formas de escrita, Cf. CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. 2002.

³⁹ MACLUHAN, Marshall. Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico. 1972.

⁴⁰ Cf. KOSSOY, Boris. Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2020.

⁴¹ CHARTIER (2002) retomando o conceito cunhado por Armando Petrucci, designa como sendo o conjunto dos objetos escritos e das práticas de que são provenientes. CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. 2002.

⁴² Há uma infinidade de variáveis que aqui não foram consideradas. Por exemplo, álbuns do bebê, álbuns de formatura, álbuns de amizade, para ficar nos mais difundidos e conhecidos no Brasil.

Não traz maiores dificuldades imaginar John Locke e seus contemporâneos acessando os originais de um códice medieval ou até mesmo de um impresso moderno e, ter em mente o lugar onde os originais em questão estão recolhidos; ou ainda, quem seriam os agentes autorizados em consultá-los; como ele deve ser manuseado, como seria a leitura, como seria a recepção da informação lida, como seria copiado; enfim, de que maneira seria utilizado e para qual necessidade.

Percebe-se que tais questionamentos poderiam ser reorientados para o álbum de recortes e que, uma vez esclarecidos, ter-se-ia como resultado expressivas evidências do contexto de produção, bem como um perfil de seu produtor. Poderia revelar assim os cânones de leitura⁴³, os temas de interesse, os locais onde as cópias foram feitas, posição social, responsabilidades, suas atividades profissionais, seu itinerário de leitura e, da mesma maneira, pensando no caso dos contemporâneos de Mark Twain, os jornais de interesse, assuntos e informações de interesse, dados referenciais. Ou seja, informações relacionais⁴⁴ de grande valor testemunhal e expositivo dos ritmos cognitivos e das atividades pessoais. O que na realidade tecnológica dos sistemas de informações, em meio web ou não, denomina-se de metadados⁴⁵.

Seguindo nesta perspectiva e tomando de empréstimos elementos deste conceito firmado por CHARTIER (2002), intui-se que todas essas construções resultantes do acúmulo de “achados” tomados como instrumentos úteis e necessários (DELMAS, 2010)⁴⁶, como é o caso dos livros de lugares-comuns e do álbum de recortes, corporificam algum espécime de “livro-caixa⁴⁷ dos fluxos de leituras, mas também dos ritmos das emoções, das atividades, das ressonâncias do indivíduo produtor. Hoje em dia, pensando no universo informatizado, tais dados e informações de mesma natureza alimentam os algoritmos animadores da inteligência artificial. Ou ainda, trazendo para a realidade dos sistemas de segurança da informação, tais dados e informações são contributivos para

⁴³ Correntes de pensamento, autores de referência, editores, linhas editoriais etc.

⁴⁴ As informações relacionais aparecem em DELMAS (2010) como “informações orgânicas”. Cf. DELMAS, Bruno. Manifesto por uma diplomática contemporânea: dos documentos institucionais à informação orgânica. *In* Arquivos para quê?: textos escolhidos. DELMAS, Bruno. São Paulo:

⁴⁵ São informações estruturadas e codificadas, que descrevem e permitem gerenciar, compreender, preservar e acessar os documentos digitais ao longo do tempo. §41, artigo 2º, Instrução Normativa AP-SAESP N° 1, Março 2009.

⁴⁶ Idem 44.

⁴⁷ *Registro de despesas e receitas utilizado por empresas e profissionais liberais*. Cf. CITRAT FFLCH/USP. Glossário de termos neológicos da economia. 1998.

traçar o “perfil do usuário” ou o “comportamento do usuário”, este devidamente assentado nas trilhas de auditoria⁴⁸.

No que se refere à “cultura gráfica” e suas possibilidades analíticas, é pertinente voltar aos casos *Mark Twain’s Scrapbook* e *John Locke’s new method of making common-place-book* para trazer outros três elementos complementares e indissociáveis deste “homem tipográfico”, como quer MACLUHAN (1972).

Em ambos os casos, o hábito de leitura está no cerne ou na razão de cada um existir. Seja no tratado de Locke seja no álbum autocolante de Twain, cada um ao seu modo, evidenciam diretrizes para uma leitura privada: sua organização, sua “destilação”, sua apresentação, sua recuperação, enfim, sua sistematização. Nos dois casos, as ações estão inseridas numa rede articulada entendida como protocolo de leitura (CHARTIER, 1996), que, na concepção de PETRUCCI (2011), este deve ser levado em conta, concomitantemente, à liberdade do leitor e aos condicionantes que pretendem refreá-la.

Mediante essa afirmação, vale considerar a trajetória da reportagem jornalística⁴⁹ recortada e fixada ao álbum, desde a fase de sua composição (pauta, pesquisa, seleção e tratamento das fontes) até a escolha editorial, diagramação e sua impressão no jornal. Uma vez impresso, o sentido do texto e sua intenção são únicos para todas as tiragens do jornal. Não obstante, uma vez seccionado e mantido em algum álbum, ou até mesmo, quando guardada na carteira de bolso, a reportagem jornalística⁵⁰ passa a agregar outras determinações que a colocam na qualidade arquivística⁵¹. O recorte nasce de um contexto, está lastreado pelas atividades e intenções de quem o recortou. Na ocasião, torna-se único, original, autêntico⁵², fazendo parte do vínculo arquivístico (DURANTI, 1997).

Essa transição jornal/arquivo que pode ser explicada pela consecução de uma atividade (SHELLENBERG, 2016) por si só denotaria a relação conflitante com os condicionantes do jornal ao publicar a reportagem jornalística. Pois ela não foi feita para ser recortada, tão pouco preservada. A “liberdade do leitor” ou a discricionariedade do produtor são igualmente prerrogativas do indivíduo no exercício de seu interesse pessoal

⁴⁸ Conjunto de informações registradas que permite o rastreamento de intervenções ou tentativas de intervenção feita no documento arquivístico digital, ou no sistema computacional. §56, artigo 2º, Instrução Normativa AP-SAESP N° 1, março 2009

⁴⁹ Cf. FOLHA DE SÃO PAULO. Manual geral da redação. 1987.

⁵⁰ Ainda que recortada, ela não deixa de ser reportagem jornalística.

⁵¹ Sobre o assunto em questão cf. CAMPOS (2018) decompõe os recortes de jornal produzidos e acumulados pelos indivíduos e instituições em elementos analíticos que os preconizam na condição de tipologia documental.

⁵² DELMAS (2010) define a autenticidade documental no universo dos arquivos, pela exclusão do fortuito em sua produção.

privado. Talvez seja por trás desta relação conflituosa entre liberdade e freios condicionantes que se engendra boa parte da pulsão arquivística de alguns indivíduos⁵³, em plena sintonia com espírito primitivo e sua lógica “pode ser útil”.

Numa discussão oriunda do campo historiográfico e que parece dialogar com a ideia de “protocolo de leitura”, GAY (1989) traz para o debate a incidência real do estatuto psicológico na vida humana. Neste intuito, o autor trabalha com o conceito de “interesse privado”⁵⁴ como um dos elementos de debate. Sem tecer a toda elaboração do autor, alguns aspectos deste conceito requerem maior atenção. Por exemplo, quando o autor identifica nos desejos instintuais e defensivos como seminais do interesse privado. Assim como quando acrescenta que: *Essa visão do interesse privado implica notoriamente uma interação contínua entre necessidade e controle (GAY, 1989, pág. 97)*. Tais aspectos quando reorientados para o universo dos arquivos possibilitam traçar uma linha em que se tem, de um lado, o olhar desinteressado do servidor público⁵⁵, por exemplo, e sua obrigatoriedade de ser desinteressado de julgar sem desassossego ou favorecimento; na outra porção, o olhar interessado do indivíduo que elabora o seu álbum de recortes, permitindo-se simplesmente desejar fazê-lo.

O segundo elemento a ser observado nos casos Mark Twain e Locke e que serve, igualmente, como orientação ao trabalho ora desenvolvido, recai na configuração física do suporte, ou seja, seu formato⁵⁶. Tanto um quanto outro tem em sua forma de apresentação não apenas “o lugar” para acondicionar registros de leitura, recortes, fotografias, prospectos de divulgação, entre outros, mas igualmente, “o lugar” para sequenciar momentos (PLAZA, 1982)⁵⁷. E, desta maneira, encapsula o tempo decorrido, comportando o tempo da trajetória pessoal nos minutos ou horas do folhear do álbum. É o olhar interessado, mencionado há pouco, que, prene de desejos, interage com cada item, com cada folha, com o álbum ou caderno como um todo. Seja o livro de lugares-comuns seja o álbum de recortes são, portanto, matrizes de sensibilidade. E neste caso, o formato é significativo⁵⁸.

⁵³ No limite, pulsão esta em que o indivíduo pode chegar a quadros de transtornos de acumulação – TA. Cf. American Psychiatric Association. “Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais – DSM5. 2014.

⁵⁴ *O interesse privado, para colocá-lo numa linguagem psicanalítica, é o produto do princípio da realidade a serviço, enquanto o enfrenta, do princípio do prazer.* GAY, Peter. “Freud para historiadores”. 1989.

⁵⁵ Princípio da impessoalidade. Cf. Art.37 da Constituição Federal.

⁵⁶ Configuração física de um suporte, de acordo com a sua natureza e o modo como foi confeccionado. BELLOTTO e CAMARGO et al. “Dicionário de terminologia arquivística”. 2012.

⁵⁷ PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte (Parte I: Livro Artístico). *In Artes em São Paulo*, N. 6, abril de 1982.

⁵⁸ Idem 55.

Ainda neste ponto, o formato denota segurança ou controle sobre o conteúdo que abarca. Controle este, de duas maneiras: na entrada e ordenação dos itens no álbum; mas também na “saída”, ao fantasiar a garantia de que se estabeleceu (no álbum) o retrato pessoal mais próximo da realidade (COX, 2017). A versão privada de si mesmo.

Referente a essa “fantasia de controle”, COX (2017) levanta uma questão em que incide uma polêmica sobre a formação de arquivos pessoais e que parece ir de encontro aos álbuns de recortes. O autor trabalha numa perspectiva de que os arquivos pessoais são frutos de escolhas de seus produtores e que, no limite, empregaria esforços no sentido de construir e preservar sua reputação. Neste sentido, em aparente descompasso com os objetivos primários do arquivo (BELLOTTO, 2007)⁵⁹.

Entretanto, ao examinar os álbuns de recortes transparece que houve uma montagem, uma edição. Da seleção dos itens, as intervenções com notas marginárias e glosas, as correções, passando pelos títulos atribuídos. Assim, cada ação é afetada pelo interesse privado e seu olhar nada impessoal sobre os itens.

Abordar o álbum de recortes e seus congêneres considerando este olhar interessado e sua dinâmica que relaciona controles e necessidades (GAY, 1989) assimila a analogia da “montagem” que se aplica ao cinema, por exemplo.

A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamentos (como na foto comentada⁶⁰), mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente (XAVIER, 2002, Pág. 368).

Nesta lógica, o formato álbum seria a tela mágica em que transcorreria um discurso, uma narrativa visual formada pelo olhar interessado do produtor. E nesse sentido, como se ciceroneasse o leitor, o pesquisador, o arquivista, desejoso de abordar o álbum.

A montagem então é o “olhar sem corpo”, para utilizar a expressão de XAVIER (2002), que sempre adquire forma complexa de apresentação e que, por isso, deve ser

⁵⁹ Segundo BELLOTTO (2007), as finalidades primárias dos arquivos são jurídicas, administrativas. Sendo os fins secundários culturais de pesquisa histórica. Cf. BELLOTTO, Heloisa Liberalli. “Arquivos permanentes: tratamento documental”. 2007.

⁶⁰ Situação extraída de um documentário *Point of order* (1963), que XAVIER (2002) apresenta ao início de seu texto sobre cinema e a ideia de montagem. Cf. XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano” *In* O olhar. Vários autores. 2002

avaliada em sua potencialidade discursiva e não apenas na tarefa de inventariar seus itens. Potencialidades, por exemplo, nas formas encontradas de mediação: titulação, legendas, notas; mas também os movimentos que lhe são próprios: os cortes, as passagens de um momento para outro, os temas de interesse, as autocensuras, as lacunas.

Os casos Locke e Twain também evidenciam a máxima de que *O caráter portátil do livro, à semelhança do cavalete do pintor, muito contribuiu para o novo culto do individualismo* (MACLUHAN, 1974, pág. 280). O caráter portátil do formato em questão que, de maneira direta permitiu a experiência da leitura e da escrita solitária no universo doméstico, de igual ou aproximada medida adentrou o circuito afetivo do indivíduo. Confluindo a instrumentalidade intrínseca do álbum, do livro ou do caderno com o apreço íntimo deste para seu produtor/acumulador.

O arquivo pessoal, as coleções pessoais e as bibliotecas pessoais provavelmente neste universo doméstico, de igual medida, estão prenhes de relações instrumentais, de fruição e, certamente, de investimentos emocionais. O álbum de recortes, assim como outros inseridos neste circuito afetivo do indivíduo, ganham vincos, se desgastam, envelhecem com o seu produtor, do mesmo modo que a ele resiste, tornando-se algo do que seu produtor um dia fora (BOSI, 2009)⁶¹.

1.2. Prospectando: o álbum de recortes pessoal enquanto tema, objeto e fonte

A explanação feita partindo dos casos apontados permite esboçar uma agenda contendo alguns pontos a serem observados nos álbuns de recortes e que devem ser cotejados ao princípio fundante da arquivologia, a proveniência⁶², e seus desdobramentos. HEREDIA HERRERA (2013)⁶³ compreende o princípio citado como sendo o meio que “institucionaliza” o fundo arquivístico⁶⁴ e sua unidade como o agrupamento documental natural e lógico. E, por esta razão, determina a amplitude ou o contexto como o meio

⁶¹ BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. 2009. No trabalho em questão, a autora trabalha com o conceito de “objetos biográficos” como sendo aqueles que compõem a paisagem cotidiana doméstica de seu responsável, reconhecidos em seu íntimo como elementos constitutivos da vida e da memória, capazes de darem estofa a sua própria biografia.

⁶² *Princípio segundo o qual os arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter sua individualidade, não sendo misturados aos de origem diversa.* BELLOTTO, CAMARGO et al. Dicionário de terminologia arquivística. 2012.

⁶³ HEREDIA HERRERA, Antônia. Manual de Archivistica Básica: gestión y sistemas. 2013.

⁶⁴ *Unidade constituída pelo conjunto de documentos acumulados por uma entidade que, no arquivo permanente passa a conviver com arquivos de outras.* BELLOTTO, CAMARGO et al. Dicionário de terminologia arquivística. 2012.

genético dos documentos. Por fim, caracteriza o documento de arquivo a partir das coordenadas produtor/função e atividade.

Os casos mencionados e que arrolam os nomes de Mark Twain e John Locke, longe de se apresentarem como modelos pragmáticos segundo os quais o tema álbum de recortes será experimentado, devem em princípio serem apreciados na qualidade de “fósseis” que fazem parte de um mesmo esteio cultural e que compuseram orientações voltadas à domesticação de um hábito cuja autoria e a data tópica e cronológica remontam à humanidade em sua aurora.

Ambos os casos ilustram estratégias representativas de dada cultura gráfica, em estágios diferentes, que envolveram o primário gesto do indivíduo de selecionar elementos de uma dada natureza e trazê-los para sua própria circunscrição, dando a eles substância instrumental útil e necessária.

Distante ainda de se colocarem na condição de residuais do ancestral direto dos álbuns de recortes, antes oferecem ao trabalho alguns elementos críticos dos quais se mostram factíveis e adequados para mirar o objeto em escrutínio. Factíveis, em primeiro lugar, por serem representativos de diretrizes concretas dirigidas ao mesmo gesto ou ação; e adequados, haja vista compreenderem expedientes pessoais similares ainda válidos e verificáveis às realidades aqui observadas.

De todo modo, vale dizer que estes casos são aqui encarados como recursos complementares ao experimento, reconhecendo suas fragilidades do ponto de vista epistemológico, metodológico e prático. Não obstante, por ora suficientemente viáveis para formular as preliminares observações para o tema.

Estes casos, portanto, cumprem função de estruturar o conjunto de proposituras a serem observadas empiricamente e que serão contrastadas com o universo dos arquivos pessoais. Deste lugar, reivindicando da mesma imagem apresentada por DURANTI (1994) na ocasião em que pensa metodologicamente a relação conhecimento tradicional representado pela arquivologia e os novos avanços sociais e tecnológicos do mundo digital, vendo neste caso um cenário tal qual projetado pelos experimentos da física teórica em que se utiliza a “câmara de neblina” para provocar o choque entre elementos conhecidos e desconhecidos para aferir *a natureza do que é ou aparenta ser novo* (DURANTI, 1994, pág. 49)⁶⁵.

⁶⁵ A imagem utilizada por Luciana Duranti é uma referência indireta ao método proposto por Marshall McLuhan. Cf. DURANTI, Luciana. “Registros documentais contemporâneos como prova de ação” In Estudos históricos. 1994.

Neste caminho, o método que comporte o “choque” das proposituras com a arquivologia. Evidentemente com resultados ainda preliminares e que, de certo, exigirão debates e novas observações para o tema “álbuns de recortes nos arquivos pessoais”. Deste modo, não se trata de trazer definições ou postulados, porém apresentar o tema e seu potencial à pesquisa no campo dos arquivos.

Compreendendo neste processo de apresentação do tema, o “método da câmara de neblina” como reflexo da escassez de referenciais teóricos e práticos que coloquem o tema álbuns de recortes no horizonte das pesquisas realizadas na área dos arquivos. À exceção das pertinentes reflexões em que os álbuns de recortes ou os recortes figuram como “pano de fundo” numa elaboração mais ampla e estruturante do campo dos arquivos pessoais⁶⁶ e dos poucos trabalhos referentes ao recorte de jornal nos arquivos pessoais e institucionais⁶⁷.

Tendo isso tudo em vista, vale estabelecer as premissas de ordem prática e de ordem conceitual estabelecidas como espaço tangível do objeto examinado. De maneira prática, o objeto da análise são dois álbuns de recortes de indivíduos distintos, encontrados na realidade brasileira, custodiados por instituições estabelecidas na cidade de São Paulo. O primeiro referente ao álbum de Maria Clementina, santeira de São Luiz do Paraitinga, com data aproximada de produção entre os anos de 1974 e 1982; o segundo, corresponde ao álbum de Sydnéa Rossi, radialista, atriz e escritora, cuja data aproximada de produção está entre os anos finais da década de 70 e início de 80, do século passado. Em ambos os casos, estão acessíveis e, até o momento da realização deste trabalho, não haviam sido manipulados como artefatos de interesse à pesquisa de qualquer natureza. De maneira conceitual, por sua vez, ao objeto “álbuns de recortes” é auferida a dupla condição de objeto e fonte para a análise proposta. Uma vez nesta condição, os álbuns analisados serão examinados em suas próprias particularidades, exigindo uma atitude mais descritiva do ponto de vista de sua leitura, do que propriamente prescritiva.

É também necessário recapitular, em síntese, os pontos que concentram as observações suscitadas a partir das “colisões” e que acompanharam o exame aqui realizado.

⁶⁶ Referente à abordagem em questão, Cf. HOBBS, Catherine. Reenvisioning the personal: reflagging traces of individual life. In EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather. Currents of archival thinking. 2010.

⁶⁷ Referente à abordagem em questão, Cf. CAMPOS, José Francisco Guelfi. “Recortes de jornal: da prática social aos arquivos”. 2018. Tese. Cf. tb. MONTAGNER, André. “Do recorte ao arquivo: uma contribuição aos estudos de tipologia documental”. 2008. Monografia.

O primeiro ponto reside fundamentalmente na ideia “interesse privado”, trazido por GAY (1989), em que se delimita o álbum de recortes no bojo dos documentos de arquivos pessoais cujo contexto de produção envolve ações afetadas por desejos pessoais, longe portanto da impessoalidade ou dos limites previstos no ordenamento jurídico-administrativo, normalmente visto em documentos pessoais testemunhos das relações com o Estado e instituições⁶⁸.

O segundo ponto levado a campo foi a ideia de compreender o álbum de recortes como uma “montagem”. No caso, adaptando a discussão oriunda do campo das artes visuais em que os “recortes” são manipulados de maneira a formarem um discurso pessoal muito das vezes revelando relações e informações que estavam obscuras no momento da experiência (o momento em que uma foto fora tirada, o momento em que o recorte fora feito, por exemplo).

A “montagem” seria, portanto, a lógica adotada pelo produtor em que estabelece as conexões entre fragmentos, de maneira a corporificar algum tipo de afirmação ou discurso do indivíduo⁶⁹. Algum espécime de declaração ilustrada em que aquele confirma a própria identidade, invocando para si e para os eventuais observadores, a um só tempo, o “eu fui”, o “eu sou” e o “eu serei” ora registrado. Mas também conexões que fazem do álbum um constructo formado pelas emotividades, atividades e ressonâncias de seu produtor⁷⁰.

Finalmente, partindo destes pontos centrais, buscar os elementos potencialmente capazes de se enquadrarem no que se refere ao contexto arquivístico. No caso, seguindo as orientações de HEREDIA HERRERA (2013) compreendido a partir dos termos “Produtor”, “Produção” e “Proveniência”⁷¹.

⁶⁸ Segundo o historiador Peter GAY e por meio de uma linguagem psicanalítica, o “interesse privado” é o produto do princípio da realidade a serviço, enquanto o enfrenta, do princípio do prazer. Mais adiante, explica que essa visão implica numa interação contínua entre necessidade e controle. Cf. GAY, Peter. *Freud para Historiadores*. 1989.

⁶⁹ O termo “montagem” foi apropriado do conceito cunhado pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, analisado por Ismail XAVIER. Cf. XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. In *O olhar*. 1988. Como também o uso do termo levado à cabo por Júlio Plaza em seu trabalho sobre “livros de artista”. Cf. PLAZA, Júlio. *O livro como forma de arte*. In *Artes em São Paulo*. 1982.

⁷⁰ Os três elementos que constituem a narrativa, na lógica apresentada por Walter BENJAMIN no ensaio “O narrador”. Cf. BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 1994.

⁷¹ Compreendendo “Produtor” como o agente que em razão de suas atividades está facultado ou obrigado a produzir e acumular testemunhos das ditas atividades; a “Produção” como a atividade exercida por um produtor e que resulta nos documentos de arquivo. No caso, atividade de elaboração e uso previstos em dado regimento, que se prolongam no tempo*; por fim, a “Proveniência” como a relação natural e dupla,

Capítulo 2 – Memória de Maria Clementina

“R) Utopias

Todas las utopías son deprimentes porque no dejan lugar para el azar, la diferencia, lo ‘diverso’. Todo está puesto en orden y el orden reina.

Detrás de cada utopía hay siempre un gran diseño taxonómico: un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar.” Perec, Georges. Pensar/Clasificar.

“O centauro é a criatura mais harmoniosa da zoologia fantástica. Biforme, chamam-se as ‘Metamorfoses’ de Ovídio, mas não custa esquecer sua índole heterogênea e pensar que no mundo platônico das formas há um arquétipo do centauro, como do cavalo ou do homem.” Borges, Jorge Luis. O Livro dos seres imaginários.

dos documentos de arquivo e seu produtor e dos documentos com as suas funções/atividades atribuídas ao produtor. Cf. HEREDIA HERRERA, Antônia. “Manual de Archivística Básica: gestión y sistemas”. 2013.

*Na ocasião dos álbuns de recortes e de muitos outros documentos provenientes de fundos pessoais, senão previstos em regimento ao menos gravados na memória e revividos pelo hábito.

2.1. *Apologética de “Maria Santeira”*

O álbum em questão foi elaborado com um modesto caderno de desenho, modelo em capa flexível de plástico, de coloração marrom assemelhando-se ao couro. Dispõe de quarenta e cinco folhas, todas milimetradas e sem pautas. Seu aspecto curvilíneo e as bordas túrgidas denunciam o acúmulo de itens fixados às folhas que pressionam as arestas do caderno ao seu limite.

Logo em sua capa, a gravura impressa com a representação da “Santa Ceia” acompanha boa parte de sua extensão horizontal, interrompida apenas pelo rasgo que exclui da cena sua parte inferior direita. Nos limites do rasgo, e na parte inferior da gravura, de maneira sobreposta, encontra-se o recorte do verbete para o termo “apologética⁷²”, provavelmente extraído de algum material de referência, um dicionário ou um glossário, talvez.

Tanto a gravura quanto o verbete são sugestivos para pensar tanto o conteúdo do álbum quanto os interesses de seu produtor, além de permitir levantar alguns possíveis traços de sua personalidade, sobretudo, no que se refere à religiosidade pessoal.

A gravura ainda denota o esmero investido pelo produtor na confecção de seu álbum. Tal desvelo, além de endossar a religiosidade presente, revela disposições subjetivas outras que não somente as de preservação e organização para necessidades probatórias e testemunhais⁷³ (BELLOTTO, 2014) mas, concomitantemente, aquelas decorrentes de imperativos de ordem afetiva.

No revestimento do álbum, outros elementos informativos dão conta do que seria, em princípio, capital para se compreender o contexto de sua produção, bem como de seu provável produtor. Seguindo com olhar em direção à lombada do encadernado, observa-se a etiqueta que informa “Memória de Maria Clementina”, logo abaixo, noutra etiqueta menor, a informação com o código “N.T. 63”.

O álbum identificado como “Memória de Maria Clementina”, tal como na inscrição da etiqueta, faz parte do acervo do Centro de Apoio à Pesquisa de História Sérgio Buarque de Holanda” – CAPH, do departamento de história da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH/ USP. Está referenciado em lista dos

⁷² Segundo o verbete: *Rel. Apologia religiosa. Justificação e defesa da doutrina religiosa. Escrito ou reunião de escritos, em que se procura defender a religião dos ataques de seus adversários (...)*. Detalhe da capa, Memória de Maria Clementina, CE.63, CAPH-FFLCH/USP.

⁷³ BELLOTTO, Eloísa Liberali. Arquivo: estudos e reflexões. 2014.

documentos custodiados pelo Centro e que consta com as mesmas informações veiculadas nas etiquetas: “Memória de Maria Clementina” e a codificação “CE.63”⁷⁴. O álbum está acessível à consulta, podendo ser fotografado sem maiores problemas.

No mais, é importante destacar a escassez de maiores dados elucidativos tanto da datação precisa do documento quanto das circunstâncias de sua incorporação ao acervo.



Figura 3. Capa – Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP



Figura 4. Capa/Detailhe de lombada - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

⁷⁴ Informação também contida na caixa arquivo que o acondiciona.

A começar pelas etiquetas, cujas informações são as mais ostensivas, é possível lançar alguns questionamentos preliminares a respeito do álbum em foco.

O primeiro ponto recai sobre a natureza das etiquetas salientadas: pois, seriam elas indícios de um tratamento técnico? Feito em qual momento? É anterior ou posterior ao ingresso do álbum no acervo do CAPH?

No que refere à inscrição “N.T. 63”, por exemplo, embora o significado da combinação de iniciais com a numeração não seja aparentemente funcional hoje em dia, decerto admite que o álbum em questão, em certo momento, passou por algum tipo de tratamento técnico. Seria a codificação uma remissiva para o registro de tombo? A codificação necessária à sua organização e acesso? Ou ainda, seria uma codificação provisória?

Respostas satisfatórias às indagações lançadas, por certo, não serão no seguinte trabalho subscritas. Todavia, destes questionamentos é possível extrair um elemento que lhes é comum e que, igualmente, desponta como fator propositivo ou indiciário para uma abordagem preliminar do álbum.

De tal sorte que todos os questionamentos têm como gênese as marcas de um provável tratamento técnico que, independente, do grau de esclarecimento ou maturidade técnica que tenha sido empregado, uma vez feito, assim merece ao menos menção. Das supracitadas informações de etiqueta, importa aqui não somente o pretense referencial para sua identificação, organização e localização, mas notadamente o conhecimento formulado para o objeto em pauta e que resultou neste referencial.

Tal assertiva se confirma ao mirar novamente à etiqueta que traz a informação “Memória de Maria Clementina”. A expressão fornece ao conjunto uma denominação possível. Solução essa semelhante ao que ocorre na escolha do título de uma produção literária.

No entanto, diferente de seu autor ou editor, a escolha é resultante da operação técnico-intelectual de um agente responsável pela identificação e tentativa de elucidação do álbum, em algum momento de sua trajetória até chegar ao CAPH.

Justamente pelo fato de ser um produto elaborado tecnicamente, é que a criatividade investida é relativa, limitada pela medida exata em que o álbum pode informar sobre si.

O recurso adotado é então sintomático do juízo que o técnico fez do álbum, a partir de algumas informações disponíveis e pressupostos.

A denominação também cativa por insinuar que há no conjunto uma unidade lógica. Apesar da expressão "Memória de Maria Clementina" mostrar a dificuldade em se denominar o álbum caracterizando-o a partir de suas partes constitutivas, à semelhança do que ocorre com o álbum que reúne fotografias, denominado de “álbum fotográfico”, ou ainda, aqueles cuja denominação do formato condiciona a denominação do todo: “álbum de recortes”, “álbum de figurinhas”, “álbum de selos”, entre outros.

Deste modo, expressão usual quando relacionado ao universo mais homogêneo de itens reunidos. O que definitivamente não é o caso do álbum em questão.

O termo “memória” que compõe a expressão traz ainda outro ponto para reflexão. Para além de atribuir sentido ao conjunto, pelo menos é o que parece, o instituto adotado chama a atenção por reproduzir o “chavão” em que o universo dos arquivos ou da documentação por vezes estão associados – a memória.

Neste ponto, é importante frisar que o objetivo não é discutir as distinções entre documento e memória, tampouco postular um denominador comum entre este e aquela. Todavia, é válida a nota de MENESES (1992)⁷⁵ em relação ao conceito de “memória” inadvertidamente compreendido enquanto um *mecanismo de registro e retenção, depósito de informações, conhecimento, experiência* (MENESES, 1992, pág. 10)⁷⁶. Na ocasião, o autor apresenta um dado importante do seu diagnóstico sobre o campo de estudos da memória que propicia traçar paralelos com as características do álbum em questão. “Memória” parece ter sido empregada, pelo menos em parte, no sentido apontado por MENESES (1992).

Ainda neste universo conjectural que a adoção do termo “memória” proporciona, é importante ressaltar a frequente redução deste a uma de suas faculdades – a lembrança

⁷⁵ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. 1992.

⁷⁶ O autor nesta passagem propõe um contraponto à caracterização em questão, chamando a atenção para as implicações de tal caracterização da memória, que a concebe como algo acabado, bastando que seja resgatada de alguma forma. Não levando em consideração, deste modo, o caráter fluido e mutável da memória. Não considerando o que apontam alguns estudos que concebem a memória como processo, como trabalho. Cf. tb. BOSI, Ecléa. Memória E Sociedade: lembranças de velhos. 2009. Cf tb. RICOUER, Paul.

(RICOEUR, 2010)⁷⁷. E, sobremaneira, como tal faculdade é vista com frequência no universo dos arquivos pessoais.

Se por um lado o senso comum não discrimina “memória” de história, de documentação, de capacidade de armazenamento, entre outros, como assinalado por MENESES (1992), “memória” no caso em questão parece igualmente revelar outra face do termo, sua dimensão afetiva ligada à lembrança. E não seria das afeições entre os materiais disponíveis e o sujeito que a consciência íntima do tempo (DOSSE, 2015) ou por assim dizer, a lembrança se desenrolaria?

Afeições estas, sobremaneira, indissociáveis das experiências vivenciadas subjetivamente pelo seu produtor. Sejam estas decorrentes do mundo do trabalho, do cotidiano familiar, dos eventos sociais sejam circunscritas à sua intimidade. Das experiências mais extraordinárias às mais ordinárias, de todo modo “impressas” na memória de Maria Clementina.

O álbum de Maria Clementina parece situar-se em algum lugar entre o testemunho de suas ações e atividades, por vezes de maneira indireta (indiciária), e de algum dispositivo de ressonância que, quando acionado, confere-lhe a retidão necessária para pensar o mundo circundante, bem como a si mesmo.

De maneira que a ressonância presentifica⁷⁸ ou atualiza suas lembranças desde a seleção dos itens, passando pela elaboração do álbum, à leitura e à releitura de seu conteúdo. Ao elaborá-lo ou ao lê-lo, Maria Clementina provavelmente experimentava algo de similar à sensação propiciada pelas *Madaleines* ao protagonista da novela proustiana⁷⁹.

O conjunto é resultante da escolha de itens produzidos e acumulados no atendimento de seus interesses privados, circunstanciais ou rotineiros. E, portanto, é evidência e testemunho destes. De igual medida, trata-se de um expediente pessoal em que discorre, lembra e expressa, com prazeres e dissabores, atos, ações e eventos experimentados, ainda que as causas para tais sentimentos não estejam inteiramente expressos.

⁷⁷ RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. 2010.

⁷⁸ Idem 72.

⁷⁹ A passagem diz respeito à novela de Marcel Proust À *La recherche du temps perdu*.

O importante aqui é destacar que a faceta afetiva da memória pode responder, ao menos em parte, as circunstâncias que levaram o produtor/acumulador “processar” e “arquivar” seus *personal papers*, ou seja, o contexto de produção do álbum. Como também, e de maneira plena, descortinar as intenções mais subjetivas envolvidas na seleção e rearranjo dos itens que lhe deram conteúdo e ordem (lógica e física), sua finalidade social, ou no caso, os efeitos destes itens na tomada de consciência de si, de suas experiências e do mundo circundante.

Tão logo, se o termo “memória” sugere expressar o “conteúdo” do álbum, bem como sua dimensão afetiva, por sua vez, o nome próprio “Maria Clementina” permite estabelecer o marco pelo qual a análise ou leitura arquivística deve partir, ou seja, o produtor do álbum - a pessoa de Maria Clementina. O que aparentemente parece uma obviedade, mas que traz a reboque um elemento importante e necessário para melhor compreender a natureza constitutiva do álbum: antes mesmo de ser o assunto abordado ou o personagem da trama narrada, Maria Clementina é o produtor do álbum. O “continente” no qual tudo se constitui e tudo se explica.

Numa primeira incursão por “Memória de Maria Clementina” tem-se a sensação de estar acessando os testemunhos materiais de recônditos compartimentos da vida privada de Clementina.

São vestígios que permitem conhecê-la afora do que o contato social de proximidade com um semelhante permitiria (BELLOTTO, 2014). Mas, até aqui, nenhuma novidade para o universo dos arquivos pessoais. De peculiar, observa-se por toda extensão do álbum as digitais do responsável e que são, de maneira enfática, reveladoras de expedientes pessoais determinantes na regulação e orientação da leitura a ser feita do conjunto. Como se, de tal sorte, os expedientes respondessem a alguma casta de plano expográfico⁸⁰ ou vontade curatorial, fazendo do álbum também espaço expositivo.

A capa descrita há pouco, por exemplo, ainda que de relativa força auto elucidativa, permite identificar elementos sugestivos do que seria o provável conteúdo

⁸⁰ Termo derivado de exposição e que, no Brasil, pode ser compreendido como a narrativa da exposição ou a prática expositiva. Cf. DESVALLÉES e MAIRESSE. *Conceitos-chave de museologia*. Comitê brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

informativo – religioso – e, da mesma maneira, a provável intenção inicial⁸¹ de Maria Clementina de *reunião de escritos em que se procura defender a religião dos ataques de seus adversários (CE63, CAPH-FFLCH/USP)*⁸².

No que diz respeito à leitura de suas folhas, o que se observa é o seu caráter composto. Que, seja pelo aspecto físico seja pelo informativo, pode ser observado nos conjuntos formadores do *expediente*, do *processo* e do *dossiê*, ou melhor dizendo, daqueles também denominados de documentos compostos⁸³, para trazer para o universo dos arquivos. No caso, com o maior proximamente com o último, haja vista não dispor da forma processual⁸⁴ e nem mesmo dos atos e ritos de diligência⁸⁵ que se verificam nos dois primeiros.

Da mesma maneira que o *dossiê*, o conjunto se constitui mais por uma reunião ocasional que, a rigor, por ato ou cadeia de atos necessários à resolução de um objetivo determinado. Ocasão em que os itens são extraídos ou são consequentes de uma realidade vivenciada e que, uma vez reunidos, estarão protegidos e disponíveis ao responsável pela reunião como insumos informativos ou testemunhos circunstanciais de suas atividades e interesses privados.

Por outro lado, o álbum de Maria Clementina reserva ainda características que lhe são peculiares e que, se não o distinguem em absoluto do que se conhece como *dossiê*, pelo menos, revelam investimentos subjetivos do responsável que não se limitam ao simples inventário dos itens, mas ao processamento destes, como já mencionado. Neste caso, há um expediente subjetivo e interessado⁸⁶, em que maneirismos, estilos, idiosincrasias ou *a presença ineliminável do qualitativo, do individual (GINZBURG,*

⁸¹ Provável intenção inicial porque não é raro encontrar mudanças de orientação e interesses ao longo do tempo em que a elaboração do álbum se deu. E que pode ser ampliado na configuração de um arquivo pessoal, visto que, em que pese algumas atividades serem contínuas, ao longo de uma vida, não é demais observar que outras tantas são descontinuadas ou modificadas de acordo com os ritmos, ânimos e disposições da vida social, psíquica e profissional do indivíduo. Não sendo incomum, portanto, a alcunha de transgressores e império das informalidades.

⁸² Conforme a definição do termo “apologética”.

⁸³ Compostos: são os documentos que, ao longo de sua trajetória, acumulam vários documentos simples. Exemplos: processo, prontuário, expediente e *dossiê*. Secretaria de governo do Estado do São Paulo. Manual de normas e procedimentos de protocolo para a administração pública do Estado de São Paulo. Aprovado pelo Decreto Estadual nº 60.334, de 3 de abril de 2014.

⁸⁴ Conforme a terminologia do direito administrativo (MEIRELLES, 2007), o que para a arquivologia é denominado de espécie documental (BELLOTTO e CAMARGO, 2012)

⁸⁵ Decurso de uma ação administrativa ou jurídica. Cf. Processo (BELLOTTO e CAMARGO, 2012)

⁸⁶ Em oposição ao “não interessado” em que as marcas do indivíduo autor/ produtor não se mostram relevantes para o sentido e função

2007, pág. 166)⁸⁷ são marcantes na depuração, síntese e reelaboração das informações/peças reunidas.

2.2. Este(s) trabalho(s) os mais necessários: O álbum como lugar

O álbum de Maria Clementina é uma “montagem” antes mesmo de ser a soma ou a junção de itens diversos. E na qualidade de “montagem” o álbum ora abordado é “lugar” de arquivamento dos diferentes itens, da mesma sorte que é “lugar” da logicidade e inteligibilidade do conjunto.

Em determinado ponto deste “lugar” é que se destaca o retrato de uma mulher, uma senhora, como sugerem os cabelos inteiramente brancos. Ela está trajada de branco e portando encorpado cordão com crucifixo. Em sua mão esquerda leva consigo um ramo de oliveira⁸⁸. Logo abaixo e sobre o mesmo retrato a inscrição *Clementina – sobrenatural – [seleste]* (CE63, CAPH-FFLCH/USP) permite formular que a mulher retratada corresponde a Maria Clementina. Que, segundo a própria inscrição, incute tratar-se de alguém com qualidades incomuns. Sobreposto ao retrato, imediatamente acima, outra inscrição indica o ano de 1975, provável momento em que o retrato fora produzido.

Outros prováveis atributos de Maria Clementina podem ser deduzidos tanto do recorte de verbete para o termo “onisciência”, aposto logo na parte inferior à esquerda do retrato. Da mesma maneira que, acima deste, outro recorte que traz a palavra “cristã”.

Neste mesmo ponto, tanto a imagem retratada no registro fotográfico quanto a imagem sugerida por meio dos predicados citados são potencializadas quando se isola a provável autoria tanto do arranjo quanto das notas marginálias. O emprego do pronome pessoal “eu”, bem como do nome próprio “Clementina”, observados sobretudo nas notas marginálias, traz para o primeiro plano a dupla condição do “produtor” do álbum. Além da produção propriamente do álbum, Clementina responde igualmente pela sua autoria. Neste caso as notas marginálias *Clementina – sobrenatural – [seleste]* (CE63, CAPH-FFLCH/USP), bem como *Clementina é testemunha de tudo em visões (...)* (CE63, CAPH-

⁸⁷ GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. 2007.

⁸⁸ Provavelmente relacionado às festividades do Domingo de Ramos, comemorado exatamente no domingo anterior ao domingo de Páscoa.

FFLCH/USP) são a “rubrica” da pessoa que, em razão de suas aspirações e de suas atividades costumeiras e, como tal, responsável, está facultado produzir testemunho destas ditas atividades⁸⁹. E, de maneira enfática, o faz subscrevendo o testemunhado.

O “eu” e “Clementina”, deste modo, correspondem tanto ao produtor quanto ao “interessado”⁹⁰ do álbum. Maria Clementina é o agente interessado da montagem. Ao invés do ato desinteressado de um funcionário de repartição que o faz por atribuição, no álbum de Clementina a elaboração é consequente do desejo e da necessidade circunscritos ao seu próprio *interesse privado* (GAY, 1989).

Clementina é testemunha de tudo em visões, porém quando transformada em três vida em um só seu corpo, que disse Jesus ‘ façamos dele morada’, e agravou as leis em seu [serto] ser (CE63, CAPH-FFLCH/USP).

Neste ponto, tanto a imagem retratada no registro fotográfico quanto a imagem sugerida por meio dos predicados citados são potencializadas quando se isola a provável autoria tanto do arranjo quanto das notas marginálias. O emprego do pronome pessoal “eu”, bem como do nome próprio “Clementina”, observados sobretudo nas notas marginálias, traz para o primeiro plano a tripla condição do “produtor” do álbum. Além da produção propriamente, Clementina responde igualmente pela autoria e, da mesma sorte, responde como o agente “interessado”⁹¹ do álbum. Neste caso, as notas marginálias *Clementina – sobrenatural – [seleste]* (CE63, CAPH-FFLCH/USP), bem como *Clementina é testemunha de tudo em visões (...)* (CE63, CAPH-FFLCH/USP) são “rubricas” da pessoa que em razão de suas aspirações e de suas atividades costumeiras e, como tal, responsável, está facultado produzir testemunho destas ditas atividades⁹². E o faz de maneira enfática subscrevendo-o em causa própria.

⁸⁹ Sobre a definição de “produtor” adotada neste trabalho Cf. HEREDIA HERRERA, Antônia. *Manual de Archivística Básica: gestión y sistemas*. México: Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.

⁹⁰ Trazendo para o universo dos arquivos públicos em que, pelo regramento de protocolos, se discrimina o produtor, o interessado e o assunto logo na capa ou folha líder do processo ou expediente. No caso em questão, portanto, na hipótese de se ter uma folha líder ou capa de referência do documento a discriminação do produtor, do interessado e do assunto estariam todos identificados com o nome de Maria Clementina.

⁹¹ Trazendo para o universo dos arquivos públicos em que, pelo regramento de protocolos, se discrimina o produtor, o interessado e o assunto logo na capa ou folha líder do processo ou expediente. No caso em questão, portanto, na hipótese de se ter uma folha líder ou capa de referência do documento a discriminação do produtor, do interessado e do assunto estariam todos com a mesma identificação, “Maria Clementina”.

⁹² Sobre a definição de “produtor” adotada neste trabalho Cf. HEREDIA HERRERA, Antônia. *Manual de Archivística Básica: gestión y sistemas*. México: Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.



Figura 5. Folha – Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

“Memória de Clementina” tem produtor identificado, bem como consequente produção tecida, planejada e útil ao seu produtor. Por assim dizer, carrega consigo as marcas e o lastro de um determinado e circunstancial meio genético⁹³. E ainda que se identifique nele elementos constitutivos que passam ao largo da qualificação como um documento *stricto senso* arquivístico⁹⁴, é plausível que, ao menos, justificam sua presença no arquivo de seu produtor. Permitindo, deste modo, uma abordagem a partir dos vínculos existentes entre os itens que o compõem, assim como dos vínculos entre estes e as atividades que são próprias de seu produtor. Por assim dizer, abordado em seu contexto arquivístico (HEREDIA HERRERA, 2015), conforme os rudimentos do campo dos arquivos: *respect des founds e proveniance*.

⁹³ Sobre meio genético ou gênese documental, Cf. BELLOTTO (2014)

⁹⁴ Por exemplo, os adereços, o título, a reunião de diferentes elementos que foram extraídos de seus contextos originais e que, uma vez no álbum, atendem aos imperativos do produtor do álbum.

Capítulo 3. As vidas de Maria Clementina

3.1. “Doutrina fortemente católica”

Seguindo a propositura de HEREDIA HERRERA (2013) em que considera o produtor e a função/atividade as coordenadas naturais do documento de arquivo e, por extensão, as coordenadas que orientam a formação de um arquivo. Cabem as questões: O que a leitura do álbum de recortes permite conhecer de seu produtor? Uma vez que se conheça o produtor, o álbum seria representativo de qual atividade?

Tendo em vista que o álbum é expressão de um ato interessado de seu produtor e, por assim dizer, eivado de notória *interação contínua entre necessidades e controle* (GAY, 1989, pág. 97). Diferentemente de uma instituição ou órgão que tem suas atribuições preestabelecidas em leis orgânicas, estatutos ou outros dispositivos com força regulamentar, os quais permitiriam conhecer categoricamente o agente autorizado pela produção e acúmulo dos documentos, o álbum em questão é nascido de um “meio genético”, seguindo o conceito apresentado por BELLOTTO (2014) ou, utilizando-se da expressão cunhada por DURANTI (1997) “vínculo arquivístico” que lhe é peculiar e circunstancial, de pouca previsibilidade e rigidez formal.

Neste sentido, o álbum é revelador dos interesses e atos de seu produtor, ainda que em seus próprios termos. São discursos auto declaratórios, *mementos* e fragmentos de informação impressa que se articulam de maneira a tecerem uma narrativa preñe de subjetividade e arroubos passionais. No limite, o álbum é para Clementina uma “versão particular de si mesma” forjada com elevado grau de afetação e no calor de um dado momento vivido.

Nesta “versão” realizada em determinado momento de sua vida, as informações e dados podem ser extraídos da leitura cruzada dos itens presentes no álbum. Vale destacar, no caso em questão, o papel que as notas marginais exercem na orientação da leitura e na conexão entre os itens adjacentes. Estas notas, sobremaneira, assemelham-se aos atos que tomam de assalto as margens e os versos das peças do processo na tarefa de instruir e coletar os atos de autoridades ao longo de sua tramitação. Da mesma maneira que naquele, as notas marginais são manifestações de um agente “autorizado” que instrui a

leitura e as inter-relações entre os itens compõem o conjunto. Contudo, fica evidente não se tratar de marcas de tramitação processual que incorrerá numa tomada de decisão. As notas evidenciadas no álbum de Maria Clementina são “diligências” de outra ordem, são antes as marcas de sua lembrança, indagação, brio e autoindulgência, que propriamente manifestações com efeitos jurídicos e administrativos.

Desde 40 anos tinha cabelos brancos, em tempos [tingido] de preto (CE63, CAPH-FFLCH/USP). É com esta singela observação⁹⁵ que Maria Clementina comenta a fotografia em que posa juntamente com duas bandeiras religiosas. No registro fotográfico comentado e, quase fora do enquadramento, Clementina está ao lado esquerdo segurando com as mãos uma bandeira estampada com a imagem da pomba simbolizando o Divino Espírito Santo⁹⁶, ao lado, provavelmente sobre um móvel expositor, outra bandeira então estampada com a imagem de alguma santidade⁹⁷. Fica claro que o objeto principal do registro reside na circunstância em que as duas bandeiras foram expostas.

A cena registrada pode ser contextualizada quando do cotejo com os demais itens presentes na mesma folha em que se encontra o registro fotográfico. Logo na parte superior da folha, de maneira centralizada, o recorte com possível título de reportagem *Maria Santeira no Paço* e sua autoria, Luiz Ernesto⁹⁸, Folha de S.Paulo. Imediatamente abaixo, outro recorte com a imagem da mesma bandeira com a representação do divino (pomba) traz como legenda a informação: *MARIA CLEMENTINA – Divino – Pintura s/ pano – 1,40 m x 68 cm*. Estrutura informativa essa comumente veiculada em catálogos ou legendas de obra de arte.

Logo na sequência, uma fotocópia de reportagem traz maiores esclarecimentos quanto ao evento que articula todos os itens citados, bem dizendo, que dão corpo ao *memento* selecionado para registro pela Maria Clementina. Fica patente ao observar a referida reportagem que o evento em questão diz respeito a uma exposição de arte, ocorrida no Paço das Artes, em São Paulo, no ano de 1976⁹⁹. Na ocasião, Maria Clementina, também conhecida como *Maria Santeira*, fazia sua participação na

⁹⁵ Nota marginália.

⁹⁶ Bandeira confeccionada nas comemorações da festa popular do divino.

⁹⁷ São Sebastião, conforme aparece no catálogo da exposição. GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Santeiros Imaginários*. São Paulo: Paço das Artes, 1977.

⁹⁸ Provavelmente o jornalista do caderno de cultura Luiz Ernesto Kawall

⁹⁹ ENCICLOPEDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento558884,imaginarios-1976-sao-paulo-sp>. Cf. *tb.* GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Santeiros Imaginários*. São Paulo: Paço das Artes, 1977.

exposição coletiva de arte *Santeiros Imaginários*¹⁰⁰, na ocasião expondo suas bandeiras religiosas *Divino e São Sebastião: José Mindlin, Lurdes Cedran e Luiz Ernesto Kawall elogiam a bandeira do Divino de Maria Santeira, d. S Luiz do Paraitinga (CE63, CAPH-FFLCH/USP)*¹⁰¹.



Figura 6. Folha – Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

A folha em relevo permite discriminar alguns dados importantes tanto sobre o álbum em si quanto de seu produtor.

Que Maria Clementina de Oliveira, a *Maria Santeira*, é natural de São Luiz do Paraitinga, nascida no ano de 1919¹⁰²: *Quanto antes tempos passados na roça casa de meus [paes] desde 1919 eles eram de doutrina fortemente catolica que faziam presépios etc. etc. etc. (CE63, CAPH-FFLCH/USP)*¹⁰³.

¹⁰⁰ GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Santeiros Imaginários*. São Paulo: Paço das Artes, 1977.

¹⁰¹ Legenda da reportagem fotográfica (fotocópia). Sr. José Mindlin, então Secretário Estadual de Cultura (1975-1976); Lurdes Cedran, então Diretora Técnica do Paço das Artes; Luiz Ernesto Kawall, jornalista e colecionador de arte popular. Cf. Figura 6.

¹⁰² Cf. GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Santeiros Imaginários*. São Paulo: Paço das Artes, 1977.

¹⁰³ Cf. Figura 6.

Que Maria Clementina é pertencente a uma cultura e a uma tradição regional marcada pela devoção religiosa e pela manifestação artística¹⁰⁴, por vez improvisada, marginal, de visão altamente pessoal. Universo mental e prático forjado, normalmente, de maneira não formal aprendendo de ideia (CE63, CAPH-FFLCH/USP) e por meio do *Modus operandi* que remonta ao passado jesuítico: *E muito me alegrei por vir dos Padres Jesuítas que fizeram tanto bem ao Brasil em anunciar as verdades do criador e salvador Nosso Senhor Jesus Cristo (...)(CE63, CAPH-FFLCH/USP)*¹⁰⁵.

Em suas próprias palavras, Clementina registra que iniciou seu trabalho como santeira alguns anos após o seu primeiro casamento, ocorrido entre 1937 e 1938:

(...) quando a filha moça cuidava da casa me atraí em trabalhar mais nas imagens de barro, consertar imagens quebradas, pinturas desenhos qual todo esse tempo as três bandeiras do mastro de São Luiz do Paraitinga só eu pintava (...). (CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹⁰⁶.

Ainda nesta sua vida de santeira, em outra passagem, Clementina revela que seguiu no ofício em questão ao longo de quinze anos: *Maria Clementina escreve, que foi nesse trabalho de pintura, e escultura em barro pintura pano, em correr por 15 anos mais ou menos (...)(CE63, CAPH-FFLCH/USP)*¹⁰⁷.

E nesse trabalho vivia eu tão contente (CE63, CAPH-FFLCH/USP). Ao que parece, Maria Clementina gozava de certo prestígio e autossatisfação em sua vida de santeira. Seu trabalho era prestigiado na região, como rememora a santeira: *pinturas em panos pra mastro bandeira de monsambiques em qual imagem pedisse, e [disiam]-me algumas pessoas “[mao] abençoada, eu agradecia muito contente”!* (CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹⁰⁸.

¹⁰⁴ A manifestação artística comumente denominada de arte popular, *naif*, bem como “primitivista” em que a produção se dá em espaço pictórico, escultórico ou arquitetônico muito peculiares. São peças *que foram ou são produzidas com finalidade exclusivamente ritual* (utilitário, lúdico e religioso). Conferindo soluções próprias e que *demonstram ter sido elaborados por artistas dotados de invenção formal, maestria técnica e fruição estética*. GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Santeiros Imaginários*. São Paulo: Paço das Artes, 1977.

¹⁰⁵ Na passagem em questão, Clementina faz uma reflexão sobre Figuras de presépio que conservou e assim o descreve: *Qual recortei de uns escritos achado rasgado na rua dia 28 de agosto de 1978 os seguintes pedaços de livros* (uma seta se pronuncia para o recorte). Cf. Figura 7.

¹⁰⁶ Cf. Figura 7.

¹⁰⁷ Cf. Figura 7.

¹⁰⁸ Embora a escrita intrincada não garanta a fluidez da leitura, é possível compreender a sua ideia central. De que Clementina além da escultura em barro, também se dedicava à pintura em tecido, tal qual às bandeiras já mencionadas. No caso, apresenta como exemplo a pintura de bandeiras para manifestação de Moçambique, dança tradicional de origem africana.

3.2. *Uma querela interna*

A exposição no Paço das Artes em 1976, já mencionada, é sinal inequívoco de sua projeção. Seja devido ao fato em si, em que suas bandeiras bordadas chegaram a ser objetos de admiração e fruição em importante palco artístico, com cobertura da imprensa e registro em catálogo oficial da exposição, reverberação para além das cercanias do vale do Paraíba; ora também pelo registro¹⁰⁹ *per si* do evento, este digno de compor com outros seletos momentos, igualmente registrados e preservados, o alicerce necessário à “versão de si mesma” produzida por Maria Clementina, materializada em seu álbum.

Todavia, nesta imposição ao caos em que se desenrola a “versão de si mesma”, o transitório é a regra¹¹⁰. O júbilo de outrora em que (...) *nesse trabalho vivia eu tão contente (CE63, CAPH-FFLCH/USP)*¹¹¹, dá lugar ao dissabor. É o que mostra a nota referente ao recorte com informações sobre o presépio mencionado há pouco¹¹²: *Porém nesse pedaço não achei nele meu nome que Maria Clementina (santeira) conhecida claramente pelo povo de São Luiz do Paraitinga (CE63, CAPH-FFLCH/USP)*¹¹³.

A passagem em questão chama a atenção não somente pelo tom de desafio, igualmente presente em outros pontos do álbum, como também pela expectativa da leitura que Maria Clementina faz do excerto. Ela esperava encontrar naquele a inscrição do seu nome junto aos demais artistas da região identificados, desejo ou projeção não correspondidos pelo registro em questão.

É nessa atmosfera de desejos instintuais ou defensivos (GAY, 1989) concorrentes que o referido desafio prenuncia outro momento na vida de Maria Clementina, digno de registro. Momento este aparentemente decisivo na elaboração de seu álbum. Uma inflexão que pode ser apreendida por meio de informações pulverizadas dando conta de que entre o ano de 1969 e 1970 Clementina então com quarenta e nove anos deu início a um processo de reorientação religiosa.

Sobre a referida transição, Maria Clementina registra em nota: *M. Clementina iniciou com 49 anos, as obras seguem o templo vivo do senhor Hebreus 12, 9. Vós sabeis*

¹⁰⁹ O recorte e sua acumulação ao longo do tempo e em função de algum motivo, do mais extraordinário ao mais ordinário, confere ao mesmo status de documento no arquivo.

¹¹⁰ Cf. Capítulo 1.

¹¹¹ Cf. Figura 7.

¹¹² Cf. figura 6.

¹¹³ Idem 106.

como (CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹¹⁴; deste registro, além de revelar sua idade quando da circunstância em questão, aponta para outro elemento informativo concorrente. A menção à *Epistola aos Hebreus*¹¹⁵ e a afirmação “Vós sabeis como” sugerem que tal reorientação religiosa teve sua contrapartida: *Além do que, tivemos nossos pais segundo a carne, para nos corrigirem, e nós os reverenciamos; não nos sujeitaremos muito mais ao Pai dos espíritos, para vivermos?* (HEBREUS 12, 9).

O capítulo 12 “O EXEMPLO DE CRISTO”, ao qual se insere o versículo citado, enfatiza a lógica da “Doutrina da Expição” contida em toda Epistola aos Hebreus. Que, por extensão, embasa a ideia de perdão e punição que afetam o registro do rito de passagem – conversão – presentes em boa parte daqueles mantidos em álbum por Maria Clementina.

Citando caso análogo, é o que se vê na mesma folha em que se localiza a passagem há pouco citada, que segue na subsequente composição: ao centro da folha, outro retrato de Clementina¹¹⁶ está adulterado com tinta de esferográfica emulando o escurecimento do seu cabelo e relaciona-se, por contiguidade, à nota em que se lê: *No martírio interno no fogo do zelo* (CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹¹⁷.

Na sequência desta, mais uma vez, outra menção bíblica, *Isaias 54, 4-17*¹¹⁸. Outro retrato, ao lado, traz Maria Clementina supostamente no ano de 1965, seguido da nota: *1965 antes juízos manifestos (...); dirigindo o olhar para a extremidade da folha, segue: [infedilidas] sem saber deixar o altar de Deus por fazer imagens dos Santos sendo que estava [serta!] (CE63, CAPH-FFLCH/USP).*

¹¹⁴ A passagem é exemplar da construção narrativa de Maria Clementina que se utiliza de topos religiosos, no caso, nas passagens bíblicas para dar o seu testemunho. O artifício é encontrado com frequência ao longo da elaboração do álbum.

¹¹⁵ Livro do Novo Testamento. *Além do que, tivemos nossos pais segundo a carne, para nos corrigirem, e nós os reverenciamos; não nos sujeitaremos muito mais ao Pai dos espíritos, para vivermos?* (HEBREUS 12, 9).

¹¹⁶ O retrato em questão é o mesmo que aquele verificado na Figura 14.

¹¹⁷ Não [é possível afirmar se tratar de uma paráfrase da passagem bíblica: *Nem a sua prata nem o seu ouro os poderá livrar no dia do furor do SENHOR, mas, pelo fogo do seu zelo, toda esta terra será consumida, porque certamente fará de todos os moradores da terra uma destruição total e apressada* (SOFONIAS 1, 18); ou ainda, de outra passagem: *Portanto, assim diz o Senhor JEOVÁ: Certamente, no fogo do meu zelo, falei contra o resto das nações e contra todo o Edom. Eles se apropriaram da minha terra, com alegria de todo o coração e com menosprezo de alma, para ser lançada à rapina* (EZEQUIEL 36, 5). De todo modo, os termos “fogo” e “zelo” podem ser compreendidos respectivamente como o poderio e o rigor empregado pelo SENHOR ou JEOVÁ a determinadas circunstâncias. No caso apreciado, ainda que preenche de imprecisões, a ideia de expiação parece presente.

¹¹⁸ Um dos Livros Proféticos do Antigo Testamento. Neste, em linhas gerais, o SENHOR compara o povo de Israel a uma viúva que não teve filhos e por isso sofreu humilhação (v. 4). Aqui, mais uma vez com certa imprecisão, é possível estabelecer proximidades com o tema perdão e punição presentes na Doutrina da Expição.

Corroborar com a mesma ideia de inflexão a continuação da nota em que Clementina lamenta não encontrar seu nome no excerto recortado, mesmo salientando seu prestígio quando santeira: isto tudo antes da transformação (CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹¹⁹.

É claro que a escrita intrincada não favorece discriminar de maneira cabal tanto o sentido pleno quanto o propósito do registro em questão, no entanto é possível neste verificar certo conflito visceral de Maria Clementina, melhor dizendo, entre a “Maria santeira” e “Maria em sua vida mística”.

Conflito que, conforme sugere em nota, revela certa incompatibilidade entre o produto de seu ofício de santeira e a sua então “reorientação religiosa”. É sintomático o emprego da palavra “[infedilidas]”, provavelmente querendo dizer “infidelidades”¹²⁰. Neste caso, Clementina em tom próximo ao confessional expressa que, quando fabricava santos, incorria em ato indigno ou de infidelidade em relação à sua nova concepção religiosa.

Tal querela interna também se faz notar em outras partes do álbum, citando caso análogo, nos casos em que a menção à passagem bíblica vem acompanhada da distinção entre Bíblia “crente” e “católica”.

Olhando novamente para a nota que comenta o excerto sobre presépio, logo na sequência em que ela expressa seu suposto distanciamento da vida de santeira isto tudo “antes da transformação”, como sugere (CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹²¹. Ademais Clementina também registra, ainda que de maneira atarantada: *E já com 49 anos em 1970 [já não]. [Disiam] os Hebreus 12,9 ‘eis o 7 vezes 7’ (bíblia crente)*¹²² *[Pae] e filhos estes em [juisos] manifestos eu em atenção* (CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹²³.

Além do marco de tal inflexão, a menção bíblica em questão, mais uma vez, alude ao livro dos Hebreus que, como já mencionado, tem como mote a “Doutrina da Expição”. Ulterior à menção, curiosamente, a citação que segue não corresponde ao Livro dos Hebreus, sem embargo a nota assimila a ideia de outra passagem bíblica,

¹¹⁹ Cf. Figura 6.

¹²⁰ A referência se deve ao recorte que está apostado acima da nota e em que se lê: *Êsse meigo Salvador já esqueceu, há muito tempo suas infidelidades, e não tem presente senão seus desejos de perfeição, que lhe alegam o coração* (CE63, CAPH-FFLCH/USP).

¹²¹ Cf. Figura 7.

¹²² A discriminação da bíblia aparece de maneira muito discreta e no espaço deixado entre a passagem mencionada e a frase seguinte.

¹²³ Idem 116.

igualmente sugestiva quanto ao binômio perdão/punição reiterado ao longo do álbum no que se refere ao rito de passagem em questão:

21 Então Pedro aproximou-se de Jesus e perguntou: "Senhor, quantas vezes deverei perdoar a meu irmão quando ele pecar contra mim? Até sete vezes?"

22 Jesus respondeu: "Eu digo a você: Não até sete, mas até setenta vezes sete (MATHEUS 18, 21-22).

Seria precipitado afirmar que a pretensa reorientação religiosa teria como pano de fundo uma provável conversão de Maria Clementina, nascida na religião católica¹²⁴, ao universo pentecostal, exatamente aos quarenta e nove anos. A simples distinção “Bíblia crente” e “Bíblia católica” embora seja sugestivo de que Maria Clementina, de alguma maneira, tivesse contato com os dois “universos religiosos”, mostra-se insuficiente para tal afirmação. Igualmente insuficiente, mas também sugestivo, é o fato de que em determinado momento de vida, em 1970, a arte santeira aparentemente não cessou, mas perdeu espaço ou importância em sua vida, o que seria natural professando a fé evangélica.

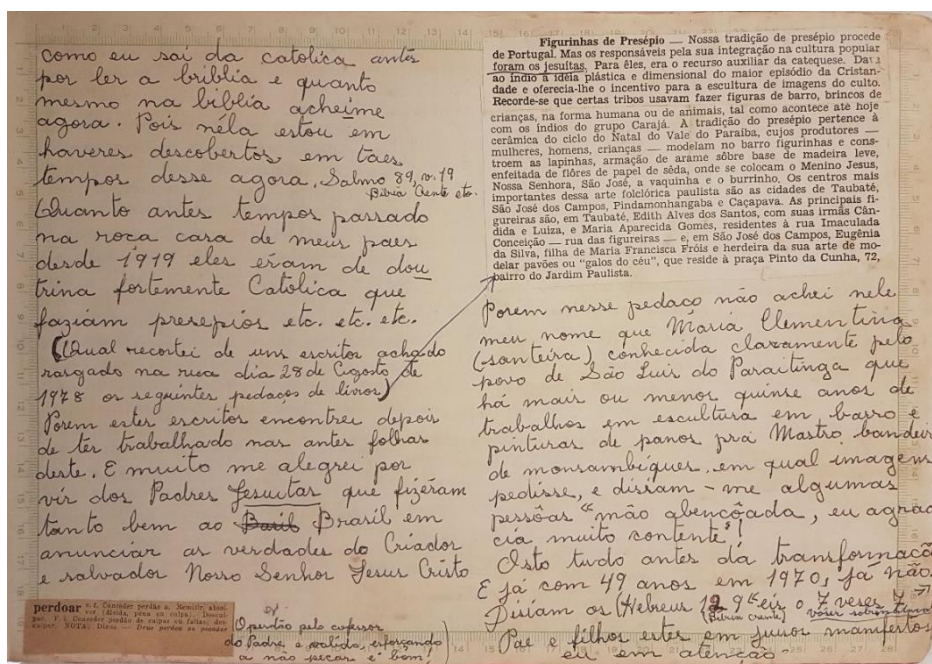


Figura 7. Folha – Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

¹²⁴ Em nota Maria Clementina informa que nasceu na católica. Em outra passagem também traz outra informação que corrobora com o dado anterior: (...) como eu [sai] da católica antes por ler a [bíblia] e quanto mesmo na bíblia achei-me agora.

Em casa de meus pais, Eu Clementina em tempos ajudando lavar leite de vaca fazer rapadura, levar comida na roca em gamela na cabeça lavar passar etc isso quando na casa dos pais desde 4 anos até 18 e meio quando casei-me foi o meu pai foi suir Perua de Moraes Claro casei-se de novo logo depois que mamãe Zulmira faleceu. E eu carada, no trabalho farinha de mandioca, azeite de mamono, costura, cuidado de outros serviços, estar em tempos um em tempos outros, no qual quando a filha moça cuidava da casa me abati em trabalhar mais nas imagens de barro, concertar ima gens quebradas, pinturas de outros qual todo esse tempo as tres bandeiras do martho de São Luis do Paratinga se eu pintava, que as armação da estrela sempre via-a no piloto da canoa no abarassar o rio. E nesse trabalho vivia eu tão contente tempo que não conhecia a Bíblia, a liturgia era em latim tempo a primeira filha cruzada parrou a filha de Maria - casei-se a segunda cruzada filha de Maria saiu devido emprego eu estava viva pobre, devido grande gastos de medico com o esposo Teodoro. Fiquei em pobreza depresso sem poder ficar na roca, pois não tinha coragem de remar canoa, preservava de incomodar vizinhos que até que saíse já estavam lamentando, e achei justo. Nesse tempo o filho Donisete com 5 anos hoje 22 anos, a Maria Jose com 3 anos hoje 19, " quase cantavam na bênção do santissimo sacramento no tempo do padre Curcio, meio bastante desafinado mas cantavam no meio dos outros. Cotadinhos eu só tinha 9, 50 por mes só tinha arroz e feijão e café com farinha não gostavam sem leite, e eu não podia comprar leite, embora na continuação, da ajuda da pintura. Da as vésas da noite tola ar noites, e o pouco que tinha ar comprar subindo poremeci em carar-me para a ajuda. Casei-me a segunda vez em pensar ar pequenos. Mais triste e difícil se

Figura 8. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

"Filhinha, só sei de Deus" (1 João 4:4)

Comissão de Serviço dos Anjos Amarelos

manifestou para tirar os pecados, e nele não existe pecado. Todo aquele que permanece nele não vive pecando; todo aquele que vive pecando não o viu, nem o conheceu.

Disse Jesus bemaventurados os que crêem e não vêem, são felizes estes, também, tendo em si a religião pura São Tiago, 27

Lembro-me que eu Clementina quando pequena era atenciosa obediente como estar Do tempo de Monsenhor Macio Gioia.

Alem das outras São Luis do Paratinga, terra santa, se de bons sempre.

transformismo no Ser Humano Múltiplo conceito de "transformismo" baseado no conceito de Darwin, Von Haeckel, Huxley, Lamarck, Darwin, Wallace, entre outros, que afirmam que todos os seres vivos são descendentes de um único ancestral comum. O transformismo é a teoria da evolução biológica, que afirma que as espécies dos seres organizados não são fixas, mas variam ao longo do tempo, originando-se de uma única forma primitiva. O transformismo é a teoria da evolução biológica, que afirma que as espécies dos seres organizados não são fixas, mas variam ao longo do tempo, originando-se de uma única forma primitiva.

"Minha alma engrandece ao Senhor..." (Lc 1:46)

Maria Clementina escreve, que foi nesse trabalho de pintura, o escultura em barro pintura para, em correr por 15 anos mais ou menos. Porém quase escultem nas igrejas o martho Mais feita em tempos, natural corpo terreste.

Figura 9. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

Outro ponto também digno do registro neste marco que compõe a “versão particular de si mesma” e na mesma vereda conflitiva, manifesta-se igualmente nas notas

marginálias em que Maria Clementina expressa ou narra episodicamente o desconforto social ou o ônus pela sua condição de mística¹²⁵:

[Com meu punho escrevo sou desses. Pois em primeiros tempo toma sentido chamado “anormal, alumbrado, etc. mas não é. É porque tem muito que saber e então e vai passando, vai passando e tudo vendo, e corpo doendo coração fogo luz Deut. 4,33 embora tudo bonito em observação] (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹²⁶.

Malgrado a escrita confusa e a tentativa de parafrasear a passagem bíblica, em nota Maria Clementina novamente em tom declaratório afirma, sem receio, os agravos sofridos pela sua condição de mística. Segundo a leitura feita, os agravos que em princípio parecem ter-lhe aborrecido, o tempo e o “saber” se incumbiram de aliviar-lhe o sofrimento. Mas é singular a sequência da nota em que escreve “corpo doendo”, “coração” e “fogo” sugerindo que o seu sofrimento ainda perdurava. Ainda mais, na menção à passagem bíblica em evidência¹²⁷ que corrobora a ideia de sofrimento, ou melhor dizendo, a ideia de martírio pelo qual Maria Clementina ora passava. Na passagem bíblica em questão Deus elege o povo de Israel, após sofrer toda sorte de provações. O versículo, por fim, consuma com o questionamento retórico: *Será que houve algum povo que, como tu, tenha ouvido a voz de Deus, falando-lhe do meio do fogo, e tenha permanecido vivo? (DEUTEROMIO 4:33)*. Noutra passagem, de análogo tom conflitivo, Maria Clementina aciona memórias de seus dissabores enquanto “outros” ou a tripudiavam ou apenas seguiam com suas vidas em excessos¹²⁸. *[Eu vou escrevendo, lembrando só eu em dores e outros gosam]*. (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹²⁹.

Finalmente, em outra porção do álbum, Clementina fixa a imagem de uma figura religiosa, provavelmente uma reprodução fotocopiada de um retrato. A imagem está retocada em tinta preta, ressaltando a indumentária do religioso. Logo abaixo do retrato, segue a inscrição: *Conego Tarcísio de Castro M.* (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹³⁰.

¹²⁵ Vale lembrar que o epíteto “mística” não está aqui sendo empregado de maneira jocosa, porém como expressão recorrentemente declinada por Maria Clementina em seu álbum.

¹²⁶ Cf. Figura 8.

¹²⁷ DEUTEROMIO 4:33

¹²⁸ Tendo em vista a escrita confusa e cifrada de Maria Clementina, na passagem supra é possível fazer duas leituras: O verbo “gozar” (grafado como “gosar”) pode ser compreendido como sinonímia do verbo “zombar”, em que a leitura possível ganha o sentido de que “outros” (algumas pessoas) a constrangiam com escárnios. Outro sentido possível, o verbo “gozar” no sentido de satisfação e prazer, cuja leitura ganha sentido de que, enquanto ela passava pelo próprio martírio, “outros” se rendiam ao prazer.

¹²⁹ Cf. Figura 11.

¹³⁰ Cf. Figura 12.

O retrato toma toda porção da folha e, na sequência da mesma, Maria Clementina preenche boa parte dos espaços trazendo seu relato que contextualiza a presença da imagem do Cônego em seu álbum:

Este retrato do Conego Tarcísio, encontrei na casa do vizinho sacristão, ele é do tempo que eu em provas da luz, mas mais distante de mim, pois tinha muito trabalho. Não tenho bem [sertesa] [si] ele acredita em mim, sendo eu em mística um pouco atribulada na presença dele, temo muito! Porque mesmo nas lindas divinas visões celestial importante, aparece estar perdida pra quem [não sente-se] assim. Além de estar em estados fortes e ainda com tanto medo. Esta em tal destino Maria Clementina de Oliveira 11 – 10 – 1978]. (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹³¹.

E aqui, novamente, Clementina narra o ocorrido deixando transparecer certo desconcerto de ordem íntima ocasionado pela sua condição de mística [*aparece*] *estar perdida pra quem [não sente-se] assim* (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP). O relato de que o famigerado Cônego talvez não acreditasse em suas qualidades de mística é, igualmente, sintomático da personalidade conflituosa de Clementina. *Não tenho [sertesa] [si] ele acredita em mim (...)* (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP).

Mas a nota em questão é ainda mais emblemática deste estado emocional de desordem em que a mística se encontrava. Maria Clementina destaca que, naquele momento, vivia ela *em estados fortes* (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP), provavelmente em referência aos estados físicos e mentais que sua condição de mística exigia. O ônus pela sua força “sobrenatural”, como mencionado. Nota-se, além do mais, sua confissão, ao fim, em que verbaliza seu temor em vivenciar este quadro: *e ainda com tanto medo* (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP).

O desfecho da nota é, por fim, ainda mais esclarecedor do contexto em que ocorreram tais reflexões ou confissões que serpenteiam os diversos materiais fixados no álbum: *Esta em tal destino Maria Clementina de Oliveira* (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP). Assim como nas demais passagens já mencionadas, nesta conclusão fica claro que os espaços entre os itens fixados no álbum converteram-se em lugares de sua expiação, em que Maria Clementina “arquiva” o conjunto de seus lamentos juntamente

¹³¹ Cf. Figura 13.

com a “captura do já dito” e tomado como “verdades literais”¹³² observadas nos conteúdos religiosos impressos, escritos ou imagéticos.

Maria Clementina de Jesus, Maria Clementina de Castro, Maria Clementina de Oliveira, santeira são os nomes e o epíteto declinados em nota¹³³, e justamente nesta sequência, que de maneira singela representa a maneira pela qual Maria Clementina fia sua jornada pessoal. A sucessão de sobrenomes propõe as prováveis alterações em seu nome, e a partir disso pode-se supor que o primeiro nome seria aquele presente em seu registro de nascimento e as demais alterações teriam sido feitas em decorrência de diferentes matrimônios. E “Santeira” seria, portanto, seu renome.

A hipótese então ganha força noutra parte do álbum, talvez por meio da maior nota presente no álbum de Maria Clementina, em que revisita o período que antecedeu sua vida de santeira, bem como de mística:

Eu maria Clementina em tempos ajudando a tirar leite de vaca fazendo rapadura levar comida na roça em gaméla na cabeça lavar passar etc quando na casa dos [paes] desde 9 anos até 18 e meio quando casei-me(...) (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹³⁴.

Novamente em tom declaratório, Maria Clementina relata o que seria o primeiro estágio de sua vida. Nascida em São Luiz de Paraitinga em 1919, como mencionado inicialmente¹³⁵, em um ambiente que parece modesto e rural. Dos nove aos dezoito anos de idade auxiliava nas tarefas domésticas e quando atingiu a maioridade, por volta dos anos de 1937 e 1938, casou-se com Teodoro. O casamento durou vinte e cinco anos e terminou em 1962 com o falecimento de seu marido.

Mais adiante a mesma nota dá conta de que Maria Clementina se casou uma segunda vez e, no caso, o evento traz à baila outros conflitos de ordem social existentes naquele momento. A carestia e a preocupação com os filhos emergem como fatores de peso para o segundo matrimônio: *tempo a primeira [crusada] passou a ‘filha de Maria’*

¹³² A ideia de “captar o já dito” aparece no trabalho “Escrita de Si” de FOUCAULT (1992) em que investiga o que ele chama de “artes de si mesmo”, isto é, sobre a estética da existência e o governo de si. Neste intuito o autor aponta para manifestações que remontam aos séculos I e II. Mais especificamente quando se refere a uma das formas desta escrita de si, a chamada *hypomnemata*. Que nas próprias palavras do filósofo: *Tal é o objetivo dos “hypomnemata”, fazer da recolecção do “logos” fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível.* (FOUCAULT, 1992, pag. 32)

¹³³ Cf. Figura 10.

¹³⁴ Cf. Figura 7.

¹³⁵ Cf. Figura 6.

- casou-se. A segunda [crusada] 'filha de Maria' saiu devido emprego eu estava viúva pobre, devido grande gastos de médico com esposo Teodoro (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹³⁶. Seguindo com a nota, Clementina revela ainda os nomes de seus outros dois filhos, bem como de suas respectivas idades quando ocorreu seu segundo matrimônio, provavelmente no ano de 1962, bem como as respectivas idades no período de elaboração do álbum, em 1978: *Donisete com 5 anos hoje 22 anos, a Maria José com 3 anos hoje 19* (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)¹³⁷. Com relação ao segundo casamento, confessa que:

“Ia as [resas] da noite todas as noites, e o pouco que tinha as compras subindo [pensei] casar-me para a [ajuda]. Casei-me a segunda vez em pensar os pequenos. Mais triste e difícil se tornou, [quasi] em tudo. O esposo era rico, mas estava pobre, queria até que desse aos outros as crianças. Mas para mim isso era impossível, sendo que antes eu tinha dito que era pra crianças [viver] melhor”. (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP).

Maria Clementina dedica duas outras passagens de seu álbum aos filhos. Em uma oportunidade, reserva uma das folhas 138 para reunir os retratos de seus quatro filhos, cada qual legendado com dados pessoais: Maria Auxiliadora, residente em São José dos Campos-SP; Tarcisa Alves de Castro, residente em Santo André-SP; Doniseti Alves de Castro, profissão tacheiro; e, por fim, Maria José de Castro, residente em Ubatuba-SP¹³⁹. Noutra passagem, de maneira quase inescrutável como já se viu em outras notas, Maria Clementina expressa sua condição de consagrada ou ungida, ao passo que concomitantemente apresenta desassossego em relação aos filhos: *Maria Clementina purificada – Daniel 10, v. 16 qual será seu fim de tudo que já sabe – e aflita por pensar nos filhos! Pensa e é livrar já nos feitos em [crer-os]* (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP).

O caso além de expressar preocupação para com os filhos, o faz ressaltando sua condição de mística. A nota se justapõe acima com artigo opinativo, segmentado do jornal paroquial “O Lábaro”¹⁴⁰, intitulado “Bem-aventurança, uma felicidade transformadora”, de vinte e nove de janeiro de 1978, assinado pelo Monsenhor Cicero de Alvarenga, e que discorre sobre o “Sermão da Montanha” (Mateus, cap. 5-7). Maria Clementina inscreve

¹³⁶ Cf. Figura 8.

¹³⁷ Cf. Figura 8.

¹³⁸ Cf. Figura 13.

¹³⁹ Além do retrato dos filhos, a folha do álbum citada também apresenta retrato dos pais e de uma tia de Maria Clementina: *Os pais de Maria Clementina, quando casados [a] poucos dias: são eles Zulmira e José, ao lado Madalena sua irmã. Nota/legenda. CE63, CAPH-FFLCH/USP).*

¹⁴⁰ Jornal paroquial da Diocese de Taubaté-SP. Cf. Figura 16.

acima do título: *1ª atenção: - no sermão da montanha (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)*. A nota ainda se justapõe à esquerda com artigo intitulado “Nossa Senhora de Lourdes”.

A leitura da nota citada feita por meio do nexo entre os itens joga luz na dinâmica conflitiva presente e que parece ditar o tom do álbum de Maria Clementina. Pelo menos em grande parte de seu conteúdo.

A nota que expressa aflição pelos filhos, provavelmente ocasionada pela distância entre ela e eles, é sopesada pela sua condição de ungida ou consagrada – purificada (*Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP*). Distanciamento que desvela por um lado a solidão circunstancial, fruto da própria dinâmica social que levou os filhos a seguirem suas próprias vidas; como por outro lado, desvela o seu martírio ou a via necessária aos destinados ao *novo Reino, inaugurado por Jesus Cristo*¹⁴¹. Ou seja, o caminho a ser percorrido por Clementina em sua vida ascética, orientada pelos critérios e valores preconizados pelas bem-aventuranças e que, aparentemente, relegou a vida regular de seus filhos.

Quanto a menção ao Livro de Daniel 10, v.16142, tal artifício serve de arrimo à leitura possível que se faz do trecho (...) *qual será seu fim de tudo que já sabe – e aflita por pensar nos filhos! (...)* (*Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP*). Na passagem bíblica, grosso modo, um anjo aparece para Daniel sob forma humana e o tranquiliza em relação às visões que teve. Na nota, Clementina diz conhecer seu destino – “o fim de tudo” -, sugerindo que, assim como Daniel, também estava “assombrada por visões” ou pensamentos prognósticos; e, como aquele, Maria Clementina se vê angustiada. Enquanto a aflição de Daniel reside nas visões referentes ao povo de Jerusalém, a da mística reside na preocupação com os filhos.

Ademais, vale revisitar a nota impressa sobre Maria Aparecida de Lourdes. Pois, da mesma maneira que o artigo sobre a o “Sermão da Montanha” lhe fornece os rudimentos para sua reflexão, de mesma cifra a nota impressa com a “história de santo” é a luz que ilumina o caminho a ser percorrido, apontando inclusive para as aflições do seu turno. A história de Maria Aparecida de Lourdes cumpre o papel de *escola de santidade* (*Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP*) que atende aos anseios – destino - de

¹⁴¹ Passagem do sermão da montanha em Mateus, cap. 5-7.

¹⁴² Então um ser que parecia homem tocou nos meus lábios, e eu abri a minha boca e comecei a falar. Eu disse àquele que estava em pé diante de mim: Estou angustiado por causa da visão, meu senhor, e quase desfaleço. (Daniel 10, v.16).

beatitude de Maria Clementina e que, ao mesmo tempo, respalda sua condição, ainda que não repare o que há de característico na relação entre pais e filhos, a preocupação.

Por fim, o álbum ainda ostenta outras informações e dados que remontam a momentos na vida do produtor e que corroboram outros detalhes à trajetória até aqui descrita. Por exemplo, quando arrola determinada passagem sobre seu batismo e seus padrinhos em que, como se valendo de uma “pedra de toque”, Clementina aborda o “santinho” que veicula o retrato de uma personalidade religiosa¹⁴³ escrevendo:

Monsenhor Inácio Gioia, o santo em cumprimento do dever, quem me [batisou] com poucos dias, meus padrinhos foram: João Igreja Bastos, com sua filha Madalena, quando solteira, depois ela [si] casou com (Nêgo Pião Sobrinho). Ela era [alejada], o braço moído no engenho de moer cana. Tinha só um braço e [fasia] [quasi] tudo serviço. (Nota. CE63, CAPH-FFLCH/USP)

¹⁴³ Sabe-se pela nota marginália de Maria Clementina que o retratado se trata do Monsenhor Inácio Gioia. O santinho em questão traz legenda com a seguinte inscrição: *Homenagem do Povo de São Paulo (Santinho – Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP)*. Cf. Figura 17.

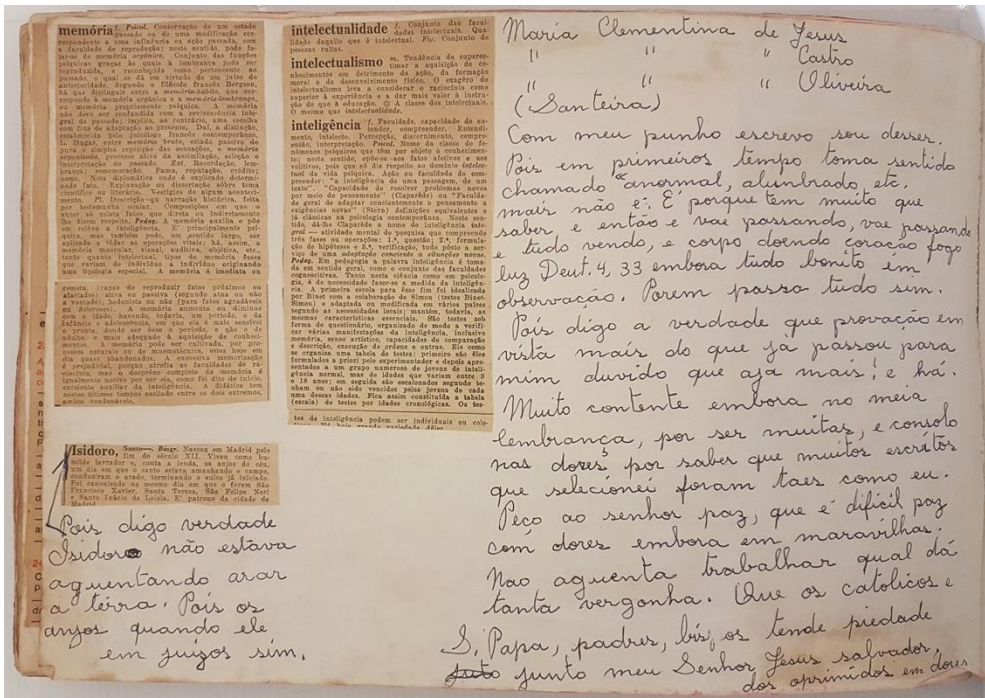


Figura 10. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

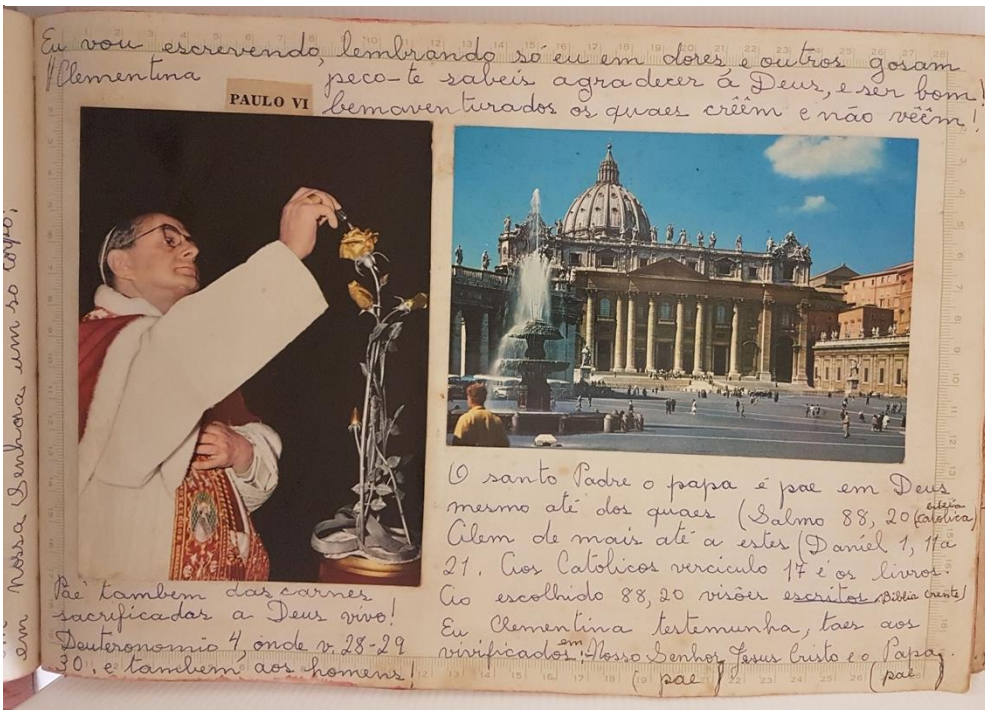


Figura 11. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

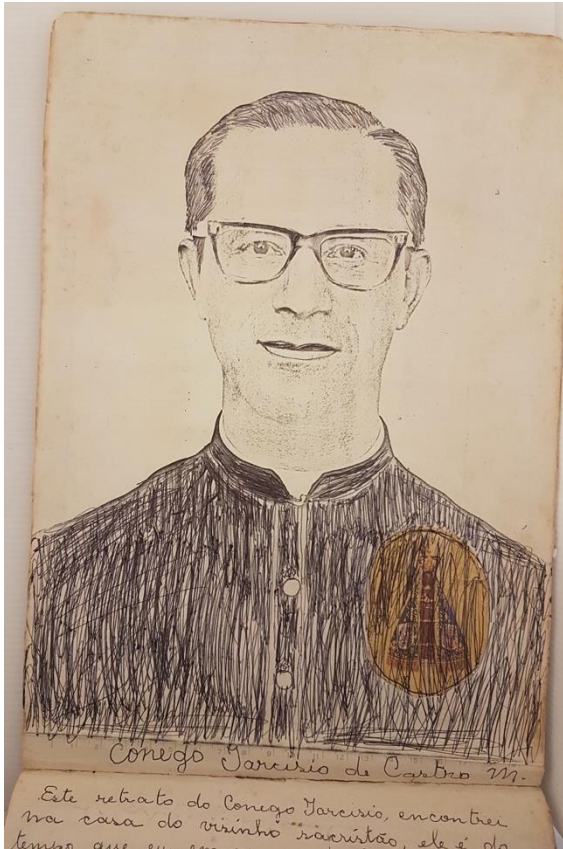


Figura 12. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

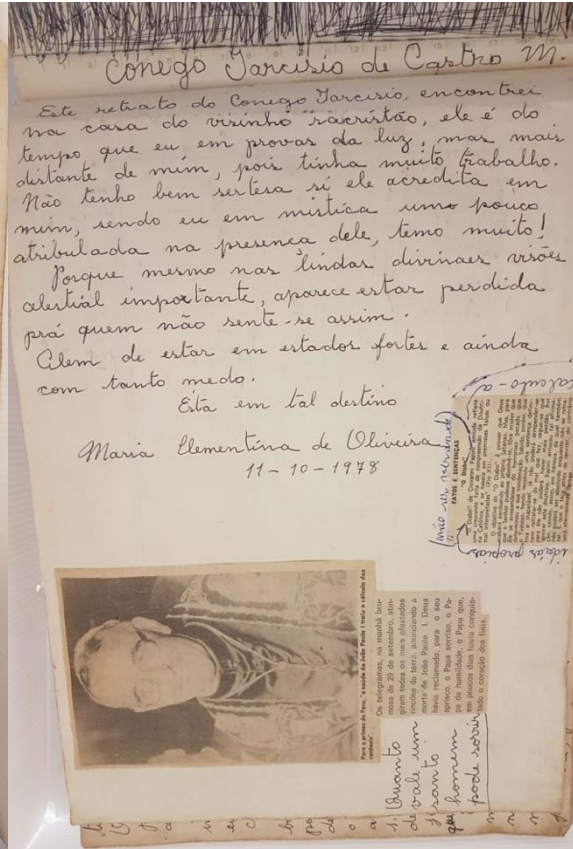


Figura 13. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP



Figura 14. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

ACLAMAI A DEUS, NOSSA FORTALEZA, APLAUDI AO DEUS DE JACÓ (Salmo 81)

TAUBATÉ, 11 DE FEVEREIRO DE 1979

6. DOMINGO DO TEMPO COMUM

Sejam meus imitadores

Paulo convida seus leitores a serem imitadores seus, assim como ele é imitador de Cristo. Perdoar os que o perseguem, sofrer conseiras e perseguições por causa do Evangelho de Cristo, ligar-se intimamente a Cristo: eis o desejo de Paulo. Chega mesmo a dizer que, para ele, viver é Cristo. Viver cristamente é viver na imitação de Cristo. Não existe outro caminho de santidade. Santidade não é fazer jejuns. Não é privar-se das coisas. É imitar Cristo. Ser santo é colocar seus pés nas pegadas de Cristo. Paulo se fez amigo e apóstolo da unidade. Esse ponto é importante e por isso Paulo chama a atenção de seus leitores, para que o imitem. Assim, poderão celebrar mais dignamente a Eucaristia, sacramento da unidade.

Frei Almir Ribeiro Guimarães. O. F. M.

PINDAMONHANGABA
Jacó fez uma proposta

"Se Deus for comigo, e me proteger na viagem que empreendi, e me der pão para comer e vestido para me cobrir, e eu voltar felizmente à casa de meu pai, o Senhor será meu Deus, e esta pedra que erigi em padrão, será chamada casa de Deus; e de todas as coisas que me deres te oferecerei o dizimo". (Gênesis 28, 20-22).

Nós, hoje, somos "novos Jacós" e torna-se oportuno renovar a proposta pela nossa consciência de cristãos.

Secretaria do Dizimo
Rua Marechal Deodoro, 148 (atrás do Fórum)

Filhos de Maria Clementina



Maria Auxiliadora
Reside em S. S. do Campos



Tarcisa Almes de Castro,
Reside em Santo André S. Paulo



Donisete Alves de Castro
profissão Tacheiro



Maria Jose de Castro
Reside em Ubatuba

Do pai de Maria Clementina, quando casados e nunca mais nos eles Zulmira e Jose

Sendo Madalena sua irmã

Figura 15. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

LABARU

TAUBATÉ, 29 DE JANEIRO DE 1978

1.º Domingo do Tempo Comum (Mateus — 5, 1-12)

Atenção! — No sermão da montanha — Bem-aventurança, uma felicidade transformadora

MONSENHOR CICERO DE ALVARENGA

A Liturgia deste domingo nos lembra as bem-aventuranças, isto é, as "bençãos" reservadas a todos aqueles que creem em Cristo e acolhem seu Evangelho com coração de pobre.

As bem-aventuranças revelam quem é Cristo, explicam o paradoxo de sua vida e traçam os critérios novos de felicidade para quem o deseja seguir. Ser cristão significa estar impregnado pelo Espírito de Cristo, que nos faz discernir e tomar plena consciência da situação presente.

Não é uma fuga para o transcendente, mas um acolhimento de limitação inerente ao próprio homem e uma esperança que se alimenta na certeza da Encarnação.

No Cristianismo, sem a realidade do homem não se consegue encontrar a realidade de Deus.

Nesse contexto podemos acolher o Sermão da Montanha: feliz o homem que é um ser pobre, que não se apoia nos critérios humanos, porque a ele se destina um novo Reino, inaugurado por Jesus Cristo.

Longe de consagrar um conformismo com a pobreza, esta primeira e principal bem-aventurança aponta a atitude fundamental para se acolher o Deus de Jesus Cristo em nossa vida com toda a transformação que ele trará para construir o seu Reino de amor.

Somente o pobre será impregnado pelo amor de Deus e terá a capacidade de amar em qualquer situação, não só como quem reage, mas como quem atua e controla.

O homem que Deus chama feliz é aquele que consegue dar sentido à própria vida, que acredita na realidade final da salvação e, principalmente, que se sente um membro vivo desse novo Reino, na medida que se consagra à sua implantação. É uma felicidade muito mais profunda e duradoura do que qualquer outra, que ninguém consegue roubar e cuja força só pode ser o amor vivido pelo Cristo e comunicado a todos aqueles que vivem realmente unidos a ele.


A pobreza é a atitude de quem recebe a Vida de Deus. Por isso, a celebração eucarística e o sacramento da pobreza da Igreja.

Quanto mais pobre a comunidade se fizer, mais feliz será, porque estará mais intimamente unida à Vida Divina.

Contudo ela é também um sinal para os outros. Sua pobreza material, sua disposição para repartir, sua luta para os valores do Reino, confida não na vitória imediata, mas na presença e na ação de Deus, são os grandes testemunhos de que a felicidade existe, pode ser participada por todos os homens e é capaz de penetrar e enraizar-se no âmago de ser humano. Ao celebrar a Eucaristia, cada comunidade está ratificando sua opção de buscar a felicidade proclamada no Sermão da Montanha.

Aceitar outras felicidades e facilidades, que desvirtuam a presença do Reino do Cristo em seu meio, é trair a própria existência como sacramento de uma felicidade e paz, que o mundo jamais poderá dar.

11 de Janeiro
NOSSA SENHORA DE LOURDES
O povo acredita numa bem conhecida imagem da Lourdes, que foi da França, da mãe-pobre e modesta camponesa. Procura mostrar a mulher e sua honra que era necessária para que a multidão do mundo, com seus desejos e necessidades, se dirigisse a ela para pedir a intercessão de Deus. Ela, Maria, teve o privilégio de ser a mãe do Filho de Deus, que veio ao mundo para salvar os homens. Quer que todos se salvem e que todos se tornem santos. Quer todos os pecadores se convertam e que todos se tornem santos. A primeira e mais nobre missão da Mãe de Deus é a de ser a Mãe da Igreja. Ela é a Mãe de todos os cristãos. Foi privilegiada de descer ao mundo, desde o início de seus dias até a morte de Cristo, porque o pecado não estava nela. (Lourdes)



maria Clementina
purificada Daniel 10, 1-7
qual será seu fim de tudo
que já sabe — e aflita por pensar
Nos filhos! guerra e é viver já nos feitos
em ~~da~~ ~~cre~~ - os

Figura 16. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

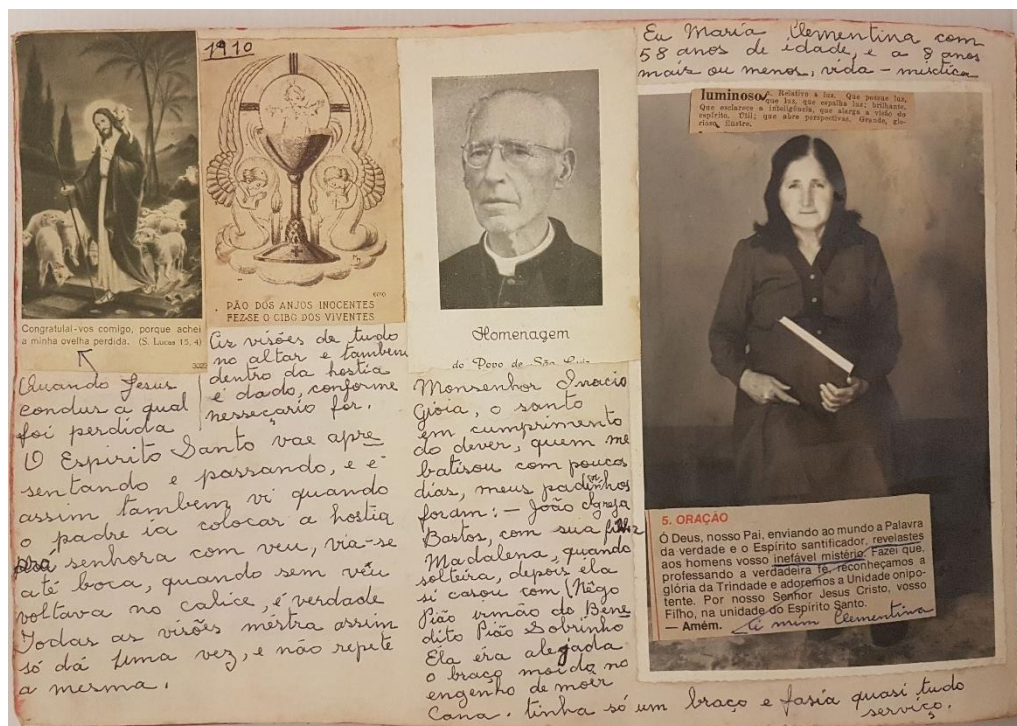


Figura 17. Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

Seguindo no encaicho dos vestígios, é possível entrever que o álbum de Maria Clementina começou a ser elaborado no ano de 1978, um momento em que, de acordo com suas próprias palavras, vivia em “juízos” ou em sua “vida mística”; tal perseguição tem o seu término no ano de 1982, ano este unicamente registrado ao lado do retrato 3x4, já exibido anteriormente¹⁴⁴. Provavelmente este foi o ano em que as “entradas” ou as revisitas ao álbum foram cessadas¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Cf. Figura 5.

¹⁴⁵ Embora o álbum ostente registros escritos e recortes de material impresso anteriores ao período em questão, formam parcela minoritária frente à maioria que compreende ano de 1978. Para além do álbum, informações complementares sobre a trajetória de vida de Clementina, por ora, vale como registro a informação retirada da reportagem de 1987, do crítico de arte Ernesto Kawall sobre a obra *Os 14 do Vale*, livro-álbum sobre quatorze pintores primitivistas da região do Vale do Paraíba. Nessa reportagem o crítico reconhece a importância de Maria Clementina para a arte primitivista e faz o seguinte comentário: *Os 14 do Vale representam outros mais, que, por uma questão de metodologia e espaço, não pudemos incluir aqui. Faríamos finalmente [um] referência especial à Maria Santeira, primitivista, mística dessa última cidade, falecida há três anos, mestra da arte incomum, hoje um dos pontos de apoio da arte contemporânea, como se viu recentemente em grandiosas mostras no Museu de Arte Contemporânea de Paris e na XVI Bienal de São Paulo (<http://arnaldochieus.blogspot.com/2015/07/os-14-do-vale.html>)*

3.1 *Liame da Montagem: Produtor, Produção e Proveniência*

É neste intrincado e peculiar universo em que emotividade, religiosidade, atividades cotidianas e ressonâncias daquilo que lhe foi dito, bem como interdito, que Maria Clementina se permite revelar sobre si. Mais do que isso, a trama fiada com a materialidade de seu itinerário de leituras e ritos de passagem constituem o anteparo pelo qual sua imagem se projeta.

O espectro vai ganhando contorno por meio das notas e reportagens da imprensa, regular ou paroquial, dos excertos recortados de livros, dos impressos efêmeros, dos registros fotográficos, passando pelas intervenções escritas¹⁴⁶ fartas de retidão e que serpenteiam boa parte dos demais itens. Ainda que deste tracejado algumas zonas se mostrem mais imprecisas do que outras, seja pelas próprias lacunas da trama seja pelo olhar interessado do produtor que, ao selecionar e enfatizar determinados momentos de sua vida, pode iluminá-los ao ponto de ofuscar.

Eu Maria Clementina com 58 anos de [idade] e [a] 8 anos mais ou menos, vida-mística (CE63, CAPH-FFLCH/USP). É por meio da proferida nota marginalia que Clementina deslinda outro de seus retratos. Na foto posada, ela está sentada, vestida em preto e segura o que aparece ser um livro ou livreto, olha fixamente e de maneira circunspecta em direção à câmera fotográfica. Outros elementos corroboram mais informações acerca do retrato. Fixado sobre a parte de cima dele, encontra-se o recorte do verbete do termo “luminoso”. Neste é possível verificar a inserção de um pequeno risco ao final da letra “o”, resultando na leitura da palavra “luminosa”. Abaixo e, de maneira também sobreposta, outro recorte desta vez de uma oração religiosa na qual está sublinhada a palavra “revelaste”, bem como a expressão “inefável mistério” - *Ó Deus, nosso Pai, enviando ao mundo a Palavra da verdade e o Espírito santificador, revelaste aos homens vosso inefável mistério* (Oração - CE63, CAPH-FFLCH/USP). Ambos (sublinhados) estão conectados por uma seta dirigida à parte inferior do recorte em que se lê a nota: *A mim Clementina* (Nota - CE63, CAPH-FFLCH/USP).

A passagem descrita retoma alguns pontos já mencionados anteriormente e que, para o alinhamento e a atenção especial aos condicionantes do campo arquivístico, requerem olhar mais diligente. O primeiro destes volta-se ao emprego do pronome pessoal “eu”, bem como do nome próprio “Maria Clementina”; no uso deste expediente,

¹⁴⁶ Adulterações, símbolos indicadores e traçados servindo de grifo de palavras e orações.

é importante se atentar para o fato de que revela parte dos vetores, dados como necessários, do contexto de produção do álbum: a responsabilidade pela produção, o interessado, a matéria a ser tratada¹⁴⁷. Todos três concentrados no mesmo sujeito, identificado como Maria Clementina.

Nesta perspectiva, o álbum de Maria Clementina aponta para um segmento ou categoria de documentos em que os imperativos de ordem prática que os originam são fluidos e circunscritos a um código de absoluta subjetividade cujo contexto de produção se dá em meio a um circuito necessariamente diminuto. Este com circunstancial coparticipação e compartilhamento. Neste “circuito diminuto”, compreendido por ora como a montagem do álbum feita por Clementina para atender a si mesma, instruído por si e, portanto, acessível a si mesmo. Um documento tal qual FOUCAULT (1992)¹⁴⁸ resume sobre os *hypomnemata*: “À mão”, portanto, não apenas no sentido de poderem ser trazidos à consciência, mas no sentido de que se deve poder utilizá-los, logo que necessário, na ação (FOUCAULT, 1992, pág. 131.)

No caso de sua feitura e uso, o álbum de Maria Clementina seria “Logo que necessário” ou, mais especificamente, se por ventura necessário. Visto que admitir qualquer obrigatoriedade ou outorga vinculado ao seu produtor, no contexto dado incorreria em operar com instrumental pouco auspicioso na tentativa de bordá-lo na qualidade de um documento de arquivo, ou seja, *em seu caráter probatório e testemunhal* (BELLOTTO, 2014, pag. 331).

É importante salientar o contexto em causa apontando para o elemento gerador de sua elaboração. O “expediente” levado à cabo tem na expressão do “eu” a medida exata para determinar as constantes que definem o documento de arquivo¹⁴⁹. Deste modo, portanto, se inserindo noutra ordem de imperativos de ordem prática¹⁵⁰. Entretanto, não seria torpeza alguma estabelecer contiguidades entre o “eu” e o pressuposto “autoridade competente”. Afinal, quem seria a “autoridade competente” para elaborar este álbum

¹⁴⁷ Fazendo uma alusão à folha líder de um processo ou expediente em que regularmente há um formulário logo na capa com os campos a serem preenchidos: produtor, n. do documento, interessado e assunto; conforme previsão em dispositivos legais ou regras de procedimentos de protocolo.

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In O que é um autor?, 1992.

¹⁴⁹ Vale ressaltar que o trabalho em questão partiu da concepção assinalada por Heredia Herrera (2013) sobre o princípio da proveniência. No caso, a autora precisa os termos e conceitos “produtor”, “produção” e “procedência”, como os elementos determinantes para a qualificação de um documento em arquivístico ou não.

¹⁵⁰ Maria Clementina não cometeria uma ilegalidade ou tampouco sofreria sanções caso se negasse a produzir o seu álbum. A produção não estaria condicionada a alguma forma de anuência ou autorização de autoridade competente sobre a matéria. A feitura do álbum não estaria sujeita à exorbitância de competência, à flagrante de ilegalidade ou ilicitude, tão pouco seria matéria para uma auditoria.

senão a própria Maria Clementina? Seria de todo modo exagerado compreender o produtor enquanto “autoridade em matéria de si mesmo”? Ademais, a própria Maria Clementina é a testemunha mais qualificada para elaborar objetivamente os registros sobre si, ainda que eivados de matéria subjetiva. Tarefa que seria difícil confiar a outrem, afora na criação ficcional.

Seguindo neste raciocínio, poder-se-ia dizer que o álbum é resultante de atos e atividades de reduzido valor e efeito jurídico - juridicamente irrelevantes (DURANTI, 1989)¹⁵¹. Contexto em que ao “agente produtor”, utilizando da expressão de HEREDIA HERRERA (2013), está facultado a gerar testemunhos de suas atividades, sem o constrangimento ou pena no caso de não fazê-lo. No entanto, irrelevantes em relação aos atos codificados em dado arcabouço jurídico partilhado em determinado foro.

Quando relacionado ao foro da vida privada/íntima a “relevância jurídica” pode ter tanto efeito (jurídico-probatório) quanto uma certidão de casamento lavrada em cartório. Uma série de cartas de amor entre um casal, por exemplo, pode ser relevante juridicamente para comprovar laços afetivos duradouros suficientemente para o requerimento em juízo de uma união estável.

Para Maria Clementina ou para reduzido público que compartilha do mesmo foro privado/íntimo, o álbum pode ter “relevância jurídica” enquanto resolução de uma vida, por mais singelo e incompleto que seja; por mais lacônico ou monumental; por mais transitório que seja. É o interesse privado (GAY, 1989) em que o desejo orienta e se traduz em expedientes que atendam às necessidades e aos controles do mesmo. Sua elaboração é o exercício ao pleno direito da personalidade¹⁵², cujo limite reside na linha tênue, para não dizer permeável, entre atos discricionários e vinculados.

O álbum é ainda fruto do “conflito de interesse” por excelência. Inadmissível ao princípio básico de impessoalidade da administração pública, entretanto natural e necessário ao interesse privado. É na figura de Maria Clementina m que se concentram e, sobretudo, se confrontam a produção necessária, o interesse e a matéria a ser tratada.

O segundo ponto que pode ser destacado da passagem descrita¹⁵³ deve-se ao epíteto “mística” que, assim como “santeira”, implica em disposições práticas próprias de cada campo relacionado que são, por vezes, conflituosos e transitórios. Enquanto

¹⁵¹ DURANTI, Luciana. *Diplomatics: new uses for an old Science*. 1989.

¹⁵² Conforme art. 11 do Código Civil Brasileiro: *Com exceção dos casos previstos em lei, os direitos da personalidade são intransponíveis e irrenunciáveis, não podendo o seu exercício sofrer limitação voluntária* (BRASIL, Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil).

¹⁵³ Nota - CE63, CAPH-FFLCH/USP. Ver Figura 17.

mística, Clementina concentrava hábitos e interesses que redundavam em algumas práticas e, por extensão, em alguma forma de registro. Citando caso análogo, a elaboração de seu álbum como alguma espécie de liturgia pessoal, o registro como controle e necessidade de sua vida ascética.

O terceiro ponto reside no recorte em que o verbete do termo “luminoso” apresenta intervenção de Maria Clementina. Manuseou a caneta para que o verbete e sua verdade escrita fossem interiorizados e apropriados conforme seu desejo. “Luminoso” tão logo converte-se em “luminosa” – Clementina, luminosa. O investimento no adjetivo em apreço traz outro elemento característico do álbum, o de ser uma projeção, uma imagem particular de si mesma. É importante salientar, que tal imagem se projeta de maneira invertida, tendo em vista que olhar para si sempre será efetuado de maneira indireta, necessitando de um anteparo para projetá-la (refleti-la). Da mesma maneira que no mito, em que na recusa à visão direta reside a força de Perseu contra a figura trágica da Medusa, para Clementina a recusa (impossibilidade) na visão direta para si reside toda fundamentação do conjunto constituído pelo álbum.

Em substituição ao escudo polido refletindo a imagem da criatura que petrifica ao ser diretamente fitada, Maria Clementina se vê refletida, ou se encontra, na *recolção das coisas já ditas* (FOUCAULT, 1992), sejam elas lidas (e recortadas), ouvidas ou vivenciadas. Assim como o herói mitológico, Clementina faz do anteparo necessário sua força e sua fortaleza diante da realidade que carrega consigo e assentindo como encargo pessoal que, do contrário, poderia lhe petrificar¹⁵⁴.

Por fim, seguindo com a ideia de *recolção das coisas já ditas* (FOUCAULT, 1992), o último ponto recai sobre o recorte da oração mencionada há pouco¹⁵⁵. Uma pequena nota com o título “oração” que, muito provavelmente, fora retirado de algum jornal paroquial¹⁵⁶, é sugestiva para exprimir a arquitetura informativa do álbum, assim como o contexto de sua elaboração.

¹⁵⁴ Em uma das aulas do escritor Ítalo Calvino sobre a “leveza”, ele utiliza-se da mitologia em questão encontrando nela *uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo* (CALVINO, 1994, pag. 16). Em complemento, noutra passagem o autor traz a seguinte reflexão: *É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo* (CALVINO, 1994, pag. 17).

¹⁵⁵ Nota - CE63, CAPH-FFLCH/USP. Cf. Figura 17.

¹⁵⁶ Por contiguidade aos demais materiais impressos contidos no álbum é possível deduzir que a nota que traz uma oração tenha sido recortada de algum jornal paroquial ou folheto com programa da celebração comumente entregue nas missas católicas

Em linhas gerais, na base dessa elaboração reside a figura de Maria Clementina que no exercício de seus direitos a personalidade¹⁵⁷ e seu direito fundamental como cidadão brasileiro¹⁵⁸ dão vazão aos seus desejos e projeções subjetivos. Concomitantemente, na qualidade de mística, ela assume um conjunto de compromissos e adesões que podem ser traduzidos em cânones (aquilo que foi dito) e em ritos (os atos necessários). O recorte com a oração é a materialidade de ambos.

Seja o recorte com a oração extraído do jornal paroquial ou do folheto com programa da celebração de missa, o fato é que, invariavelmente, faz parte do universo simbólico, religioso e gráfico em que Maria Clementina estava inserida no momento. Em que, como pressupostos, é possível apontar a crença na existência de Deus, bem como o desejo pessoal por Deus.

E a oração tanto como a orientação da crença, como também parte do ritual cotidiano de leitura coletiva em voz alta, tanto no ambiente público quanto privado; ou ainda, de leitura solitária, independentemente de fazê-la no silêncio ou, em plenos pulmões, recitá-la. O que faz da oração o instrumental necessário para se conversar com Deus, seja como máxima seja como ritual. Ou ainda, o canal direto com Deus no combate a si mesmo (das angústias, sofrimentos e torpezas, por exemplo), no combate ao ambiente hostil que ofereça prejuízo ao caminho da verdade e, sobretudo, o combate ao Tentador¹⁵⁹.

O recorte com a oração fixado ao álbum revela ainda outra faceta instrumental. Se é possível afirmar que o ato de recolecção (*FOUCAULT, 1992*) em si pode ser compreendido como uma forma de apropriação e uso da informação circundante, de maneira mais eloquente, as notas marginais e as intervenções no texto além de evidenciarem o ato de leitura que dele foi feita, de maneira mais intensa, são os registros do processamento intelectual e prático, pelos quais a leitura é sorvida até se chegar à essência da imagem ou da palavra escrita, bem como das vozes ajuizadas por Maria Clementina.

Deste modo, a máxima do texto, no caso, orienta, ensina e acalenta a alma, como se a apropriação não fosse apenas do suporte e seu conteúdo informativo, mas também do juízo que vem a reboque. Como se o “juízo” fosse constituído por meio de uma impressão diretamente na alma, *gravados nela*, como sugere Foucault (1992) parafraseando Sêneca.

¹⁵⁷ Art. 11 do Código Civil Brasileiro.

¹⁵⁸ Art. 5 da Constituição Federal Brasileira.

¹⁵⁹ Sentido figurado para Diabo.

É, portanto, desta confluência de elementos (pontos) que se configura a condição e margem de atuação de Maria Clementina enquanto agente produtor (HEREDIA HERRERA, 2013) do álbum. Outrossim, apontam para um “sistema pessoal”¹⁶⁰ cujo contexto e funcionamento estão circunscritos ao interesse privado (GAY, 1989) de Maria Clementina. Sistema cuja troca com o mundo exterior, seja ele no âmbito familiar, social específico seja público, podem ser traduzidos como insumos (*inputs*) oriundos de um contexto mais amplo, no caso, da tradição cultural popular e todo universo mental, social e material pertinentes que orbitam a vida cotidiana de Clementina.

Uma vez nutrido pela recolecção (FOUCAULT, 1992) destes insumos, o sistema pessoal atua sobre eles processando-os de acordo com os interesses pessoais (GAY, 1989),

É importante salientar que o exercício de “reaver os requisitos”¹⁶¹ seria, antes de tudo, considerar a não previsão dos registros que poderiam ser consultados e que apontariam as necessidades de Clementina, bem como as rotinas e funções que as atendam (como se comporta o sistema em questão). Aqui novamente vale revisitar as expressões *império da informalidade* (LOPES, 2003, pag.77) e de documentos *transgressores* (DIAZ RODRIGUEZ, 2008) para pensar em quais termos de informalidade e grau de transgressão pode-se apontar no álbum de Clementina. Em relação à qual normativa seu álbum não está em conformidade ou à qual regra mostra-se transgressora? Nem sempre o arquivista tem diante de si um *metarquivo*, para usar a expressão cunhada por FRAIZ (1998) ao se referir ao conjunto de documentos do arquivo pessoal de Gustavo Capanema que davam as diretrizes para a organização de seu próprio arquivo¹⁶².

Da mesma destreza que o engenheiro de software dispõe para se fazer uma manutenção ou desenvolver novos incrementos para um sistema legado¹⁶³, analisar o

¹⁶⁰ O trabalho segue com o conceito de sistema comumente compartilhado pelas áreas da biologia e informática.

¹⁶¹ Segundo o modelo referencial para análise de negócios chamado Babbook e outros referenciais teórico-metodológicos da engenharia de software. Após o levantamento dos requisitos, é confeccionada a documentação para que o gestor tenha registrado as necessidades mapeadas e os recursos a serem adotados seja no desenvolvimento de um sistema, software ou aplicativo seja na elaboração de documento que servirá de referencial para o conjunto de boas práticas.

¹⁶² Ver FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo Gustavo Capanema. 1998.

¹⁶³ Sistemas desenvolvidos em que não foram previstos a documentação contento os seus requisitos ou simplesmente no contexto em que a documentação não mais existe seja por perda ou eliminação inadvertida. Cf. PRESSMAN, Roger S.. Engenharia de software. 1995. Cf. tb. SOMMERVILLE, Ian. Engenharia de software. 2005.

álbum de Maria Clementina carece da mesma destreza. A compreendê-la como um processo de engenharia reversa, em que se toma como ponto de partida os elementos lógicos (aparentes) para se chegar, de maneira reversa, ao ponto final que são os elementos intelectuais que ensejaram o desenvolvimento do sistema, no caso em questão, os investimentos emocionais ou a *vontade criadora* (LOPES, 2003) empregados por Maria Clementina na montagem, uso e preservação de seu álbum.

À guisa de cumprir tal “percurso reverso”, vale inicialmente considerar que, como já demonstrado, a montagem do álbum de Maria Clementina não se deu de maneira fortuita. Tal fato, remete ao raciocínio de DELMAS (2010) quanto a uma qualidade primordial no universo dos arquivos: a autenticidade dos registros.

O enunciado de DELMAS (2010) permite, por conseguinte, adotar o mesmo raciocínio. Ou seja, o álbum não sendo resultado de um ato fortuito, reserva para si a qualidade de autêntico. Qualidade essa assentada basicamente nos rudimentos que envolvem um produtor competente e autorizado. Além de produção (do documento) em que se dê de maneira planejada e executada rotineiramente, como defende HEREDIA HERRERA (2013).

À primeira vista, ao que parece, o álbum atende aos itens como meio *ad hoc* apenas para acondicioná-los e organizá-los. O que, neste caso, pouco diferenciaria da situação em que os mesmos itens estivessem guardados soltos dentro de uma caixa de sapato ou no interior de uma gaveta. No entanto, ao olhar mais diligente, é possível identificar certo esforço pessoal da santeira no sentido de criar um discurso próprio. Ainda que afetado e imerso em meio ao substrato mais reservado e visceral de sua personalidade, o documento deixa trilhas, marcas do hábito, como se tratasse de um peculiar expediente que, diferentemente ao seu análogo expediente administrativo, “tramita”, quando muito, num circuito de poucas “instâncias” e poucas “autorizações”; na maior parte das vezes, de “si para si mesmo”.

É nesta conjuntura que se faz possível delinear o contexto por de trás da miríade de textos reunidos por Clementina, o imperativo para compreender seu álbum para além das informações *per si* constantes nos itens agrupados¹⁶⁴.

¹⁶⁴ O álbum de recortes é emblemático para se fazer a distinção entre o conteúdo contido nos registros conservados e o contexto em que estes foram reunidos. Lembrando que grande parte do conteúdo advém dos meios massivos de comunicação, circulantes no meio cotidiano.

Isto dito, vale acentuar os liames que dão arrimo à montagem deste “sistema pessoal” que, tudo indica, é nomeado por Clementina como “apologética”¹⁶⁵. Sistema cuja previsão, elaboração e uso foram feitos sob medida, pelas próprias mãos de Clementina, no curso de seus interesses privados (GAY, 1989).

O álbum tem origem no ano de 1978, momento em que Maria Clementina vivia sua vida de mística, como há pouco explorado. Tal fato pode ser depreendido quando o olhar se volta à sua contracapa e primeira das folhas.

Este trabalho [os mais necessários] (Contracapa - CE63, CAPH-FFLCH/USP), é por meio deste desprezioso, mas não menos sincero, preâmbulo que Maria Clementina abre o seu álbum. Juntamente com a nota, a então Mística reuniu recortes de verbetes com termos religiosos, assim como os chamados “santinhos” que preenchem toda porção da folha. Da leitura deste arranjo é possível inferir uma conexão com a nota preambular.

Dos diversos verbetes selecionados para a contracapa, todos evidentemente com temáticas religiosas católicas, vale mencionar aqueles que trazem a definição de termos ou nomes que são basilares no universo católico: “Elevação” que, em linhas gerais, diz respeito ao rito em que o celebrante da missa exhibe aos fiéis as espécies consagradas¹⁶⁶; os nomes próprios “Paulo” e “Pedro”, apóstolos considerados de grande importância para a formação dos princípios da Igreja Católica Apostólica Romana; o termo “Gálatas”, referente à epístola de São Paulo em que reivindica sua missão apostólica¹⁶⁷; “Dogma” e “Dogmático”, termos estes que designam, ou se relacionam, *ao conjunto da doutrina ou da fé cristã (Contracapa - CE63, CAPH-FFLCH/USP)*; o termo “Amém”, *palavra hebraica que exprime uma confirmação (Contracapa - CE63, CAPH-FFLCH/USP)*; p

or fim¹⁶⁸, o álbum apresenta os termos “Acatolicismo” e “Papa”, no primeiro caso, se referindo àqueles que não aceitam a autoridade do Papa e no segundo designando o título do Pontífice da igreja católica. Os “santinhos”, três ao todo, um deles representando os apóstolos Pedro e Paulo, e os outros dois ilustrando o rito da “Elevação” e as espécies consagradas.

¹⁶⁵ Cf. Figura 3

¹⁶⁶ Fazem parte das espécies consagradas o pão (hóstia) e o vinho. Ambos que, pela crença, consubstanciam a presença de Cristo.

¹⁶⁷ Contracapa - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP
Cf. Figura 18.

¹⁶⁸ Outros dois verbetes trazem o nome próprio “Ananias”. Ananias de Damasco, quem curou o apóstolo Paulo da cegueira, logo após sua conversão, e Ananias que, juntamente com sua esposa, foram castigados por morte instantânea (Contracapa - CE63, CAPH-FFLCH/USP), sentença dada pelo apóstolo Pedro.

Tanto no caso dos verbetes quanto no dos “Santinhos” é interessante notar que, em todo caso, aparentam corroborar a nota *Este trabalho [os mais necessários]* (Contracapa - CE63, CAPH-FFLCH/USP). De alguma maneira, estão intimamente ligados aos elementos fundantes da fé católica. Estão em plena coerência com o título presumido “Apologéticas”, que se encontra fixado à capa, também um recorte de verbete.

Mas o pretenso “termo de abertura” do álbum ganha maior vigor quando os olhos se voltam para a primeira de suas folhas. E aqui, mais uma vez, os verbetes com termos religiosos se espriam por toda dimensão da folha: “Bíblia”, “Exegese”, “Eterno”, “Santa Sé”, “Revelação”, por exemplo; na parte central da folha, destoa dos recortes a singela pintura em papel vegetal da pomba, provavelmente representando o Divino, em que se lê, como legenda, a palavra “sabedoria”. Logo abaixo, na parte inferior e central da folha dois recortes de impressos distintos compõem: “São Luiz do Paraitinga 1978”.

É neste marco temporal que Clementina compõe seu álbum. Entre os anos de 1978 e 1982 acumulou e reuniu material impresso proveniente de um contexto gráfico determinado, o universo religioso católico. Material regularmente encontrado nas celebrações e espaços religiosos, como também disponível nas casas de comércio e serviço locais. Enfim, disponível ao interessado que transita, com regularidade no caso de Maria Clementina, pelos espaços em que a presença gráfica em questão está em evidência e disponível. Ainda que não seja para todos os casos plenamente cristalino o contexto mais imediato de sua coleção (FOUCAULT, 1992).

São recortes de verbetes de termos religiosos, provavelmente extraídos de um único material de referência (glossário ou dicionário), como sugere o padrão tipográfico e o suporte papel. Artigos e notas de autoria de religiosos, provavelmente colunistas de algum jornal paroquial¹⁶⁹: *Sejam meus imitadores*, é o título do pequeno artigo de 11 de fevereiro de 1979, assinado por Frei Almir Ribeiro Guimarães, sobre o convite de Paulo (apóstolo) aos seus leitores *a serem imitadores seus, assim como ele é imitador de cristo*¹⁷⁰.

Popularmente conhecidos como “santinhos”, no álbum de Clementina estes são em sua maioria absoluta com temáticas religiosas como a figura de santos, passagens bíblicas, simbologias relacionadas às espécies consagradas, bem como dos ritos de celebração católica.

¹⁶⁹ Cidade paulista, localizada na região do Vale do Paraíba, região paroquial em que está situado o município de São Luiz de Paraitinga.

¹⁷⁰ Provavelmente extraído do jornal *O Lábaro de Taubaté*, 11 de fevereiro de 1979. Cf. Figura 16.

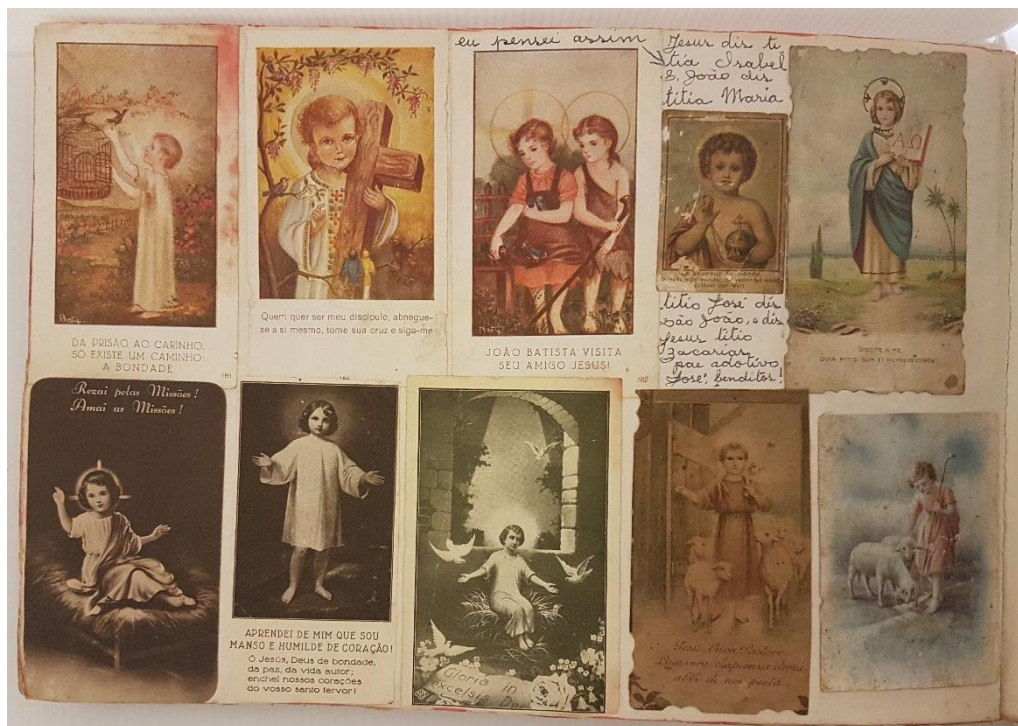


Figura 20 . Folha - Memória de Maria Clementina, CE63, CAPH-FFLCH/USP

No que se refere ainda aos “santinhos”, uma passagem chama a atenção para as circunstâncias em que estes materiais impressos foram coletados: *Eu Maria Clementina procurei com as amigas estes santinhos, pra indicar [mais][existe]milhares já descobertos das visões do todo poderoso(...)* (Nota - CE63, CAPH-FFLCH/USP). A nota é bastante ilustrativa de uma ação corriqueira, ordinária, transcorrida no curso da vida cotidiana e em decorrência de interesses privados de Maria Clementina.

Mas não é somente dos insumos coletados que o álbum em questão se constitui, como já mencionado, o “sistema pessoal” tem dinâmica interna a considerar. Disputando espaço com o conjunto de material impresso mencionado, os retratos fotográficos e as notas que preenchem as margens existentes ditam a cadência, os movimentos, a reverberação daquilo que foi lido, visto, ouvido e vivido na carne. Reverberação que ora pende para o passado de sua tenra infância: a vida na roça, a casa dos pais, os pais, os familiares e suas histórias. É o que se vê, por exemplo, no “santinho” com representação de Cristo à porta de uma casa e que traz a legenda *sto ad ostium et pulso*¹⁷¹. Deste, leva

¹⁷¹ Traduzido do latim como “Eis que estou à porta e bato”. Alegoria da passagem Apocalipse, Capítulo 3, Versículo 20, do Novo Testamento.

o pensamento de Maria Clementina a flunar pelas lembranças: *Esta casinha [aparece] a minha, que vi Jesus muitas [veses] assim (Nota - CE63, CAPH-FFLCH/USP)*. Ou ainda, o que Clementina registra em nota sobre o recorte de reportagem fotográfica em que se vêem algumas mulheres sentadas¹⁷²: *Lembro-me que eu Clementina quando pequena era atenciosa e obediente como estas. Do tempo de Monteseñhor Inácio Gióia (Nota - CE63, CAPH-FFLCH/USP)*.

Ora insinua-se em direção ao passado mais recente. Seja na qualidade de esposa e mãe seja na condição de santeira prestigiada. Ao abordar retrato fotográfico em que posa com as duas bandeiras expostas na ocasião da exposição “Santeiros Imaginários”¹⁷³, em trivial nota subscreve: *Desde 40 anos tinha cabelos brancos, em tempos tingido de preto (Nota - CE63, CAPH-FFLCH/USP)*.

Ora também pendendo ao momento presente, mais intrincado e reflexivo, mas não menos verdadeiro e sincero. Como no caso em que Maria Clementina tece comentário sobre recorte de reportagem que tem como manchete “Greve no magistério Paulista”. A imagem da reportagem traz algumas figuras públicas reunidas, dentre elas, o “Bispo d. Mauro Morelli”. Desta reportagem, Clementina faz o seu comentário por meio de notas contíguas a ela. De maneira sobreposta, assenta: *eu Clementina pensei! (Nota – CE63, CAPH-FFLCH/USP)*. Outra nota sobre a mesma reportagem é mais enfática: *[Aqui está entre este grupo um bispo que coragem está no meio dos bons, e si entre um mau](Nota – CE63, CAPH-FFLCH/USP)*. Noutro ponto: *O bispo corre perigo ao [pubrico] ele entremeio de perigo, sendo que precisa tanto de viver! (Nota – CE63, CAPH-FFLCH/USP)*.

O álbum é desta maneira um constructo forjado de afetos e de interesses de Maria Clementina, em austero contexto privado. Constructo cuja ossatura é estruturada em formato definido e celebrado, oportuno ao assentamento e à organização de momentos seletos de sua vida. Este que, feito moldura à pintura artística, atrai o olhar para aquilo que está dito (assim como para o interdito). Está acessível ou “à mão” (FOUCAULT, 1992) permitindo revisitação (e edição) de acordo com as paixões e aflições de seu produtor.

Constructo modulado pelo universo religioso cotidiano, se manifesta materialmente na forma dos impressos que circulam nos espaços públicos e privados, seja no culto

¹⁷² Na legenda da reportagem se lê: Comissão de Serviço dos Amigos Americanos

¹⁷³ Cf. Figura 6.

propriamente dito seja nos ritos de passagem social-religioso seja simplesmente no dia a dia de São Luiz do Paraitinga, na segunda metade do século XX.

Um lugar então que transpõe sua condição de apenas reter os registros acumulados, organizando-os e conservando-os, mas que se constitui em alguma espécie de espaço expográfico particular e portátil. Uma exposição ensimesmada. Em que o “Eu” se coloca como produtor, autor, interessado e matéria a ser tratada, como já mencionado, como também matéria de apreciação.

Uma montagem previsível, ainda que sinuosa, regida pela emotividade que o singulariza, pela atividade que lhe dá lastro, bem como pela ressonância das informações processadas que lhe gabarita a condição de imprescritível.

Capítulo 4 - “Eu sou assim (diz Sydnéa Rossi)”

4.1- O nome laureado

Trata-se de um volume em papelão, de orientação vertical, dispendo de 38 folhas de tonalidade rósea em que se distribuem por volta de 181 itens entre registros fotográficos, recortes de jornal, prospectos de divulgação, quase todos ordenados cronologicamente¹⁷⁴ e com relativas informações referenciais que possibilitam reavivar os contextos ou circunstâncias em que tais registros e seu arranjo se deram.

Os ornamentos de couro tingidos em vermelho, além das inscrições da lombada gravadas em dourado, denunciam sua pretensa proeminência na vida de seu produtor. No lugar do caderno ou bloco de notas pego ao acaso, no improvisado, ele dá mostras de que fora encomendado ao serviço tipográfico ou do gravador que lhe deu, ao menos, a face de distinção e vulto como repositório pessoal para os momentos vividos, dignos de registro e, provável, reverência. As informações em destaque áureo corroboram com a referida perspectiva: no limite superior da lombada, o brilho já de lume fraco devido ao tempo decorrido traz a informação *Álbum de recordações (Lombada – AP622 APESP)*, mais abaixo, próximo à extremidade inferior, outra inscrição de mesma intensidade traz o nome próprio “Sydnéa Rossi”¹⁷⁵.

O nome laureado “Sydnéa Rossi” evoca os prováveis atores envolvidos respectivamente na elaboração, uso e preservação do álbum. O nome parece fundir num mesmo agente tanto a “autoridade responsável” pela produção quanto a “autoria” de sua produção. Mais do que isso, o nome “Sydnéa Rossi” associado à locução “álbum de

¹⁷⁴ Embora a ordem cronológica prevaleça, vale mencionar que tanto o primeiro e o último item fixados no álbum invertem a ordenação cronológica. Na primeira folha fixado há o cartazete referente ao seu último trabalho no cinema, enquanto na última folha, há um retrato com a nota *1º trabalho em teatro ainda iniciante – 1952*.

¹⁷⁵ Lombada – AP622 APESP. O nome da produtora do álbum aparece na lombada grafado “Sydnea”, sem acentuação na letra e, no entanto, ao longo dos recortes e material impresso ora seu nome aparece como “Sydnéa”, com acentuação; ora Sidnéia grafado com a letra “i” logo após o “s” e depois da letra “e”. Para efeitos práticos, o trabalho adotou a grafia Sydnéa, ainda que as variantes supracitadas apareçam na qualidade de citação direta dos textos impressos.

recordações” denota a matéria tratada no álbum, o tema e seu provável interessado final: Sydnea Rossi.

A capa em papelão róseo com as extremidades em couro não ostenta quaisquer outras informações ou ornamentos originários senão aquelas em dourado, como já mencionado. De maneira diversa, a capa preserva a marca do tratamento técnico provavelmente investido na própria instituição de custódia, o Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fixada na extremidade superior direita, a etiqueta traz o dado “AP622176”. Notação composta pelas iniciais “A” e “P” de “Acervo Privado”, enfatizando sua procedência privada¹⁷⁷ do Álbum, mas, sobretudo o código referencial para individualizá-lo e ordená-lo frente aos demais documentos do acervo¹⁷⁸.

Embora não se tenha encontrado registro confiável quanto ao seu histórico arquivístico¹⁷⁹, é consolidado institucionalmente que o *Álbum de Recordações* faz parte do conjunto documental chamado Centro de Estudos e Memória do Teatro Paulista (CEMTP)¹⁸⁰. Sendo o único documento do conjunto em questão identificado como referente à Sydnea Rossi. Tanto o conjunto formado, pelo CEMTP, quanto o álbum em si, cuja produção é atribuída à Sydnea, não aparecem contemplados nos instrumentos de pesquisa, seja do CEMTP seja do próprio Arquivo Público do Estado de São Paulo¹⁸¹. Todavia, o volume está acessível à pesquisa por meio da notação supracitada, podendo ser fotografado ou captado digitalmente, quando solicitado.

¹⁷⁶ Capa – AP622 APESP.

¹⁷⁷ ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Guia de Arquivos Privados do Arquivo do Estado de São Paulo. São Paulo, 1994.

¹⁷⁸ A informação que consta da etiqueta sugere que, em algum momento depois que passou à guarda da instituição, passou por provável tratamento capaz de referenciá-lo. Todavia é importante salientar que a supra informação não consta dos instrumentos de pesquisa impressos ou, até mesmo, do Guia do Acervo da instituição. Ver <http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/destaques.php>.

¹⁷⁹ Segundo a norma geral internacional de descrição arquivística ISAD(G) (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000), “História Arquivística” é o conjunto de informações que descrevem parte do contexto do documento ou conjunto significativo para a autenticidade, integridade e interpretação.

¹⁸⁰ Resolução da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo - SC 33 de 15/01/2002. O centro foi criado dentro do Arquivo Público do Estado de São Paulo e tinha a frente de sua direção o ator Emílio Fontana. E tinha como objetivo reunir a documentação do teatro paulista abrangendo todos os períodos possíveis e iniciar a organização de mostras dos períodos mais marcantes da história do teatro paulista, bem como eventos teatrais revivendo esses períodos. Efetivamente, criou-se um local onde se pudesse guardar, organizar e divulgar o patrimônio cultural produzido pelo teatro paulista. O centro foi pensado a partir da doação de mais de 4.000 itens da professora e atriz Maria José de Carvalho originalmente ao Departamento de Museus e Arquivos (DEMA) da Secretaria da Cultura, ao qual o Arquivo pertencia então.

¹⁸¹ O trabalho não fez um levantamento exaustivo de todos os instrumentos de pesquisa produzidos pela Instituição, no entanto é importante salientar que, se tais informações esclarecedoras estão em algum destes pelo menos não estão prontamente acessíveis ao exame.

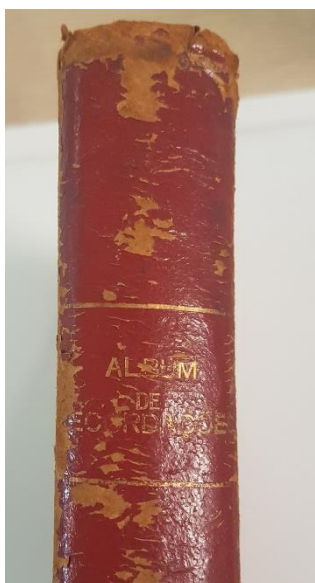


Figura 21. Detalhe/lombada

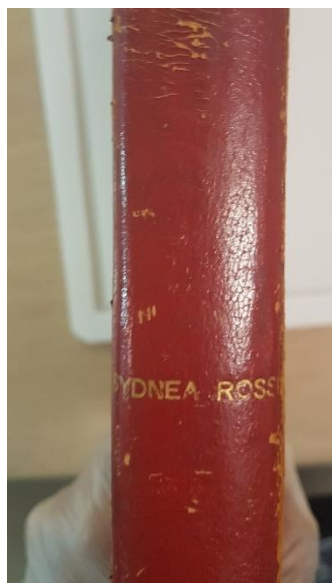


Figura 22. Detalhe/lombada

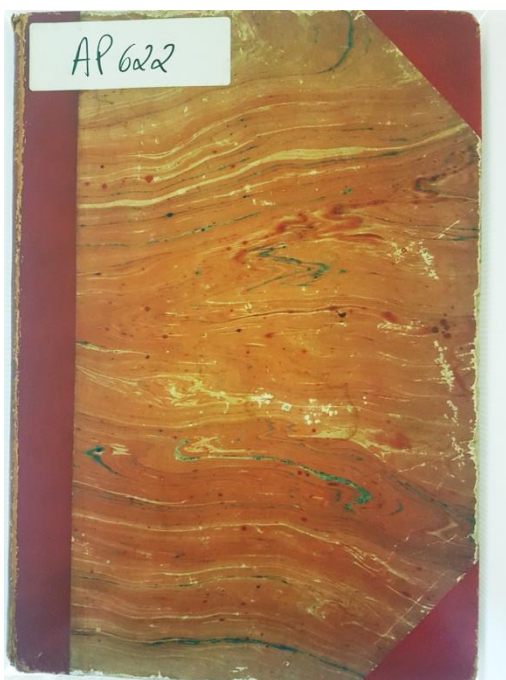


Figura 23. Capa (frente)

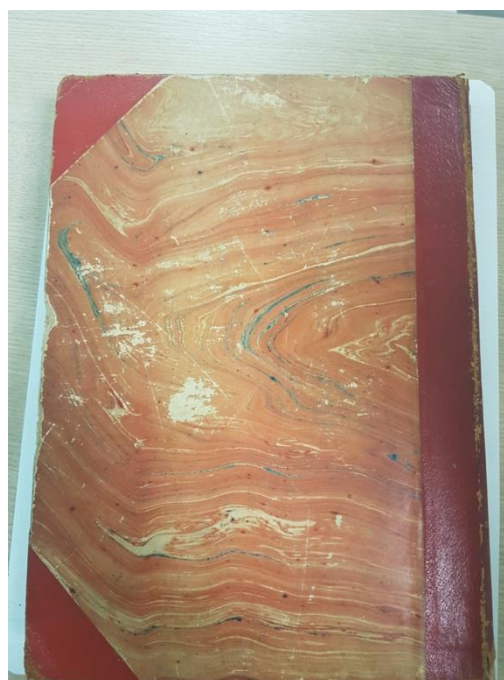


Figura 24. Capa (verso)

Trazendo para o universo dos arquivos institucionais, sobretudo públicos, a inscrição gravada em dourado verificada poderia parecer um dado secundário, uma veleidade do provável agente produtor no trato com a sua documentação. Em contrapartida, o mesmo dado quando na realidade dos arquivos pessoais se revelam altissonantes testemunhos de interesses e comportamentos de seus produtores. E, ganham

relevo justamente por carregarem consigo dados infinitesimais (GINZBURG, 2017) que tanto singularizam o álbum quanto vaticinam alguns dos elementos constitutivos que permitem compreendê-lo em seu contexto de produção (HEREDIA HERRERA, 2013). É do mesmo douramento que lhe são gravadas as informações de capa – “Álbum de Recordações” e “Sydnéa Rossi” -, o que, deste modo, facilita sua identificação e recuperação, meio aos demais documentos do arquivo pessoal, que com a mesma intensidade, lhe dá a pompa de venerável.

O esmero observado é de igual sorte presente no esforço pessoal de procurar uma denominação para o documento. Ainda que de maneira extensiva, a denominação “Álbum de Recordações” revela muito de seu produtor, sua relação afetuosa com os itens componentes do álbum, além da natureza informativa destes.

Aponta, por exemplo, à construção de um traçado ou à tentativa de controlar e inserir-se no tempo. Uma “versão de si por si mesmo” resultante de realces, preterições e caprichos, assim como resultante das omissões e recalques, do ordinariamente episódico em sua vida, porém meritório de seu afeto. E, conseqüentemente, daquilo que lhe é pessoalmente digno de lembrança, de criação de expectativa (seja para si mesmo seja para outrem), bem como digno de registro.

Dignidade essa dada pelo interesse privado e que dá lastro à trajetória exposta, tendo em vista uma visão muito particular de captar e *reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler* (FOUCAULT, 1992, pág. 31)¹⁸².

A palavra impressa (o que se pôde ler) corrobora com certo frescor de credibilidade que, socialmente, é dado à informação aos produtos dos meios de comunicação, principalmente pelo Jornal. E neste caso, a qualidade em destaque não difere da condição de registro fotográfico que KOSSOY (1996) argumenta como sendo de *utilizações interesseiras*¹⁸³. Utilidade que se vale, segundo o autor, *justamente em função de sua pretensa credibilidade como registro visual “neutro” dos fatos* (KOSSOY, 1996, pág. 43). À vista disso, o registro impresso assim como o registro fotográfico “interesseiramente utilizado” está situado em algum lugar nas adjacências de uma insigne verdade.

Isso posto, a ideia de coleção, empregada por FOUCAULT (1992), do “já dito” como um ato que municia a informação sobre si, com a fé ou, ao menos, com a

¹⁸² Sobre os *hypomnemata* FOUCAULT trabalha com a ideia de que captar “o já dito” seria uma maneira de construção de si.

¹⁸³ KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. 1996.

credibilidade que a imprensa inspira aos seus leitores e à opinião pública. No limite, não como uma prova cabal de um ato pessoal previsto no ordenamento jurídico em vigor, porém um viés de confirmação para a narrativa sobre si que se deseja levar à cabo: seja do escárnio seja da láurea construída pelo jornalista da ocasião.

Ao empregar um nome ao seu documento, não se trata apenas de uma ternura pessoal, mas do exercício pleno do direito à personalidade, este naturalmente discricionário e flagrantemente orientado pelo interesse privado (GAY, 1989).

A denominação, por fim, revela a pretensão de seu produtor em enxergar no conjunto que compõe o álbum uma unidade lógica e discursiva, mas também assinala ao denominá-lo um bem de sua propriedade. É sobre “si mesmo” – *self*-, mas também “de si mesmo” – *own*.

Ainda no esteio do trato pessoal despendido com o álbum e ainda com atenção à sua intitulação, vale reflexão quanto ao formato que o configura. Veja que, para além do acondicionamento, organização e pretensa unidade lógica e discursiva, o formato álbum também remete à dimensão afetiva e canônica pelo qual o responsável se voltou para os seus próprios “papéis”.

Com menos artifícios, o *Álbum de Recordações* guarda similaridades com o livro ou o álbum institucional comemorativo, então motivado por efemérides e até mesmo similaridade com o *annual report*, ambos produzidos em número reduzido e dirigidos aos acionistas ou aos colaboradores, e que normalmente sobrepujam as funções de prestação de contas e relatório de atividades para construir ou enaltecer a marca, a política, os produtos e os serviços, por meio de artifícios visuais. Recurso utilizado para o fortalecimento institucional ou, no limite e no caso em pauta, fortalecimento da própria persona. Ou ainda, a proximidade com o álbum de figurinhas colecionáveis que abarcam uma infinidade de gêneros temáticos, de eventos esportivos passando por novos sucessos do cinema aos personagens de desenhos animados. No caso do álbum, algo mais personalizado e menos estandardizado, é claro, mas que reúne itens que orbitam um mesmo assunto: o seu produtor.

Mas a locução “Álbum de Recordações” remete igualmente à outra qualidade do documento abordado: ele se orienta fitando à criação de expectativas. Sendo na leitura e no manuseio que ele se concretiza (SCHAPOCHNIK, 1998). Desta maneira, converte-se em espaço de ordenação dos registros pessoais ou familiares, assim como espaço de exposição destes. E, por extensão, espaço para o exercício ensimesmado de seu produtor, em que possibilita tanto a conservação quanto a permanência de uma continuidade visual-

informativa do passado privado. Permanência de certa “fé pública” - pretensioso em sua essência -, mas igualmente eivado de *imprescindível “sinceridade”, ainda que nem sempre de “verdade”*, como ensina BELLOTTO em relação aos arquivos pessoais (2014, pag. 108).

E se a locução remete ao seu caráter de criador de expectativa projetada sobre o passado de seu produtor; por sua vez, “álbum” remete ao espaço em que algo está disposto para ser visto, como já suscitado; do mesmo modo, a locução é reveladora da essência que serve de pano de fundo na compreensão do álbum: a “recordação”.

O *Álbum de Recordações* pode ser compreendido como dispositivo ou sistema pessoal de “lembranças” e “esquecimentos”, previamente programados. Mecanismo que tem como inteligência a recolecção dos itens de interesse privado, assim como a própria montagem do álbum. Essa última como sendo a arquitetura adotada para mediar as informações que serão exibidas. Desta maneira, a montagem se configura como sendo um olhar incorpóreo, a radiografia dos movimentos do olhar interessado de seu produtor.

Como resolução, o dispositivo/sistema pessoal oferece ao profissional que busca o “vínculo arquivístico” (DURANTI, 1997) entre o conjunto e seu produtor, uma espécie de *curriculum vitae* ilustrado, clarividente e assombrado pelas vozes e pelo olhar de seu produtor. Neste caso, não sendo o bastante informar a experiência ou a competência do indivíduo representado, mas, para além disso, exibir tais vivências como itens de um modesto e compacto gabinete de suas próprias curiosidades¹⁸⁴.

Nesta perspectiva, o responsável pelo álbum incorpora a figura do caçador que posa com o produto de sua caça, ao passo que tem como registro a “prova” do feito para ser exibida e assim, confirmar seu ato. Ou ainda de maneira mais intensa, a exibição da “coisa em si” - *the real thing* - como forma incontestada de seu feito¹⁸⁵: a pele, as presas ou até mesmo o próprio animal taxidermizado. A montagem do álbum então conjuga um mosaico formado de *souvenires* recolectados, ao longo de uma trajetória, dos vestígios de atos pessoais e que foram submetidos ao crivo das necessidades e controles que são próprias do indivíduo (GAY, 1989) e de seu olhar interessado.

¹⁸⁴ “[*Kunst und Wunderkammer, Câmara de arte e de maravilhas*], pequenas salas-enciclopédias onde eram expostos objetos de toda espécie, como animais empalhados ou vivos, conchas, moedas, louças, esculturas, enfim, produtos da natureza e do homem, muito difundidos na Europa, a partir de 1550” (CINTRÃO, 2010, pag. 16). A analogia feita entre o Gabinete de Curiosidades e álbum de recortes, ou *Scrapbook*, está igualmente presente no trabalho de BUCKLER, OTTO e outros (2006): (...) *the equivalent of a poor family’s cabinet of curiosities* (BUCKLER et al, 2006, pág.6).

¹⁸⁵ Evidentemente “incontestada” se tomar como limite círculo muito restrito de compromissos e adesões.

4.2. A figura de uma mulher elegante



Figura 25. Retrato de Sydnéa Rossi [1952]. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 26. Folha – contexto: Peça Minha Ismênia, 1952. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

É neste híbrido de currículo e gabinete de curiosidades que se insere o retrato em preto e branco que traz a figura de uma elegante mulher. A julgar pelo volumoso penteado, joias à vista, o leque em mãos, a sinuosidade e o babado do vestido em estampa xadrez, muito poderia dizer tratar-se de uma dama em noite de gala, perdida numa caricata *Belle Époque* do final do século XIX e início dos XX. A retratada está sentada no que parece ser uma confortável poltrona. Seu tronco pende para esquerda acompanhando o braço e o encosto de cabeça; em oposição, sua cabeça está levemente tombada para a direita. O rosto pronunciado e o sorriso elevam ainda mais o ar de sua *finesse*.

Fixado à última folha do álbum, o retrato toma quase toda a extensão da mesma e, imediatamente acima, observa-se nota feita a caneta e que o esclarece, traz para o

primeiro plano, a enunciação do provável contexto ou referencial em que este se deu: *1º trabalho em teatro ainda iniciante - 1952 (retrato – AP622 APESP¹⁸⁶)*.

Subsidiada pela inscrição, a leitura da imagem permite inferir que a referida mulher é uma atriz e que, naquele momento registrado iniciava sua carreira artística, como o advérbio “ainda” bem sugere. E, decerto, toda exuberância retratada possa compreender uma caracterização de personagem, em pleno ato interpretativo ou, ao menos, o registro de algum momento nos bastidores de uma peça ou gravação de telenovela.

Sem perder o retrato de vista, bastaria uma sondagem breve às folhas do álbum para aperceber-se que o retrato em questão aparenta funcionar como uma espécie de epílogo ou termo de encerramento ilustrado de uma provável trajetória artística. Trajetória que se confirma ao examinar o álbum de maneira mais atenta aos sinais e às vozes que reverberam por todos os espaços do álbum. E se o registro fotográfico em si traz como informação os ecos daquele momento em 1952, em que a atriz *ainda iniciante* debutava no teatro; o mesmo fixado ao fim, sugere a cumplicidade do produtor em relação ao que foi exposto ao longo do álbum e, de maneira mais enfática, aponta para o que foi dito como um elemento incorporado ao próprio discurso. O que resulta em sua própria versão seja para o ano de 1952 seja para a trajetória identificada no álbum.

Para além de sua própria versão, o retrato que coloca termo ao álbum e aponta para um importante marco na trajetória representada também *faz o tempo parar e preservar as belezas fugazes* (MEYEROWITZ, pag.66, 2018). Como um aceno ao protocolar, toma a forma de um “epílogo” em que o essencial de tudo o que foi dito é ali retomado. O inusitado “epílogo” não apenas registra o marco importante em sua vida, seu início no teatro, como também insinua o que é essencial e permanente em si.

E se todo momento é um ato de antecipação programada, um sinal propício a leituras retrospectivas, à fotografia não seria dada a capacidade de conservar o passado, mas tão-somente a de produzir referências para a rememoração no presente. (SCHAPOCHNIK, 1998, pag. 459)

¹⁸⁶ Cf. Figura. 25.

Portanto, um “epílogo” que denota não somente a aparência privada de seu referente, como defende *BARTHES (2018)* em relação à fotografia e sua apropriação no contexto privado¹⁸⁷; mas que, da mesma maneira, representa uma forma íntima encontrada pelo responsável como recurso para findar a sucessão de momentos documentados e exibidos que o álbum encarna. Um desfecho que acena ao passado, evocando uma ideia de coesão, alteridade, bem como autodeterminação de seu produtor.

Ademais, o suspeito “epílogo” ganha ainda mais substância quando se observa a manifestação técnica do retrato fixado ao fim do álbum. A imagem da atriz está granulada, apresentando ruído das cores preto e branco, além de algumas distorções nos contornos que denunciam tratar-se de provável cópia ampliada. Ampliação que se confirma quando cotejada com outro registro fotográfico, agora em outra das primeiras folhas do álbum. Em um plano fotográfico maior, a mulher sentada na poltrona está rodeada de outros tipos, todos em pé. Do enquadramento é possível identificar elementos de composição que mimetizam uma atmosfera “de época”. A caracterização do elenco com indumentárias de pompa e as estatuetas inspiradas na elegância da *Art Decó* corroboram com este efeito.

Neste jogo comparativo, da ampliação ao pretense original, o retrato que se destaca no fechamento do álbum sinaliza tanto para o interesse do produtor em sua elaboração quanto para a sua essência. Veja que a ampliação não se dá do quadro geral da fotografia original, sem embargo amplifica deste apenas um detalhe, um dado, apenas a mulher ao centro. Fato esse conclusivo para se afirmar que a mulher em foco é a atriz em seu *1º trabalho em teatro ainda iniciante: Sydnéa Rossi*, conforme auxilia o nome gravado na lombada do álbum¹⁸⁸.

Diferentemente do registro original, o retrato amplificado não se fia no contexto específico da peça apresentada. Ao circunscrever a figura de Sydnéa Rossi, a informação que importa é sua própria pessoa em sua estreia no teatro, e mais ninguém. O “eu” é o marco, a medida, o limite e o excesso da informação que realmente importa. Por sua vez, no retrato original o “eu”, embora presente e em destaque na composição, está inserido num contexto mais amplo. A atriz vem acompanhada dos colegas de elenco. No palco os elementos do cenário informam sobre a ambientação, sobre o gênero, sobre aquela peça em especial.

¹⁸⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 2018.

¹⁸⁸ *Sydneia Rossi*. Cf. Figura 22.

Mas se o pretense “epílogo” se faz sentir no retrato supracitado, o pretense “prólogo”, por sua vez, ganha as feições de um prospecto de divulgação que se encontra imediatamente na primeira folha do álbum. O formato do item encontra-se a meio passo entre o que usualmente pode ser chamado de *folder* e de cartaz. Com três abas dobradas, ocupa toda extensão da folha¹⁸⁹. O trabalho gráfico permite que as abas laterais, quando fechadas, tragam a informação *Vila do Arco*¹⁹⁰ – *Esta novela vai fazer você parar no hospício (Prospecto de divulgação - AP622 APESP*¹⁹¹), quando abertas descortinam a imagem de uma cidade¹⁹². Também quando abertas, é possível ler nas abas a relação das atrizes e atores que compõem o elenco da novela. Na parte superior central do prospecto, encontra-se uma primeira intervenção. Em nota à caneta, se lê: *novela 1975 (Prospecto de divulgação - AP622 APESP)*. A marginalia em causa permite inferir se tratar da divulgação de uma novela e, ao que parece ser, o interesse do produtor do álbum, a recollecção das coisas já ditas (FOUCAULT, 1992) “sobre si”.

Na condição de artista, a recollecção se dirige ao “*logus mundano*” do universo gráfico em que, preferencialmente, se divulga e se promove o trabalho artístico. A informação impressa circundante no cotidiano, fazendo parte quase indissociável da paisagem urbana. Das mais portentosas, como aquelas veiculadas nos *outdoors* promovendo a estreia da novela, do filme, comumente vistos das rodovias, ruas e avenidas; como também aquelas fixadas em médio formato e que disputam espaços nas paredes e muros, o cartaz com a programação de uma casa de show ou anunciando o concerto de música, por exemplo; aos mais diminutos e “panfletáveis”, como a filipeta, o *folder*, o *flyer*, ou qualquer outro formato de prospecto que seja distribuído ao transeunte que circula pelos espaços do cotidiano citadino. Todavia, não se trata somente das informações de conteúdo conceitual, que atende a uma linguagem ou a um público-alvo, ou informações de conteúdo prático-operacional: Onde? Quando? O que é a obra? Estrelada por quem? Mas, sobretudo, informações que promovam ou indiquem a “presença” do indivíduo no conjunto informativo em questão. O nome tipografado, no caso, “Sydnéa Rossi”. É o que parece informar o destaque feito entorno do nome da atriz

¹⁸⁹ Cf. Figuras 27 e 28.

¹⁹⁰ Novela de época veiculada pela TV Tupi no ano de 1975, direção de Luiz Gallon, baseada no conto *O Alienista* de Machado de Assis.

¹⁹¹ Cf. Figura 27.

¹⁹² Cf. Figura 28.

e do seu respectivo personagem na trama, *SYDNEA ROSSI – Idália (Detalhe do Prospecto de divulgação - AP622 APESP¹⁹³)*.

Como contraponto ao retrato que arremata o álbum, o prospecto em questão é o ponto que o deflagra. É curioso o prospecto representar uma janela. Uma vez aberta, apresenta a Sydneá em destaque, feito provavelmente pela própria, também como se sua abertura descortinasse tudo que será à frente exposto. Se no primeiro caso, o produtor recorre ao retrato de si mesmo, ampliado de um pretense original em que as demais informações foram suprimidas, ressaltando a imagem jovial de si, no instante em que estreava no teatro “ainda iniciante”; no segundo caso, empregando outra natureza de manipulação, a intervenção escrita ou gráfica (sublinhamento) como artifício para sobressair o próprio nome em detrimento dos demais nomes que compõem o elenco, ainda que estes não estejam necessariamente proscritos.

O retrato fixado ao fim parece operar um efeito de continuidade e coerência na trajetória de vida que o álbum abarca, eternizando o peso e o sabor daquele instante para o produtor do álbum. E, neste caso, não como uma maneira de conservar o seu passado simplesmente, mas enquanto referência para pensar-se retrospectivamente, como num ato de antecipação programada (SCHAPOCHNIK, 1998), reduzindo os dados da imagem ao essencial e duradouro de si. Ao seu modo, fixado no início do álbum, o prospecto demarca o momento contemporâneo à elaboração do álbum, ou o mais próximo deste feito. Aqui, novamente, o prospecto em si não se traduz apenas como a forma encontrada como registro de sua participação na novela “Vila do Arco”, provavelmente o que seria um dos seus últimos trabalhos como atriz¹⁹⁴, não obstante, o item parece corporificar a mesma presunção de coerência e continuidade que o retrato fixado ao fim do álbum oferece. O prospecto que divulga a novela, assim como divulga a si, também o faz de maneira a demarcar um marco pelo qual o álbum será exibido, lido, apresentado.

Iniciando pelo “fim”, via prospecto em que tem o seu nome realçado, é como se forjasse não somente uma nota ilustrada preambular, mas um “termo de abertura” em que o responsável se coloca como a “autoridade competente” no que rege o tema que será tratado ou exibido: si mesmo, em sua carreira artística. De maneira igualmente presunçosa, na folha conseguinte também se relaciona a outro de seus últimos trabalhos como atriz, mas agora no cinema. Na parte superior apresenta anotação à caneta com o

¹⁹³ Cf. Figura 29.

¹⁹⁴ Deduzido pela datação dos demais itens que compõem o álbum, sendo que o prospecto corresponde a data mais contígua (1975).

ano de 1975. O prospecto em formato de cartazete traz a cena de uma mulher que sensualiza para um homem que está deitado sobre uma cama¹⁹⁵. O filme divulgado é “As mulheres sempre querem mais”¹⁹⁶, do diretor brasileiro Roberto Mauro, muito conhecido pelos filmes do gênero popularmente conhecido como pornochanchada¹⁹⁷.

Neste começo “pelo fim” que situa no tempo o que parece ser o ponto alto na carreira de uma atriz brasileira¹⁹⁸, ou seja, sua presença nas telas do cinema e da televisão; ao mesmo tempo, nesta leitura à contrapelo alude ao momento, ou ao mais próximo deste no tempo, da elaboração do álbum, entre a segunda metade da década de setenta e início de oitenta. O nome próprio reiterado nos prospectos “preambulares” e, por extensão, o mesmo gravado em dourado na lombada do álbum, mostram-se indicativos do interessado ou do interesse dessa consecução – a artista Sydnéa Rossi.

O exórdio que introduz ao olhar o “interessado” e o “interesse” dos quais versa o *Álbum de Recordações*, e que tem na figura da atriz Sydnéa Rossi sua geratriz, da mesma sorte, descortina a trajetória da artista que está dada, bem como encadeada no decorrer das folhas que compõem o álbum.

A partir deste ponto e seguindo no itinerário disciplinado pelo seu formato, o folhear compele o leitor a olhar em direção a um passado distante, mediado por uma montagem. Distante em termos de uma vida humana, mas suficiente nestes termos para dar estofo à trajetória que é apresentada.

Das telas do cinema e da televisão, em 1975 e 1976, para uma viagem a um tempo mais remoto, acessível à memória da artista e deflagrado pelo privilégio da manutenção e zelo pelos seletos registros.

Tudo isso para demonstrar que a concepção do álbum e sua parte constitutiva revela, de alguma maneira, o nexos qualificado existente entre este constructo e as atividades de seu produtor – Sydnéa Rossi.

¹⁹⁵ Cf. Figura 21.

¹⁹⁶ <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024773&format=detailed.pft>

¹⁹⁷ Ver SIMÕES, Inimá. *Sexo à brasileira*. Revista ALCEU v.08, n.15, 2007.

¹⁹⁸ A julgar pela presença no início do álbum e em relação à insuspeita ordem cronológica dos itens dispostos neste.



Figura 27. Folha (prospecto de divulgação) – contexto: Novela Vila do Arco, 1975. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

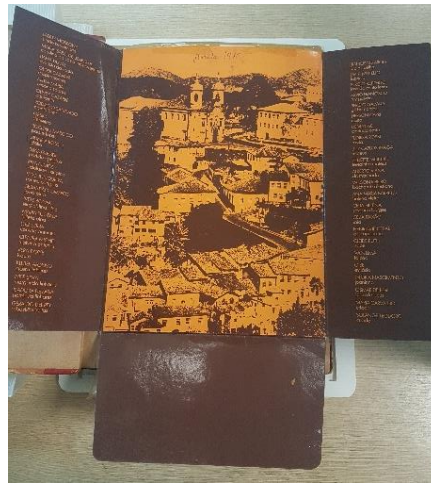


Figura 28. Folha (prospecto de divulgação) – contexto: Novela Vila do Arco, 1975. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 29. Detalhe do Prospecto de divulgação - contexto: Novela Vila do Arco, 1975. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 21. Figura 30. Folha – contexto: filme As mulheres sempre querem mais, 1975. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

4.3. O álbum e seu produtor

Partindo dos pressupostos alvitrados por HEREDIA HERRERA (2015) e, destes, aquele em que considera o produtor e as funções/atividades como as coordenadas naturais que determinam a procedência do documento de arquivo e, por extensão, do conjunto formador do fundo¹⁹⁹; e, a considerar o olhar interessado (GAY, 1989) de Sydnéa em relação ao conjunto formador do álbum, elemento este substancial e que lhe dá orientação, forma e apresentação; dado ainda os fortes indícios de que a artista é o produtor propriamente dito do álbum²⁰⁰, a questão de fundo que emerge é: O que do álbum, em sua estrutura interna e concepção, se permite conhecer de seu produtor? De maneira mais precisa, desdobrando a questão, o álbum seria representativo de qual ou quais atividades de seu produtor?

Dos aspectos mais gerais, já tratados há pouco, para os mais intrínsecos, na adoção de um olhar mais arguto, o folhear deste constructo ressonante chamado “álbum de recordações” incute no leitor a sensação de estar sendo ciceroneado pelo seu produtor.

Passado o singular prólogo, ou início feito pelo fim de sua trajetória, Sydnéa nos conduz a uma volta no tempo, revisitando sua trajetória a partir da organização, justaposição e edição dos elementos – documentos – juntados ao “expediente” pessoal da artista que versa sobre si mesma.

Neste rumo, chega-se primeira metade da década de 40, dezembro de 1944 para ser mais exato²⁰¹: a folha está tomada por um mosaico de recortes de jornal distribuídos sobre o prospecto de divulgação com o programa de um evento. No opúsculo que serve de pano de fundo para os demais itens que o sobrepõem é possível identificar prontamente algumas informações de interesse para pensar as intenções por detrás desta entrada, ou composição de folha, no álbum de Sydnéa Rossi. Em princípio, salta aos olhos o nome “Sydnéa Camara Rossi”, destacado por grifo feito a caneta na cor rosa. Seu nome ressaltado não se traduz em uma filigrana simplesmente, como já foi lembrado, mas desse relevo resulta no deslocamento do assunto principal, o evento divulgado, em direção ao assunto de interesse da artista, sua presença neste evento. Tal pretensão senão sobrepõe-

¹⁹⁹ *Unidade constituída pelo conjunto de documentos acumulados por uma entidade que, no arquivo permanente passa a conviver com arquivos de outras.* BELLOTTO, CAMARGO et al. Dicionário de terminologia arquivística. 2012.

²⁰⁰ Documentos acumulados por Sydnéa e que ajudam a compor o álbum, assinaturas e dedicatórias em seu nome, a inscrição na lombada do álbum e as informações sobre o histórico de custódia do álbum.

²⁰¹ Prospecto de Divulgação - AP622 APESP. Cf. Figura 31.

se em absoluto às demais informações do documento, pelo menos conduz o olhar para aquilo que é mais importante: sua presença inscrita. Neste contexto de interesse privado (GAY, 1989) essa forma de edição é a marca autêntica do “eu”. De maneira mais alegórica, como se as vozes da artista sussurrassem a cada folhear do álbum. Mais do que isso, como se o ato de observá-lo fosse executado através do olhar “sem corpo” de Sydnéa Rossi²⁰².

Em sua parte central, o programa precisa o evento divulgado: apresentação da artista Sydnéa Rossi declamando o texto da canção composta por Serge Prokofiev, “Pedro e o Lobo”. O programa informa o nome das instituições de apoio e todos envolvidos na produção e execução, cada etapa do espetáculo, as informações utilitárias à ocorrência do evento: data e horário (Prospecto de divulgação - AP622 APESP) - 17 de dezembro de 1944, às 17 horas.

Deslocando o olhar para os itens que estão sobrepostos ao prospecto, à direita, se encontra o recorte de jornal com nota jornalística trazendo maiores informações referentes ao espetáculo supracitado, complementares ao prospecto:

A primeira audição no Brasil do Poema Sinfônico “Pedro e o Lobo”, de Prokofieff. Sob o patrocínio do Departamento Municipal de Cultura, realizar-se-á amanhã, às 17 horas, no Teatro Municipal, um concerto sinfônico regido pelo maestro Lamberto Baldi (...) os textos desse poema serão declamados pela Sra. Sidnéa Camara Rossi, que vemos na fotografia. (Nota jornalística – periódico não identificado, s/d, AP622 APESP)²⁰³

Na porção oposta, igualmente na mesma folha e de maneira sobreposta, encontra-se outro recorte de jornal. No caso, outra reportagem sobre o mesmo espetáculo: o poema sinfônico “Pedro e o Lobo”. Jornal “O Dia”, sem data aparente, a reportagem dá conta da ocorrência do concerto apresentado no dia anterior à sua publicação. *Sentia-se que toda plateia estava presa a este episódio, é deste modo que a reportagem salienta o êxito do espetáculo, como também enseja destacar os artífices do trabalho exitoso: (...) algo infantil, mas compreendido de forma superior pelo gênio e habilidade de Prokofiev, se referindo ao compositor Serge Prokofiev, que compôs em 1936 a sinfonia “Pedro e o Lobo”; (...) Não fosse a grande segurança do maestro Laberto Baldi ; e, por fim, o*

²⁰² Usando da metáfora de XAVIER (1988) em suas reflexões sobre a montagem no cinema. Cf. XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. 1988.

²⁰³ Cf. Figura 31.

desenho sonoro(...) interpretado pela voz de Sydnéa Camara Rossi. Neste excerto, “a voz” de Sydnéa chama à atenção, por meio das palavras grifadas, da informação que lhe é interesse. Ou seja, sua própria experiência em participar do evento retratado, assim como compartilhar desta experiência com o maestro Laberto Baldi, que na ocasião a regeu. Aqui, novamente, o “eu” de Sydnéa Rossi volta a sussurrar ao ouvido do leitor, ou reverberar ao próprio ouvido. O somido retórico que endossa o que interessa: a si mesma.

Deste turbilhão de informações e reverberações que compõe o citado mosaico, o ruído também está presente quando de sua leitura. Menos como alarido do que a manifestação de seus próprios fluxos de pensamento. Movimentos que transferem o tema principal, ou ao menos aquele de maior ocorrência na extensão da folha, para outro, igualmente representativo de sua trajetória, mas que recua ou avança (como é o caso) no tempo. Eis que na extremidade esquerda da folha do álbum, num exíguo espaço deixado, outro recorte de jornal, ou precisamente uma folha inteira e dobrada em várias partes de maneira a se adequar espaço restante, leva o leitor a se deslocar no tempo: agora o ano é 1952, como informa a notação a caneta esferográfica aposta na parte superior do documento. No caso, verifica-se outra reportagem, mais extensa desta vez, porém destoante das demais citadas há pouco. É um sobressalto dos palcos como voz da sinfonia “Pedro e o lobo” para os palcos transmitidos pela televisão brasileira. O texto de autoria de Inês Castilho foi apartado do jornal *O Dia*, sem data definida, e tem como título: *Tatiana, uma vida para a criança*.

Na reportagem é apresentado um perfil da escritora infanto-juvenil Tatiana Belinky e, logo nos primeiros parágrafos do texto, fica claro tratar-se de uma reportagem que não corresponde ao ano de 1952, propriamente. Entretanto, remete aos tempos do passado, quando a escritora executou trabalhos para a televisão. Mais precisamente de sua adaptação da obra de Monteiro Lobato “Sítio do Pica-Pau Amarelo” para a televisão. O programa foi exibido pela TV Tupi – canal 3 -, no ano de 1952.

O interesse de Sydnéa na reportagem em questão tão logo se mostra quando observa-se a imagem fotográfica que acompanha a matéria, mas igualmente quando do cotejo desta com as notas marginalias presentes.

Na imagem, o elenco do *Sítio do Pica-pau Amarelo* está reunido para o registro fotográfico juntamente com o diretor Júlio Gouveia, então marido de Tatiana Belinky, e na parte esquerda do enquadramento, é possível identificar Sydnéa Rossi, como “Dona Benta”. Todo o contorno de sua imagem está demarcado a caneta. Além da nota marginalia trazendo 1952, imediatamente na parte superior da reportagem, ao lado

esquerdo da imagem, outra nota traz como inscrição: *Lançamento do Programa*²⁰⁴. O cruzamento das informações, a preservação e a disposição em seu álbum de recortes sugerem tratar-se do lastro de outro trabalho artístico de Sydnéa.

A folha do álbum em destaque é paradigmática para se compreender o mecanismo pelo qual o conjunto e a relação entre os diferentes itens permitem conhecer da trajetória artística de Sydnéa Rossi, contada por ela mesma. Os testemunhos dos eventos, bem como sua “notada presença”, permitem constituir um quadro factível de sua trajetória. Não necessariamente inequívoco e verídico, mas certamente autêntico. Tendo em vista que não é por serem as informações veiculadas em jornais que dos recortes preservados encontra-se a autenticidade. E sim, do contexto em que foram instrumentalizados e inseridos na trama produzida pela artista. É então da relação entre os seus sussurros fantasmagóricos reverberados pelo álbum e dos recortes tomados para si como lastros de credibilidade edificadores da montagem que credencia todo conjunto a ser abordado na qualidade de documento arquivístico²⁰⁵. Por assim dizer, qualificado como testemunho autêntico de sua visão sobre a própria trajetória.

A montagem corrobora então para a formação de um projeto autobiográfico subsidiado pelo seu arquivo pessoal e permeado pelo seu próprio fluxo de pensamento sobre si e sobre o mundo circundante. O que resulta numa narrativa lacônica, fluida e compósita, orientada pelo sequenciamento de lampejos pessoais de toda sorte.

Nesta perspectiva, a trajetória artística de Sydnéa transcorre pelo álbum como “ecos” que reverberam no instante de sua leitura e manuseio. São “as vozes” da artista “lendo” “o que foi dito” sobre si e que foram por ela coletadas, sorvidas²⁰⁶ e dispostas no álbum à luz dos movimentos do próprio olhar.

Movimentos que encontram a si mesma nos detalhes, nas brevidades, nas generalidades, nas trivialidades. Todos veiculados pela imprensa e por impressos efêmeros e que dão lastro à sua própria trajetória artística.

²⁰⁴ Nota manuscrita inserida em Reportagem – Folha de S.Paulo, s/d, AP622 APESP.

²⁰⁵ (...) *documentos que, independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos por acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas.* BELLOTTO, CAMARGO et al. Dicionário de terminologia arquivística. 2012.

²⁰⁶ DARNTON (2010).



Figura 31. Folha – contexto: concerto Pedro e o lobo, 1944. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

Figura 32. Detalhe do programa e nota jornalística - contexto: concerto Pedro e o lobo, 1944. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

No bojo deste universo efervescente e ressonante que é o álbum, os olhos sem corpo que preconizam o conjunto e sua organização interna dão estrutura ao quadro de possibilidades que permite revisitar a trajetória pessoal e artística de Sydnéa Rossi.

“Nasci aqui mesmo em São Paulo, com bastante sangue italiano nas veias. Foi cantando que iniciei minha carreira artística, num concurso instituído pelo Departamento de Cultura para seleção de boas vozes”. (Reportagem - Folha do Teatro, s/d, AP622 APESP)

A artista paulistana de *bastante sangue italiano nas veias* formou-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Os “ecos” não informam com precisão as datas tópicas ou temporais de seu nascimento²⁰⁷, nem mesmo a data de seu ingresso e formatura no conservatório. Além de formada como pianista, sua “boa voz” levou-a a frequentar a *escola do saudoso professor Agostinho Cantú*, onde fez o curso de concertista²⁰⁸.

Ingressou no serviço como servidora do Departamento de Cultura de São Paulo. *Tive sorte e fui uma das classificadas, ganhando uma bolsa de estudos para o curso de*

²⁰⁷ Uma pesquisa inicial encontrou a data de 28 de outubro de 1916 como o dia, mês e ano de seu nascimento. <http://www.museudatv.com.br/biografia/sidneia-rossi/>

²⁰⁸ Perfil jornalístico – *Figuras do teatro nacional: Sydnéa Rossi*. Periódico não determinado, s/d, AP622 APESP.

*Vera Janacópuls*²⁰⁹. Popular soprano do início do século XX, com quem Sydnéa aprimorou sua técnica vocal, tomando aulas de canto e que, tempos depois, viria a trabalhar com ela na Rádio Gazeta²¹⁰.

Alguns meses no Departamento de Cultura e surgia uma oportunidade de conquistar uma vaga no Coral Paulistano, *famoso conjunto organizado pelo famoso escritor e musicólogo Mário de Andrade, naquela ocasião sob a regência do maestro Camargo Guarnieri. (...) tornei-me componente do grupo, no qual permaneci por muitos anos*²¹¹.

Sua “boa voz” também levou a artista a especializar-se em música de câmara, frequentando as aulas na escola de Guita Lenart, *com quem também aprimorou a empostação da voz*²¹².

As “vozes” que reverberam no manusear do álbum chamam a atenção para os primeiros anos de sua vida artística. Ao fim de dezembro 1944, Sydnéa levou sua voz aos palcos, juntamente com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, se apresentou no palco do Teatro Municipal de São Paulo com o “Concerto sinfônico Pedro e o Lobo”, sob regência do maestro Lamberto Baldi:

Sob a regência do celebre maestro Lamberto Baldi tomei parte em dois concertos sinfônicos no Teatro Municipal, no poema de Prokofieff “Pedro e o lobo”, repetindo mais tarde com Otávio Mendes Cajado e Lolita Rios, na “Cultura” e na Gazeta (Reportagem - Folha do Teatro, s/d, AP622 APESP).

Anos depois, o palco do Teatro de Cultura Artística, no Rio de Janeiro, também receberia o Concerto Sinfônico. Na ocasião Sydnéa se apresentaria juntamente com a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho.

O ano é 1953 e o lastro do mesmo concerto pode ser encontrado em alguns outros itens de seu álbum²¹³. Desta feita, sob prospecto trazendo o programa de divulgação do concerto, tão logo se vê em destaque o nome da casa de espetáculo - “Teatro Cultura Artística”; logo abaixo da arte gráfica do prospecto ostenta as informações instrumentais

²⁰⁹ Perfil jornalístico – *Eu sou assim*, Folha do Teatro, matéria assinada por Miroel Silveira.

²¹⁰ Segundo SHUMAHAR (2000), foi programadora da Rádio Gazeta e professora de dicção na Escola de Arte Dramática. SHUMAHAR, Maria Aparecida. *Dicionário Mulheres do Brasil: De 1500 até a atualidade – Biográfico e Ilustrado*. Zahar, 2000.

²¹¹ Idem 203.

²¹² Idem 203.

²¹³ A folha do álbum que representa sua experiência no palco do Teatro Municipal, em 1944, foi descrita anteriormente.

necessárias ao funcionamento do concerto: *1953_ Abril_26_Domingo às 10:00 da manhã*²¹⁴.

O prospecto tem o formato de folheto²¹⁵ e, logo ao folheá-lo, no início, as “folhas” pareadas trazem informações que ajudam a pensar os vínculos estabelecidos entre os itens do álbum, no caso este prospecto, e o responsável pela sua acumulação e garantidor de um lugar ao sol neste constructo chamado “Álbum de Recordações”. À esquerda, o anúncio do produto que promete *a juventude do rosto pelo rejuvenescimento da pele*²¹⁶ inspira conhecer uma parcela do público consumidor de bens culturais, público em que o prospecto caiu em mãos; da mesma maneira, denuncia as parcerias firmadas para que o evento pudesse acontecer. Se por um lado, tem-se na parte frontal do folheto a figura da instituição garantidora da infraestrutura para que o concerto pudesse ser exibido; por outro lado, o anúncio em questão traz informações sobre outro “ator” atuante neste circuito de espetáculos, os agentes financiadores.

Por sua vez, à direita, tem-se a imagem de um homem em pose que transmite certa ideia de refinamento e erudição. Na legenda que segue a imagem, é dado a conhecer a figura retratada: *Eleazar de Carvalho_Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Sinfônica Brasileira, Rio de Janeiro*²¹⁷. O texto ilustrado pela imagem exhibe perfil biográfico do regente, porém não é por meio deste conteúdo que se chega ao fundamental para se compreender o “contexto por trás do texto”. Pois é na anotação fixada sobre a imagem e o texto que reside o elemento de maior relevo para o propósito deste estudo: *Sra. Sydnéa Rossi, estou certo que sua estrela teve 8 pontas. Procure sempre onde estão as outras. Desejo que a Sra encontre. [Eleazar de Carvalho]*_1952(3)*²¹⁸. O autógrafo dedicado à Sydnéa Rossi faz-se importante nesta sanha para melhor conhecer o momento em sua trajetória que a artista estava vivendo. O autógrafo em si é bastante revelador de características frequentes no universo dos documentos de arquivo pessoal. Pois, para além do endereçamento à pessoa de Sydnéa, da mesma maneira, é altissonante dos interesses da artista, de sua participação em eventos, bem como representativo de suas conquistas.

Outro aspecto merece maior atenção nesta mesma declaração. É o reconhecimento de uma importante autoridade no campo dos espetáculos, mais precisamente, na ocasião,

²¹⁴ Prospecto de divulgação/programa de concerto - concerto sinfônico “Pedro e o lobo”, AP622 APESP.

²¹⁵ Duas folhas A4 dobradas ao meio e grampeadas de modo a permitir folheá-lo.

²¹⁶ Cf. Figura 34.

²¹⁷ Idem 217.

²¹⁸ Idem 217.

de seu regente. No caso, é o maestro e diretor artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira quem está avaliando seu desempenho: *Sra. Sydnéa Rossi, estou certo que sua estrela teve 8 pontas*²¹⁹.

Não se sabe ao certo o significado das “8 pontas”, no entanto, a sequência da dedicatória deslinda parte deste significado. Se Sydnéa teve em sua estrela “oito pontas”, maneira pela qual o regente a prestigia; a seguir o mesmo continua: *Procure sempre onde estão as outras*²²⁰. Aqui, é factível afirmar que ele oferta à artista a perseverança necessária para alcançar certo patamar em sua carreira artística.

Por outro lado, a mesma informação aponta para o essencial na exibição do álbum, a criação de expectativa em quem o manuseia. Ao passo que na dedicatória o aconselhamento se vê cristalino, de maneira menos explícita, ele tem poder de síntese deste processo chamado trajetória pessoal. Na ocasião, uma etapa do processo vivido por Sydnéa, os seus primeiros anos no palco. O fator que condiciona ou faz orbitar ao seu redor todos os demais elementos fixados, representativos deste momento em questão. E que foram pela artista selecionados, bem como dignificados como uma memória de importância e afeto, convertido em registro útil nesta versão privada de si.

Em suma, o registro mantém uma relação metonímica com este momento de sua vida profissional, sua condição de artista ainda em estágio potencial.

Uma artista que ainda precisa encontrar “outras pontas de sua estrela”, como sugere na dedicatória o maestro Eleazar de Carvalho²²¹.

²¹⁹ Idem 217.

²²⁰ Idem 217.

²²¹ Idem 217.

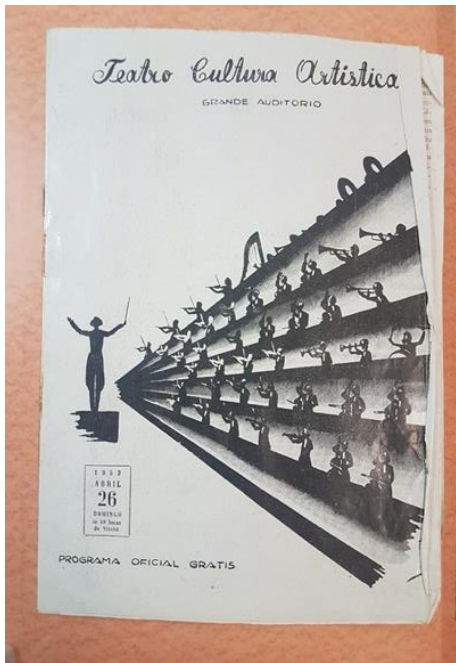


Figura 33. Folha – contexto: concerto *Pedro e o lobo*, 1953. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 34. Detalhe de dedicatória de Eleazar de Carvalho - contexto: concerto *Pedro e o lobo*, 1953. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

Digressão à parte, ao comentar a apresentação da artista no Rio de Janeiro, em 1953, e olhar incorpóreo orienta a retornar aos anos 40. Neste tempo em que a “boa voz” de Sydnéa Rossi chegou às ondas do rádio: *Passei também pelo rádio com Otávio Mendes Cajado e Lolita Rios, na “Cultura” e na “Gazeta”*²²². A artista estreou como atriz de rádio na Rádio Excelsior, em 1942²²³. Estreia essa sem maiores destaques em seu álbum.

Destaque maior fica por conta de seu trabalho na Rádio Gazeta, onde, parêlha com sua a vida de cantora, Sydnéa esteve à frente da produção e direção de dois programas educativos, além de emprestar sua voz à narração de ambos: “Álbum de Aventuras” e “A Gazeta Juvenil no Ar”.

Noutras duas folhas de seu álbum, então o olhar guiado fita três recortes de jornal, em que o programa radiofônico “Álbum de Aventuras” figura como assunto, e claro, juntamente com o assunto de interesse principal na montagem do álbum, o interesse de Sydnéa pela própria imagem.

²²² Perfil jornalístico – Folha do Teatro, s/d, matéria assinada por Miroel Silveira, AP622 APESP.

²²³ Perfil jornalístico – *Figuras do teatro nacional: Sidnéa Rossi*. Periódico não determinado, s/d, AP622 APESP.

No primeiro recorte, em texto assinado apenas pelo nome “Claudio”, a matéria jornalística dá conta dos bastidores do programa. O jornalista projeta o seu ideário baseado nas histórias de Monteiro Lobato para criar uma expectativa sobre o programa de contação de histórias e sua principal responsável – Sydnéa Rossi. *Quando a gente fala em contadora de histórias, logo pensa numa negra de beijo grosso, como a tia Anastácia do velho Lobato (...) ou si for contador de história, logo pinta na imaginação um velho de uma porção de anos*²²⁴. De maneira que tal estereótipo logo não se confirma quando apresentado ao leitor o seguinte perfil de Sydnéa Rossi: *De jeito especial de contadora de histórias*²²⁵, a artista e agora locutora se distancia da negritude da quituteira Tia Anastácia e da senilidade do Tio Barnabé. De todo modo, ao se distanciar deste paradigma animado pela literatura e, mesmo assim, ter o reconhecimento de seu desempenho no ofício, sobra ainda elogios à pessoa de Sydnéa:

Dona Sydnéa, moça alegre, com ar alegre, com jeito alegre, corada, não tem nada velha. Nem usa óculos (...) E por carregar no fundo da alma um pedacinho de minha infância, eu tenho uma felicidade intensa em conhecer Dona Sydnéa (...) Dona Sydnéa é uma contadora de histórias. (Recorte de reportagem - AP622 APESP226)

E aqui, mais uma vez o olhar incorpóreo aponta para o nome Sydnéa Rossi grifado em duas oportunidades, na primeira aparição de “Sydnéa Rossi” e subsequente “dona Sydnéa”. A artista continua a postular sobre sua presença – “eu” – no material impresso. Desta maneira, endossando e notabilizando o assunto que mais importa no álbum – Sydnéa Rossi. Mas também é de bom alvitre facilitar o leitor a identificar ou estabelecer, de maneira indireta, o vínculo existente entre o recorte e o olhar interessado de Sydnéa na informação em questão. Sobremaneira, ao produtor do álbum, uma forma de anuir e absorver a expectativa criada pelo jornalista sobre a pessoa retratada.

Logo abaixo, ajustado na mesma folha, noutra reportagem é dado a conhecer de maneira mais detalhada o programa de rádio em questão. Sua performance é igualmente destaque. *Continua alcançando o mais espetacular sucesso o programa “Álbum de Aventuras”, oferecido ao público juvenil (e também ao adulto) na Rádio Gazeta!*²²⁷. Na

²²⁴ Perfil jornalístico - periódico não determinado, seção “Lendo e Escrevendo para Jovens”, de 11 de novembro de 1948, AP622 APESP.

²²⁵ Cf. Figura 35.

²²⁶ Recorte de Reportagem da Folha Cf. Figura 35. * No recorte fixado ao álbum está sublinhado a caneta, provavelmente autoria da própria artista, produtora do álbum.

²²⁷ Reportagem jornalística, periódico não identificado, s/d - AP622 APESP.

mesma, o repórter não economizou nos elogios à artista. (...) *a melhor intérprete do gênero no Brasil e que foi recentemente contratada pela Rádio Gazeta*²²⁸ (Reportagem - AP622 APESP²²⁹).

A edição presumidamente executada pela artista, ao sublinhar passagens da reportagem em que é enaltecida, é igualmente sintomático do interesse objetivo em si mesma, como também muito revelador de expressões de sua personalidade. Se é possível falar em prova de um ato ou ação, como é da natureza dos documentos de arquivo, o ato de selecionar e interagir com a reportagem (cortando, sublinhando e preservando) pode ser traduzido como a materialização ou evidência incontestada das vinculações estabelecidas de si consigo mesmo, (...) *constitui uma prova e como uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo*, como argumenta FOUCAULT (1992, pág. 129) ao se referir à *Vita Antonni* do escritor latino Anastácio.

Seguindo na sequência, a próxima folha do álbum traz fixada outra matéria de jornal, agora não como recorte, mas folha do jornal em toda sua extensão, em que traz informes sobre provável estreia do programa de rádio “*Álbum de Aventuras*”. Jornal “A Gazeta”, S.Paulo, de sexta-feira, 5 de novembro de 1948: *Álbum de Aventuras - abre sua primeira página – apresentando - Perdidos no Igapó – todas 3as e 6as feiras – pela – Rádio Gazeta*²³⁰. O anúncio apresenta uma arte gráfica que caracteriza os prováveis personagens da trama. Imediatamente abaixo da arte, uma pequena nota complementa o anúncio e, aqui, mais uma vez, Sydnéa é enaltecida pelo seu trabalho, (...) *extraordinária “disease”*²³¹.

²²⁸ Reportagem - AP622 APESP

²²⁹ Cf. Figura 35. * No recorte fixado ao álbum está sublinhado a caneta, provavelmente autoria da própria artista, produtora do álbum

²³⁰ Nota e anúncio publicitário - A Gazeta, São Paulo, 05/11/1948. * Texto composto de tipografias com forte apelo visual.

²³¹ Cf. Figura 35.



Figura 35. Folhas – contexto: programa de rádio Álbum de aventuras, 1948. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 36. Folha – contexto: programa de rádio A Gazeta juvenil e evento de premiação do Departamento de Cultura de S. Paulo, 1948. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

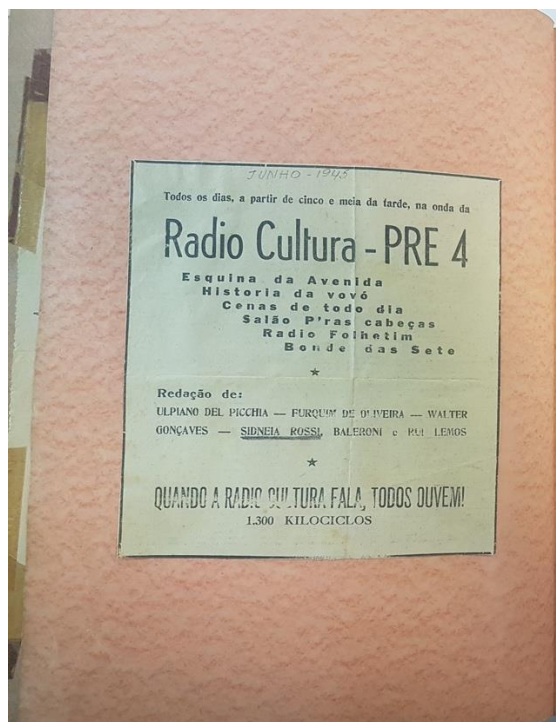


Figura 37. Folha (programação) – contexto: Rádio Cultura – PRE 4, 1945. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

Retomando o retrato de Sydnéa que encerra o “Álbum de Recordações”²³² e reconhecendo que tal condição, para além de sua afigurada qualidade simbólica e estruturante para a montagem do conjunto, denuncia que o momento ali representado é fundamental para compreender a trajetória artística exibida. Deste modo é que o “olhar sem corpo” e os “ecos ressonantes” do álbum exibem e dão conta deste momento em especial nas folhas seguintes à sua passagem pelo rádio.

*Um espetáculo beneficente em Tremembé, para a campanha pela criança pobre da localidade – Maria Della Costa e Sandro Polloni deram sua contribuição*²³³. É a partir destas informações iniciais, na forma de lide, que a reportagem apresenta *O grupo amador dos “Dionisiacos”*²³⁴, matéria assim intitulada. Logo na parte superior, entre sua lide e o texto da matéria. A reportagem apresenta duas imagens bastante eloquentes quanto à informação principal veiculada na reportagem e, mais relevante para o objetivo do seguinte trabalho, a presumível relação desta com o produtor do álbum. Os interesses conexos e a instrumentalidade²³⁵ que responderiam, em parte, seu registro e seu espaço no álbum.

O primeiro aspecto a ser observado diz respeito às imagens da matéria jornalística em si. Tendo em vista que o texto não traz informações que discriminem o nome de Sydnéa, da mesma maneira que não apresenta marcas de grifos ou notas marginais como indícios que poderiam apontar para os possíveis usos ou interesses do produtor na reportagem²³⁶. Por outro lado, as imagens admitem um dado indiciário que não se pode preterir; em ambas as imagens, a figura de Sydnéa Rossi se faz presente.

Prontamente mirando para a primeira imagem da reportagem, é possível verificar o retrato do que seria uma confraternização: Sydnéa está ao centro da composição e encontra-se ladeada por outras pessoas que podem ser identificadas por meio da adjacente legenda. À direita da primeira, outra imagem registra os atores em palco, provavelmente

²³² Cf. Figura 25.

²³³ Reportagem – Jornal Gazeta de 24 de abril de 1952233, AP622 APESP.

²³⁴ Idem 227.

²³⁵ Dentro da chave recoleção / preservação / exibição.

²³⁶ Evidentemente todos os atos envolvidos no processo de montagem do álbum são, por si só, manifestações pessoais de interesse, com conseqüente instrumentalização necessária, inclusive para finalidades frívolas. De modo que, tanto a seleção, passando pelo recorte quanto a justaposição dos itens no bojo do álbum, igualmente, correspondem ao interesse e instrumentalização pelo produtor. Embora a dedução em questão aparente ser de pouca importância analítica, sempre é importante salientar que o álbum, em pauta, não é consequência de colecionismo ou da criação artística, mas é fruto de ações não fortuitas; que, em absoluto e em princípio, não tiveram preocupações estéticas ou financeiras, por exemplo. Não foi montado ao acaso, o que faz dele um documento autêntico. Sobre o assunto, Cf. DELMAS (2010). No que se refere à distinção criação e produção, no universo dos arquivos, Cf. HEREDIA HERRERA (2013).

em plena ocorrência da cena. Sydnéa caracterizada, ao centro mais uma vez, está sentada numa poltrona e rodeada pelos demais personagens que estão em cena. A imagem, embora com o ângulo mais aberto, remete diretamente ao retrato que finda o seu álbum.

O segundo aspecto reside na informação de que, ao cotejar a lide da reportagem com a leitura das imagens, fica claro que o “momento” em destaque na vida de Sydnéa é seu rito de passagem – sua estreia no teatro, em 1952 -, e que, a viabilidade desta passagem teve vazão por meio de seu ingresso no grupo de teatro amador “Dionisíacos”, mas não só. Pois, o terceiro aspecto diz respeito à presença, tanto na primeira imagem quanto na menção em letras grandes na lide da reportagem, da atriz Maria Della Costa e do ator Sandro Polloni, ambos artistas do teatro já então consagrados. Aqui novamente a simples presença de “autoridades” do teatro – Maria Della Costa e Sandro Polloni – na condição de estrelas convidadas para o espetáculo denota um certo apadrinhamento da peça e dos atores iniciantes. Não seria apenas uma benevolência, sinalização de acolhimento ou uma forma de abrilhantar o evento, mas igualmente, ao “saírem na foto”, as estrelas potencializam a comunicação ao público espectador ou leitor do jornal. São fiadores do espetáculo amador, são a garantia de lastro e credibilidade ao grupo “Dionisíacos”, à peça, às atuações. Para Sydnéa, numa perspectiva mais intimista, é a suposta fé e reconhecimento pelos pares de sua condição como atriz de teatro amador. O registro, portanto, atesta este rito de passagem seja para si mesma seja para outrem. Evidentemente, não com o efeito jurídico que teria o certificado ou diploma, tampouco a força retórica de um autógrafo com dedicatória. Porém, com valor relativamente igual quando colocado no contexto de interesse pessoal.

Por fim, um pouco mais especulativo e não restrito às imagens, diz respeito ao veículo de comunicação que responde pela publicação da matéria, cuja identificação é prontamente encontrada em seu cabeçalho: Jornal Gazeta.

Naquele momento, Sydnéa Rossi estava atuando na peça na condição de atriz, mas também, e, de maneira indireta, na condição de “prata da casa”, tendo em vista que a publicação pertence ao mesmo empregador da artista. Sobre este aspecto, vale salientar que não se trata da desaprovação ou desabono em relação a este paralelo, todavia se deve ao fato de que a correlação sendo premeditada como sendo mera coincidência, de toda maneira reforça a condição de amadora de Sydnéa, em que o seu “ganha pão” ainda não era tributado ao teatro.

Na folha imediatamente avante, encontra-se o registro fotográfico cuja imagem é a mesma que fora impressa na matéria citada anteriormente. Da mesma maneira que o

recorte com a matéria de jornal, a fotografia não deixa dúvidas quanto a identificação de Sydnéa Rossi. É pertinente observar que a fotografia funciona como o “fiel da balança” definidor da autenticidade de tudo até aqui exposto. Está na condição de “real”, como aponta Roland BARTHES (1996) sobre o registro fotográfico.

Imediatamente abaixo, o prospecto da peça enriquece ainda mais o contexto em que o evento ocorreu.

*Teatro São Paulo (...)Dia 18 de Agosto de 1952 (...) Ás 21 horas*²³⁷ são parte das informações que têm a função de divulgar, respondendo questões básicas, tais: O quê? Onde? Quando?

O prospecto em si e seu conteúdo figuram, tais como a fotografia pretensamente original, também como “fiel da balança” no caso trazendo informações complementares que enriquecem ainda mais a trajetória exibida. Detalhes, por vezes infinitesimais (GINZBURG, 2007), que além de credibilidade ao discurso, são passíveis de verificação.

De maneira que, não sendo a contento apenas contar com as informações de que aquela mulher que aparece nas imagens estava, na ocasião, iniciando no teatro, conforme informação encontrada no retrato ao final. Se “Deus está nos detalhes”, como quer WARBURG²³⁸, são nos detalhes também que o indivíduo se revela, bem como se define, ou assevera sua verdade. O prospecto então dá conta de alguns detalhes que tornam factível a nota *1º trabalho no teatro ainda amador*²³⁹. Por meio deste, Sydnéa qualifica a versão de si mesma. Seu primeiro trabalho no teatro então tem “lugar” e “data” definidos²⁴⁰, o personagem vivido na peça tem nome.

Seu primeiro trabalho no teatro, ainda iniciante, foi na peça “Minha Ismênia”, uma comédia de Eugene Labiche, vivendo o papel de “Galatéia”. A produção do espetáculo ficou à cargo da Secretaria de Educação e Cultura. No instante, fazia parte do grupo de teatro amador “Os Dionisíacos”.

²³⁷ Prospecto de Divulgação – Peça “Minha Ismênia”, 1952, AP622 APESP.

²³⁸ WARBURG, Aby *apud* GINZBURG (2007).

²³⁹ Retrato - AP622 APESP. Cf. Figura 25.

²⁴⁰ Os registros mantidos em álbum são referentes à duas apresentações distintas, uma no bairro do Tremembé (abril de 1952) e outra no bairro do Jardim Paulistano (agosto de 1952).



Figura 38. Folha – contexto: peça *Minha Ismênia*, 1952. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 39. Folha – contexto: peça *Minha Ismênia*, 1952. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

Ao progredir do álbum, os movimentos do “olhar sem corpo” conduzem aos anos de 1954 e 1955. Tempos depois de seu primeiro papel como Galateia, Sydnéa parece ter incorporado mais algumas “pontas de sua estrela”, como sugerira o regente Eleazar de Carvalho²⁴¹. É o que expressa outro autógrafo com dedicatória à artista: *Sidneia* (..) *Essa foi sua primeira grande afirmação profissional. Agora vamos fazer outras e superiores. Obrigado(...)* Ruggero²⁴². O autógrafo em questão está sobreposto ao que parece ser um santinho²⁴³, neste é possível identificar o autor da dedicatória como sendo o diretor de teatro Ruggero Jacobbi. Nome de prestígio no mundo das artes-cênicas; segundo consta, revolucionou o *nosso tele-teatro*²⁴⁴ e que, no momento, realizava o seu sonho de quinze anos de encenar a peça “O filho de Iorio”, de Gabriele D’Annunzio,

²⁴¹ Cf. Figura 34.

²⁴² Dedicatória de Ruggero Jacobbi - Santinho – s/d, AP622 APESP

²⁴³ Popularmente chamado de “santinho”, diz respeito ao seu formato muito mais do que sua funcionalidade, bem como pelo seu meio de circulação adequado à distribuição massiva, feita de mão a mão. Era muito utilizado como material de propaganda política e como lembrança de ritos de passagem, representando imagens sagradas acompanhadas de preces e orações religiosas.

²⁴⁴ Cf. Figura 40.

Em reportagem de *O TEMPO* de 7 de setembro de 1954, intitulada “A interpretação em “O filho de Iorio”²⁴⁵, é possível encontrar em destaque, novamente sublinhado, informações no texto referentes precisamente à Sydneá: *Sydneia Rossi esteve muito bem, sobretudo no papel de “primeira carpideira”, acusando dicção e sonoridade perfeita*²⁴⁶.

A essa altura, mediante a reportagem em questão e os demais elementos referentes à peça “O filho de Iorio”²⁴⁷, é possível estabelecer outras relações com a dedicatória de Ruggero Jacobbi: a dedicatória foi direcionada a um dos atores da peça que dirigiu. A crítica positiva do jornal *O TEMPO* em consonância com a distinção que lhe foi ofertada pelo diretor (de sua peça), coloca Sydneá em condições de alcançar algumas “pontas a mais de sua estrela”. Agora com o aval da crítica e de um dos grandes nomes do teatro, como Jacobbi. É o que se confirma no próximo movimentar dos olhos; seu próximo trabalho é outro marco fulcral em sua trajetória, merecendo atenção.

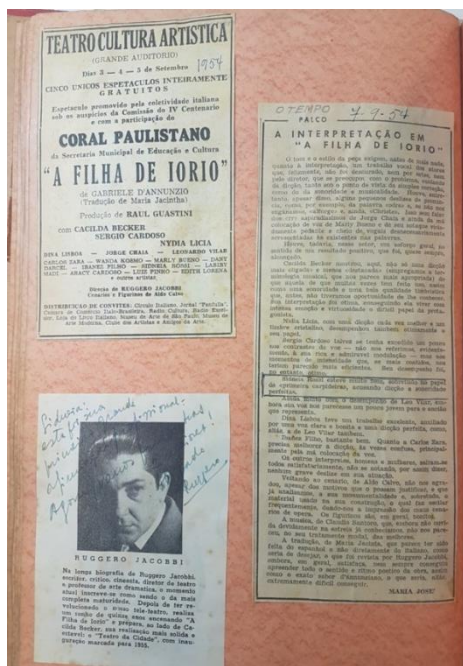


Figura 40. Folha – contexto: peça A Filha de Iorio, 1954. Álbum de recordações de Sydneá Rossi, AP622 APESP

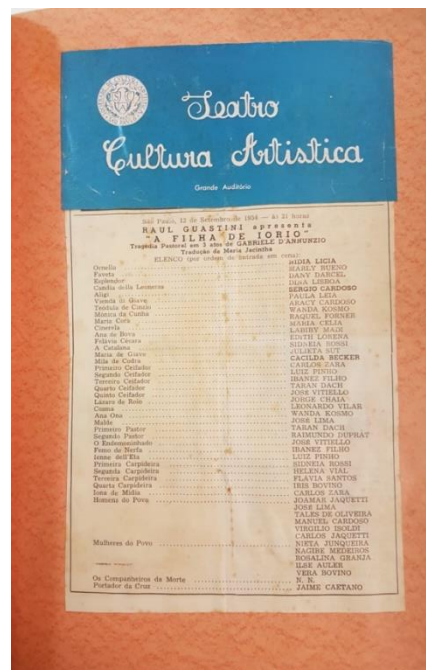


Figura 41. Folha – contexto: peça A Filha de Iorio, 1954. Álbum de recordações de Sydneá Rossi, AP622 APESP

²⁴⁵ Reportagem – *O TEMPO*, seção palco, de 7 de setembro de 1954, AP622 APESP.

²⁴⁶ Idem 240.

²⁴⁷ O álbum traz o recorte de jornal com a publicidade da peça e o seu prospecto de divulgação.

Sidneia Rossi, atriz de grande relevo do amadorismo paulistano, além de ter aparecido profissionalmente na Tv e no rádio, tem sua melhor oportunidade em “Cantiga de Ninar”, famosa peça de Martinez Sierre com que o Teatro do Povo inaugurará suas atividades dia 10, quarta-feira, no Teatro São Paulo. (Nota – Teatro do Povo, matéria assinada por Miroel Silveira em A Gazeta de 5 de agosto de 1955, AP622 APESP)

Na segunda metade do ano de 1955, Sydnéa estreia a peça “Canção de Ninar”, direção de Evaristo Ribeiro. Agora como integrante do grupo Teatro do Povo em sua primeira apresentação no Teatro São Paulo²⁴⁸. Poderia ser mais uma peça dentre outras possíveis²⁴⁹ em que Sydnéa tenha trabalhado como atriz, ainda novata nos palcos; todavia, nesta trajetória, a peça em questão surge como o encerramento de ciclo. Fica patente que algo mudou no álbum, se antes havia um investimento pessoal em demarcar sua presença – seu nome – nas matérias de jornal, aparecendo em legendas de imagens ou na composição de uma cena em que era apenas mais uma, o momento é de avançar ainda mais no caminho da consagração. Sydnéa está nos principais jornais do país, desta feita como objeto da crítica especializada, auspiciosas ou não:

Neste farto punhado de atrizes estreadas, duas pareceram-nos, em particular, com possibilidades dramáticas, exatamente as duas que vêm do rádio ou da televisão: Sidneia Rossi e Maria Dilna. A primeira revela qualidades, embora não tenha compreendido bem o caráter da personagem, salientando-lhe o lado mais facilmente teatral (...). (Crítica especializada – O Estado de S.Paulo de 21 de agosto de 1975, AP622 APESP)*

Para além de um exemplo de crítica ao seu trabalho, o trecho citado carrega consigo uma intervenção de Sydnéa. Visto que em sua argumentação o jornalista tanto enaltece as *possibilidades dramáticas*²⁵⁰ da artista quanto abnega sua interpretação dada ao personagem, a marcação²⁵¹ logo no início deixa transparecer outro elemento característico do álbum e que, igualmente, tem grande incidência em documentos de arquivo pessoal. Ao sublinhar apenas a face positiva da crítica em detrimento daquela

²⁴⁸ Prospecto de Divulgação – “Canção de Ninar”, 1955, AP622 APESP.

²⁴⁹ O álbum limita-se a exibir três peças deste período (1954-1955) em que Sydnéa atuou como atriz, ainda na condição de amadora.

²⁵⁰ Crítica especializada – Cantiga de Ninar, seção Teatro, O Estado de S.Paulo de 21 de agosto de 1975, AP622 APESP.

²⁵¹ * Corresponde à marcação no texto da Crítica especializada – Cantiga de Ninar, seção Teatro, O Estado de S.Paulo de 21 de agosto de 1975, AP622 APESP.

menos favorável, Sydnéa deixa transparecer suas escolhas discursivas, aquilo que deve ser enfatizado e aquilo que, mesmo quando presente, deve ser ofuscado. Algo que se aproxima, em certa medida, à “fantasia de controle”²⁵² em que o artista investe esforços em preservar a áurea de sua obra, relegando ao grande público os seus esboços, anotações, versões preliminares²⁵³, ou ainda, “matando” as palavras que não mais lhe servirão, lançando mão das “armas” acessíveis para fazê-lo: a caneta que risca, a caneta que corrige, o rasgar, o amassar, o queimar e outras tantas, exitosas ou não.

Tal aproximação, embora pertinente e ilustrativa, deve ser mais bem explorada em base anterior ao processo criativo. Desde o recorte de jornal em questão, passando às intervenções sofridas e, enfim, chegando à sua justaposição na montagem do álbum, todo o processo é fruto de escolhas, fruto do exercício pessoal de controle. Por isso, antes mesmo de ser a trilha da criação artística ou qualquer outra, essas ações de controle são intrínsecas ao indivíduo ao longo de sua existência²⁵⁴. O álbum de Sydnéa é a materialidade do “exército de uma mulher só” fantasiando controlar as intempéries, o acaso, as conjunturas sociais, culturais e políticas, enfim os fatores que muitas vezes são irrefreáveis e imponderáveis em sua vida, mas também sua afirmação individual ao impor ao caos do mundo uma forma transitória²⁵⁵.

Neste universo da “fantasia do controle”, o trecho em destaque é um exemplo, dentre outros, de como o álbum e suas partes constitutivas forjam um ambiente hermético para Sydnéa²⁵⁶, onde ela pode exercer sua liberdade, ou, ao menos, sua própria versão de liberdade. Ou ainda, sua própria versão de si mesma, mesmo que implique em autocensuras, omissões e “correções”. O excerto é representativo deste ato pessoal.

²⁵² Sobre o assunto em particular, os trabalhos no campo da crítica genética são os mais promissores e propositivos para se pensar arquivos pessoais de artistas, escritores, cientistas e outros. Cf. VÁRIOS. Criação em processo: ensaios de crítica genética. Roberto Zular (org.). São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.

²⁵³ Documentos regularmente encontrados em arquivos pessoais de artistas, escritores e cientistas, por exemplo.

²⁵⁴ Aqui novamente o conceito de “interesse privado” empregado por Peter GAY (1989) pode ser um instrumental de grande valia para a compreensão de parte dos documentos de arquivos pessoais, senão de todos, a depender do contexto.

²⁵⁵ Em consonância com a reflexão atribuída à Schopenhauer: (...) *a afirmação individual alcançou o seu valor quando conseguiu impor ao caos do mundo uma forma transitória*. Hayden White, traz considerações sobre o registro histórico que guarda alguns paralelos ao *Modus operandi* que se revela na montagem do álbum de recortes: *No registro histórico não processado e na crônica dos eventos que o historiador extrai do registro, os fatos existem apenas como amálgama de fragmentos contiguamente relacionados. Estes fragmentos têm de ser agrupados para formar uma totalidade de um tipo particular, e não um tipo geral. E são agrupados da mesma forma que os romancistas costumam agrupar as fantasias produzidas pela sua imaginação para revelar um mundo ordenado, um cosmo, onde só poderia existir a desordem ou o caos*. WHITE, Hyden. Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. 2001, pág. 141.

²⁵⁶ Claro que para o leitor o controle absoluto não resiste às interpretações, às interpelações e ao cotejo com a realidade.

Nas imediações da crítica citada, outras tantas são exibidas e, desta vez, muito mais favoráveis. Sem tecer aos detalhes seja para demonstrar mais de seus artifícios de controle seja para simplesmente descrevê-las, o melhor a fazer é retomar o trajeto elaborado e conduzido pelos “olhos sem corpo” da artista.

Às portas do sucesso, Sydnéia passa a figurar como promissora atriz do teatro. E sua “boa voz” que a levou ao rádio e à televisão, agora pronuncia-se como o grande trunfo para o que estava por vir.

A começar pelo programa da peça, cuidadosamente conservado em seu álbum, contendo todas as informações de hábito (O quê? Onde? Quando?) mas que salta aos olhos a nota que segue em sua parte inferior. Um detalhe técnico. *As músicas dos cantos internos são de autoria e ensaio de Sydnéia Rossi*²⁵⁷.

Noutra crítica especializada referente à peça em questão, a argumentação neste sentido é ainda mais enfática: *Sydnéia Rossi, exemplo de amplitude de meios artísticos, pois é cantora, escritora e musicista, faz com sensibilidade e boa técnica o papel de “Madre Vigária” em “Cantiga de Ninar”*²⁵⁸.

²⁵⁷ Programa de peça – “Cantiga de Ninar”, 1955, AP622 APESP.

²⁵⁸ Nota jornalística – Periódico indeterminado, 1955, AP622 APESP.

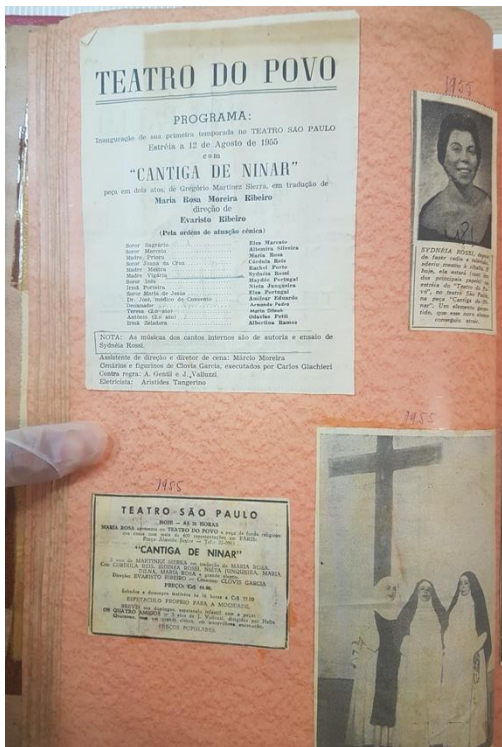


Figura 42. Folha – contexto: peça Cantiga de Ninar, 1955. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 43. peça Cantiga de Ninar, 1955. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

O detalhe no programa da peça que, feita a leitura conjuntamente com as críticas adjacentes, à exemplo da citação acima, exhibe um quadro mais amplo da montagem do álbum de Sydnéa e que não se resume ao trabalho de inventário *ad hoc* de cada crítica especializada e de outros materiais impressos referentes à peça “Cantiga de Ninar”, nem mesmo se restringe à apresentação dos documentos como um “Dossiê”²⁵⁹, ao reunir os diversos itens que se relacionam à peça em si. E mesmo que fosse possível sustentar que o álbum é um dossiê sobre o “indivíduo Sydnéa Rossi”, ainda sim, perder-se-ia o que tem de substancial na parte em questão, bem como de sua relação com o todo (álbum), ou seja, o olhar interessado que converte o “indivíduo Sydnéa” em “eu, Sydnéa”. Sendo que a distância não reside no ato de documentar um episódio de sua vida, porque isso também está presente, a singularidade nessa conversão está no ato de se criar (ou recriar) uma expectativa deste episódio.

²⁵⁹ Unidade documental em que se reúnem informalmente documentos de natureza diversa, para uma finalidade específica. BELLOTTO, CAMARGO et al. Dicionário de terminologia arquivística, 2012.

Sidneia é uma autêntica revelação de nossas ribaltas. Vai longe. Será uma nova estrela, se lhe derem oportunidade e se lutar, estudar, levar a sério, como vem fazendo até agora, a carreira para qual extraordinariamente é dotada (Nota jornalística – “Uma revelação de atriz”, seção indeterminada, Folha da Noite de 22 de agosto de 1955).

Deste momento na vida de Sydnéia e à luz da montagem ou do “olhar sem corpo” é possível compendiar que: a artista, *depois de fazer rádio e televisão, aderiu mesmo à ribalta*²⁶⁰; que na condição de amadora e sob oportunidade da peça, encontrou algumas “pontas a mais de sua estrela”, *No repertório a ser encenado em seguida, também terá grande responsabilidade e esplêndidas oportunidades*²⁶¹; que, ao fim, Sydnéia chega às portas do estrelato, na condição de *Um elemento garantido, que esse novo elenco conseguiu atrair*²⁶².

Ainda nestes profícuos anos 50, agora adentrando a segunda metade da década, alguns anos depois de sua estreia como “Galateia” e, conseqüente, a positiva repercussão de sua atuação nos espetáculos de teatro amador, destaque para o seu trabalho na peça “A Cantiga de Ninar” de 1955, o álbum apresenta outra “entrada” em seus registros e que conserva o residual,²⁶³ digno de entesouramento, do que seriam os seus principais trabalhos no teatro. Agora, na condição de atriz profissional.

No folhear avante, chega-se ao ano de 1956. Neste ano, o ator, diretor e empresário cultural Sandro Polloni convidou a artista para integrar o elenco do Teatro Maria Della Costa²⁶⁴. Os mesmos Sandro Polloni e Maria Della Costa, fundadores do Teatro Maria Della Costa em 1954 e que estavam presentes no “rito de passagem” em que Sydnéia debutava nos palcos (teatro), alguns anos antes - *1º trabalho no teatro ainda amador*. Agora, presentes nesse novo “rito de passagem”:

Hoje, Sydnéia Rossi pertence igualmente ao elenco do Teatro Maria Della Costa, onde a temos em papel de responsabilidade no drama “A Casa de Bernarda Alba” (...)O teatro anuncia para proximamente o “Rosa Tatuada.

²⁶⁰ Nota jornalística – Periódico indeterminado, 1955, AP622 APESP.

²⁶⁰ Citar do dicionário de terminologia

²⁶¹ Tudo indica que, além de responsável pela composição e ensaio dos cantos internos na peça “Cantiga de Ninar”, na oportunidade, Sydnéia também apresentou um repertório. Nota jornalística - Periódico indeterminado, 1955, AP622 APESP.

²⁶² Nota jornalística - Periódico indeterminado, 1955, AP622 APESP.

²⁶³ Retrato – Sydnéia Rossi, 1952, AP622 APESP.

²⁶⁴ Perfil jornalístico – “Figuras do Teatro Nacional”, periódico indeterminado, seção Máscaras, s/d, AP622 APESP.

Nesse novo trabalho do grupo dirigido por Sandro, novamente Sydnéia Rossi aparecerá em desempenho que muito assinala este seu início no teatro profissional (Reportagem – “Bernarda Alba” e “Rosa tatuada”, A Gazeta de 24 de abril de 1956).

No papel de “Criada” na peça “A Casa de Bernarda Alba”, direção de Flaminio Bollini, Sydnéia Rossi estreia nesse novo marco de sua carreira. Escrita pelo espanhol Federico García Lorca, em plena guerra civil, “A Casa de Bernarda Alba” é um drama ambientado em uma aldeia espanhola que conta a história de uma viúva matriarca que, após perder o marido, decreta luto de anos, mantendo as filhas enlutadas à clausura do ambiente doméstico.

Sem entrar nas nuances da obra, o que chama a atenção é justamente o gênero desta e suas implicações na interpretação de Sydnéia.

Voltando à crítica especializada que recebeu em sua atuação como Madre Vigária na peça “Cantiga de Ninar” em que, seu crítico aponta-lhe que, embora revelasse qualidades, na ocasião *não tenha compreendido bem o caráter da personagem, salientando-lhe o lado mais facilmente teatral (...)*(Crítica especializada – O Estado de S.Paulo de 21 de agosto de 1975, AP622 APESP); como também levando-se em apreço as reportagens que abarcam sua passagem pelo rádio; é interessante notar uma imagem caricaturesca de Sydnéia Rossi, vista como uma pessoa engraçada, de boa dicção e doce. Imagem essa transposta para os palcos e que lhe rendeu certo prestígio em seus trabalhos enquanto cantora, contadora de histórias, representando papéis na radionovela, por vezes voltado ao público infantil ou ao público que procura divertimento ou desenfadar-se.

Noutra direção, em sua estreia no teatro profissional, Sydnéia vive uma personagem dramática. As imagens justapostas em seu álbum e que se relacionam à peça em questão são bastante persuasivas neste sentido.

O destaque fica com o retrato de Sydnéia em plena encenação, no papel da criada da casa da matriarca Bernarda: o enquadramento reduzido limita-se a registrar seu rosto, rosto de perfil, a iluminação da cena acentua seus traços pronunciados, o olhar distante e o semblante taciturno transmitem todo tormento da personagem. Imagem já muito distinta daquela outra retratada e que está afixada ao fim do álbum. O sorriso plástico, a indumentária volumosa e seu gestual que expressam o caricaturesco e o recreativo, *salientando-lhe o lado mais facilmente teatral* (Crítica especializada - O Estado de S.Paulo de 21 de agosto de 1975, AP622 APESP), como ecoa a crítica feita na ocasião de seu trabalho na peça “Cantiga de Ninar”.

Outro elemento chamativo neste espaço do álbum, neste momento “registrado” de sua trajetória, fica por conta do recorte de impresso com o retrato de García Lorca e, imediatamente abaixo, provavelmente de mesma origem, outro recorte com o autógrafo do escritor espanhol.

Embora muito diferente em sua apresentação do que seria uma dedicatória com autógrafo de Ruggero Jacobbi e Eleazar de Carvalho ou de uma foto ao lado de Maria Della Costa e Sandro Polloni, aqui a “presença” de Garcia Lorca por um lado aparenta figurar como um voto de credibilidade à peça, bem como à sua própria atuação. O autógrafo e a imagem do escritor espanhol como selos de garantia. Por outro lado, a presença de Lorca figura como um cânone, um guia qualificado para a se atingir a essência da peça, como também a conexão necessária para o alinhamento dos palcos brasileiros com os europeus de tradição de séculos e do qual Lorca é herdeiro.



Figura 44. Folha – peça A Casa de Bernarda Alba, 1956. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 45. Folha – peça A Casa de Bernarda Alba, 1956. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

Adiante no álbum, ainda no ano de 1956, Sydnéa estreia a peça “Rosa Tatuada”, de Tennessee Williams, dramaturgo estadunidense. Assim com “A Casa de Bernarda Alba”, “Rosa Tatuada” contou com a produção de Sandro Polloni e direção de Flaminio Bollini, bem como com o elenco do Teatro Maria Della Costa. *Sydnéa Rossi, como*

Pepina, tem um bom papel. E consegue desempenhar-se dele esplendidamente. A artista encontrou “o seu” papel. Está realmente ótima, como Pepina. (Reportagem – “Rosa Tatuada” no Maria Della Costa, periódico não identificado de 14 de maio de 1956, AP622 APESP).

“Rosa Tatuada” ficou poucos dias em cartaz, quinze dias para ser exato, teve boa repercussão nos jornais. Dessa, uma ressalva compartilhada por boa parte é o convite para novamente pensar a montagem dos escritos por parte da artista. Isso porque a ressalva à peça mostra-se antagonica quando o foco recai em Sydnéa. O elemento convergente da crítica pode ser resumido por meio da matéria assinada por Regina Helena, em 14 de maio de 1956: *Temos uma ligeira restrição. Seus artistas gesticulam mais como napolitanos do que sicilianos. Gritam talvez um pouco demais para sicilianos (Reportagem – “Rosa Tatuada” no Maria Della Costa, periódico não identificado de 14 de maio de 1956, AP622 APESP).* O olhar interessado de Sydnéa na matéria fica patente quando, novamente, seu arbítrio e caneta sublinham “sua presença” na crítica. Citada nominalmente, a artista é elogiada, e, segundo a matéria já mencionada, encontrou o “seu papel” no teatro²⁶⁵. Noutra matéria de jornal, de mesma tônica, Sydnéa figura mais uma vez como “a própria informação” de interesse. Novamente grifado a caneta, a informação dá conta de que, de maneira distinta ao elenco, a atriz desempenhou bem o seu papel em cena:

O sotaque italiano dos atores principais está errado (...). Tomaríamos como padrão certo, por exemplo, a maneira de falar de Sidnéa Rossi, que parece mesmo ter vivido num daqueles antigos cortiços do Brás dos velhos tempos (Reportagem – Teatro, Shopping News, de 13 de maio de 1956, AP622 APESP).

Boa dicção e talento, e um pouco do sangue italiano que corre em suas veias, parecem ter-lhe garantido as boas críticas. Eis a informação que lhe importa e que dá estofa à montagem do álbum.

²⁶⁵ Reportagem – “Rosa Tatuada” no Maria Della Costa, periódico não identificado de 14 de maio de 1956, AP622 APESP.



Figura 46. Folha – peça Rosa Tatuada, 1956. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 47. Folha – peça Rosa Tatuada, 1956. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 48. Folha – peça Rosa Tatuada, 1956. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 49. Folha – peça Rosa Tatuada, 1956. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

O momento registrado e orientado pelo olhar fantasmagórico, ainda em 1956, traz outro ponto contributivo para se conhecer um pouco mais sobre o produtor do álbum, bem como sobre o contexto de sua produção. É deste mesmo ano o primeiro perfil jornalístico da artista “Eu sou assim”²⁶⁶, matéria essa que apresenta um arrazoado da trajetória artística e pessoal de Sydneia. Dos dias como servidora do Departamento de Cultura, Coral Paulistano, voz nas rádios, atriz de radionovela, passando pelas telas do cinema²⁶⁷ até, enfim, chegar aos palcos com o grupo Teatro Maria Della Costa - TMDC. Informações essas que podem ser cotejadas com os demais documentos do álbum, sem eventuais prejuízos²⁶⁸. Da matéria em questão, o destaque fica por conta das informações que revelam alguns aspectos de sua intimidade. Primeiramente a imagem da matéria em que, sentada ao chão, abraça sua cachorra. Na legenda se lê: *Sidneia em casa, com sua cachorra cantora (Perfil jornalístico – “Eu sou assim (diz Sidneia Rossi)”, Folha do Teatro, [1956], matéria assinada por Miroel Silveira, AP622 APESP).*



Figura 50. Folha – contexto: filme *Candinho*, 1953. Álbum de recordações de Sydneia Rossi, AP622 APESP

²⁶⁶ Perfil jornalístico – “Eu sou assim (diz Sidneia Rossi), Folha do Teatro, [1956], matéria assinada por Miroel Silveira, AP622 APESP.

²⁶⁷ Sydneia trabalhou como atriz com participação no filme “Candinho”, direção de Cid Leite da Silva e produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., com Mazzaropi no papel de Candinho; A artista também teve participação no filme “Aí vem o General”, direção de José Broder e produzido pela Empresa Cinematográfica Jaraguá. Ver <http://bases.cinematoteca.gov.br>.

²⁶⁸ A matéria não cobre o período no teatro amador.

O perfil jornalístico finaliza o texto com informações ainda mais confidentes. Tal com um jogo de perguntas e respostas, Sydnéa revela reverenciar o marido, assim como a “cachorra cantora” e a gata que *vive em coleira para não fugir*, mas também adora: vestir-se bem, teatro, animais em geral, cor amarela, ravioli. Revela, também, os dissabores em viajar de ônibus, sapato apertado, falar afetado, laranja azeda.

Informações absolutamente íntimas tanto quanto triviais, mas indiciosas da personalidade pública da artista. Uma “janela aberta” da intimidade, tornando-a acessível (no limite do seu controle) ao olhar curioso. Como na imagem de janela que pode tanto ser aberta quanto fechada, apresentada no prospecto preambular do álbum.

Em nota que segue logo abaixo, acompanhada de uma fotografia de sua “cachorra cantora”, Sydnéa deixa revelar um pouco mais de si:

Sidnéia Rossi fez anos domingo e convidou alguns amigos para uma lasanha ao forno em sua casa do Tremembé. A lasanha e os “Braccioli” estavam notáveis, e a intérprete de “Rosa Tatuada” e “Casa de Bernarda Alba” contou que está esperando sua situação no Departamento de Cultura da municipalidade para poder aceitar algumas das propostas que lhe fizeram para o teatro e tv (Nota – periódico não determinado, seção não identificada, [1956], AP622 APESP)

É interessante perceber ao final do excerto a informação de que a artista aguarda sua “situação do Departamento de Cultura...”. O que parece ser um momento conflitivo em sua vida em que, provavelmente, teve que optar ou compatibilizar seu trabalho como servidora pública e artista. Embora não seja uma declaração propriamente de Sydnéa, não deixa de revelar momento de sua vida, em seu aspecto mais íntimo.



Figura 51. Folha – contexto: perfil jornalístico e outros, [1956]. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 52. Detalhe de retrato de Sydnéa - contexto: perfil jornalístico e outros, [1956]. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

Ainda no ano de 1956, Sydnéa estreia na peça “Esses Fantasmas” de Eduardo De Filippo e direção de Flaminio Bollini. Na ocasião da estreia, o elenco principal do Teatro Maria Della Costa, à exceção de Sydnéa Rossi, se despedia do público brasileiro para aportar em terras europeias e apresentar ao público português a peça de Eduardo De Filippo. Não ficam claras as razões pelas quais a artista não acompanhou o elenco principal e, no Brasil, continuou a se apresentar na mesma peça, porém com o elenco de apoio amador do grupo. De todo modo, tal fato parece ter deixado marcas em Sydnéa, sendo reiterado em outros momentos do álbum, inclusive no perfil jornalístico sobre a artista de 1958²⁶⁹. Coincidência ou não, também marcou sua breve saída do grupo, ao qual voltaria um ano depois, em 1958, na peça A boa alma de Se-Tsuam (Brecht).

O “olhar sem corpo” conduz a outros tantos trabalhos da artista no teatro até os anos 70. Neste intervalo de tempo, vale mencionar três momentos em que as informações de sua carreira se cruzam com elementos de sua intimidade, enfatizando assim essa versão privada sobre si.

²⁶⁹ Perfil jornalístico – “Sydnéa Rossi, [Máscaras], Seção Figuras do teatro nacional, [1958]. Cf. Figura 66.

Após a sua saída do Grupo TMDC, Sydnéa se reencontra com a comédia na peça “Hora da Fantasia”²⁷⁰. Marina Freire e Sydnéia em papéis caricatos, não se ultrapassando, porém, em nenhuma cena²⁷¹ (*Crítica especializada – periódico indeterminado, seção Teatro, [1967], AP622 APESP*). Sobre a ocasião chama a atenção nota jornalística do *Correio Paulistano* de 30 de julho de 1957, como de praxe elogiosa²⁷², em que reporta informação reveladora de muito mais que a simples repercussão da peça, porém que permite acessar, de maneira indireta e ainda que numa centelha, sentimentos que decerto sempre acompanharam toda a trajetória da artista, suas incertezas e angústias. No caso, em relação ao fim da temporada da peça:

Sydnéia Rossi continua à espera de uma grande oportunidade em teatro. Ela terminou seu compromisso, anteontem, com o Teatro Paulista de comédia, em cujo elenco ela foi a “governanta”, na comedia de Anna Bonacci, “Hora da Fantasia”, merecendo ótimas referencias da crítica. Bem que Sydnéia poderia ter sido aproveitada por Fernando de Barros no “remonte” de “A compadecida”. Mas Sydnéia tem paciência. Confia em que, de repente, um diretor acredite mesmo na sua vocação” (Nota jornalística- Correio Paulistano, 30 de julho de 1957, AP622 APESP)

Incertezas e angústias, sentimentos demasiadamente humanos e que o álbum parece “domesticar” ou fantasia controlar (GAY, 1989). Sentimentos que se alinham a sua trajetória profissional e que figuram como parte dos pressupostos desta. Estão a cada escolha, a cada vez no palco, cada fechar de cortina, a cada nota de jornal, a cada experiência. E teriam lugar ao lado das experiências e qualificações profissionais num hipotético currículo ou portfólio em que se considerasse Sydnéa em sua integralidade, em todos os estatutos que lhe determinam enquanto indivíduo.

Outro momento que há de ser destacado, se passa na ocasião de seu trabalho na peça “O casamento Suspeitoso”, de Ariano Suassuna, apresentado pela Companhia Nydia Licia e Sérgio Cardoso. *Sydnéia Rossi tem, em dona Guida, a sua melhor intervenção nos palcos nas últimas temporadas (Crítica especializada – periódico não determinado, s/d, AP622 APESP)*. Em sua trajetória artística, a experiência de ter

²⁷⁰ Na ocasião, a artista teve passagem pelo Grupo de Teatro de Comédia.

²⁷¹ O trecho em questão está sublinhado. Novamente, evidencia do olhar interessado de Sydnéa na matéria de jornal.

²⁷² O elogio à artista é a tônica de todas as críticas selecionadas para o álbum. O que é bastante revelador do interesse ou requisito utilizado por Sydnéa para a seleção e manutenção dos itens em seu álbum.

participado da peça em questão coexiste com a experiência de ter se acidentado de carro e, como consequência, ficando afastada dos palcos por alguns dias, sendo substituída por outra atriz. Neste caso, mesmo indispondo de meios para mensurar o quão determinante em sua trajetória artística foi o mencionado (registrado) acidente, o fato de figurar em seu álbum demonstra o papel do circunstancial nesta versão privada de si.



Figura 53. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 54. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 55 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 56 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 57 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

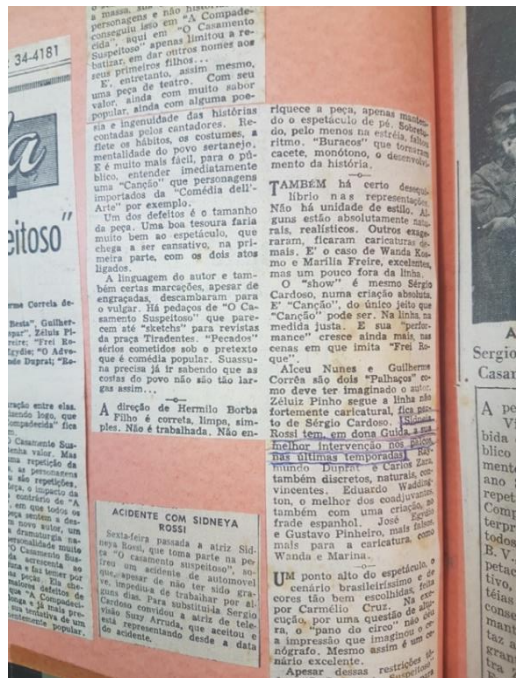


Figura 58 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

Seguindo numa direção em que parece ter sido a mesma tomada por outros artistas do período, as grandes vozes do rádio ocuparam espaço na televisão brasileira²⁷³. Sydnéa não é exceção a esta regra.

Com o advento da televisão como meio de comunicação que ganharia, tempos depois, o coração de boa parte dos brasileiros, a artista foi convidada por Júlio Gouveia para viver a personagem “Dona Benta” no programa “O Sítio do Pica-pau Amarelo”, apresentado no Canal 3, em 1954, onde seguiu com o papel durante mais de um ano²⁷⁴.

Também com o mesmo produtor do programa “O Sítio do Pica-pau Amarelo”, na mesma emissora, a artista apresentou-se em outras radionovelas com destaque para sua participação em “Fábulas Animadas” e “Teatro da Juventude”²⁷⁵.

Sydnéa também teve passagem pela TV Paulista – canal 5, onde integrou o elenco de diversas novelas dirigidas por Antunes Filho e Ruggero Jacobbi. Participando de outros trabalhos como no caso das telenovelas: “Ninguém Crê em Mim” e “Em Busca da Felicidade”²⁷⁶.

Um salto no tempo e algumas folhas para o fim do álbum, e “olhar sem corpo” leva à segunda metade dos anos 70.

Sydnéa volta à televisão brasileira, agora como contratada da TV Tupi. Sua personagem, uma velha “fofoqueira” que exerce as funções de governanta do padre da vila, lhe foi cedida “após muita luta e graças à idoneidade do diretor, apesar do preconceito generalizado existente contra os mais idosos” (Perfil jornalístico – Folha da Tarde, de 6 de outubro de 1975, AP622 APESP)

Artista experiente, Sydnéa atuou na emissora na novela *Vila do Arco – 1975 e Apóstolos de Judas – 1976*, ambos trabalhos na TV Tupi – canal 4²⁷⁷. Nestes trabalhos,

²⁷³ O caso bem-sucedido das telenovelas corrobora com tal afirmação, pois estes programas televisivos carregam a herança genética das radionovelas. Cf SILVA (2004, pág.23). TV Tupi, a pioneira na América do Sul / Patrícia Alves do Rego.— Rio de Janeiro : Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro : Secretaria Especial de Comunicação Social, 2004. 80 p.: — (Cadernos da Comunicação. Série Estudos; v.12.

²⁷⁴ Perfil jornalístico – Periódico não identificado, seção *Figuras do Teatro Nacional*, s/d, AP

²⁷⁵ Idem 269.

²⁷⁶ Idem 269.

²⁷⁷ Como referência vale voltar à primeira folha do álbum em que se encontra o prospecto de divulgação da novela “Vila do Arco”, de 1975.

Sydnéa Rossi encerra sua trajetória. O prospecto de divulgação da novela “Apóstolos de Judas”, de 1976, é provavelmente o documento mais recente neste constructo aqui chamado de “Álbum de Recordações”, como quer a gravura em dourado que traz em seu dorso.

Por fim, nestes anos finais da carreira, tendo encontrado muitas das “pontas de sua estrela”, Sydnéa Rossi parece entusiasmada com o seu trabalho atual na televisão, “*porque a tv marca muito mais a nossa imagem junto ao público (...)*”²⁷⁸. Segundo a artista, no teatro embora tenha mais “vida”, a sua imagem não fica marcada pelo público, “*(...) após o término do espetáculo o público raramente se recorda do ator (...)*”²⁷⁹. Feliz na atual circunstância, porém usando da “boa voz”, da elogiosa dicção, da condição de figura pública e de “estrela dos palcos” para tecer uma reflexão sobre seu campo ora vivido. A realidade do mundo artístico e, sobretudo, cinema e televisão, nas palavras da artista Sydnéa Rossi:

“É uma triste verdade isto que eu estou afirmando (...), (...) eles preferem maquiar uma garotinha para que pareça trinta anos mais velha a contratar uma artista que tenha os seus cinquenta anos de idade. Os motivos disso tudo são um tanto quanto obscuros para mim, porque a única vez em que eu me animei a interpelar alguém sobre a questão, responderam-me que se tratava de satisfazer a certas “injunções...”²⁸⁰.

²⁷⁸ Perfil jornalístico – *Folha da Tarde*, de 6 de outubro de 1975, AP622 APESP.

²⁷⁹ Idem 273.

²⁸⁰ Idem 273.

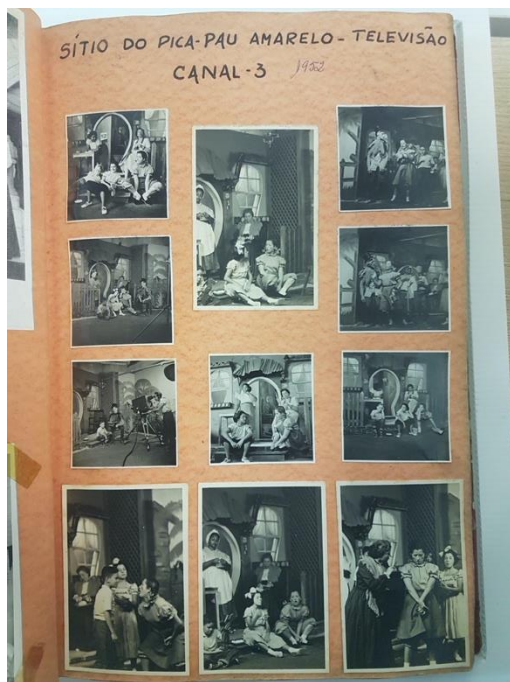


Figura 63 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

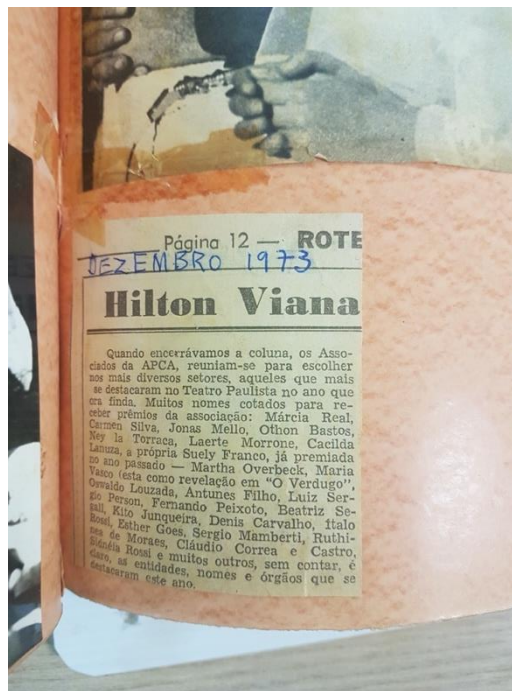


Figura 64 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

Capítulo 5. Domesticação do tempo: Produtor, Produção e Proveniência

5.1. O turbilhão que, ao mesmo tempo e agora, atuam

No último ato ou olhar do guia “sem corpo”, o trabalho volta-se ao curioso “epílogo”, já aqui comentado. Chega-se ao retrato editado e ampliado de Sydnéa Rossi em seu *1º trabalho ainda iniciante*. Numa primeira abordagem do retrato, foi possível elencar algumas informações preliminares para se fazer uma leitura crítica do álbum.

A relembra, a intersecção passado e presente (da legenda, da montagem do álbum) que, se por um lado tem-se o registro de uma situação no passado, do mesmo modo se tem um sinal claro de presentificação do passado, para utilizar o termo sugerido por RICOUER (2010). Como frisado em outro momento, este “final” passa a mensagem ao observador de que o produtor está anunciando algo de seu produto. Em primeiro lugar que o álbum lhe pertence e, embora não tenha uma declaração subscrita²⁸¹, a leitura do álbum fornece todas as pistas neste sentido²⁸². Que o álbum tem um interesse e um escopo mais ou menos definido. Respectivamente o interesse em si e sua vida artística. Por fim, de que o álbum é representativo de algo que lhe é duradouro ou permanente no tempo, é representativo da essência de seu produtor. Portanto, conjunto retrato/nota manuscrita/espço no fim do álbum transmite uma ideia de que se trata de um ato de afirmação individual – “Eu fui” e “eu continuo sendo”. “*Eu sou assim*”, como sugere o título da matéria jornalística²⁸³.

Entretanto, é preciso conhecer um pouco mais dos mecanismos que sustentam essa ideia de representação tanto da trajetória quanto da essência ou identidade de Sydnéa Rossi. E aqui é onde incide o peso do interesse privado – o peso do “eu” – como medida e mediação no funcionamento destes mecanismos. FRAIZ (1998) apresenta em interessante trabalho sobre o arquivo de Gustavo Capanema a ideia de um “meta-

²⁸¹ É importante salientar que no contexto íntimo privado em que o álbum foi confeccionado, este não traz efeitos jurídicos-administrativos como outros tantos em que os atos relacionados à produção têm relevância jurídica. Sobre tema Ver DURANTI, Luciana. *Diplomatics: new uses for a old Science*. IN

²⁸² Sobre este ponto, é interessante notar as inter-relações dos itens contidos no álbum, naturais em documentos de arquivo, visto que “nasceram” da produção e acumulação no exercício das atividades e funções de um mesmo produtor. Sobre definição de documentos de arquivo Cf BELLOTTO, CAMARGO et al. *Dicionário de terminologia arquivística*, 2012.

²⁸³ Perfil jornalístico – “Eu sou assim (diz Sydnéa Rossi), Folha do Teatro, [1956], matéria assinada por Miroel Silveira, AP622 APESP.

arquivo”, ou seja, no caso documentos encontrados no fundo em questão e que foram produzidos e acumulados no planejamento e execução da organização de seu próprio arquivo. O que a autora também concebe como “projeto autobiográfico”²⁸⁴.

Trazendo a mesma ideia para a realidade aqui em foco, seria possível enquadrar o álbum de Sydnéa como resultante de um espécime de projeto autobiográfico, nos termos colocados pela autora?

Talvez procurar a resposta adequada para a questão levaria o trabalho a se desvirtuar de seu objeto ora apreciado; entretanto a mesma questão auxilia a pensar no binômio “olhar interessado” e “olhar desinteressado”, inspirados nas ideias de GAY (1989). O que traria para a realidade aqui assistida “O projeto autobiográfico” como propositura de uma versão de si, elaborada por si mesma, em que o álbum como constructo projeta “seu próprio retrato mais próximo da realidade” (COX, 2017).

Tanto no caso do “meta-arquivo” de Capanema quanto no “álbum de recordações” de Sydnéa Rossi, o que se tem revelado é o olhar interessado de seus produtores sobre seus próprios arquivos. Olhar este que não implica apenas no zelo pelos seus “papéis”, mas que, igualmente, demonstra certo impulso em mediá-los para que, somente só, pudesse ter o controle sobre sua própria imagem e trajetória.

Isto posto, compreende-se que o álbum então é representativo de Sydnéa Rossi em duas acepções concomitantes: representativo do interesse de Sydnéa por si mesma e de sua autoafirmação; mas também, representativo deste exercício de controle sobre seus documentos e da maneira pela qual o interesse privado quer ditar o que e como será representado. O controle de seus documentos como insuspeito, pois este exercício é inerente a qualquer documento de arquivo que tenha uma gestão mínima. E a maneira pela qual quer ser representada, associada ao que se definiu como montagem, ou seja, o liame constituído para dar sustentação à versão de si mostrada no álbum. Utilizando-se da seleção, da colagem, da omissão e da edição dos documentos como expediente.

Ainda neste segundo aspecto da representação, a montagem do álbum evidencia outra face do mencionado controle individual. Além do controle físico e intelectual exercido sobre os documentos componentes do álbum, em que Sydnéa expõe as respostas das questões: O que é? Como é?; da mesma maneira, parece exercer o controle sobre a dinâmica em que estes documentos são apresentados, em que Sydnéa expõe as respostas das questões: Como funciona? E em qual tempo?

²⁸⁴ FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo Gustavo Capanema. 1998.

No curso desta dinâmica, o observador tem a nítida impressão de presenciar o tempo que corre na vida de Sydnéa Rossi. Da mesma maneira que um filme, são minutos ou no máximo horas percorrendo todas as folhas do álbum que abarcam décadas de uma existência. O Produtor então, ao comprimir o tempo de décadas ao tempo da leitura ou da exibição do álbum, impõe ao caos do mundo uma forma transitória. Mais do que isso, ao domesticar o tempo e, de certa maneira, sua própria vida, o álbum e sua montagem é a garantia de se dar unidade existencial e o “aclerar” do próprio presente, este contingencial e desordenado.

Referente a esta relação caos e forma transitória, vale mencionar a reflexão do escritor argentino Ricardo Piglia que, ao reviver os próprios diários²⁸⁵, traz uma contribuição importante para se pensar a relação entre a produção dos registros e a leitura interessada a posteriori dos mesmos pelo próprio produtor:

A unidade é sempre retrospectiva, no presente tudo é intensidade e confusão, mas se olharmos para o presente quando já passou e nos instalarmos no futuro para rever o que vivemos, então, segundo Renzi, algo fica claro. (PIGLIA, Ricardo. Los diários de Emilio Renzi²⁸⁶. 2017, pág. 11)

A produção do álbum, portanto, está intimamente relacionada à própria afirmação individual de Sydnéa Rossi. Desta maneira, a adoção de uma forma e um discurso factíveis para explicar o seu próprio lugar neste mundo. E nada mais crível que lançar mão do próprio arquivo para dar o lastro, a fidedignidade e, ao mesmo tempo, a inteligibilidade e a dinâmica necessárias à sua trajetória de vida, progressiva e ordenada.

No curso deste itinerário em que a trajetória, a inteligência dos momentos e o tempo são domesticados pela artista, é possível trabalhar com a ideia de agente autorizado²⁸⁷. Ao prestar sua versão referente a si mesma, Sydnéa se coloca na condição de autorizada para fazê-lo. Decerto, não se trata de uma autorização outorgada por outrem ou em

²⁸⁵ O escritor utiliza-se de seu personagem Emilio Renzi (personagem/alterego) para reviver seus próprios diários. PIGLIA, Ricardo. Los Diários de Emilio Renzi: um día en la vida. Barcelona, 2017.

²⁸⁶ Tradução livre do original: *La unidad es siempre retrospectiva, en el presente todo es intensidad y confusión, pero si miramos el presente cuando ya ha pasado y nos instalamos en el porvenir para volver a ver lo que hemos vivido, entonces, según Renzi, algo se aclaraba.* PIGLIA, Ricardo. Los Diários de Emilio Renzi: um día en la vida. Barcelona, 2017.

²⁸⁷ Antônia HEREDIA HERRERA sobre o “produtor”, em relação à proveniência, argumenta que este é o agente o qual em razão de suas atribuições e funções tem a responsabilidade e obrigação de gerar os testemunhos das então funções e atividades. No que se refere ao universo dos arquivos privados, especialmente aos álbuns de recortes, a proposta é a de que o hábito pessoal de manter álbuns de recortes é de competência e de responsabilidade daquele que goza deste hábito.

resposta a uma determinação legal/administrativa. Sua “autorização” é de outra ordem. Está alicerçado na base do interesse privado que implica uma constante interação entre necessidade e controle (GAY, 1989)²⁸⁸. A “autorização” de Sydnéa de produzir o álbum é dada pelos seus próprios desejos. A artista não é qualquer agente, guarda proximidade com os seus próprios documentos e por eles é afetada. O álbum, como já foi dito, é efeito de sua própria afirmação individual. Afirmação aliás, intransmissível e irrenunciável.

Outro ponto que qualifica Sydnéa como produtora do álbum, no sentido defendido por HEREDIA HERRERA, reside na diferenciação entre a produção e a sistematização dos documentos em seu álbum. O álbum de Sydnéa está a meio termo entre um e outro.

Se por um lado, o formato álbum cumpre suas funcionalidades precípuas de acondicionar e organizar os documentos, por outro, é o mesmo formato que auxilia na domesticação da trajetória e do tempo. O formato somado ao “projeto” de autoafirmação possibilita a dinâmica mencionada há pouco, em que a trajetória de décadas da artista se move no folhear e no tempo da leitura.

A montagem do álbum de Sydnéa é desenvolvido sob ordenação cronológica dos documentos. Em conformidade, portanto, com a própria natureza de produção e acumulação. Todavia, a produção do álbum é dada no sentido contrário. Ou seja, a produção é deflagrada a partir do gesto da artista ao olhar interessado para si, em seu momento presente; e para o seu passado acessado por meio de seus documentos e reelaborado²⁸⁹ pela memória. Período indefinido, mas estimado como final dos anos 70 e início dos anos 80²⁹⁰.

O álbum em sua montagem recorre a recursos de edição que complementam os controles assinalados (físico e intelectual) orientando sua leitura e promovendo maior integridade ao conjunto.

O título ou a denominação e nome de seu responsável são o que de imediato manifestam-se. As inscrições em dourado informam ou sugestionam o “assunto” referente - *Álbum de Recordações*-, bem como o seu “interessado” – *Sydnéa Rossi*.

Mas os recursos também se manifestam em cada legenda (datas, sobretudo), cada anotação, inserção e correção de Sydnéa Rossi. Assim como, em cada recorte,

²⁸⁸ Essa visão do interesse privado implica notoriamente uma interação contínua entre necessidade e controle. (GAY, 1989, pág. 97).

²⁸⁹ Ideia de Memória como trabalho, construção, exigindo uma elaboração intelectual e afetiva. Cf. BOSI (2009); RICOUER (2007) e MENESES (1992).

²⁹⁰ A datação utilizada para estimar o período de produção do álbum é o ano do documento mais recente encontrado, 1976.

imperfeição deixada pela cola e fita adesiva presentes. Bem como nos *sui generis* “prólogo” e “epílogo”. São os indícios da presença de Sydnéa na montagem e na mediação das informações contidas; são os enfoques desejados e ajustados pelo “olhar sem corpo”, o guia da trajetória – Sydnéa Rossi.

Não tanto como edição, mas como intensidade da informação apresentada, a montagem concede ao observador momentos de maior entendimento sobre o álbum e seu produtor. São informações extensíveis ou de precisão que auxiliam na compreensão geral sobre a trajetória de Sydnéa, bem como da estrutura de seu álbum. São estes momentos, ou documentos, que irrompem como “pedras de roseta” servindo-se de instrumental para se decifrar o álbum.

Para além dos supracitados “prólogo” e “epílogo”, identificou-se três matérias de jornal²⁹¹ em que as informações extensíveis sobre Sydnéa permitiram conhecer, em síntese, dados e informações que cobrem sua carreira e aclaram a documentação reunida no interior do álbum. Tais matérias também sugerem momentos de tomadas de *consciência íntima do tempo*²⁹² que, quando inseridas nesta trama elaborada pela montagem do álbum, Sydnéa²⁹³ dá vazão à lembrança para tornar presente algo que está ausente, sua *realidade anterior*, conforme discorre RICOUER (2010, pág. 61) em seu estudo comparativo entre imaginação e memória. O processo de tornar presente a ausência, em momentos distintos, aparenta existir uma “série de Sydnéas” que correm pelo gradiente da trajetória de sua vida artística.

A primeira matéria é de 1956, ano de estreia no teatro profissional com o grupo Teatro Maria Della Costa. No perfil jornalístico em questão²⁹⁴, encontra-se a Sydnéa jovial e colhendo o momento de estrelato. A esta altura, a artista atuava na peça “Rosa Tatuada”, pela qual recebeu críticas bastante elogiosas e a qual projetou Sydnéa ao reconhecimento da crítica e do público admirador e consumidor do teatro. Reconhecimento, inclusive, que a levou até a página do jornal do aqui mencionado perfil jornalístico. Neste, tem-se a imagem de uma Sydnéa alegre, cujo olhar interessado para o passado ressalta sua formação e a qualidade de estudiosa e dedicada, *expertise* de grande

²⁹¹ Neste trabalho, as matérias em questão foram identificadas como *Perfil*, conforme denominação que aparece no manual de redação do jornal *A Folha de S.Paulo*, Cf. FOLHA DE S.PAULO. Manual geral da redação. 1987.

²⁹² Expressão empregada por Husserl e retomada por Paul Ricoeur. RICOUER, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas-SP, 2010.

²⁹³ É interessante perceber que os perfis jornalísticos, no caso dois dos três citados, são construídos a partir das falas da própria Sydnéa Rossi, certamente retiradas de uma entrevista.

²⁹⁴ Perfil jornalístico – “Eu sou assim”, [Folha de S.Paulo], seção Folha do Teatro, matéria assinada por Miroel Silveira, [1956]. Cf. Figura 65.

valor para sua tenra carreira. O final da matéria é bastante emblemático deste momento na vida de Sydnéa. Ela declara quais são os elementos que mais adora e aqueles que detesta. Na ocasião das detestáveis, por exemplo, resume a artista:

Viajar de ônibus, futebol, reuniões sociais, sapato apertado, andar a pé, falar afetado, laranja azeda” (Perfil jornalístico – “Eu sou assim, [Folha de S.Paulo], seção Folha do Teatro, matéria assinada por Miroel Silveira, [1956]).

No segundo perfil jornalístico de 1958, este mais formal e sem a citação de fala da artista, tem-se uma Sydnéa no auge do sucesso, já como uma das “figuras do teatro nacional”, conforme o nome da seção em que o perfil foi publicado²⁹⁵. Momento em que a artista está de volta ao grupo Teatro Maria Della Costa e estreia na peça “A boa alma de Se-Tsuam”, de Brecht. Neste caso, diferente do anterior, o perfil é mais direto na informação, fazendo um simples descritivo em que elenca os trabalhos de Sydnéa Rossi, sem emitir juízos. Além das informações gerais que permitem conhecer os trabalhos realizados até 1958, a formalidade da matéria e sua seção “Figuras do teatro nacional” projetam a imagem de uma Sydnéa com uma carreira consolidada.

Finalmente, no último perfil jornalístico de 1975, próximo portanto dos últimos trabalhos na carreira, é possível concebê-lo como a antítese do primeiro (de 1956). O olhar interessado de outrora, ou a “consciência íntima do tempo” no ano de 1956, traz uma Sydnéa com expectativas, com um futuro promissor haja vista sua experiência, sua formação, seu vigor e a qualidade de estudiosa. Porém, no perfil de 1975, o olhar interessado da artista elabora²⁹⁶ a imagem de sua vida, manifestando uma argumentação crítica em relação ao universo do teatro brasileiro e suas “injunções”²⁹⁷. Sobretudo no que diz respeito à condição dos atores mais velhos:

Enquanto em alguns países o acúmulo de experiências e de idade são acompanhados de um maior prestígio e valorização de seu trabalho, no Brasil, pelo contrário, o artista é cada vez mais marginalizado, na medida em que avança no tempo. A mentalidade prevalecente é assim como de uma quitanda: vender e consumir a mercadoria enquanto ela ainda está verdinha. (Perfil jornalístico – “Sydnéa Rossi: [boas mãos não fazem boa datilógrafa]”, Folha da Tarde, seção não identificada, 1975).

²⁹⁵ Perfil jornalístico – “Sydnéa Rossi, [Máscaras], Seção Figuras do teatro nacional, [1958]. Cf. Figura 66.

²⁹⁶ Assim como o primeiro perfil, neste as informações sobre Sydnéa Rossi são apresentadas a partir das respostas de uma provável entrevista.

²⁹⁷ Perfil jornalístico – “Sydnéa Rossi: [boas mãos não fazem boa datilógrafa]”, Folha da Tarde, seção não identificada, 1975. Cf. Figura 67.

Diferentemente do perfil jornalístico de 1956, Sydnéa acena ao passado para avaliar sua própria condição atual. Recém-contratada pela TV Tupi de São Paulo, a artista faz um elogio à televisão ao passo que revela, ao longo da matéria, um certo desencanto com a realidade artística nacional. Nesta ocasião de recém-contratada e selecionada para um papel na novela “A vila do Arco”, Sydnéa comenta:

(...) após muita luta e graças à idoneidade do diretor, apesar do preconceito generalizado existente contra os mais idosos.

(Perfil jornalístico – “Sydnéa Rossi: [boas mãos não fazem boa datilógrafa]”, Folha da Tarde, seção não identificada, 1975).

Nos três perfis acima citados, o intuito foi apresentar algumas referências para melhor compreender o produtor e a montagem do álbum. Entretanto, outro elemento também se faz presente quando observado sobre outro aspecto: a mesma ordenação que exhibe no tempo a sucessão de “Sydnéas”, da mesma sorte incute a ideia de que a tal sucessão é, na verdade, a domesticação do turbilhão de personas reunidas numa única pessoa. Quando Sydnéa atua pela sua afirmação individual, é o turbilhão que, ao mesmo tempo e agora, atua.



Figura 65. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 66. Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622

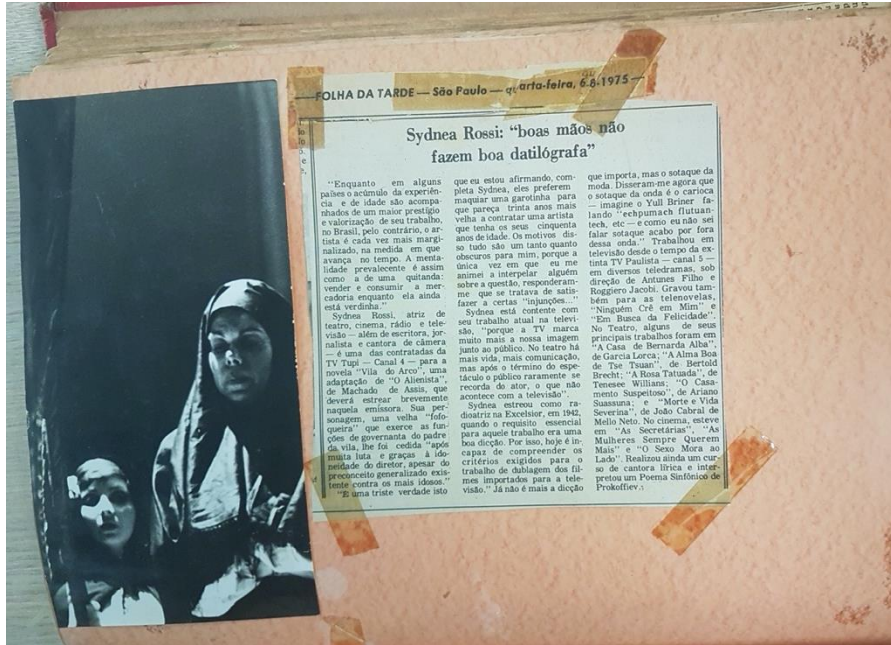


Figura 67. Álbum de recordações de Sydneia Rossi, AP622 APESP

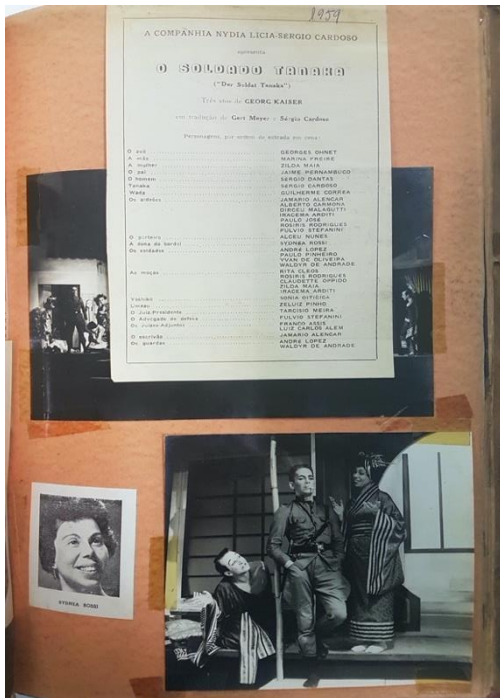


Figura 68. Álbum de recordações de Sydneia Rossi, AP622 APESP



Figura 69. Álbum de recordações de Sydneia Rossi, AP622 APES



Figura 70 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 71 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

5.2. O caso da cachorra cantora

No que se refere ainda ao perfil jornalístico de 1956, momento em que Sydnéa iniciava sua carreira no teatro como profissional, vale destacar um dado que passa discretamente na leitura feita de maneira dissociada do conjunto que compõe o álbum. Em uma das duas imagens presentes na matéria, Sydnéa posa para foto com o seu cão de estimação. Na legenda da imagem se lê: *Sydneya em casa com sua cachorra cantora*. Ao final da mesma, a artista expõe que, *Adora: meu marido, minha cachorra cantora, minha gata que vive de coleira para não fugir(...)* (*Perfil jornalístico – “Eu sou assim”, [Folha de S.Paulo], seção Folha do Teatro, matéria assinada por Miroel Silveira, [1956]*)²⁹⁸. Nas imediações da matéria, observa-se o retrato do que parece ser a mesma cachorra apontada em imagem há pouco. No retrato, Sydnéa está sentada ao chão e envolve com seus braços, de um lado, sua cachorra e, doutro, sua gata que *vive de coleira*.

É verdade que não há anotações ou qualquer marca que indique diretamente tratar-se do mesmo animal ou que traga, ao menos, uma datação. No entanto, as gritantes semelhanças e o fato de estarem fixados contiguamente, não deixam muitas margens de dúvidas quanto à correlação, bem como de ser contemporânea à matéria.

Adiante no álbum, a “cachorra cantora” é novamente mencionada, agora em recorte de nota jornalística intitulada “Prodígios de Tremembé”²⁹⁹, datada de 1956, conforme anotação a caneta nas adjacências, e cujo assunto repercute uma dada realidade em que o bairro paulistano do Tremembé era cenário florescente do teatro paulistano. Bairro este, local de encontro e morada de diversos personagens de sucesso nos palcos de São Paulo e Brasil. E que, dentre os ilustres moradores, Sydnéa Rossi figura juntamente com sua cachorra Zazá: “[...] uma região tão fecunda de astros, nenhum maior que a cachorra de Sydnéa Rossi”³⁰⁰. Em mesma nota, a artista completa: “Ela se chama Zazá e tem pretensões a prima-dona. Basta alguém tocar piano que ela imediatamente se ergue e começa a fazer trinados”³⁰¹.

Registro fotográfico à parte, olhando para as duas publicações na intenção de encontrar o propósito de mencionar a cachorra Zazá, é possível inferir que sua presença seria um fórmula encontrada pelo autor ou editorial em apresentar seu texto mais leve,

298 Cf. Figura 65.

299 Nota jornalística – Prodígios de Tremembé, periódico não determinado, s/d, AP622 APESP.

300 Idem 294.

301 Idem 294.

descontraído e, ao mesmo tempo, construir uma imagem aprazível de Sydnéa, imagem que inspira aos leitores do jornal afinidades com a artista seja pelo fato de morar no Tremembé, devido ao “sangue italiano que corre em suas veias” ou seja pelo animal de estimação; características que trazem credibilidade tanto às matérias quanto à figura de Sydnéa, não se tratando, portanto, de mais uma interpretação da artista. Por outro lado, paradoxalmente, no subterrâneo deste programa de “humanização” reside igualmente o distanciamento em relação ao público leitor – “comum” – que não dispõe da “boa voz”, das “pontas necessárias para ser uma estrela”, da mesma trajetória, bem como não dispõe de uma “cachorra cantora”. Todavia, uma vez recortados e mantidos em seu álbum, o mesmo material impresso e seu artifício em criar expectativas (familiaridades e deferências) correm disciplinados pelo curso da trajetória assinalada pelo álbum.

O retrato de Sydnéa com sua cachorra e gata colado nas imediações do perfil jornalístico é um passo além da “humanização” promovida pelo jornal. Por meio deste, evidencia-se a demonstração de afeto da artista para com os seus animais de estimação. Este, flagrante ato arquetípico da vida privada e característico do indivíduo; no caso de Sydnéa, essa rede de afetos não só lhe caracteriza ou depõe favoravelmente à sua trajetória, todavia manifesta igualmente algo de substancial de seu álbum: que a “voz sem corpo” não exalta apenas os grandes feitos desta trajetória; sua apresentação no espetáculo sinfônico “Pedro e o Lobo”, seu papel como Dona Benta na primeira adaptação do “Sítio do Pica-pau Amarelo” para a televisão, seus papéis em peças dos mais conceituados dramaturgos, Bertold Brecht, García Lorca, Tennessee Williams, Ariano Suassuna e João Cabral de Mello Neto; por meio desta mesma voz, a trajetória artística de Sydnéa é também contada por aquilo que lhe é trivial, banal, que passaria como o ruído de fundo lado a lado com o extraordinário. Embora ter uma “cachorra cantora” possa parecer extraordinário, na verdade a informação válida é a de que a artista teve um cachorro ao longo de um tempo. Dado este de importância para a artista, tendo-se em vista a recorrência da informação em seu álbum, bem como seu lugar na trajetória contada.

O afeto à cachorra Zazá aqui tomado como exemplo de um ato de interesse privado e seus imperativos necessidade e controle³⁰² que resultaram em documentos, paralelamente, também pode ser apropriado para se compreender além do texto que pode ser lido um a um, no manusear do álbum. A recorrência de Zazá nesta rede de afetos pessoais de Sydnéa e que ajuda a compor o álbum, na verdade, é o “paratexto” deste.

³⁰² GAY, Peter. Freud para Historiadores.

Ilumina o contexto em que o álbum fora concebido e mantido por Sydnéa. Além de demonstrar que neste caldo que compõe a versão de Sydnéa, por ela mesma, há o lugar da “cachorra Zazá”; da mesma maneira que há o lugar de sua gata, de seu prato predileto³⁰³, de seu ódio ao transporte público, do prazer em cozinhar sua lasanha com os “Bracioli” para os amigos do Tremembé³⁰⁴. O lugar do habitual na trajetória de Sydnéa Rossi e na própria elaboração do seu álbum. Enfim, o ordinário como marca indelével da individualidade e que, justamente por isso, deve ser interrogado.

Meu adeus foi breve, mas a dor é grande (Artigo – Cão Morto, O Progresso de Tatuí de 25 de setembro de 1966, matéria assinada por Sydnéa Rossi). É desta maneira que Sydnéa, em artigo publicado, inicia relato de outro rito de passagem em sua trajetória e que é, igualmente, uma marca da individualidade, o luto. Marca que pode ser vivida na intimidade e nela se encerrar, como também pode ser socialmente compartilhada. O artigo, por si só, sugere que este momento na vida de Sydnéa foi compartilhado a partir do momento em que publicou seu relato. *Levei-a ao cemitério e quando a terra a cobriu percebi que o último capítulo de minha vã existência se encerrava (Artigo – Cão Morto, O Progresso de Tatuí de 25 de setembro de 1966, matéria assinada por Sydnéa Rossi).*

Tal qual aos demais artigos publicados entre os anos de 1964 e 1966, oito disponíveis no álbum, este é representativo de um período taciturno na vida de Sydnéa. A começar pelos títulos de seus artigos: “in [memorian]” de 15 de março de 1964; “A sombra” de 01 de novembro de 1964; “A máscara” de 28 de fevereiro de 1965; “[Última vez]” de 28 de março de 1965; “Enterneçamento...” de 19 de setembro de 1965; “Flor de sacrifício” de 1965; “Conversa ao pé de um [túmulo]” de 17 de julho de 1966 e, finalmente, “Cão morto” de 25 de setembro de 1966. Todos transparecem algo de visceral sendo colocado no papel.

Já sabes que ultimamente tenho escrito muita coisa, procurando desabafar a amargura que minha alma guarda (Artigo - Conversa ao pé de um [túmulo], O Progresso de Tatuí de 17 de julho de 1966, matéria assinada por Sydnéa Rossi).

Sem entrar no mérito e análise de cada, todos indubitavelmente estão relacionados às perdas pessoais e às agruras da profissão de artista. São os canais encontrados pela

³⁰³ Perfil jornalístico – “Eu sou assim”, [Folha de S.Paulo], seção Folha do Teatro, matéria assinada por Miroel Silveira, [1956].

³⁰⁴ Nota jornalística – Periódico não identificado, [1956].

artista para extravasar a dor, a angústia e os infortúnios que o momento ora lhe trouxe. Quando recortados e colados em seu álbum, concorrendo assim com outras determinações de seu “eu” neste “tempo domesticado”, não são apenas o registro e o arquivamento de suas publicações, são registros e arquivamento afetados pelo olhar de Sydnéa. Se nas publicações serviram os artigos como meios de expectorar, quando de seus recortes e armazenamentos no álbum, a serventia volta-se ao universo privado. Servem, contudo, como dispositivos que encapsulam a dor, a angústia e o infortúnio, mantendo-os presentes e à mão para serem lembrados e revividos conforme a necessidade de voltar-se para si. No álbum, os artigos não formam um refúgio para Sydnéa, não são suas cicatrizes ou tampouco configuram a superação destes sentimentos, mas são representativos de sua personalidade e da rede de afetos estabelecida pela artista ao longo deste tempo, chamado álbum.

Lembrarei sempre de ti, minha pura e sincera, minha doce e fiel companheira de quase dezessete anos, meiga Zazá (...) (Artigo – Cão Morto, O Progresso de Tatuí de 25 de setembro de 1966, matéria assinada por Sydnéa Rossi).



Figura 72 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP



Figura 73 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

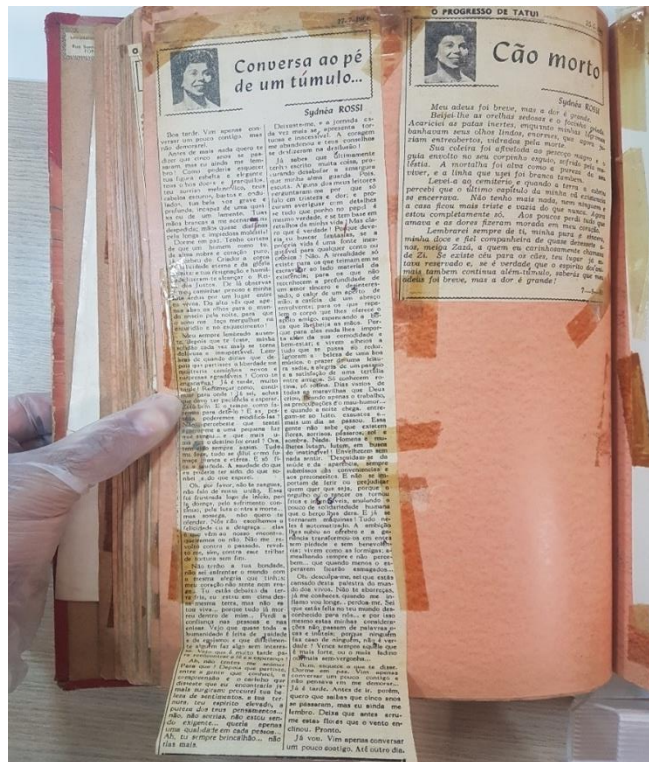


Figura 74 Álbum de recordações de Sydnéa Rossi, AP622 APESP

5.3. Cronologia – Sydnéa Rossi

28/10/1916 Nascimento, em São Paulo;

? – Formação em Piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo;

? – Servidora pública no Departamento de Cultura do Município

- Coral Paulistano;

1952 – Ingressou na TV TUPI;

1952 – Programa de TV *Sítio do Pica-Pau Amarelo*;

1944 – Concerto Sinfônico PEDRO E O LOBO (texto declamado por Sydnéa Rossi);

1948 – Programa de rádio Álbum de aventuras (Rádio Gazeta);

1952 – Peça *Minha Ismênia* / grupo Os dionisíacos (grupo amador);

1953 – Filme *Candinho* (Mazzaropi);

1953 – Peça *O gato de botas*;

1954 – Programa de TV *A noite que volta*;

1954 – Programa de TV *O diletante*;

1954 – Programa de TV *As aventuras de Suzana*;

1954 – Programa de TV *Casamento no Uruguai*;

1954 – Programa de TV *Os irmãos das almas*;
1954 – Programa de TV *O crime do Palacete Isabel*;
03/09/1954 – Peça *A filha de Iorio*;
04/09/1954 – Peça *A filha de Iorio*;
05/09/1954 – Peça *A filha de Iorio* ;
12/08/1955 – Peça *A cantiga de ninar*;
03/09/1955 – Peça *A cantiga de ninar*;
04/1956 – Peça *A casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca);
06/1956 – Peça *Rosa tatuada*;
1956 – Peça *Esses Fantasmas*;
03/1957 – Peça *A rainha e os rebeldes*;
1957 – Peça *A hora da Fantasia*;
1958 - Peça *A boa alma de Se-Tsuam* (Brecht);
02/01/1958 – *O casamento suspeito* (Ariano Suassuna);
1959 – Peça *O soldado de Tanaka*;
1960 – Peça *Morte e Vida Severina* (J.Cabral);
1961 – *Morte do marido*;
1962 – Peça *Tia Mame*;
1964 – 1966 – Escreve crônicas para *O progresso de Tatuí*:

- 15/03/1964 – in [memorian];
- 01/11/1964 – A sombra;
- 28/02/1965 – A máscara;
- 28/03/1965 – [Ultima vez];
- 19/09/1965 – Enternecimento...;
- 1965 – Flor de sacrifício;
- 17/07/1966 – Conversa ao pé de um [tumulo];
- 25/09/1966 – Cão morto.

08/1969 – Direção da peça *Marcianos invadem a Terra*;
08/1972 – Peça *A ratoeira* (Agatha Christie);
2/1973 – Cotada para o prêmio da associação APCA;
10/1973 – 1974 – Peça *Bodas de sangue* (F. García Lorca);
1975 – Novela *Vila do Arco*;
1975 – Filme *As mulheres querem mais*;
12/1976 – Novela da TUPI *Os apóstolos de Judas*;

[1991] – Morte.

Considerações finais – Familiar entre nós: uma contribuição aos estudos de arquivologia

Por fim, cabe aqui algumas palavras acerca do tema álbuns de recortes pessoais em seu contexto arquivístico e que, inadvertidamente, devem ser compreendidas como qualquer interdição ao tema. Aquém das proposituras ou de definições eloquentes para os álbuns, são últimas palavras neste trabalho, porém desejosas de que sejam as primeiras de trabalhos vindouros.

São aqui as palavras que não têm o peso de axiomas, embora estejam investidas de todo peso da responsabilidade de trazer ao horizonte da análise tema ainda inexplorado pela pesquisa, embora de incidências recorrentes nas instituições que abrigam fundos ou documentos de arquivo pessoal. Mas é também importante salientar que a mensuração desta responsabilidade exige balança apropriada.

É nestes termos que, considerando o desenvolvimento do presente trabalho uma leitura preliminar e enviesada do ora denominado “álbum de recortes”, foram examinados os álbuns de recortes de Maria Clementina e de Sydnéa Rossi, observados os principais aspectos característicos desta modalidade de documento e que permitem uma leitura feita a eles pelo prisma “contexto arquivístico”, destacando os parâmetros determinantes que são: produtor, produção e proveniência.

O primeiro aspecto a merecer destaque diz respeito ao formato dos álbuns, nestes contextos observados. É possível, de maneira indiciária, apontar tendências de que houve investimentos pessoais de interesse na confecção dos álbuns que excedem o uso regular dado ao formato para acondicionar itens. Ou seja, houve algum tipo de expediente pessoal que não se restringiu ao simples gesto de “arquivar” seus próprios documentos, porém, disposições pessoais, de várias naturezas, para a montagem de um constructo, constituído por um ambiente de dinâmica e propósitos próprios. Como indícios desta orientação, é possível encontrar aqueles mais explícitos como é o caso do tratamento dado à encadernação, títulos atribuídos pelo produtor e a própria ordenação dos documentos ou, mais exato, a justaposição dos documentos dentro do álbum, para ficar em alguns destes.

Entretanto é na leitura “à contrapelo”, como num processo de reengenharia, que os indícios revelados são ainda mais intensos.

Nesta direção, são evidenciados traços desta montagem que sinalizam a dinâmica do ambiente. A dificuldade de datação destes álbuns, por exemplo, é uma amostra genuína desta dinâmica. Em que, verificou-se a correlação de tempos envolvidos, tais como a datação dos itens individualmente (produção e acumulação), do período em que o álbum foi de fato montado, neste caso nem sempre coincidente com as datações individualizadas dos itens; outras temporalidades foram igualmente identificadas, o tempo da trajetória ou momento representado no álbum, por exemplo, mas também a temporalidade das inserções tanto de outros itens quanto de notas marginais e glosas, muito relacionadas à leitura do álbum, ou melhor dizendo, a sua leitura e releitura. Nesta última, é importante ressaltar que revelaram algum tipo de protocolo de leitura existente, com rotinas, fluxos de pensamento e itinerários de leituras.

Um segundo aspecto observado, e que também se relaciona com o formato, reside na “cadeia de custódia” destes álbuns. A custódia e sua inviolabilidade que são fundamentais para dar autenticidade ao documento e ao conjunto, no caso dos arquivos pessoais parece potencializar a relação produtor/álbum, influenciando inclusive nos registros propriamente ditos. Todas as marcas de uso, dobras, vincos, inserções, remoções são sugestivas que houve uma proximidade e usos reiterados do álbum. É factível que estes, nos casos observados, estivessem sempre “à mão”. Composto com os móveis, os livros, os porta-retratos e tudo que poderia ambientar uma paisagem doméstica. Eles provavelmente são tanto instrumentos quanto relicários. Eles indicam que envelheceram com os seus produtores.

Por fim, como últimas palavras, o observado nos casos em questão, dirigiu-se aos produtores e suas prerrogativas enquanto tais. O meio genético em que os álbuns foram produzidos, nos casos analisados, os colocam num circuito privado/doméstico em que conflituosos estatutos do produtor agem: psicoafetivos, instintivos, personalistas, econômicos, criativos, dentre outros. Neste caso, atividades profissionais, familiares e íntimas ocorrem concomitantemente como num mosaico e este, por sua vez, está animado a combinar e recombinar estes “fragmentos de si” de acordo com os interesses privados. Nos álbuns, as evidências deste conflituoso mosaico são observados sobretudo nas notas à margem ou até mesmo sobrepostas ao recorte, ao retrato, ao prospecto. Estes interesses privados, que relacionam desejos e controle sobre todos os aspectos da vida do produtor,

são altissonantes da própria montagem do álbum. As legendas e a própria justaposição dos itens denotam a presença do produtor. O álbum é ao mesmo tempo fruto do desejo e do controle por parte de seu produtor. São os “olhos sem corpos” que ciceroneiam a quem quiser lê-los, resguardando assim, uma versão íntima de si mesmo (produtor).

Bibliografia

- ALVES**, Ieda Maria. *Glossário de Termos neológicos da economia*. Cadernos de terminologia n.03. CITRAT - FFLCH/USP. São Paulo: Humanitas, 1998.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION**. “Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais” – DSM5. 2014.
- ARTIÈRES**, Philippe. Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento. *In Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Luciana HEYMANN; Joëlle ROUCCHOU et al [org.]. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- ATKINS**, Sharon. *Ephemera: genealogy gold*; Millenial Corporation, 2015.
- BARTHES**, Roland. A câmara clara: notas sobre a fotografia. 2018.
- BELLOTTO**, Heloísa Liberalli e CAMARGO, Ana Maria de Almeida *et al*. *Dicionário de Terminologia Arquivística*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2012.
- BELLOTTO**, Heloísa Liberalli. *Arquivo: estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- BELLOTTO**, Heloísa Liberalli. *Arquivos Permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BLOOR**, David. *Conhecimento e imaginário social*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- BOSI**, Ecléa. *Memória E Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUCKLER**, Patrícia; **OTT**, Katherine et al. *The scrapbook in American life*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.
- BURKE**, Peter. *Uma história social do conhecimento 1: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- CAMPOS**, José Francisco Guelfi. “Recortes de jornal: da prática social aos arquivos”. 2018. Tese.
- CASA CIVIL DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**. Instrução Normativa AP-SAESP N° 1, Março 2009.
- CHARTIER**, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial, 1998.

CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. Tradução Cristiane Nascimento. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 1996

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA. In *Sobre o ofício do curador*. Alexandre Dias Ramos (org.). São Paulo: Zouk Editora, 2010.

CONSTITUIÇÃO FEDERAL

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

DELMAS, Bruno. Manifesto por uma diplomática contemporânea: dos documentos institucionais à informação orgânica. In **DELMAS**, Bruno. *Arquivos para quê?: textos escolhidos*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso -IFHC, 2010.

DESVALLÉES e **MAIRESSE**. *Conceitos-chave de museologia*. Comitê brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DHOMBRES, Jean. Livros: dando nova forma à ciência In *Revolução impressa: a imprensa na França, 1775 – 1800*. Robert Darnton e Daniel Roche (org.), São Paulo: EDUSP, 1996.

DIAZ RODRÍGUEZ, Maria del Rosario. *Entre bibliotecas y archivos: los transgresores archivos personales*. **Bibliotecas. Anales de Investigación (Cuba)**, n. 4, p. 44-52, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/58841>.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2015. Duchein Revista Estudos Históricos, vol. 7, nº 13, FGV, Rio de Janeiro, 1994.

DUCHEIN, Michel. “O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos”. Rio de Janeiro: Arquivo e Administração, V.10-14, nº 1, abr. 1982/ ago. 1986.

DURANTI, Luciana. “Registros documentais contemporâneos como prova de ação” In Estudos históricos. 1994.

DURANTI, Luciana. “The archival bond”. Toronto: Archives and Museum informatics, n. 11: p. 213-218, 1997.

DURANTI, Luciana. *Diplomatics: new uses for na old Science*. Ottawa: Archivaria 28 (summer 1989).

FOLHA DE S.PAULO. *Manual geral da redação*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 1987.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In *O que é um autor ?* Lisboa: passagens, 1992.

- FRAIZ**, Priscila. *A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo Gustavo Capanema*. Rio de Janeiro: Estudos históricos, n.21, 1998.
- FREIRE**, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC/Iluminuras, 1999.
- GARVEY**, Ellen Gruber. *Writing with scissors: American scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- GAY**, Peter. *Freud para historiadores*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1989.
- GINZBURG**, Carlo. 2007. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**. Santeiros Imaginários. Catálogo de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 1977
- HEREDIA HERRERA**, Antônia. *Manual de Archivística Básica: Gestión y sistemas*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
- HOBBS**, Catherine. Reenvisioning the personal: re-flaming traces of individual life. In EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather. *Currents of archival thinking*. Santa Bárbara-CA: ABC-CLIO, 2010.
- KOSSOY**, Boris. *Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- KOSSOY**, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2020.
- KUHN**, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva LTDA, 2001.
- LEITH**, James. “Impressos efêmeros: educação cívica através de imagens” In *Revolução impressa: a imprensa na França, 1775 – 1800*. Robert Darnton e Daniel Roche (org.), São Paulo: EDUSP, 1996.
- LISSOVCKY**, Maurício; **MORAES DE SÁ**, Paulo Sérgio e **VIANNA**, Aurélio. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo e Administração*, Rio de Janeiro, 10-14 (2) pág. 62-76, jul/dez., 1985.
- LOPES**, André Ancona. *Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia*. Niterói: Gragoatá, n.15, pág. 69-82, 2o semestre, 2003.
- MACLUHAN**, Marshall. *Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.
- MEIRELLES**, Hely Lopes. *Direito administrativo brasileiro*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2007.

- MENESES**, Ulpiano Bezerra de. História cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 34: 9-24, 1992.
- MONTAGNER**, André. “Do recorte ao arquivo: uma contribuição aos estudos de tipologia documental”. 2008. Monografia.
- MUTRAN**, Munira H. *Álbum de retratos - George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yets no fim do século XIX: um momento cultural*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2002.
- PEREC**, Georges. Aproximações de quê? ALEA, Volume 12, Número 1. Janeiro-Junho 2021. P. 178 a 180.
- PETRUCCI**, Armando. *Libros, escrituras y bibliotecas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- PIGLIA**, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. II e Vol.III. Barcelona: Anagrama, 2017.
- PLAZA**, Júlio. O livro como forma de arte (Parte I: Livro Artístico). *In Artes em São Paulo*, N. 6, abril de 1982.
- PRESSMAN**, Roger S. *Engenharia de software*. São Paulo: Makron books, 1995.
- RICOUER**, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROQUETTE**, J. I.; Lilia Moritz SCHWARCZ, [org.]. *Código do Bom-tom*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANCHEZ MARIANA**, Manuel. *Introducción al libro manuscrito*. Madrid: Arcos/libros, 1995.
- SCHAPOCHNIK**, Nelson. *Cartões Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade in História da Vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHELLENBERG**, Theodore R. *Arquivos Modernos: princípios e técnicas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- SECRETARIA DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**. *Manual de normas e procedimentos de protocolo para a administração pública do Estado de São Paulo*. Aprovado pelo Decreto Estadual nº 60.334, de 3 de abril de 2014.
- SHUMAHER**, Maria Aparecida. *Dicionário Mulheres do Brasil: De 1500 até a atualidade – Biográfico e Ilustrado*. Zahar, 2000.
- SILVA**, Patrícia Alves do Rego. *TV Tupi, a pioneira na América do Sul / Patricia Alves do Rego*. — Rio de Janeiro : Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro : Secretaria

Especial de Comunicação Social, 2004. 80 p.: — (Cadernos da Comunicação. Série Estudos; v.12)

SISTEMAS DE ARQUIVOS DO ESTADO DE SÃO PAULO – SAESP. *Plano de classificação e tabela de temporalidade de documentos da administração pública do Estado de São Paulo: atividades-meio.* São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2018.

SOMMERVILLE, Ian. *Engenharia de software.* São Paulo: Pearson, 2013.

STOLBERG, Michael. *John Locke's 'New method of making commonplace-book': tradition, innovation and epistemic effects.* Early Science and medicine, 2014.

STRAUSS, Lévi. *O pensamento selvagem.* Campinas-SP: Papirus, 2008

UNITED STATES PATENT OFFICE. Letter Patent N. 140,245, dated June 24, 1873. Cf. <https://twain.lib.virginia.edu/marketin/scrpbook.html>

UNITED STATES PATENT OFFICE. Letter Patent N. 140,245, dated June, 24, 1873. Cf. <https://twain.lib.virginia.edu/marketin/scrpbook.html>

XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano.* In O Olhar. Vários. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética.* São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.